

69/71

# RASSEGNA DANNUNZIANA

del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara

Anno XXXIV - N. 69/71 2018

## SOMMARIO

D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi

42° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI  
2015

Le città di d'Annunzio. Erbe, parole, pietre

43° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI  
2016

D'Annunzio tra ironia e malinconia

44° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI  
2017

## Il Centro nazionale di Studi dannunziani

Operante dal 1963, si costituì legalmente nel 1979 con sede in Pescara, ha figura giuridica di associazione culturale che opera per l'approfondimento degli studi, nonché la ricerca di fondi e documenti che possono contribuire alla migliore conoscenza e valutazione dell'opera dannunziana, con particolare riguardo al periodo giovanile e ai sempre stretti rapporti che legarono il poeta in ogni stagione della sua vita alla terra natia, che gli fu fonte permanente di ispirazione e riferimento. In tal senso, il Centro ha indirizzato negli ultimi anni la sua attività anche all'indagine e alla realizzazione di studi sulle figure di maggiore spicco della cultura abruzzese. Tutto ciò nell'ambito del raggiungimento degli scopi statutari in modo autonomo e valendosi dei propri mezzi e delle acquisizioni patrimoniali e finanziarie che si sono verificate e potranno verificarsi in futuro.

In questi venti anni di vita, con il patrocinio della Regione Abruzzo e di altri Enti locali, il Centro ha promosso ben trentasette convegni nazionali e internazionali, da «D'Annunzio giovane e il verismo» del 1979, ai più recenti. Di ogni convegno sono stati tempestivamente pubblicati gli *Atti* a stampa.

L'attività editoriale non si è esaurita in tale ambito, ma ha fornito volumi di alta valenza letteraria e filologica per le cure di studiosi di vaglia quali Hérelle, De Michelis, Paratore, Tosy, Ciani, Gibellini, De Titta, R. Tiboni, Circeo, Cappellini, Traina, Balducci, Papponetti, Woodhouse. E con cadenza semestrale esce dal 1982 la «Rassegna di studi dannunziani», in veste autonoma e incorporata nella rivista «Oggi e domani», giunta finora al 66° numero. Il Centro ha pure realizzato due videodocumentari: «Con d'Annunzio attraverso l'Abruzzo» e «D'Annunzio in Grecia».

Con le proprie risorse, e fra non poche difficoltà, il Centro ha allestito nel tempo una cospicua biblioteca specializzata, creando pure una fattiva attività di sostegno gratuito in ricerche e documentazione bibliografica a favore di studenti e laureandi delle Università abruzzesi, ed ha in programma un piano di aggiornamento e di diffusione dell'opera dannunziana, con particolare attenzione alla produzione "abruzzese" per docenti ed alunni delle scuole medie superiori ed inferiori.

Fondato da Edoardo Tiboni, l'Istituto si è avvalso negli anni di accademici illustri e studiosi italiani e stranieri quali Ettore Paratore, Geno Pampaloni, Mario Pomilio, Guy Tosi, Eurialo De Michelis, Emilio Mariano, Aldo Rossi, Nicola Ciarletta, Paolo Alatri, Rosario Assunto, Giorgio Bárberi Squarotti, Luigi Baldacci, Carlo Bo, Gianfranco Contini, Giorgio Cusatelli, Renzo De Felice, Domenico De Robertis, Pietro Gibellini, Leone Piccioni, Mario Sansone, Umberto Bosco, Ivanos Ciani, Pierre de Montera, Enrico Ghidetti, Emerico Giachery, Giorgio Luti, Stefano Jacomuzzi, Oreste Macrì, Claudio Marabini, Emilio Mariano, Nicola Merola, Maria Teresa Moevs, Adelia Noferi, Giorgio Petrocchi, Mario Petrucciani, Ezio Raimondi, Giuseppe Carlo Rossi, Luigi Testaferrata, Alfredo Todisco, J.R. Woodhouse, Manfred Beller, Raffaele Colapietra, Francesco Desiderio, Enzo Di Poppa Volture, Donatello D'Orazio, Ernesto Giammarco, Luigi Iachini, Giuseppe Papponetti, Umberto Russo, Giammario Sgattoni, Walter Tortoreto, Annamaria Andreoli, Pietro Buscaroli, Mario Vecchioni, Gert Mattenklott, Katharina Maier-Troxler, Erika Kanduth, Alena Wildová Tosi, Peter Sárközy, Vladimír Mikes, Francesco Iengo, Gianni Oliva, Vito Moretti, Giuseppe Nicoletti, Simona Costa, Luciano Curreri, Marco Marchi, Silvia Capecci, Lucia Casarosa, Angela Guidotti, Raffaella Castagnola, Antonio Zollino, Franco Di Tizio, Francesca Nassi, Andrea Lombardinilo e molti altri.

Dal 2014 ne è presidente Arnaldo Dante Marianacci; vice presidente Angelo Piero Cappello.

Con la partecipazione dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti dal 2001 il Centro nazionale di Studi dannunziani organizza il Premio internazionale di Poesia Gabriele d'Annunzio, che viene assegnato a poeti di assoluta rilevanza mondiale, contribuendo così a mantenere viva la fama del poeta abruzzese. Nell'albo d'oro del Premio figurano: Yves Bonnefoy, Adonis, Mario Luzi, Hans Magnus Enzensberger, Mark Strand, Evgenij Evtushenko, Natan Zach, Bernard Noël.

# Tre Convegni dannunziani al Mediamuseum di Pescara

Con un po' di ritardo, dovuto non solo ai tempi difficili che le istituzioni culturali stanno vivendo nel nostro Paese, finalmente riusciamo a pubblicare in volume gli atti dei convegni degli ultimi tre anni – 2015, 2016, 2017 – e allo stesso tempo ci prepariamo, con il quarantacinquesimo convegno internazionale, che si terrà dal 25 al 27 ottobre, nella ricorrenza dell'ottantesimo anno dalla morte del poeta, a tentare un bilancio complessivo su quel che D'Annunzio ha rappresentato, e rappresenta soprattutto oggi, per la letteratura e per la cultura nel nostro Paese e all'estero. Non a caso avrà per titolo "D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte" e vi parteciperanno una trentina tra i maggiori studiosi dell'opera dannunziana nel panorama internazionale. Sarà il primo convegno senza la presenza del fondatore e, negli ultimi anni, presidente onorario del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edoardo Tiboni, infaticabile ideatore e promotore di importanti progetti, attività culturali, associazioni, come appunto il Centro Nazionale di Studi Dannunziani, fondato a Pescara nel 1979, che ebbe come primo presidente Ettore Paratore, i Premi Internazionali Flaiano di Letteratura, Teatro, Cinema, Radio e Televisione, l'Istituto di Studi Crociani, l'associazione Scrittura e Immagine, il Mediamuseum – le arti dello spettacolo, che ospita le istituzioni a cui ha dato vita insieme alla Fondazione a lui intitolata. Anche se consapevoli della impossibilità di eguagliare le sue straordinarie capacità organizzative, cercheremo, nel solco profondo da lui tracciato, di proseguirne, nel migliore dei modi e facendo tesoro del suo insegnamento, l'opera, augurandoci che le istituzioni che hanno sempre sostenuto il nostro Centro possano riprendere o continuare a farlo. E vogliamo, a questo proposito, esprimere un sentito ringraziamento al sindaco di Pescara, Marco Alessandrini, e all'assessore alla cultura, Giovanni Di Iacovo, per il supporto che ci hanno accordato e per la condivisione dei nostri ultimi progetti. E insieme vogliamo ringraziare tutti gli amici, studiosi e appassionati dell'opera dannunziana, che non ci hanno fatto mai mancare il loro supporto e i loro illuminati consigli. I tre convegni i cui atti raccogliamo nel presente numero speciale della *Rassegna dannunziana*, un'altra importante creatura di Edoardo Tiboni, giunta ormai al trentaquattresimo anno di vita e al settantesimo fascicolo, "D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi" (2015), "Le città di D'Annunzio" (2016) e "D'Annunzio tra ironia e malinconia" (2017) sono stati ispirati e stimolati dal progetto in atto che tende al recupero dell'opera dannunziana nell'attuale contesto culturale e letterario, con un'attenzione particolare ai giovani. Non a caso abbiamo associato al convegno del 2015 il concorso internazionale "Le parole di D'Annunzio" riservato a tutti gli studenti delle scuole secondarie italiane, in Italia e all'estero, e di quelle straniere con insegnamento dell'italiano, con una entusiastica adesione ed una inaspettata qualità degli elaborati inviati a concorso. Scopo preminente del secondo convegno è stato quello di riallacciare un filo ideale e, possibilmente anche operativo, di collegamento tra la città natale del poeta, Pescara, e le numerose altre città, italiane e straniere, con le quali il Vate ha avuto rapporti, per avervi soggiornato, per averle visitate e per averne tratto ispirazione per le sue opere, poetiche, teatrali e di narrativa. Con il convegno dell'anno scorso, "D'Annunzio tra ironia e malinconia" abbiamo infine voluto esplorare la presenza nell'opera dannunziana di *ironia* e *malinconia*, due tratti costitutivi importanti della sua personalità, spesso rimasti al margine, o non adeguatamente approfonditi dalla critica, anche in rapporto alla condizione dell'uomo di oggi.

Nell'ottica di una sempre migliore e più approfondita conoscenza dell'universo dannunziano, nel corso degli ultimi tre anni abbiamo anche sviluppato il progetto dei *Lunedì letterari al Mediamuseum*, una trentina di incontri, tutti organizzati dalla Fondazione Tiboni e dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, con la partecipazione di prestigiosi relatori, sui rapporti di D'Annunzio con personaggi del mondo della letteratura, della politica, della musica, delle arti figurative, del giornalismo, della filosofia, della religione ecc., tendenti a far meglio conoscere, con il coinvolgimento anche delle scuole secondarie e delle università, il posto che D'Annunzio occupa nel contesto culturale e letterario italiano ed internazionale, anche alla luce dei nuovi contributi critici che recentemente sono stati pubblicati. E con questa prospettiva stiamo infine portando avanti il progetto *D'Annunzio nel Web*, che prevede la informatizzazione di tutti i materiali a stampa (atti dei convegni e Quaderni dannunziani), che sono stati prodotti dal 1979 ad oggi, al fine di rendere accessibile a tutti, da qualsiasi parte del mondo, il grande patrimonio di idee e di contributi che il Centro Nazionale di Studi Dannunziani ha prodotto nei suoi quarant'anni di operosa attività.

Arnaldo Dante Marianacci  
*Presidente*

**D'Annunzio  
e la lingua italiana d'oggi**  
2015

Programma

**Giovedì 26 novembre 2015 - ore 9.30**

GIORGIO PATRIZI      “D'Annunzio, Gadda e la lingua italiana d'oggi”

**Venerdì 27 novembre 2015 ore 9.30**

GIANNI OLIVA      “Appunti preliminari su d'Annunzio e la lingua:  
problemi di metodo”

LORENZO BRACCESI      “Il cerretano. Tra lingua e stile, dal mito di Ulisse  
alla signorina Felicita”

MARIA ROSA GIACON      “Pleasure: ‘Il Piacere’ inglese e l’apporto della lezione  
linguistica dannunziana”

**Sabato 28 novembre 2015 ore 9.30**

ANGELO PIERO CAPPELLO      “Gabriele d'Annunzio, la ‘questione della lingua’  
e l’italiano contemporaneo.”

EMILIANO PICCHIORRI      “L’eredità linguistica dannunziana  
tra lessico e sintassi”

RAFFAELE GIANNANTONIO      “D'Annunzio e la lingua dell’architettura”

# D'Annunzio e Gadda.

## Due percorsi per la letteratura novecentesca

Giorgio Patrizi

Due scrittori accompagnano l'ingresso del Novecento con l'inaugurazione di una letteratura significativa della sensibilità propria di una modernità impegnata in una ricerca identitaria. Gabriele d'Annunzio forgia una lingua per molti versi inaudita, elaborata com'è in una prospettiva di recupero totalizzante delle parole, quelle più adatte a creare effetti di déjà vu o ad illuminare la distanza tra mondo alto e mondo basso. Ne deriva una enfaticizzazione della letteratura quale tensione al sublime, al polo più elevato della dialettica espressiva, con tutte le conseguenti scelte lessicali e stilistiche che accompagnano questa prospettiva. L'altro "fondatore di linguaggi"<sup>1</sup> è Carlo Emilio Gadda che persegue una sua idea di letteratura-mondo, attraverso un sistema di pensiero che non può esimersi dalla organizzazione di un sistema di pluralità di linguaggi e di retoriche.

Mengaldo ha sintetizzato con precisione la peculiarità del lavoro linguistico di D'Annunzio, con riferimenti peraltro ad una tradizione in cui, come vedremo, va collocato Gadda in posizione dominante. Scrive Mengaldo: "Di solito, nei grandi sperimentali, tipo Dante, polivalenza linguistica e compresenza di registri diversi nascono da una differenziazione dei reali e la provocano; il loro linguaggio agonistico e inventivo [...] nel momento stesso che conserva dinamicamente la traccia scottante della tensione che l'ha creato, sembra rimandare di continuo ad altro da sé [...] In D'Annunzio, al contrario, la continua mobilità linguistica e formale presuppone il livellamento e l'interscambiabilità, al limite la pretestuosità, dei reali [...] tanta è del resto la furace e innocente disinvoltura con cui quel linguaggio demiurgico sa neutralizzare previamente il diverso da sé, esperienze vicinissime nel tempo non meno delle lontane, annettendolo e fagocitandolo incessantemente"<sup>2</sup>. Perché "D'Annunzio si pone in linea di massima fuori della congiunzione, in tanti altri necessaria, di sperimentalismo ed espressionismo [...] Se non altro perché l'autentico espressionismo presuppone sempre nei suoi titolari un senso altrettanto pungente della forza e autonomia del proprio strumento, e della sua costituzionale inadeguatezza o approssimazione di fronte all'irriducibilità solida-ostile del reale [...] in essi l'uso agonistico del linguaggio è tutt'uno con una sua concezione, implicitamente, di acuto relativismo. Mentre in D'Annunzio, notoriamente, i confini fra vita e letteratura tendono ad essere cancellati"<sup>3</sup>. Infatti, motiva ancora Mengaldo, D'Annunzio "non è un poeta espressivo. Il suo non è un linguaggio espressione, ma, abbastanza letteralmente, un linguaggio-oggetto [...] tutto lavorato a bulino dal di fuori"<sup>4</sup>. È sintetizzata poi così questa procedura che condurrebbe all'"edonismo verbale", che una vulgata critica riconosce nella scrittura del Vate: è una "continua sollecitazione delle risorse potenziali della lingua dal lato delle sue risorse diacroniche: arcaismi letterari, latinismi, ecc.; e lo stesso vocabolario tecnico e speciale, ammesso di preferenza se fornito di patenti d'autorità culte"<sup>5</sup>.

Inquadrata la sperimentazione – linguistica e stilistica – dannunziana in questa prospettiva, che implica una considerazione legata all'influenza esercitata sull'intero nove-

cento pluristilistico e plurilinguistico<sup>6</sup>, è utile tenerne presenti alcune articolazioni, che permettano di cogliere al meglio il problema del dannunzianesimo, cioè del suo farsi “stile” prima che scuola e di nutrire di conseguenza in modo diverso, diffuso e frastagliato, gli scrittori che intendevano arricchirsi, far fruttare al meglio quel patrimonio espressivo e significativo che la letteratura del Vate metteva in scena, riscopriva, rievocava. Insomma se è vero quanto scrisse Montale, che “D’Annunzio è presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità linguistiche e prosodiche del nostro tempo”, la mappa che è possibile disegnare di questa rete di suggestioni e influenze deve tener sicuramente presente lo sfondo della tradizione letteraria a cui questa rete rimanda e da cui prende senso, e come in essa si articola un rapporto complesso con i generi, con la storia culturale e linguistica del Paese, con il modo agonistico e performativo di accostarsi alla lingua da parte dei maggiori scrittori nel passaggio dei secoli. In questa prospettiva appare importante il confronto con Gadda che, sia giusta o meno la definizione di “maggior prosatore del secolo”<sup>7</sup>, è sicuramente uno degli scrittori che più (e meglio?) si sono impegnati nel mettere a prova l’esempio dannunziano, verificandone peraltro, come vedremo, le matrici storico-filosofiche. Com’è noto, D’Annunzio, che non ha mai prodotto un testo teorico a proposito della “questione della lingua”, condensa nella lettera dedicatoria del *Trionfo della morte* (1894) a Francesco Paolo Michetti – il “cenobiarca” – alcune riflessioni – che si aprono e chiudono nel nome di Nietzsche e del superuomo – destinate a sottolineare l’importanza per gli scrittori italiani che vogliano lavorare alla rifondazione del genere romanzo del patrimonio linguistico e stilistico conservato dai classici della nostra letteratura, non solo le prove dei grandi autori, ma anche le esperienze derivate da generi meno noti: “Se dunque i nuovi psicologi vogliono riallacciarsi ai padri, debbono ricercare gli asceti, i casuisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelie e di soliloqui”<sup>8</sup>, nella consapevolezza che “la lingua italiana non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun’altra lingua europea, non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella degli “stati d’animo” più complicati”<sup>9</sup>. Ma, come ben sintetizza Luigi Matt, “la varietà degli usi lessicali non è in sé sufficiente, è necessario un intenso lavoro sulle strutture sintattiche, in modo da evitare i due difetti principali per la prosa: la monotonia del periodare e la mancanza di musicalità”<sup>10</sup>. All’interno di una sperimentazione così orientata, D’Annunzio indica i riferimenti per l’arricchimento dei suoi strumenti espressivi, così da poter dar vita ad “un ideal libro di prosa moderno che [...] armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno, sembrasse non imitare ma *continuare* la Natura”<sup>11</sup>. È in tale prospettiva che emerge che “la nostra lingua [...] è la gioia e la forza dell’artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignoti che daranno l’ebbrezza all’estremo esploratore”<sup>12</sup>.

Dunque il romanzo moderno, per D’Annunzio, deve avvalersi di una strumentazione capace di accogliere tutte le dinamiche della modernità e del soggetto che in questa modernità è calato e ne è poi efficace testimone. Come scrive Matt, “la realtà contemporanea può essere rappresentata, ma solo a patto di venire trasfigurata...Procedimenti piuttosto simili sono alla base della scrittura di *Elettra*, dove lo sperimentalismo metrico [...] convive con un intenso recupero di arcaismi, in particolare di matrice dantesca”<sup>13</sup>. La sperimentazione dannunziana è, per così dire, a tutto campo: “sembra voler sperimentare tutte le situazioni liriche immaginabili, ciò che ha un preciso corrispettivo a livello formale, a cominciare dalla metrica...D’Annunzio rompe gli schemi strofici, li dilata e li restringe [...] Altrettanto ricco è il repertorio lessicale utilizzato, che contempla frequenti arcaismi anche molto rari [...] hanno largo spazio le evocazioni fonosimboliche”. E poi varie altre modalità di plurilinguismo: arcaismi, usi etimologici, forestierismi, enfatizzate per lo più da artifici retorici, come ripetizioni, accumuli, assonanze, chiasmi, parallelismi<sup>14</sup>.

Tra i romanzi dell'ultimo decennio dell'800 e il primo del '900 c'è una sostanziale continuità, fino alle innovazioni, in correlazione anche con le novità tematiche, di *Forse che sì, forse che no*, del 1910 che tendono ad una frammentazione della narrazione, con il privilegio di dialoghi secchi, brevi, di tipo teatrale, scanditi da ripetizioni che danno un ritmo che non prevede l'intervento del narratore<sup>15</sup>. A dare un'impronta particolare al romanzo c'è la fitta serie di riferimenti lessicali tecnici dedicati all'automobile e all'aeroplano, insomma una rete stilistica e semantica che indica un nuovo modo di concepire il narrare.

Questa nuova fase di sperimentazione trova com'è noto la sua realizzazione piena ed alta nel *Notturmo*, del 1916 e pubblicato solo nel 1921. C'è l'espressione frammentata in una miriade di effetti fonici; anche nella prospettiva della parola-musica che il Vate evocava ancora nella dedicatoria del *Trionfo*, di cui si è detto, a proposito degli scrittoripsicologi che, insieme agli "esattissimi segni" della propria scienza, usano "elementi musicali così vari e così efficaci, da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la musica può suggerire all'anima moderna"<sup>16</sup>. La suggestione evocativa del diario intimo di cui D'Annunzio mette in scena la stesura (in una prospettiva in cui è ben presente il suggerimento di una riflessione metaletteraria) è assicurata da novità stilistiche, come la costruzione nominale del periodo, dove l'abolizione del verbo sottolinea l'enfaticizzazione della centralità dei nomi, delle cose e degli uomini. Il percorso è quello che porterà, nel *Libro segreto*, (scritto nel '35), narrazione di matrice, lessicale e sintattica, alta, culta, ma mescolata con lessico basso, parlato, neoplasie di origine latina o greca, o inserti in lingue straniere, o in dialetto (oltre all'originario abruzzese, il veneziano). Perfino il desiderio di forzare l'organizzazione grafica tradizionale della lingua, eliminando le maiuscole dopo il punto fermo, testimonia la ricerca di una scrittura (lingua, stile, *ductus* retorico) tesa a superare procedure tradizionali, per ricercare una condizione di assoluta purezza della lingua, che, non accettando limiti o norme, si configura come espressione dell'"autentico"<sup>17</sup>.

Ritorniamo al saggio di Mengaldo, che chiudeva le sue analisi così: «acuto sperimentalismo e miracolosa inventività tecnica, ma cristallizzati in organismi "classici", in certo senso immediatamente inattuali...vaglio sottilissimo delle possibilità della lingua e straripante ricchezza di materiali, ma livellati su registri monostilistici, neutralizzati nella loro potenzialità differenziale»<sup>18</sup>. Dunque un gioco sulla pluralità dei temi e dei linguaggi che non cerca tanto di rappresentare una molteplicità, una varietà vitale e dinamica che si pone come cifra, a suo modo realistica, dell'esistenza, dei suoi ritmi e delle sue voci. Piuttosto una rappresentazione polivoca del soggetto unico, eccezionale e dominante – la cui evocazione non a caso qui muove da una pagina nietzschiana di esaltazione dell'Uebermensch, "una selva innumerevole di segni vari che tutti corrispondono in una stessa anima comprensiva e perspicua"<sup>19</sup>.

Il volume di Antonio Zullino – *Il vate e l'ingegnere*, del 1998 – è un regesto fondamentale degli atteggiamenti contraddittori che Gadda maturò verso il Pescaresc e seguirne la traccia, contorta ma comunque riconoscibile, vuol dire recuperare il disegno di un percorso di grande significato nel rapporto non solo tra due grandi scrittori, ma anche tra due modi di concepire la letteratura che segnano la nostra cultura nel passaggio tra i due secoli. Di un Gadda adolescente interventista, leggiamo una lettera, del maggio del '15, di acceso spirito nazionalista – che, non va dimenticato, è un tratto dominante nel giovane Gadda, fino al *Diario di guerra e di prigionia* e ancora ai racconti delle *Novelle del ducato in fiamme* indirizzata a D'Annunzio, "a colui che ha raccolto e affinato nella Sua tutte le nobili voci, tutti i voti più puri e fervidi della nazione"; successivamente lo troviamo, nel '38, a polemizzare – con Corrado Alvaro, difendendo una biografia dannunziana "non agiografica" di Tom Antognini dalle critiche dello scrittore calabrese: "era un marinaio che canta nel sole e noi promuoviamolo a palombaro, nei fondali della 'umanità' e del 'tormento'. Che non ci furono perché se ne fregava dell'uno e dell'altra: il bello è

questo [...] Egli è D'Annunzio, non è Cartesio, non Pascal. E come D'Annunzio non può farsi ad essere il beneficiario della nostra bene intenzionata reticenza, idolo inane e ridipinto, tra i fumi di idolatre bugie<sup>20</sup>. Il rapporto tra Gadda e il Vate oscilla tra un dichiarato ossequio, improntato ad una giovanile ammirazione e un esplicito rifiuto della ricerca espressiva all'insegna di una letteratura che non poteva essere guardata con simpatia da un intellettuale come l'Ingegnere. A Contini, che ne fu il principale "padrino" prima e interlocutore poi, così Gadda scrive, nel gennaio del '49: "ho letto e riletto le ultime cento pagine del 'Fuoco' [...] Deh perché non un tuo saggio [...] sulla inanità vacua di un simile elenco di gesti inutili? [...] Una pompa da Paflagone per far bere un bicchiere d'acqua a Stelio, per fargli mangiare pochi fichi secchi. Il nano è 'il barbaro enorme' [...]". Eppure la vicinanza, al modello dannunziano, di una certa costruzione del periodare emerge, in positivo, cioè come procedimento di amplificazione della rappresentazione attraverso l'amplificazione del lessico e dell'impianto retorico, da molti testi gaddiani. Come esempio, Zollino cita un passaggio di *Dalle specchiere dei laghi* zeppo di innesti dannunziani: " 'Vani con esso l'immagine dei meriggi affocati' [...] In questo passo, l'oltranza linguistica si avvale di divefrsi termini connotati dall'uso dannunziano: così il sintagma 'meriggi affocati' allude alla stagione estiva affiancando un aggettivo assai frequentato da D'Annunzio, con un sostantivo di chiara memoria alcionia"<sup>21</sup>. Ma i riferimenti più ampi alla figura del Vate, all'insegna di una ironia da un lato aggressiva ma da un altro non estranea dal riconoscimento di un ruolo magistrato nelle vicende letterarie, li troviamo sicuramente, nella parodica figura del poeta Caçoncellos, della *Cognizione del dolore*, "poeta nazionale del Maradagal", in cui si nasconde – sotto una "spolveratura creola", come scrive Contini – una ricostruzione ironica, talora sarcastica, dell'eroe Vate, anche se altri scrittori dell'Italia post-risorgimentale si affacciano dietro le bizzarrie della biografia e la retorica dell'opera del personaggio<sup>22</sup>. Esemplare della complessa cifra comica del poeta maradagalese è proprio il cognome Caçoncellos che Gadda conia con la consueta ilare sapienza onomastica. Se, come ricorda Zollino, "Manzotti spiegava il cognome riferendolo al 'macaronico *casoncellis* di *Baldus*", in realtà occorre tener presente la grafia del cognome con la *ç*, di uso decaduto nel castigliano moderno e dunque da sostituire con una *z* che produrrebbe un "Cazoncellos" che non lascia dubbi "sul fatto che Gadda abbia voluto sanzionare l'esuberante vecchietto del Vittoriale con un adeguato contrappasso onomastico"<sup>23</sup>. Ma, "ulteriori menzioni del Caçoncellos nella *Cognizione* si manifestano sotto l'insegna dell'invettiva: a parlarne, infatti, non è più il narratore, bensì l'accidioso protagonista Gonzalo". E tra le colpe che questi imputa al Vate locale ci sono tratti tipici del Vate nazionale, "l'esaltazione delle proprie capacità espressive, il generico culto del mistero"<sup>24</sup>. Numerosi altri luoghi delle opere gaddiane potrebbero essere citati per ricordarne i rapporti, più o meno espliciti, con pagine dannunziane, né potrebbe essere altrimenti, date la modalità di costruzione dei testi, l'elaborazione di uno specifico linguaggio letterario, la sperimentazione che guarda al passato come al contesto presente per la costruzione di forme innovative, talmente inusitate da consentire l'inaugurazione di uno "spazio letterario" lontano dalla pratica della letteratura più consueta. Ed è proprio in questa direzione, in questa prospettiva di rielaborazione del passato e di progettazione del futuro: un "nuovo" come esigenza etica ed estetica e quindi fondazione di un'arte capace di rappresentare tensioni sentimentali e morali adeguate ad una rinnovata visione del mondo. Ma è proprio in questo crogiuolo in cui si fondono linguaggi e culture che i percorsi dei due "logoteti" – per riprendere la definizione di Barthes da cui siamo partiti – si distinguono e si allontanano l'uno dall'altro. La distanza che va aumentando con il progredire del lavoro di Gadda è quella che ben rappresenta il passaggio da una cultura letteraria legata alla mitizzazione di un mondo classico e aristocratico come antidoto e risarcimento di una modernità degradata e la scommessa di un universo che nasce dalla pluralità delle vite, delle terre, delle lingue. Vediamo il percorso di Gadda. Scrive, a proposito di Rimbaud: "Il problema dell'espressione non sembra potersi di-

sggiungere da un riferimento alla totalità. La poesia-vita non può essere avulsa dalla totalità perduta, episodica [...] La poesia, in quanto epitome purificatrice della conoscenza, nella estensione più ampia di questa, non può cancellare dal mondo le realtà etiche<sup>25</sup>. Più in specifico, concentrandosi sul problema dell'espressione estetica, in *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (del '29), saggio fondamentale per la definizione dei procedimenti metalinguistici, Gadda scrive: "L'elaborazione espressiva, nell'ambito proprio di una tecnica determinata, morde in "corpore veritatis" e cioè lavora sui fatti, sugli atti, sulle cose, sulle relazioni, sull'esperienza insomma, che vengono vivamente, immediatamente, proposti agli occhi e al cervello di tutti: essi raggruma in cognizioni ferme sistemate in una intelligenza, in una abilità, in una maestria, o almeno in una pratica, in un'abitudine: al che certo non perviene un rielaboratore lontano. Con fiancheggiamento d'ogni circospezione critica da parte d'ognuno e della necessità medesima: con avanguardia degli sforzi euristici verso il nuovo, il più esatto, il più proprio, il più rapido, il più conveniente"<sup>26</sup>.

La dinamica della ricerca espressiva<sup>27</sup> che Gadda delinea in questa pagina è un movimento dall'uno al molteplice<sup>28</sup>, con l'individuazione, nell'ambito di questo polo, dell'identità delle categorie del *nuovo*, del *proprio*, del *rapido*. Una singolare sovrapposizione tra specificità singolare della lingua e *verità* generale di essa, che avviene grazie al riconoscimento, nel sociale, nell'effettuale, di un "limite infimo di pertinenza della rielaborazione (del linguaggio tecnico), e questo limite è segnato dal già fatto, dal già concreto, dal già accettato". Ciò implica ovviamente un rifiuto di valori letterari assoluti che aspirino ad identificare la totalità: così nella "moraluzza" della *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936):

"È bene rimettere alle parole e alle favole un mandato provvisorio e, direi, una limitata procura: non ubriacarsi di suoni; non credere che la noce sia sempre sana: addosso alle noci, usare lo schiaccianoci: incastonar le parole nella necessità del momento, sì con un certo senso del limite loro, e del pudor nostro: e della credibilità de' fatti: e del 'dolore del mondo', sto frescone, e delle contrastanti possibilità [...] Lo stomaco si sazia d'un fagiano, e l'animo non si sazierà d'una tromba, o d'un poema, o d'un bugione grosso a teatro?"<sup>29</sup>

Il relativismo dei valori trova la propria motivazione e il proprio senso nella ricerca della sostanza fondante; in un saggio sul Belli, del '45, dove Gadda scrive:

"Il dramma dell'espressione è nel Belli, come è nel Manzoni. Dall'uno all'altro, disperatamente necessitato, difformemente risolto. Il fine è il massimo avvicinamento possibile a quanto la propria consapevolezza certifica per vero, in eventuale opposizione ai rimandi pigri d'ogni verbale conformità... La parlata dal popolo – e più che mai del Belli – segna l'affiorare di uno spostamento spastico della conoscenza dal tritume delle correnti obbligate: è ugualmente lontana dal documento illuminatore del Progresso (scientifico, storiografico) come dalla imposizione degli interessi e delle consociazioni, costituiti o costituende. Attinge ai limiti egualmente dolorosi e egualmente fecondi d'un conato di rivendicazione gnoseologica e d'un dissolvimento della inanità della maccheronea"<sup>30</sup>

A distanza di due anni, Gadda ribadisce la forza della convenzione attraverso cui una comunità linguistica riconosce un principio di verità; è una pagina importante e poco attentamente valutata nella portata della definizione "sociale" della "maccheronea":

"Dire per maccheronea è dunque, talvolta, un adeguarsi al comune modo e gusto, un rivendicare risolvere le istanze profonde contro i piatti stanchi, un immergersi nella comunità vivente delle anime, un prevenirne o un secondarne in pagina l'ingenito impulso a descrivere, in volontà definitrice del reale, per allegri segni"<sup>31</sup>.

La natura antilirica del linguaggio maccheronico garantisce, tra il '40 e il '50, la dissoluzione del ruolo del soggetto come protagonista. Ricorrendo a prospettive derivate della psicanalisi, Gadda scrive pagine di radicale condanna dell' "idolo io":

"Le teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti, hanno profluito contro l'idolo io, questo palo; torbida e straripante conluvie sono pressoché pervenute a sommergere, col divino permesso la coglionissima capa"<sup>32</sup>.

Altra faccia della distruzione della soggettività è la visione della realtà come dinamica di relazioni, secondo le quali la materia si organizza e razionalizza: da ciò deriva l'istanza di un linguaggio configurato su tale realtà. Nella nota intervista sul realismo – sempre del '50 – Gadda ne afferma una sua peculiare concezione:

“Un lettore di Kant non può credere in una realtà obiettiva, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il quid più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto meccanismo macchinismo. Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto”<sup>33</sup>.

Il circuito attraverso cui prende forma il linguaggio che Gadda teorizza -il linguaggio della letteratura che è omologo a quello della realtà – è quello che si instaura tra il polo della materia sostanziale, sostrato di rapporti ed interazioni, e quello di una sollecitazione morale del soggetto. Questo secondo polo – residuo di una soggettività negata ed atomizzata- è un referente costantemente presente nel discorso critico, come indica l'intuizione gaddiana a proposito dell'*Agostino* di Moravia: “La liricità di Moravia, non è gestita dai personaggi, che sono piuttosto a-lirici. Scaturisce dalla sua (e nostra) reazione etica e umana al fatto narrato”<sup>34</sup>.

A proposito del Belli, è poi affermato che “alla nettissima posizione linguistica corrisponde esattamente la posizione etica e psicologica che incenerisce nel ridicolo tutto ciò che non resiste a una tale prova del fuoco, per intimo grado e calore di verità”<sup>35</sup>.

L'estetica e la poetica di Gadda si costruiscono attorno ad una idea di causa: l'estensione del principio di causalità ad una maglia di relazioni capace di coprire l'intera realtà conoscibile implica, accanto a molte altre scelte decisive, il rifiuto di una gnoseologia finalistica che individua il senso del rapporto individuo-mondo soltanto nella prospettiva di una teologia etica. Questa prospettiva di storicismo assoluto era portata, nella cultura italiana, dal pensiero crociano e dalla riconduzione che esso operò di ogni problematica della conoscenza e dell'espressione all'articolazione dell'idea della storia come progresso dello spirito. Fin dal *Breviario di Estetica* del '12, riproposto in data più vicina agli studi gaddiani, nei *Nuovi saggi di estetica*, del '20, Croce affermava, a proposito della discussione sulla liceità e modalità della storiografia letteraria, che – secondo il principio della teoria generale della storiografia – la conoscenza vera non è conoscenza per cause, ma conoscenza per fini<sup>36</sup>. Una simile posizione si ripropone variamente articolata, attraverso diversi testi crociani: la ritroveremo, ad esempio, nell'analisi del rapporto fra storia e storia della letteratura nel saggio su De Sanctis, raccolto in *Letture di poeti*. Questa enfaticizzazione della prospettiva diacronica come categoria privilegiata dell'organizzazione del sapere è proiettata sulla problematica della critica letteraria, promuovendo l'analisi testuale e il giudizio valutativo a occasione di ricognizione della “storia” della poesia (il giudizio sull'opera è il riconoscimento del farsi dell'intuizione estetica).

La distanza del pensiero crociano dalla poetica di Gadda e dalla sua scrittura misura, nella cultura fra gli anni Trenta e Cinquanta, la volontà di un rinnovamento delle forme espressive in cui si intrecciano la ricerca letteraria di “Solaria” e l'attenzione per i linguaggi tecnici e le morfologie di culture non umanistiche, non omologate dall'assolutismo storicistico.

Croce era stato molto frequentato da Gadda. Dai *Cahiers d'études del Racconto italiano d'ignoto del Novecento*, emergono luoghi di evidente derivazione crociana. Troviamo spesso riferimenti al motivo dell’“intuizione”, come si è già visto, negli appunti gaddiani per la composizione; ad esempio: “realmente ho provato nel comporre (anche negli ultimi studi) che lo stile mi è imposto dalla passione (intuizione) del momento e che lo scrivere con uno stile pre-voluto è uno sforzo bestiale, se questo non è lo stile corrispondente al mio ‘momento conoscitivo’”<sup>37</sup>.

Il problema della scarsa omogeneità stilistica del romanzo deriva a Gadda dalla ne-

cessità di rendere, nella sua specifica forma espressiva, la discontinua “passione (intuizione) del momento”: è la sofferta differenza tra le diverse fasi psicologiche che presiedono all’*intuizione* e la sua resa stilistica. Ciò nella consapevolezza che la conoscenza intuitiva va integrata con altri modi del conoscere e dell’*esistere*.

Al Novecento che si schiudeva, con il pensiero crociano, con l’imperativo di una soggettività protesa al proprio destino individuale e attenta a riconvertire in valori estetici la pulsione etica della conoscenza/intuizione dell’universale nel singolo, si oppone la ricerca, ossessivamente quanto pazientemente legata alla materia, di una causalità incessante attraverso cui parla la pluralità del mondo e l’inesauribile concatenazione degli affetti: una ricerca che sancisce che la sola reale conoscenza è quella delle cause, quella che realizza l’imperativo etico di abbracciare la realtà dei fenomeni nel suo più vasto e complicato ingranamento; con la coscienza che la catena delle cause disegna il più autentico sistema di relazioni umane, intellettuali e affettive. Se Gadda giunge, con la *Meditazione*, a questo genere di tesi, è evidente come, nel mettere mano ai *Cahiers* del ’24, il referente estetico-letterario più vicino, il repertorio concettuale di più rapida consultazione, fosse quello derivabile da un’estetica crociana fissata nella sua “figura” più radicale – e in questo senso, più “facile” – quella dell’“intuizione” lirica. Questo retaggio crociano sorregge un apprendistato letterario che potrebbe anche evolversi, da questa fase iniziale, sui sentieri eminentemente lirici della prosa d’arte e del “grande stile” rondista: starà proprio alla cultura non umanistica e all’empirismo conoscitivo ed espressivo di Gadda correggere il percorso in direzione di una teorizzazione metanarrativa e metalinguistica, di segno radicalmente opposto all’idealismo crociano. Se in Croce si ha la costante ricerca di un ordine della realtà, come principio irrinunciabile che presieda al movimento continuo e vario attorno a l’idea di unicità sottesa all’articolazione dei fatti, in Gadda la letteratura – e il romanzo nell’accezione bachtiniana di testo caratterizzato da “pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate”. Si pone come voce più autentica, perché più complessa, della materia: codice non finito (analogo ai sistemi non chiusi, “dal carattere estensivamente indefinito” descritti nella *Meditazione*), repertorio, ma non tassonomia, delle cause.

I testi gaddiani si costruiscono attorno ad un senso profondo della “materialità” del mondo: il disvelamento dei fenomeni attraverso la loro *dicibilità* – “barocco è il mondo e il Gadda ne ha percepito e ritratto la barocaggine” – si apre non su un mondo più “vero”, ma sul livello nucleare del mondo, dove si rivelano la vita, gli intrecci, la forza degli infiniti processi causanti. La conoscenza di tutto ciò deriva dallo sguardo fisso sugli strati più segreti e nascosti della materia, percorsi e nominati in un catalogo del repertorio anatomico, del frammento della materia atomizzata, del corpo parcellizzato. L’utopia idealistica del soggetto che conosce e si riconosce nel destino del mondo e nella finalità degli eventi muore nella rigorosa, ossessiva, ricognizione delle parti della materia e delle cause che la agitano. La pluralità di questa può esser detta solo dalla letteratura, dal linguaggio che essa inventa e attiva.

#### NOTE

1. La definizione di “logoteta” la ricavo da una preziosa riflessione di Roland Barthes in *Sade, Fourier, Loyola*, (in trad. it. Einaudi, Torino 1977) dedicata ad alcuni esempi di creatori di universi linguistici, legati alla messa in scena, in un sistema di pensiero, di una peculiare visione del mondo.

2. P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 183-184.

3. *Ivi*.

4. *Ivi*.

5. *Ibid.* p. 188.

6. *Ibid.*, p. 189: ma vedi anche E. Raimondi, *Alla ricerca del romanzo “moderno”*, introduzione a

- G: D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano 1988, pp. XVII e sgg.
7. G. Patrizi, *Gadda*, Salerno, Roma 2014, p. 00.
  8. G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli, Meridiani Mondadori, Milano 1988, p. 642.
  9. *Ibid.* p. 641
  10. L. Matt, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carrocci, Roma 1989, p. 82
  11. G. d'Annunzio, op. cit., p. 640.
  12. *Ibid.*, p. 641.
  13. L. Matt, op. cit., p. 91
  14. v. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1948p. 430; G. L. Beccaria, *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Einaudi, Torino 1993, p. 711.
  15. Turchetta 1993, p.00.
  16. G. d'Annunzio, op. cit., pp. 641-642.
  17. L. Serianni scrive, a questo proposito, di un sperimentalismo espressionista che accosterebbe D'Annunzio alla ricerca delle avanguardie europee di quei decenni: 2000, p. 1110.
  18. P.V. Mengaldo, op. cit. p. 189
  19. G. d'Annunzio, op. cit., p. 640.
  20. Cit. in A. Zullino, *Il Vate e l'Ingegnere. D'Annunzio e Gadda*, ETS, Pisa 1998, p. 18.
  21. *Ibidem*, p. 72.
  22. *Ibidem*, pp.114-124, ma anche *passim*.
  23. *Ibidem*, p. 117.
  24. *Ibidem*, p. 124.
  25. C.E. Gadda, *Il viaggi, la morte*,
  26. *Idem*, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *I viaggi e la morte*, cit., p. 479.
  27. Su questi problemi, cfr. G. Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno 2014, pp. 85-94.
  28. Per un più ampio riferimento su questi temi, mi permetto di rinviare a G. Patrizi, *Gadda*, cit., *passim*.
  29. *Idem.*, *Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *I viaggi e la morte*, cit., p. 454.
  30. *Idem*, *Arte del Belli*, in *I viaggi, la morte*, cit., 554.
  31. *Idem*, *Fatto personale...o quasi*, in *I viaggi, la morte*, cit. , p. 498.
  32. *Idem*, *Come lavoro*, in *I viaggi, la morte*, cit., p. 428.
  33. *Idem*, *Un'opinione sul neorealismo*, in *I viaggi, la morte*, cit., p.630.
  34. *Idem*, *'Agostino' di Moravia*, in *I viaggi, la morte*, cit., p. 606.
  35. C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, cit., p. 87.
  36. B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari 1920, pp. 159 e sgg.
  37. *Ibidem*, p., 92.

# D'Annunzio e il linguaggio dello sport

Gianni Oliva

## *Lo status quaestionis*

Se dovessimo indagare sull'uso dell'italiano da parte di uno scrittore che pare abbia adoperato oltre 40.000 parole di contro alle 17.000 di Dante (il dato risale a Bruno Migliorini nel 1939<sup>1</sup> e probabilmente è attendibile solo in generale, considerato che è stato conteggiato a mano), significherebbe entrare quasi in un ginepraio senza via d'uscita. Studiare la infinita ricchezza della lingua di colui che è stato chiamato non a caso "l'ulisside della parola" (Migliorini), individuarne le fonti dai classici e dai lessici specializzati, studiare il suo uso dei vocabolari (Il Tommaseo-Bellini e altri dizionari dell'Ottocento, la Crusca, il Guglielmotti per il lessico marinaro e altro ancora) è lavoro non da poco, in parte tentato ma in parte ancora da fare, magari senza illudersi di conseguire risultati globali e definitivi<sup>2</sup>.

Qualcuno, ormai in tempi lontani e forse prematuri, tentò addirittura una prima sistemazione del vocabolario dannunziano. Eravamo nel 1912-13 quando uscirono i due volumi del Passerini, *Il vocabolario della poesia dannunziana* (1912) e *Il vocabolario della prosa dannunziana* (1913)<sup>3</sup>. Lando Passerini si sobbarcò il compito per amore, per una dedizione smisurata verso l'amico, come del resto testimonia l'*epistola* che accompagna il primo volume. La provvisorietà di questo impegno è testimoniato dallo stesso autore, che nella nota *Al lettore* confessa di aver omesso dalla sua attenzione "le prime composizioni giovanili pubblicate in rare raccolte", nonché le poesie sparse, "difficilmente accessibili, comparse qua e là, per giornali e riviste, innanzi e dopo la pubblicazione de' due volumi delle *Laudi*"; inoltre Passerini non spiega sufficientemente quali sono i criteri che lo hanno guidato nella scelta, limitandosi a dire di aver registrato le "forme meno consuete" (peraltro questo criterio, se è prevalente, non è sempre costante).

Ugualmente non agevole è il percorso che porterebbe a considerare il patrimonio da D'Annunzio lasciato all'italiano, ossia i termini originali (neologismi) o rari, molti dei quali, se non inventati, sono semplicemente rivitalizzati, risemantizzati con una nuova energia espressiva, cioè rimessi in uso in quanto dismessi, abbandonati. Anche in questo senso le difficoltà non mancano: questo lavoro comporterebbe un confronto approfondito *parola per parola*, verificando da quando il termine era in uso o se è nato con D'Annunzio. Tentativi, pur apprezzabili, non si sono fatti attendere: anche di recente, in uno dei convegni pescaresi (*D'A a cinquant'anni dalla morte*, 1988) una sintetica nota di Vittorio Coletti faceva il punto sulla situazione ricordando a sua volta i lavori ben noti di Frattini sulla lingua della poesia (*D'A e la lirica italiana del Novecento*, 1969) e quello di Aldo Rossi sulla prosa (*D'A e il Novecento*, "Paragone", 1968), passando naturalmente per Mengaldo (*La tradizione del Novecento*, 1975), un libro fondamentale, che tra i primi istituzionalizzava D'Annunzio traendolo dalle secche della marginalità dopo il rigetto fisiologico del secondo dopoguerra. Una posizione che confermava l'onestà intellettuale di Montale, secondo cui non aver preso nulla da D'Annunzio era un pessimo segno, nel senso che tutti i poeti, per quanto ne dicessero le avanguardie degli anni Sessanta, avrebbero avuto qualcosa da imparare da D'Annunzio. Del resto, il debito del Novecento lette-

rario nei riguardi di D'Annunzio è stato più volte discusso e riconosciuto da molti scrittori contemporanei<sup>4</sup>.

\* \* \*

### *La parola rara*

In questo percorso conoscitivo in cui non va confuso lo stile con la lingua (pregevoli analisi sono state condotte della sintassi frantumata e dello stile nominale del *Libro segreto* e della precedente prosa notturna), va ribadito, senza ombra di dubbio, che il comune denominatore del linguaggio dannunziano è la parola rara, quella che, in un sistema sensibilmente connotativo, non ha subito l'effetto catacretico dell'abbandono e dell'usura; anzi, in questi casi, il processo di significazione va molto spesso verso il recupero rivitalizzante dell'usato. Non a caso nella celebre dedica a Francesco Paolo Michetti nel *Trionfo della morte* deplorerà l'abitudine "dei nostri narratori e descrittori" di adoperare "poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma": "La nostra lingua, per contro – scriverà con forza – è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebrezza all'estremo esploratore". Il progetto di D'Annunzio insomma è creare il tessuto di una lingua europea, che non ha nulla da invidiare alle altre, "non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella degli 'stati d'animo' più complicati e più rari in cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore".

Nel saggio pionieristico già citato di Migliorini si prendeva giustamente in considerazione la tavolozza dei colori usata da D'Annunzio, l'uso di parole come *flavo* e derivati (*flavente, flavescete*), *fulvo, oltremare, oltremarino, oltramarato, aurino, bronzino*, e via dicendo; come anche un gran numero di composti da *nerazzurro* a *verdebiondo* e di derivati (*verdiccio, nerigno, verdognolo, giallognolo*); oltre alla gamma di termini ipergrammaticali come gli aggettivi rafforzati da prefissi (*oltrapossente, oltrepiacente*, ecc.) o gli arcaismi adoperati anche nei nomi di città (*Ascesi, Peroscia*) o di popoli. Compito dello scrittore, secondo il D'Annunzio del *Libro segreto*, coerente con quello della prefazione al *Trionfo*, era di "far della vetustà ... una modernità ignota". Certo, alcuni termini sono entrati di diritto nel sistema della lingua italiana: celebre e ricordato fino alla noia, il caso di *velivolo*, sostituito ad *aeroplano*, per indicare una macchina volante senza motore ("parola leggera, fluida, rapida; non imbroglia la lingua e non allega i denti"); come anche si sa che fu lo stesso D'Annunzio a trasformare al femminile la parola *automobile*, a italianizzare il *sandwich* in *tramezzino*; a coniare in campo pubblicitario la sigla FIAT per la fabbrica di Torino o *La Rinascente* per i grandi magazzini o *Saiwa* per una fabbrica di biscotti; così come conìò anche le espressioni *Milite ignoto, folla oceanica* e i nomi Ornella e Liala. Tuttavia – c'è da chiedersi – se si toglie qualche esempio inconfutabile, che cosa in realtà è rimasto nell'odierno linguaggio corrente di tutto questo bagaglio lessicale? Chi usa più oggi alcuni dei termini come quelli ricordati (la stessa parola *velivolo* è davvero ancora nell'uso comune?); ha davvero funzionato a tanti anni di distanza il progetto di rinnovamento dell'antico? Va da sé che, nonostante le buone intenzioni e i propositi letterari, nel campo della lingua è sempre e solo l'uso a fare da padrone. Tanto più in un italiano come quello odierno sempre più essenzializzato, cifrato, omologato, vittima di un inglese prepotente e glottofago, a sua volta destinato a perdere con il tempo la propria identità originaria per tramutarsi in una serie di lingue neo-anglofone (un processo lungo e complicato, secolare, se si vuole, che si è già verificato nella storia dei tempi con il latino e le lingue neo-latine).

Proprio insistendo su questo terreno si potrebbe mettere insieme un campionario di termini che documentano l'esterofilia linguistica di D'Annunzio e che sarebbe appannaggio della sua vocazione allo sperimentalismo e alla modernità. Basta risalire alle cronache mondane de "La Tribuna" per imbattersi in un vocabolario denso di tecnicismi e di stranierismi francesi e inglesi, molti dei quali nuovi per l'epoca e lasciati in eredità al mondo contemporaneo. In modo particolare assecondano questa tendenza le pagine di soggetto sportivo, quelle di speciali rubriche dedicate all'equitazione o alla scherma, come anche, a distanza di qualche decennio, avverrà per il linguaggio di discipline come il ciclismo basate sulla fatica fisica e sulla resistenza, sull'esaltazione dell'agonismo e del vitalismo caro alle ideologie dominanti. L'interesse per lo sport in D'Annunzio, del resto, è cosa nota, se non altro a causa di un'indole naturalmente incline alla competizione<sup>5</sup> e per questo a trovare punti di contatto tra il letterato e lo sportivo:

Nell'arte di maneggiar la spada, come nell'arte, per esempio, di suonare uno strumento, non tutte quante le azioni possono essere volontarie e riflessive. Nella bravura d'uno spadaccino come nella bravura di un violinista c'è, senza dubbio, una parte *d'inconscio*. Ci sono colpi di spada e cavate d'arco, di cui lo schermidore e il suonatore non hanno coscienza, e in cui la volontà non ha quindi parte alcuna. Quanto più alto è il grado di perfezione raggiunto dall'artista nel meccanismo, tanto più spesso *l'inconscio* opera in lui. E certo sarebbe curioso ricercare le leggi di codesta forza e studiarne le manifestazioni e misurarne gli effetti<sup>6</sup>.

Da questo passo si evince la particolare disponibilità e competenza del giovane D'Annunzio in materia, che in nome della combattività, "qualità essenziale dell'uomo", arriverà a difendere il duello come fenomeno sociale, purché fondato su regole chiare, sulla correttezza e la lealtà dei contendenti. L'attenzione per lo sport lo porta ad occuparsi molto spesso delle corse dei cavalli ("tutta Roma va alle corse") e della lunga fila di gentiluomini e nobildonne, "la lunga siepe umana che ondeggia e rumoreggia dinnanzi alle tribune nel *Derby-day*". Nelle sue rubriche sportive, ghiotte occasioni per descrivere il bel mondo della Capitale, il *Duca minimo* anticiperà di gran lunga i vari corrieri e gazzette di qualche decennio successivo. E soprattutto farà sfoggio di un linguaggio nuovo, inedito, artificiale, se si vuole, persino vezzoso, adoperando anglicismi e francesismi alla moda, familiari al pubblico dei lettori e delle lettrici. Un messaggio linguistico (e culturale) incentrato sullo sport e sull'immagine dello *sportman*, destinata a diventare una figura di culto per la società alto-borghese e aristocratica.

Quando si allude ai vocaboli stranieri presenti nel linguaggio dannunziano delle "Cronache" va premesso che si tratta di un uso diffuso che non riguarda solo le rubriche dedicate allo sport ma si allarga necessariamente alle attitudini della *high-life* che affolla gli spalti e alla leziosità dell'abbigliamento femminile. Tanto per cominciare si legga questo passo a firma X. Y.: "La regina ha una freschissima *toilette* composta di un *corsage* di velluto *mousse* e d'una veste di crespo *crème* e d'una quantità di rose *thee* sparse anche sul cappellino"<sup>7</sup>. Il cronista raffinato fa sfoggio della sue conoscenze lessicali che richiama ad ogni piè sospinto per essere in linea con i gusti della società umbertina. Ne consegue una sorta di resoconto, ai limiti del catalogo, dell'abbigliamento alla moda di chi assiste all'evento sportivo: *aigrette* (ciuffo di piume d'airone in uso sui cappelli), *paletot* (giacca o paltò in italiano), *rendigote* (lungo cappotto), e via dicendo. La Francia è anche la patria del *Grand Prix*, istituito a Parigi "da quel gran signore-scrive D'Annunzio - che aveva così acuto e profondo senso della modernità" quale il duca di Momy: "La settimana del Grand-Prix a Parigi è una specie di carnevale senza maschere; ed ha del carnevale una specie di ebrietà gioconda, il lusso senza limiti, l'affluenza degli stranieri, la maggior libertà e liberalità della vita comune"<sup>8</sup> (dalla competizione ippica ricordata deriva quello

delle moderne corse automobilistiche di Formula Uno). Nel campo dell'ippica sarà possibile rintracciare il maggior numero di prestiti sportivi d'oltralpe. Eccone un breve campionario:

**Pèsage:** (“Il *pèsage* è addirittura rilucente, seducente, folgorante”)<sup>9</sup>. Il termine indica nell'ippodromo il recinto del peso dove prima delle gare si procede a pesare i fantini.

**Fiacre:** parola francese entrata anche nel dizionario italiano con il significato di carrozza pubblica a cavalli, una sorta di *taxi* (“a mezzogiorno non c'è un solo *fiacre* libero”)<sup>10</sup>.

**Au petit galop:** espressione gergale, al piccolo galoppo, usata per indicare la superiorità del cavallo vincitore sugli altri (“segue con moltissima facilità la vittoria *au petit galop*”)<sup>11</sup>.

**Chasseurs, en place! Et Rangeons Nous! :** Frase riportata in una cronaca di caccia a cavallo traducibile in questo modo: “Cacciatori, ai posti! Schieriamoci”. Un grido di battaglia, insomma, con cui i cacciatori si preparavano alla lunga galoppata (“Ma, Dio mio, sei ore di equitazione”)<sup>12</sup>.

**Attelages:** (“una infinità di altri *attelages* anch'essi degni di nota”<sup>13</sup>): Il termine sta a significare “traino” o “attacco” o anche “impianto di equitazione”. Nel caso specifico sta per equipaggi partecipanti ad una corsa ippica.

**Forfait:** nel linguaggio sportivo (e anche in quello corrente) è la mancata partecipazione d'un concorrente ad una gara. Nell'ippica comporta spesso il pagamento di una penalità chiamata *forfait* (dall'inglese *forfeit*, dover pagare). D'Annunzio utilizza la parola per indicare la rinuncia di alcuni iscritti alle corse di Villa Ada.<sup>14</sup>

Se persiste l'attrazione per la lingua francese (una vera e propria seconda lingua per la buona società italiana) le novità più rilevanti sul fronte sportivo arrivano dalla Gran Bretagna (come il pallone da *football*), patria di un gran numero di *sports* che si andavano diffondendo in Europa e altrove.

“Gli *sportsmen* di nazionalità britannica girano intorno al *paddock* con - sguardi di trionfo orgogliosi”. Si allude alla sfilata dei fantini inglesi sotto le tribune dopo il trionfo di Paradox, il cavallo britannico vincitore del *Grand Prix de Paris* nel 1885. Si nota nella prosa dannunziana una sorta di scoperta ammirazione per gli sportivi d'oltremarina, terra del Cricket, ma anche del Football, del Rugby, del Golf e del Tennis, i principali *sports* dell'era moderna (il primo torneo di Wimbledon è del 1877). Lo sport, del resto, permette di esercitare, come si diceva, lo spirito agonistico alla luce della correttezza e del rispetto dell'avversario. Proviamo a dare qualche esempio di prestito lessicale:

**Match:** Parola fortunata per indicare *gara, partita*. Da D'Annunzio è usata per commentare quella che oggi si direbbe una *regata* o *Yachting*, una competizione di navigazione. Il termine *yacht* (e quindi *yachting*) deriva dall'olandese *jaght* = cacciare; lo *jaght vogel* è un uccello predatore simile al falco; *Jaght schips* erano le navi di dimensioni ridotte utilizzate per il piccolo cabotaggio o per operazioni belliche.<sup>15</sup>

**Schooners & Sloop:** Sono tipologie di *yacht*; in italiano è detto *scuna* o meno correttamente *goletta*; il secondo termine, traducibile con *corvetta, scialuppa*, indica una barca a vela ad un solo albero. D'Annunzio ne parla nell'articolo *Yachting ed altro*, in cui scrive: “Anche in Italia dunque l'*yachting*, questo bellissimo e diletto genere di sport, incomincia a fiorire; e noi ci auguriamo che fra qualche anno un'*yacht* italiano possa prender parte ad una di quelle corse in pieno Oceano, che sono oggi la gloria delli *yachtsmen* inglesi ed americani”<sup>16</sup>.

**Sportsman / Sportswoman :** i due termini, tradotti dallo stesso D'Annunzio come “uomo o donna di sport”, sono molto diffusi nelle cronache romane per indicare soprattutto i fantini al galoppo. In tempi moderni è prevalso l'uso generico di *atleta* o una

maggiore specificazione secondo le varie discipline sportive (calciatore, tennista, ciclista, ecc.).

**Derby Day:** (“Comunque, tutti gli *sportsmen*, tutte le belle signore che hanno preparato la *toilette* del *Derby-day*, salutano con gioia i raggi mattutini”)¹⁷. L’espressione ai tempi del D’Annunzio cronista indicava la corsa equestre più attesa della stagione (l’origine del nome nel conte di Derby Edward Stanley). Il termine passerà poi nel calcio, com’è noto, a indicare gli incontri tra squadre della stessa città o una sfida particolarmente sentita.

**Bookmakers:** (“I *bookmakers* strillano già davanti alle loro tabelle, mutando e rimutando le quote dei cavalli a seconda delle oscillazioni della offerta e della domanda”)¹⁸; in Italia si potrebbe dire *allibratori*, cioè coloro che accettano scommesse, ma credo che nessuno più rinunci all’originale inglese.

**Jockey:** semplicemente *fantino*, colui che monta il cavallo da corsa. *Jockey* deriva da *Jock*, cioè ragazzo, nome colloquiale di Jhon; anche l’italiano *fantino* del resto deriva da *infans-infantis*, ragazzino, persona dall’esile corporatura.

**Turf:** (“i pressi del *turf* sono sufficientemente popolati”)¹⁹. In attesa dell’inizio del *Derby* il cronista descrive il manto erboso che si va riempiendo di addetti ai lavori.

**Paddock:** E’ il recinto erboso dove si sellano i cavalli prima della corsa. Il termine tecnico si è esteso alla zona dell’autodromo ove stazionano i camper e i camion della varie scuderie automobilistiche e motociclistiche.²⁰

**Gentlemen riders:** (“Corrono i *gentlemen riders* marchese di Roccagiovine e Luigi Ranucci, l’uno montando *New-York* e l’altro *Maximum*”); lett. *cavaliere*, è usato come variante di *fantino*; nel linguaggio sportivo odierno indica i corridori motociclisti, a riprova del bagaglio lessicale fornito dall’ippica agli *sports* più recenti.²¹

## *Il lessico tecnico dello sport*

Oltre ai forestierismi però è degno di nota nelle cronache del *Duca minimo* l’introduzione di un bagaglio tecnico riguardante le discipline commentate nelle rubriche sportive. Come un esperto del settore che ha sempre presente il fine della comunicazione, D’Annunzio avverte che non esagererà con i particolari tecnici “perché i profani non capirebbero nulla e gli intenditori non hanno bisogno della mia sottigliezza”²². Nelle pagine sulla scherma, di cui si rivelerà vero intenditore anche nel *Piacere*, si distingue la parola *assalto*, che sta per duello tra due schermatori; come anche appartiene a quel linguaggio *guardia*, per significare la posizione del tiratore pronto col corpo e con l’arma sia all’offesa che alla difesa (s’intende anche una parte del fioretto, composto dalla *lama* e dalla *guarda*, che a sua volta comprende la *coccia* di forma sferica sottostante alla lama, gli *archetti* di unione tra la *coccia* e il *gavigliano*, ed infine dal *manico* e dal *pomo*); non da meno parla di *parata* (difendersi dai colpi avversi) e di *risposta*, di *uscite in tempo*, di *battuta*, di *misura*, di *gradi*, di *filo*, un vero e proprio repertorio da praticante, se si vuole, ma anche di accanito lettore di Masaniello Parise, il celebre “aureo *Trattato di scherma*” più volte citato di cui si proponeva un giorno o l’altro di discorrere a lungo²³ e che per ora era bene tenere sotto mano per attingervi i particolari più significativi²⁴.

Arcaismi e neologismi popolano infine quel magazzino di sorprese che è il *Forse che si forse che no*, il romanzo della macchina e del volo in cui si svolge una storia di passione. Qui è possibile trovare numerosi vocaboli del mondo dell’aviazione e dell’automobile sperimentati per la prima volta in letteratura. Ma son cose note che qui si ricordano solo per esigenza di completezza: basti pensare ai termini aviatori come *decollo*, *atterraggio* riferiti al famoso *velivolo* e, per restare in tema, a *fusoliera*; mentre con *cofano* ci spostiamo nel mondo della macchina (lat. tardo *cophinum*, gr. *kòphinos*= cesta,

contenitore); nello stesso romanzo compare il termine *maratoneta* per indicare i partecipanti alla celebre corsa olimpica (non era lontano peraltro l'episodio di Dorando Petri arrivato stremato al traguardo nei Giochi Olimpici di Londra nel 1908), mentre è ben noto il ricorso allo *scudetto tricolore* durante una partita di *football* a Fiume tra una selezione del Comando dannunziano e la squadra cittadina (7 febbraio 1920); in quell'occasione pare sia stata udita per la prima volta la fortunata locuzione *Eia! Eia! Alalà* in sostituzione del barbarico *Ip! Ip! Hurrah!* (*Alalà* è l'urlo di guerra greco usato da Pindaro e da Euripide, unito a *Eia*, con la quale, secondo la tradizione, Alessandro Magno incitava il suo cavallo Bucefalo<sup>25</sup>). La partita di calcio in modo particolare viene vista come la simulazione di un'impresa bellica ("Questo campo è un campo di combattenti, questo gioco è un gioco di combattenti") e lo sport e la competizione sono ritenute tra le poche attività in grado di abbattere frontiere e differenze culturali, come sarà nell'esperienza fiumana, quando era di rito l'"educazione corporea in palestre aperte e fornite"<sup>26</sup>.

### *Linguaggio dannunziano nei giornali sportivi*

È cosa certa che la società italiana ed europea dopo il 1870 stava cambiando vertiginosamente e tendeva all'avviamento e all'ampliamento conferiti – come sottolineava non senza polemica Benedetto Croce – “alle stesse ricreazioni e giuochi sociali, a quel che si chiamò lo *sport*, dalle biciclette alle automobili, dai canotti e dai *yachts* alle aeronavi, dalla *boxe* al *foot-ball* e allo *sky*, che tutti in vario modo cospirarono a dare troppo larga parte nel costume e nell'interessamento al rigoglio e alla destrezza corporale, scapitandone al confronto le parti dell'intelligenza e del sentiment<sup>o</sup>”<sup>27</sup>. Queste dichiarazioni esprimono in pieno le posizioni di un liberale che vede nello *sport* poco più di un vezzo per sciope-rati, laddove la generazione dannunziana guardava alle esigenze di una società massificata, desiderosa di riconoscersi in modelli eccitanti, attraenti come sono gli atleti dei tempi moderni, eroi e divi dell'immaginario collettivo, “forme eroiche della civiltà moderna” a cui non si può rinunciare<sup>28</sup>.

Da queste premesse non meraviglia che siano nati a poco a poco veri e propri giornali sportivi, al confronto dei quali erano ben poca cosa le pur brillanti rubriche *Sport e altro* tenute dal Duca Minimo. Nel 1896 nasce a Milano “La Gazzetta dello Sport”, le cui prime pagine erano dedicate, come sarà di tradizione, al ciclismo e all'ippica.<sup>29</sup> Il fondo di apertura, a firma Magno (il direttore Costamagna), faceva il punto sul significato dello sport nell'era moderna che, a differenza di quanto avveniva nell'età greca, non riguardava più soltanto la “forza fisica” seppure unita al “sentimento artistico”, ma risentiva dell'“attività febbrile, la quale caratterizza questa fine di secolo”, cioè il connubio tra la forza fisica e l'avvento della macchina, alla ricerca sempre più necessaria della velocità, del dinamismo. Il linguaggio del giornale esalta gli avvenimenti e titola in modo enfatico come si addice alla chiusura del primo giro d'Italia: “Il I Giro d'Italia organizzato dalla “Gazzetta dello Sport” è vinto da Luigi Ganna su macchina Atala pneumatici Dunlop. 500.000 persone salutano l'ingresso dei trionfatori a Milano”; e più avanti nell'articolo: “Luigi Ganna, primo classificato del primo Giro d'Italia, è veramente l'uomo che ha diritto a quell'altissimo onore. Egli è degno della gloria che si è conquistata”. Nel numero del 29 novembre 1909 un lungo pezzo di Orazio Raimondo rifletteva sull'*Avvenire* dopo il volo umano e segnava il clima e l'ansia del nuovo che era nell'aria.

In quegli anni D'Annunzio faceva il suo primo esperimento di volo a Montichiari sotto gli occhi di un distratto Franz Kafka e preparava il romanzo di Paolo Tarsis. Il futuro eroe-pioniere dei voli su Trieste e Vienna era già considerato un divo dell'aviazione, tanto che un articolo della “Gazzetta dello Sport” del 4 maggio 1910 lo ritrae in visita all'aerodromo “Leonino da Zara” a Padova: “Al campo di aviazione il poeta fu accolto da prolungati applausi della folla ivi convenuta. Gabriele D'Annunzio visitò minutamente

gli hangars e le tettoie nonché i velivoli Volsin e Bleriot dimostrandosi conoscitore profondo dei più ardui problemi dell'aviazione e dei più complicati studi fattisi finora (...). D'Annunzio rimase soddisfattissimo della visita e si compiacque vivamente col Da Zara pel grande impulso che dà all'aviazione in Italia: elogiò molto il campo di aviazione, che permette per la sua vastità e livellazione, ottimi ed efficaci esperimenti". Parimenti nell'articolo a firma Spartaco Trevisan di molti anni dopo (22 aprile 1924) si ricalcava il motivo dannunziano del sogno di Icaro, come nelle liriche di *Alcione*, e l'entusiasmo per i prodigi degli aerei, "macchine di pura velocità, macchine specialmente atte alla scalata dei cieli, macchine per voli di lunga lena (...) Frullar d'eliche, ruggiti di motori, spumeggiare di onde. Il grosso spettacolo decolla, si libra, sale nel cielo"<sup>30</sup>. È inutile sottolinearlo ma Trevisan non aveva neppure dimenticato le pagine del *Forse che* sì. Del resto ad uno stile e a suggestioni dannunziane sono ispirati la maggior parte dei resoconti inerenti allo sforzo fisico e all'agonismo, segno che D'Annunzio fungeva da modello ed era dunque ovvio che si cercasse di imitare le fattezze della sua prosa, col risultato però di aumentarne la dose di retorica. Sarà sufficiente leggere questo brano del 4 aprile 1910 sulla selezione di pugili, chiamati "titani" nel Gran Premio di Milano: "È vero che non si tratta dei Campi Flegrei, poiché ci troviamo ogni sera all'Eden; ma ciò non toglie che ci si presenti la visione di un gruppo di eroi mitologici della terra battaglianti alla conquista d'un cielo non meno olimpico di quello che su Giove padre regnava. È l'anelito della vittoria finale, è l'ambizione ardente del primato che gonfia di tutte le energie quei petti giganti. (...) La natura e l'esercizio gli furono prodighi d'un corpo erculeo. Piantato su due gambe enormi, dotato d'un torace gladiatorio e di due braccia robustissime. Deve possedere un vigore poco comune, sia pure fra gli uomini eccezionali in mezzo a cui trovasi"<sup>31</sup>.

Del pugilato, dunque, si ammirava l'idea titanica della prestanza e della forza in atleti che ricordavano le figure mitiche della classicità. In anni più tardi anche il fascismo usò la *boxe* come mezzo di propaganda in una società che aveva bisogno di eroi, o meglio di gente normale pronta a elevarsi compiendo uno straordinario e generoso atto di coraggio nella consapevolezza di sacrificare se stesso per proteggere ed elevare l'ideale italiano. È il caso del "campione della razza italiana" Primo Carnera (1906-1967), "una montagna", con due "enormi magli" al posto delle braccia, con il tronco che sembrava "una muraglia"<sup>32</sup>, magnificato ad ogni piè sospinto dalla stampa di regime, salvo poi ad essere abbandonato malinconicamente al suo destino dopo le prime sconfitte.

D'altra parte anche una disciplina come il ciclismo si presta all'enfasi eroica, alla celebrazione della sfida e della potenza muscolare. I campioni che scalano le vette più arcigne con i tubolari avvolti al collo in mezzo alla polvere delle strade bianche e dissestate verranno trasfigurati dai cronisti sportivi come i nuovi eroi d'inizio Novecento. La prosa giornalistica si fa appassionata e celebra l'individualità dell'atleta sottolineando i momenti cruciali delle sue imprese; il *pathos* e il dramma creano una nuova *chanson de geste*, un altro surrogato dell'epica classica. Nasce insomma l'epopea del ciclismo, quella che porterà alle grandi e titaniche sfide tra Guerra e Girardengo e, negli anni a venire, tra Coppi e Bartali, in un'Italia ossessionata dall'agonismo, dalla vittoria e dal sacrificio sportivo come metafora della vita. Di questo passo non si contano i termini eroici ricorrenti nei racconti, le metafore magniloquenti di marca dannunziana inerenti ai temi della grandezza e della potenza, o frasi angosciate per esaltare lo sforzo fisico o la tristezza della sconfitta. Talvolta il riferimento a D'Annunzio è esplicito, come nel caso del 24 agosto 1908 nell'articolo *L'onda*, riferito al Primo Giro d'Italia: "L'entusiasmo è come l'onda del mare sollevata dal vento. Nella pigra e lucente bonaccia si destano le prime crepe: le crepe aprono sogni profondi, urtano le masse ancora dormenti, le agitano, le alzano, le sobbalzano, le spingono; sempre incalzate dalla furia spietata che curva, che spezza, strappando brandelli di schiume candide; ingigantendo sino a diventare una forza indomabile che trascina, inghiotte, divora ogni ostacolo, ogni energia". Chi non riconosce in questo fraseggio animato da una *climax* incontenibile i versi de *L'onda* di *Alcione*

? : “L’onda si spezza/ precipita nel cavo/ del solco sonora; / spumeggia, biancheggia, / s’infiora, odora /travolge la cuora, / trae l’alga e l’ulva; / s’allunga/ rotola, galoppa; / intoppa/ in altra cui ‘l vento / diè tempra diversa; / l’avversa, / l’assalta, la sormonta, / vi si mesce, s’accresce. / Di spruzzi, di sprazzi, / di fiocchi, d’iridi / ferve nella risacca; / par che di crisopazzi / scintilli / e di berilli / viridi a sacca “ (vv. 40-61).

Altre pagine epiche del ciclismo sono redatte con l’occhio rivolto al suo esempio, ad un linguaggio pregnante, coinvolgente, che comunica passione, non senza una punta di lirismo nella descrizione della condizioni atmosferiche (“Il cielo è una cappa di piombo”; “L’alba, un’alba grigia e triste, è pigra come l’autunno”; “le ultime brusche rampe del percorso reso sdrucchiole dalla violenza dell’acqua che cade”). L’amore per il ciclismo farà sì che D’Annunzio ricevesse l’onore della diciannovesima tappa nel 1936 che passò davanti al Vittoriale, accolta con tanto di cannonate sparate dalla nave Puglia. In quell’occasione donerà al vincitore Gino Bartali una placca d’ottone ispirata al labirinto mantovano del *Forse che sì*, mentre al direttore della “Gazzetta” regalerà una propria foto con dedica inneggiante alla “rapidità”, già cantata in *Bocca di Serchio* di Alcione: “Rapidità, rapidità, gioiosa vittoria sopra il triste peso, aerea febbre, sete di vento e di splendore” (vv. 115-117). L’esaltazione della velocità, del resto, è un tema dominante della modernità, dell’alleanza ormai consolidata tra l’uomo e la macchina<sup>33</sup>. L’energia vitale, il dinamismo sono gli elementi necessari per la conquista del mondo. Nell’automobilismo Tazio Nuvolari, la “freccia mantovana”, rappresenta ciò che Carnera rappresentava per il pugilato: “l’uomo motore”, la bestia vincente e temeraria, il pilota dalle imprese impossibili. L’incontro con D’Annunzio ebbe luogo il 28 aprile 1932, poco dopo il successo del pilota al Gran Premio di Monaco. È attestato dalle testimonianze che il Comandante in quell’occasione regalò all’asso della velocità una dedica-ritratto in qualche modo riassuntiva della dannunziana visione eroica del vivere: “A Tazio Nuvolari del buon sangue mantovano, che nella tradizione della sua razza congiunge il coraggio alla poesia, la più tranquilla potenza tecnica al più disperato rischio e infine la vita alla morte nel cambio della vittoria”. Ma al tempo stesso, sfoderando una bonaria ironia, niente affatto insospettabile, accompagnò il dono con una tartaruga d’oro che Nuvolari porterà sempre con sé: “All’uomo più veloce del mondo, l’animale più lento”<sup>34</sup>. Echi e cadenze dannunziane non mancano nei giornali dell’epoca allorchè si esalta l’eroismo del gran campione, elevato a modello della fierezza e della forza italiana (“per tutta la corsa il nostro tricolore sventolò sul pennone maestro”<sup>35</sup>). La prosa giornalistica si riempie di aggettivi superlativi e di enfasi oratoria nell’ammirazione senza limiti delle qualità dell’uomo e della potenza della macchina, due elementi che vanno di pari passo per il compimento delle imprese sportive: “Ma subito l’amara verità meccanica è assalita, incalzata, soverchiata da una radiosa verità umana”<sup>36</sup>; e ancora: “La macchina e il campione furono degni l’uno dell’altra”<sup>37</sup>. I titoli degli articoli non sono da meno e vi si riscontrano espressioni come “vibrante atmosfera di entusiasmo”, “la corsa delle meraviglie”, “la vittoria clamorosa”, a degno sostegno della strategia comunicativa posta in atto dall’ideologia dominante.

#### NOTE

1. B. Migliorini, *Gabriele d’Annunzio e la lingua italiana*, in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1939.

2. Un lavoro che era nei propositi del convegno pescarese del Centro Nazionale di Studi Dannunziani *D’Annunzio e la lingua italiana d’oggi* (novembre 2015).

3. G. L. Passerini, *Il vocabolario della poesia dannunziana, con una epistola a Gabriele D’Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1912; Id., *Il vocabolario della prosa dannunziana*, ivi, 1913.

4. Cfr. Gabriele D’Annunzio. *Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991 (incontro tenutosi a Chieti nel 1988 con la partecipazione di Valerio Magrelli, Domenico Rea, Alfredo Giuliani, Giuseppe

Pontiggia); *D'Annunzio e gli scrittori d'oggi* (34° convegno del Centro Nazionale di Studi Dannunziani).

5. Cfr. L. Russi, *L'agonista. Gabriele D'Annunzio e lo sport*, Pescara, Esa, 2008; S. Giuntini, *Gabriele D'Annunzio l'inimitabile atleta. Sport e super-omismo*, Roma, Bradipolibri, 2012.

6. Duca Minimo, "La Tribuna", 14 giugno 1888 (ed. Boni, II, p. 566).

7. In "La Tribuna", *Derby-Day*, 20 aprile 1885 (ed. Boni, I, p. 135).

8. In "La Tribuna", 7 giugno 1885 (ed. Boni, I, p. 302).

9. 17 aprile 1885 (ed. Boni, I, p. 128).

10. 18 giugno 1885 (ed. Boni, I, p. 306).

11. 17 aprile 1885 (ed. Boni, I, p. 123).

12. 21 dicembre 1884 (ed. Boni, I, p. 38).

13. 20 aprile 1885 (ed. Boni, I, p. 142).

14. 25 aprile 1886 (ed. Boni, I, p. 422).

15. Cfr. C. Sciarrelli, *Lo Yacht. Origine ed evoluzione del veliero da diporto*, Milano, Mursia, 1970.

16. 26 gennaio 1887 (ed. Boni, I, p. 845).

17. 20 aprile 1885 (ed. Boni, I, p. 133).

18. *Idem* (ed. Boni, I, p. 134).

19. *Idem*.

20. 18 giugno 1885 (ed. Boni, I, p. 307).

21. 27 aprile 1886 (ed. Boni, I, p. 425).

22. 30 aprile 1888 (ed. Boni, II, p. 495).

23. 16 giugno 1885 (ed. Boni, I, p. 300).

24. M. Parise, *Trattato teorico-pratico della scherma di spada e sciabola; preceduto da un cenno storico sulla scherma e sul duello*, Roma, Tip. Nazionale, 1884.

25. Cfr. L. Braccesi, *L'antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006.

26. Cfr. L. Russi, *op. cit.*, p. 50-51 e anche C. Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2002.

27. B. Croce, *Storia di Europa del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1932, pp. 339-340.

28. Intervista con Giovanni Piazza, in "La Tribuna", 4 giugno 1909, ora in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba 2002, p. 157.

29. Il giornale nasce dalla fusione fra "Il Ciclista" e "La Tripletta"; era di quattro pagine su carta verdina, direttori Eugenio Camillo Costamagna e Eliso Rivera, editore Sonzogno, tiratura 20.000 copie (esaurita). Cfr. la ristampa delle *Prime pagine della "Gazzetta dello Sport"*, a cura di Elio Trifari e Franco Arturi, introduzione di Andrea Monti, Milano, Rizzoli, 2012.

30. *Le prime pagine...*, cit. p. 69.

31. 4 marzo 1910 in *Le prime pagine...* cit. p. 42.

32. 23 ottobre 1933, in *Le prime pagine...*, cit. p. 100.

33. Cfr. G. Oliva, "Tra le più moderne vicende". *D'Annunzio, la macchina e il volo*, in *Io ho quel che ho donato*, a cura di C. Gibellini, pref. di R. Bertazzoli, Bologna, Clueb, 2015, pp. 7-25; e sulla modernità cfr. gli atti del convegno di Caen *D'Annunzio et la modernité*, a cura di L. Oliva e M.J. Tramuta, "Studi Medievali e Moderni", XIII, n. 2, 2009.

34. Cfr. Val. Moretti, *Quando corre Nuvolari*, Roma, Autocritica edizioni, 1992; M. Russo, *Tazio Nuvolari. Una vita senza freni*, Roma, Aliberti, 2009.

35. 13 ottobre 1936, in *Le prime pagine...*, cit. p. 125

36. 12 settembre 1938, in *Le prime pagine...*, cit. p. 134

37. 14 aprile 1930, in *Le prime pagine...*, cit. p. 89.

# Il “cerretano” (dal mito di Ulisse alla signorina Felicita)

Lorenzo Braccesi

a Milva Cappellini

Dove sono la tunica e le armille | d’elettro che portavi a Siracusa? | E le fontane e i templi d’Aretusa | e l’erme e gli oleandri delle ville? || Del tempo ti restò nelle pupille | soltanto la lussuria che t’accusa, | vergine impura dalla fronte chiusa | tra le due bande lucide e tranquille.

Quale l’autore? D’Annunzio o Gozzano? Ovviamente quest’ultimo, un Gozzano ancora prigioniero dell’educazione letteraria dannunziana, ancora non affrancatosi dall’*imitatio Arielis*. Il componimento, un sonetto dal titolo *Demi-vierge*, è del 1906. L’anno successivo, con la pubblicazione de *La via del rifugio*, la prima delle sue raccolte poetiche, muta radicalmente registro poetico come segnala la critica, tanto da fare asserire a Eugenio Montale, in pagine luminose, che “egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse [...] ad ‘attraversare D’Annunzio’ per approdare a un territorio suo”<sup>1</sup>.

Il 1907 è pure l’anno in cui sono composti due componimenti, annoverati dagli editori tra le *Poesie sparse*, perché non inclusi dall’autore né ne *La via del rifugio* né ne *I colloqui*, la seconda e biograficamente più unitaria delle sue raccolte poetiche, che si data nel 1911. I loro titoli sono *L’altro* e *L’ipotesi*, e in entrambe le liriche forti sono le note di ironico dileggio del vate Gabriele e di parodia della sua opera.

Nelle quartine di *L’altro* il poeta ammette scherzosamente che Iddio avrebbe sì potuto plasmarlo vero poeta, poeta ispirato alla fede, ma ben peggio sarebbe stato, se invece di “farlo gozzano”, l’avesse fatto “g(abriel)dannunziano”:

L’Iddio che a tutto provvede | poteva farmi poeta | di fede: l’anima queta | avrebbe cantata la Fede. || Mi è strano l’odore d’incenso, | ma pur ti perdono l’aiuto | che non mi desti se penso | che avresti anche potuto, || invece di farmi gozzano | un po’ scimunito, ma greggio, | farmi (gabriel)dannunziano: | sarebbe stato ben peggio.

Non vediamo qui alcuna apertura alla fede riconnessa agli orizzonti della morte, che, proprio nel 1907, certo si affacciano all’immaginario del poeta, da farlo dubitare di sopravvivere, dopo il primo violento attacco della malattia tubercolare. Ma in questi versi possiamo solo constatare l’avvenuta presa di distanza dal D’Annunzio e da tutto il suo corredo letterario. Presa di distanza che, nel medesimo anno, si traduce nella mordace ironia de *L’ipotesi*. Il vate aveva esaltato in *Maia*, nel primo libro delle *Laudi*, l’Ulisse da lui incontrato nelle acque di Leucade e da lui invocato come “Re di tempeste”<sup>2</sup>:

“Odimi” io gridai | sul clamor dei cari compagni|| “odimi, o Re di tempeste! | Tra costoro io sono il più forte. | Mettimi alla prova. E, se tendo | l’arco tuo grande, | qual tuo pari prendimi teco. | Ma, s’io nol tendo, ignudo | tu configgimi alla tua prua”.

Il super uomo qui si congiunge al suo modello: il super-eroe! Il super-eroe che, già prima, nelle terzine dell’*Inno alle Pleiadi e ai Fati*, introduttivo a tutti i libri delle *Laudi* era stato circonfuso di un’aureola dantesca<sup>3</sup>:

Re del Mediterraneo, parlante | nel maggior corno della fiamma antica, | parlami in questo rogo fiammeggiante ! || Questo vigile fuoco ti nutrica | il mio vóto e il timone e la polèna | del vascel cui fortuna fu nimica, || o tu che del tuo cor la tua carena | contra i perigli spignere fosti uso | dietro l'anima tua fatta Sirena, || infin che il Mar fu sopra noi richiuso!

Orbene, i versi gozzaniani de *L'ipotesi* frantumano tutti i più triti luoghi comuni del dannunzianesimo inteso come lezione di vita eccezionale. La lirica dimostra che la vita eroica non esiste, che la vita borghese non tollera il sublime “se non dopo averlo irrimediabilmente degradato a favola buona per ingannare il tempo”, come si esprime Marziano Guglielminetti<sup>4</sup>, nipote di Amalia, mio fraterno amico di un tempo. Una favola buona che è la medesima che, “con pace di Omero e di Dante”, il poeta appresta “ad uso della consorte ignorante”. Una favola irritante proprio l'Ulisse di Gabriele, il suo Re di Tempeste, e modulata, non a caso, sul verso sciolto di *Maia*, altrimenti estraneo all'intero canzoniere del poeta e qui ridicolizzato dall'apposizione di rime spesse volte baciate. Tale dunque il suo anti-eroe, che invece di gloria va in cerca di denaro, che invece di avventure titaniche va in cerca di spiagge dorate<sup>5</sup>:

Il Re di Tempeste era un tale | che diede col vivere scempio | un ben deplorabile esempio | d'infedeltà maritale, | che visse a bordo di un *yacht* | toccando tra liete brigate | le spiagge più frequentate | dalle famose *cocottes*...

Il quale eroe, una volta tornato a casa non trova valide ragioni che lo spingano a placare l'ardore:

della speranza chimerica | e volse coi tardi compagni | cercando fortuna in America... | - Non si può vivere senza | denari, molti denari... | Considerate, miei cari | compagni, la vostra semenza! - | Viaggia viaggia viaggia | viaggia nel folle volo: | vedevano già scintillare | le stelle dell'altro polo... | Viaggia viaggia viaggia | viaggia per l'alto mare: | si videro innanzi levare | un'alta montagna selvaggia... | Non era quel porto illusorio | la California o il Perù, | ma il monte del Purgatorio | che trasse la nave all'ingiù. | E il mare sovra la prora | si fu richiuso in eterno. | E Ulisse piombò nell'Inferno | dove ci resta tuttora...

Se l'Ulisse dannunziano di *Maia* prosegue “il suo necessario travaglio | contra l'implacabile Mare”, l'anti-eroe gozzaniano viaggia comodamente a bordo di uno *yacht*; se l'Ulisse dannunziano di *Maia* a “meravigliosi perigli” conduce “il legno *suo* nero”, l'anti-eroe gozzaniano tocca tra liete brigate “le spiagge più frequentate | dalle famose *cocottes*”. Nel cui stuolo sono chiaramente da includere anche Circe, Calipso e Nausicaa! Se l'Ulisse dannunziano dell'*Inno alle Pleiadi e ai Fati* ci esorta alla sete di conoscenza dal “maggior corno della fiamma antica”, l'anti-eroe gozzaniano, pure egli emulo di Dante, esorta i compagni a considerare la propria “semenza” che però li deve spingere solo all'avidità e al guadagno, a non vivere, cioè, “senza | denari, molti denari...”.

L'esemplificazione di tante note parodiche potrebbe a lungo seguire. Ma più utile, ai fini del nostro assunto, è ricordare che nel 1907, nell'anno medesimo della scrittura de *L'ipotesi*, Gozzano compone altri componimenti che, pur testimoniando la svolta antidannunziana, trovano definitiva collocazione solo nel secondo libro del suo canzoniere, ne *I colloqui* del 1911. Tra tali componimenti *La Signorina Felicità ovvero la Felicità*, di cui proprio *L'ipotesi* è un'anticipazione (apprestata, come è, “ad uso della consorte ignorante”). La data di composizione delle strofe per la Signorina Felicità è incastonata nello stesso contesto (“Giurasti e disegnasti una ghirlanda | sul muro, di viole e di saette, | coi nomi e con la data memoranda: | *trenta settembre novecentosette*...”)<sup>6</sup>. Giova qui richiamarne all'attenzione solo una sestina<sup>7</sup>:

L'alloro.... Oh! Bimbo semplice che fui, | dal cuore in mano e dalla fronte alta! | Oggi

l'alloro è premio di colui | che tra clangor di buccine s'esalta, | che sale cerretano alla ribalta | per far di sé favoleggiare altrui.

Il "colui" è il vate Gabriele, anzi il poeta delle *Laudi*, dato che le "buccine", delle quali "s'esalta" rimandano scopertamente al libro di *Maia* ("Buccine di mille Tritoni | non vincono il chiaro clangore | della sua tromba di bronzo"<sup>8</sup>). Contro il vate, un tempo emulato, egli ora non usa più soltanto l'arma dell'ironia, ma da questa strofe gli rovescia una vera e proprio invettiva dandogli del "cerretano", cioè - senza mezzi termini e con assai scarsa educazione - del ciarlatano.

È, questo di "cerretano", un termine prezioso e disusato che identifica, appunto, il ciarlatano, il truffatore, l'imbroglione. Significa propriamente abitante di Cerreto, presso Spoleto, paese noto nel medioevo per essere patria di una congrega di medici e speciali girovaghi e venditori ambulanti per fiere e mercati. In senso figurato, come nel nostro caso, è usato, e soltanto una volta, da Machiavelli, Bellini e De Sanctis. Suo derivato è "cerretaneria", attestato nell'Aretino<sup>9</sup>. Gozzano rispolvera il termine raro e desueto per mostrare che anch'egli, come il grande Gabriele, sa scovare in seno alla letteratura italiana vocaboli dimenticati e dalle scarse e avarissime attestazioni. Un vocabolo che neppure d'Annunzio osa far suo! Per giunta, con pungente malizia, l'usa per denigrarlo e assegnargli l'epiteto di ciarlatano. Ma c'è di più. D'Annunzio è solito catturare e asservire al proprio ordito poetico versi della *Commedia* dantesca, come mostrano le stesse terzine del parodiato *Inno alle Pleiadi e ai fati*. Orbene, Gozzano ritrae l'immaginario "cerretano" mentre si pone "alla ribalta" intento a "far di sé favoleggiare altrui". Espressione, quest'ultima, che scopertamente rimanda a un verso del *Paradiso* ("Ma, ditemi, che son li segni bui | di questo corpo, che laggiuso in terra | fan di Cain favoleggiar altrui"<sup>10</sup>).

Inutile aggiungere poi che con il dantesco "favoleggiar altrui" Gozzano lancia un'ulteriore velenosa frecciata contro il vate il cui sublime e mirabile stile di vita è oggetto di idolatria e di emulazione da parte di schiere di seguaci plaudenti, sempre pronti, appunto, a magnificarne le virtù per tutti i salotti della penisola.

Ma quando è stata composta la nostra sestina? La domanda non è oziosa, dato che non figura nella stesura de *La Signorina Felicita* del 1907, edita a stampa nella "Nuova Antologia" del 16 marzo 1909<sup>11</sup>. Quindi è un'aggiunta di autore che non può che datarsi tra questa ultima data e la consegna all'editore Treves del manoscritto de *I colloqui*, editi alla fine di febbraio del 1911. In questo ristretto lasso di tempo, nel 1910, D'Annunzio pubblica il *Forse che sì forse che no*, ma è difficile pensare che un qualcosa del romanzo possa averlo urtato o turbato. Oltretutto - come abbiamo detto - l'invettiva contro il vate, corredata dall'evocazione del "clangor di buccine", sembra proprio ricondurci al poeta delle *Laudi*.

Altra deve essere la spiegazione. Ma quale? Volendo azzardare, potremmo per Gozzano ravvisarla nel suo passaggio di *status* come autore: prima *La via del rifugio* era stata pubblicata da Streglio, un editore torinese di nicchia, ora *I colloqui*, in cui è inserita *La Signorina Felicita*, con il grande Treves di Milano, l'editore letterario di riferimento. Cosa che certo rallegra il poeta sia per il raggiungimento di un ambito traguardo sia, più prosaicamente, per ragioni di carattere economico. Il 24 settembre del 1910 così, infatti, da Milano, scrive alla sorella su una cartolina illustrata<sup>12</sup>:

Ho concluso l'affare Treves (a 1000 copie e non 2000) al 15% e con anticipo di L. 500 che già mi sono state rimesse.

Ma Treves è anche l'editore di D'Annunzio. Per Gozzano il passaggio di *status* come autore implica doverne fare i conti sotto altri profili, e comunque operarne o accentuarne i distinguo. La sua voce, per quanto esile e crepuscolare, per affermarsi come voce del rinnovamento poetico, si deve contrapporre con forza al "clangore" della tromba, anzi della buccina, dannunziana. Donde forse, ne *I colloqui*, il movente più vero per l'inserzione nell'ordito della *Signorina Felicita* di una strofe in più, con una sutura, non a caso,

segnalataci dalla ripetizione *in incipit* dell'ultima parola della sestina precedente ("Meglio fuggire dalla guerra atroce | del piacere, dell'oro, dell'alloro... || L'alloro.... Oh! Bimbo semplice che fui, | *etc.*"<sup>13</sup>).

Un'ultima osservazione. Il libro de *I colloqui* vede la luce nel febbraio del 1911 proprio mentre l'Italia stava conquistando la sua quarta sponda e il D'Annunzio già da mesi, dalle colonne de *Il Corriere della sera*, bombardava l'opinione pubblica con *Le canzoni delle gesta d'oltremare* che esaltavano l'ardimento latino sul mare latino e la *virtus* dei rinati legionari di Roma nei deserti libici. Canzoni che, a distanza di pochi mesi da *I colloqui*, vengono pubblicate anch'esse da Treves in un volume che, con il titolo di *Merope*, costituisce il quarto libro delle *Laudi*. La distanza tra i due libri non potrebbe essere più abissale. Si chiude, per la lirica italiana, una stagione e se ne apre un'altra. Della quale imprevedibili saranno gli sviluppi sia perché Gozzano soccomberà al proprio male nel 1916, sia perché dalle trincee della grande guerra si leveranno nuove voci e nuove sperimentazioni poetiche.

#### NOTE

1. In saggio introduttivo a G. Gozzano, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1961, p. 5.
2. IV 92-100.
3. Vv. 46-55.
4. In introduzione a G. Gozzano, *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. XXII.
5. Vv. 111-154.
6. Vv. 405-408.
7. Vv. 199-204.
8. IX 283-85.
9. Riferimenti in *GDLI*, II, p. 1004.
10. *Par.* II 50-52.
11. Vd. G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 706.
12. Vd. sempre G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. 54.
13. Vv. 197-199.

# «Pleasure»: «Il Piacere» inglese e la lezione linguistica dannunziana

Maria Rosa Giacon

Alcune necessarie osservazioni preliminari riguardanti l'angolatura da noi adottata. Ci occuperemo, infatti, del tema «D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi» prendendo in esame la lezione dannunziana così come essa traspare per il tramite della traduzione. La nostra attenzione è invero caduta su un recente contributo di Lara Gochin Raffaelli, che, in ambito anglo-americano, ha restituito, e per la prima volta, *Il Piacere* del 1889 nella sua integrità originaria.<sup>1</sup> A partire dal titolo, *Pleasure*, rispetto al bello, ma meno fedele, *The Child of Pleasure*, col quale, rifacendosi alla versione di Georges Hérelle (*L'Enfant de Volupté*, 1895),<sup>2</sup> Georgina Harding pubblicava nel 1898 il primo romanzo di d'Annunzio.<sup>3</sup> In tal modo Miss Harding avrebbe riproposto il testo approntato nel 1894 per il pubblico francese dall'autore stesso: con l'espunzione delle molte riprese, recriminabili per visibile plagio, dalla piccante *Initiation sentimentale* di Joséphin Péladan;<sup>4</sup> con la cancellazione di passi dal gusto ormai invecchiato e una ben diversa *dispositio*. D'Annunzio qui invero procedeva a organizzare i capitoli in 4 libri, divisione che non era nella Treves, e ad altra successione raccontativa, resa ora più scorrevole, ma non sempre felice a dire il vero. Valga per tutti l'esempio del bellissimo *incipit* del Libro primo che era nella *princeps*, là dove Sperelli aspettava, anticipando il contenuto dell'ultima parte del romanzo (Libro III, cap. II), la visita di Elena Muti nel *buen retiro* di palazzo Zuccari. La prolessi e, subito dopo, il sinuoso movimento analettico riportante Andrea al ricordo dell'*adieu au grand air* impostogli da Elena, venivano dunque cancellati per una nuova testura dell'intreccio, reso ora conforme alla cronologia della *fabula*.<sup>5</sup> A tale versione la Harding avrebbe però aggiunto di suo numerose soppressioni operanti un'azione di censura e auto-censura al tempo stesso. Alle severissime prescrizioni dell'età vittoriana va cioè aggiunto il gusto personale, fortemente allineato coi tempi, della stessa traduttrice, che vediamo non solo trattare a sciaiolate le molte pagine (la maggior parte del romanzo per la verità) dagli umori sensuali e voluttuosi, ma anche decapitare ogni sospettabile forma di lascivia sia pur soltanto immaginata.<sup>6</sup> E, se non viene espunta, la pericolosa sostanza erotica sarà esorcizzata con opportune attenuazioni: ad esempio, spostando il fuoco narrativo dalla materia allo spirito, al *cuore*, come là dove Elena Muti afferma a Sperelli «*Mi sarei data a te la sera stessa ch'io ti vidi*» (*P.*, 88),<sup>7</sup> che diverrà «*My heart was yours from the first moment I saw you*» (*Ch.Pl.*, 51); e, naturalmente, cercando di scongiurare “il peggio”... Come era avvenuto poco prima, quando si correggeva l'*offerta* dell'intraprendente Elena, «lo baciò, ricadde, *gli si offerse*» (*P.*, 85), in «*their lips met in a long and passionate kiss*» (*Ch.Pl.*, 49).<sup>8</sup> Inoltre, a ragione della sua età - che evitava la parola 'gamba' persino per quella del tavolo -, ma anche per soggettiva inclinazione, Miss Harding si rivela decisamente fobica nei riguardi dei termini designanti parti del corpo: per le loro evidenti implicazioni sul piano sensoriale, quanto per osservanza al codice comportamentale ad uso di una *lady*, come quando, invece di lasciar ridere Elena d'un bel riso cordiale, che le fa tremolare «mento» e «narici», le consentirà di ridere solo *merrily*.<sup>9</sup> Infine, la Harding non tollera certe similitudini da lei avvertite basse

e che invece nel testo dannunziano intendevano essere, ed erano, ricercate. Come sarebbe avvenuto nel quadro descrittivo, tra i più squisiti del romanzo, delle rose di Schifanoia, in cui la traduttrice di ferro non si limitava a cassare l'accostamento tra i fiori e le voluttuose carni femminili, ma anche procedeva a correggere il paragone fra il bianco delle rose e il colore «del latte appena *munto*» in colore del 'latte fresco' («new milk»)<sup>10</sup> Tale, dunque, edulcorato e purgato per responsabilità di Miss Harding, oltre che strutturalmente appiattito per quella dell'autore, si offriva alla fine dell'Ottocento *Il Piacere* inglese. Vi è infine da rilevare un altro aspetto: che l'azione della Harding avrebbe privato del suo naturale spessore non solo il significato d'un romanzo in cui il sesso è complemento di arte e bellezza, ma la stessa densità stratificata che l'italiano del *Piacere* aveva acquisito dalle numerose fonti francesi ad esso soggiacenti: da Gautier e Flaubert, dai Goncourt e Zola, da Maupassant e Bourget, per nominarne alcune.<sup>11</sup> Caratterizzate da marcata sensorialità e sensualità, tali *sources* non erano state meccanicamente trasposte (il caso di Péladan è un'infelice eccezione), bensì originalmente ricreate nel *labor intus* dell'officina autoriale. Ora, l'averle (e immancabilmente) purgate o addirittura cassate avrebbe segnato una grave riduzione anche di sostrato linguistico e stilistico. E però, considerati i tempi, che ciò avvenisse è comprensibile; incomprendibile, invece, anzi sconcertante, è che simile traduzione fosse ripubblicata da numerose case editrici negli stessi anni Novanta del vicino Novecento e anche in seguito fino a giorni recentissimi, tanto che Gochin Raffaelli, docente all'Università di Cape Town, se la sarebbe ritrovata fra le mani ancora nel 2009 al momento di presentare ai suoi studenti, non italofoni, il *Piacere* in lingua inglese.<sup>12</sup> Se pertanto il nostro intervento condurrà a parlare dei risultati conseguiti da *Pleasure* rispetto alla versione vittoriana, d'altro canto esso dovrebbe evidenziare il contributo di d'Annunzio al costituirsi, con più giusto apprezzamento presso un pubblico straniero, di quei caratteri della lingua italiana che il nostro scrittore esemplarmente riassunse e realizzò esaltandone, e da subito, le potenzialità. Se è vero, infatti, che nel sistema delle «prose di romanzi» *Il Piacere* è soltanto il primo segmento d'un percorso d'incommensurabile portata, d'altro canto l'amplissima varietà lessicale, quanto la pregnanza e precisione d'un vocabolo informato ad ogni *nuance*; la finezza e creatività del simbolismo fonico; l'ingegno stilistico-retorico; la flessibilità e musicalità ritmico-sintattica, riconoscibili nel romanzo dell'89, rappresentano i generali principi della stessa futura e più grande arte dannunziana. Come il buon giorno si vede dal mattino, si cercherà ora di verificare se anche i lettori del *Piacere* inglese possano godere, almeno in certa misura, di questo annuncio radioso. Il nostro esame si accentrerà da un lato sulla lingua di *Pleasure* e dall'altro sui passi espunti da Miss Harding, o, se accolti, castigati e purtroppo spesso banalizzati, fraintesi e traditi.

In linea generale si osserverà che *Pleasure*, mentre ripristina l'integrità del romanzo in senso strutturale, mira a restituirne con piena fedeltà la veste espressiva. Se tale complessa transcodifica naturalmente abbraccia ogni fascia del sistema testuale, tuttavia il problema che per primo balza agli occhi è il configurarsi entro il livello primario di lessico e grafia d'una perdita, vistosa e spesso inevitabile, in termini di funzione connotativa. S'intende che del vocabolario del *Piacere*, nutrito di aulicismi e preziosità arcaicizzanti, numerose presenze, direttamente portatrici di valori di senso, appaiono decisamente intraducibili: basti pensare agli usi grafici, la cui ricercatezza virtuosa è imprescindibile elemento funzionale, quali la separazione dell'articolo dalla preposizione (*de la, su la, su lo...*); l'impiego costante dell'apocope (*vapor, misurator, resoluzion, constrizion, lor, etc.*); le molte trascrizioni inusuali, rare e latineggianti (*artifizio-ale, asfodilli, comedia, coscienza, ebrezza, escire, ismisurato, laberinto, publico, transfusione, trasparenza...*), ma anche certi vezzi correttivi, tipici del primo romanzo e destinati a ridursi in seguito, recanti la "firma" dell'esteticante Autore (*non so che, quasi direi...*).<sup>13</sup> Ancora, non potrà esservi luogo per la singolarità di molti vocaboli: per la squisita eleganza, ad esempio, di un termine quale *appiccatura* (per le braccia di Elena

Muti, *P.*, 55), o il finissimo *jalino* (187), ispirato insieme ad altri epiteti, dal *Petit glossaire* di Paul Adam.<sup>14</sup> Alla pari, non sempre si riusciranno a salvare i suggestivi effetti di armonia imitativa racchiusi in voci come *chioccolio* (87) e *croscio* (230), o, tra gli avverbi, *or sì or no* (130), nel quale la successione timbrica (*o-i-o*) si fa eco sensibile di un'acustica prima vibrante e subito poi sospesa nel silenzio. E tuttavia la ricerca d'una massima approssimazione all'italiano di d'Annunzio è oltremodo evidente. Diversamente dalla versione Harding, paga d'una letterarietà di grado *tenuis*, quella di *Pleasure* costituisce un'opera di trascoglimento condotta fra le risorse dello *High English*, ossia costantemente attingendo all'amplissimo magazzino di latinismi e grecismi che in questa lingua convivono e s'intrecciano con gli esiti derivativi della vasta e articolata famiglia anglo-germanica. Al contempo, affinché non fosse eccessivo l'*écart* tra le voci dell'uno e dell'altro ceppo, la traduttrice sembra aver ricercato, fra i termini a radice autoctona o in cui, se esistente, la connessione latina non più trasparente, il corrispettivo non solo semanticamente più appropriato, ma anche prossimo o almeno accordabile all'altezza stilistica dell'originale, sì da conseguire una complessiva omogeneità d'elevazione tonale. Per citare solo alcuni esempi, tale il caso di *wondrous*,<sup>15</sup> che, in quanto alterazione aggettivale su *wonder*,<sup>A</sup> è attribuito a persone e cose straordinarie e singolari, suscitanti stupore, ammirazione e persino reverenziale timore (cfr. *awe*); voce dunque semanticamente rapportabile al *mirus* latino ('sorprendente', 'straordinario', anche 'strano'), e con cui infatti si traduce il dannunziano *sovrammirabile* riferito ad Elena Muti: «la dama [...] in quell'attitudine era *sovrammirabile*» (*P.*, 46) '! «the lady [...] in that pose was *wondrous* to behold» (*Pl.*, 43), mentre la Harding, meno disposta a stilistiche finezze, impiegava il più neutro e comune *amazing*:<sup>A</sup> «whose beauty in that attitude was really *amazing*» (*Ch.Pl.*, 8).<sup>16</sup> Ed è quello dell'avverbio *wantonly*,<sup>A</sup> che, grazie al prefisso *WAN* indicante 'mancanza' e dunque anche 'sregolatezza' d'ordine sessuale, ben risponde al dannunziano *lascivire*: «Come le sue mani», si rammarica il poeta Sperelli, «avevan potuto oziare e *lascivire* su i corpi delle femmine dopo aver sentito erompere dalle dita una forma sostanziale?» (*P.*, 142) '! «How could his hands have idled and frolicked *wantonly* over the bodies of women [...]?» (*Pl.*, 133). Per non dire del raro *swoon*,<sup>A</sup> che ben s'attaglia al patetismo romantico di Maria Ferres: «Io *languo*,», ella scrive travolta dalla sua passione per Sperelli, «io muoio del mio amore» (*P.*, 220), e dunque reca *Pleasure*: «I am *swooning*, I am dying from my love» (*Pl.*, 199), in tal modo distanziandosi dallo scarto stilistico che era nella traduzione vittoriana, segnata da perifrasi *facilior* in rapporto a *languire* e, nell'immediato seguito del periodo, da sviluppi lessicali in contrasto con l'originale - spostamento dall'astratto al concreto, dal letterario al quotidiano: «I have come to the end of my strength. This love is *crushing*<sup>A</sup> me, is *killing* me» (*Ch.Pl.*, 165).<sup>17</sup> Ma si pensi anche a *stunning*<sup>A</sup> (da *to stun*: 'sbalordire', 'lasciare attoniti') con cui si è reso il dannunziano *stupendo* per la folgorante bellezza di Elena Muti dinnanzi allo smarrito Sperelli: «Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la *stupenda* creatura» (*P.*, 60-61) '! «His whole being was rising up and reaching with unrestrained vehemence toward the *stunning* creature» (*Pl.*, 56). Infatti, come *stupenda* sta a *stupeo* (*stupor*), così *stun* è connesso ad *astonish* e al latino volgare \**extonare* (*to thunder*). Grazie a questi ed altri accorgimenti lessicali, vedremo di norma svilupparsi una produttiva reazione sinergica fra gli esiti dei due ceppi linguistici, con risultati molto diversi dalla versione della Harding, che, anche in ragione del suo destinatario medio-basso, ricorre, come si è visto, a *lectiones faciliores*, appiattisce il testo semanticamente o anche lo tradisce; evita di norma l'utilizzo di aulicismi, impiega solo i latinismi e i grecismi entrati nel comune uso letterario, e quasi mai si preoccupa di restituire l'altezza stilistica dannunziana. A simile restituzione, invece, ha principalmente guardato la Gochin Raffaelli: puntualmente attenendosi al repertorio vocabolaristico di d'Annunzio, *Pleasure* fa propria la resuscitazione etimologica di numerosi grecismi così come essa figurava già nell'originale. Si pensi, ad esempio, ai derivati da *phaino* ('mi

rendo evidente', 'appaio'), ben leggibili in *diaphanous*, quel *diafano* assai caro all'autore del *Piacere* e che *Pleasure* ripropone immancabilmente,<sup>18</sup> ma specialmente avvertibili in scelte come *fantasy*, *phantasms* e «*fantasizing lover*» con cui si trascrivono la «contemplazione *fantastica*» del «sogno poetico» e i *fantasmi* di quel 'creatore d'immagini' che è Andrea Sperelli. Ecco questo «*fantastico amante*» attendere, all'esordio del Libro I, la visita di Elena Muti nel *buen retiro* di palazzo Zuccari:

Allora cominciò nell'aspettante una nuova tortura. Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione *fantastica* e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana [...] Talvolta la visione è così lucida che [...] si sentono essi come soffocare dalla pienezza della vita rivelata e si sbigottiscono de' loro stessi *fantasmi* (P., 16);

Come una fiala rende dopo lunghi anni il profumo dell'essenza che vi fu un giorno contenuta, così certi oggetti conservavano pur qualche vaga parte dell'amore onde li aveva illuminati e penetrati quel *fantastico amante* (P., 17)

Now a new torture commenced in the waiting man. The senses, heightened by the habit of *contemplative fantasy* and of the poetic dreaming, invest objects with a sensitive and changeable soul, like the human soul [...] Sometimes the vision is so clear that [...] they [those spirits] feel they are suffocating from the fullness of life revealed to them, and they are alarmed by their own *phantasms*» (Pl., 17);

Just as a vial still emits after many years the scent of the essence that was once contained in it, so, too, did certain objects still preserve even just an indistinct part of the love with which that *fantasizing lover* had illuminated and penetrated them (Pl., 18)<sup>19</sup>

Quando poi Andrea (Libro II, cap. I), ospite della cugina Francesca a Schifanoia, si sta recuperando dalla grave ferita riportata in duello, lo si vedrà trarre nuove sorgenti di vita dall'abbraccio con «la grande anima naturale» per virtù della «natura *simpatica*» che «ancora in noi [...] persiste» (P., 132): «*sympathetic nature*» (124) riecheggia fedelmente *Pleasure*,<sup>20</sup> come fedelmente riporta gli equivalenti di *afrodisiaco*, *androgenico*, *etere-etereo*, *isterismo* e di molti termini ancora, fra i quali il sincretico *pandemonium*,<sup>4</sup> con cui ben si esprime il *dérangement* dei sensi scatenato dalle arti seduttive di Elena Muti: «Ella portava quindi, nella comedia umana, elementi pericolosissimi; ed era occasione di ruina e di *disordine* più che s'ella facesse pubblica professione d'impudicizia» (P., 261) '! «She hence brought very dangerous elements to the human comedy; and was cause for more devastation and *pandemonium* than if she had made a public profession of immodesty» (Pl., 238).

*Pleasure*, similmente, pullula di voci a morfologia latina. Il criterio della fedeltà all'originale qui invero si esplica con trascrizioni rispondenti a un tentativo di approssimazione allo stesso *corpo fonico* dannunziano: un dato, quest'ultimo, assai rilevante per la valorizzazione dell'ipotesto. Tra le forme verbali, spesso corredate dai loro derivati nominali, ricorderemo solo le più frequenti e meglio riconducibili ai protagonisti e all'atmosfera del romanzo: *absorb*,<sup>4</sup> col valore di *drink in*: bere l'essere amato attraverso lo sguardo; *augment*, per il crescente urgere della passione; *degrade*, siglante la progressiva caduta, di aberrazione in aberrazione, di Sperelli; *deify* (À lat. eccl. *deificare*) per la Muti *deificata* nelle acquaforti del suo amante; *elude*, per la elusiva, leonardesca bellezza di Elena e la sua enigmatica personalità; il frequente *emit* (-*emission*), tipico dei suoni delle acque, ma anche affine ai ricorrenti *emanate* (-*emanation*), *exhale*<sup>4</sup> (-*exhalation*), *exude*<sup>4</sup> (< *ex-sudare*) per l'emanazione di profumi e dell'aura di voluttà che muove sia da Elena che dall'intensa carica attrattiva esercitata da Maria; il vasto e variato campo semantico dell'ebbrezza amorosa, delle passioni che esaltano, che suscitano sensazioni ignote, che attirano ed eccitano oltre misura; che attizzano, incendiano o inebriano i protagonisti come un vino forte: *elate-elation*<sup>4</sup> (< lat. *efferre*), *elicit*<sup>4</sup> (< *elicere*, *e-lacere*), *excite-excitement*<sup>4</sup> (< *ex-citare*), *flame-inflame*, *inebriate*, *intoxicate*;<sup>4</sup>

invece, l'abito menzognero e il camaleontismo sperelliano sono resi con le parole-chiave *falsify*, *form* e i composti *conform*, *deform* e *transform*; mentre *fortify*, *illumine-illuminate*, *immolate* fanno capo a Maria, che invano invoca da Dio forza e illuminazione, destinata com'è ad *immolarsi*, vittima sacrificale, alle perversioni sessuali di Sperelli; le belle trascrizioni *procrastinate*, *dissimulate* e *lapse*, sempre riferite alla Ferres che, non sapendo rinunciare all'amore di Andrea, *temporeggia*, cela a se stessa il vero (di sotto a un 'mantello' d'ingimenti: cfr. *palliare*) e infine avverte l'indegnità della propria *caduta*;<sup>21</sup> *radiate-radiation*: irradiazione di bellezza o di sensualità; *spiritualize-spiritualitation*, dall'ecclesiastico *spiritualis*, ma qui, nella contaminazione di sacro e profano consueta in d'Annunzio, impiegato a significare l'esaltazione degli ardori carnali; il composto *superimpose* tipico di Andrea Sperelli che, con un'atroce alchimia, *sovrappone* l'immagine di Elena e Maria sì da ottenere una terza amante ideale; il frequente *undulate-undulation* (Â *undula*) per l'*ondeggiante* o fluttuante personalità della Muti e di Sperelli.<sup>22</sup> Similmente, nel caso della fisiognomica e psicologia amorose, si adottano esiti culti resuscitanti l'originale, a partire dalla stringa nominale *ardor*, *candor*, *languor*, *pallor*, *torpor* (-*torpid*), *tremor*, vocaboli ricorrenti specie nel caso di Maria Ferres, che, innamoratasi di Andrea, è appunto trascorsa da *languori*, *pallori* e *tremori*. Infine, non si contano in *Pleasure* gli esiti aggettivali in cui immediatamente traspare la base latina: *amorous*, *atrocious*, *assiduous*, *audacious*, *carnal*, *cautious* (< *cavere*), *despicable*, *duplicitous*, *fallacious*, *fatuous*, *harmonious*, *insidious*, *momentous*, *odious*, *ponderous*, *pusillanimous*, *sonorous*, *tenacious*, *tumultuous*, *vitreous*, *voluptuous*, etc. In simile complesso testuale alcune voci costituiscono trascrizioni visibilmente ricercate, come *amorous*, per l'«*amoroso fascino*» di Elena (*amorous charm*),<sup>23</sup> e *ascension*,<sup>24</sup> che traduce l'«*armoniosa ascensione*» di Elena Muti lungo la scalea di Palazzo Roccagiovine sotto gli occhi di Sperelli, a fronte della Harding, che, poco incline ai latinismi, reca l'anglo-sassone *gait*<sup>A</sup> ('andatura') - voce, ahimè, comprensiva anche del passo dei cavalli... O come *pensive*,<sup>A</sup> che affianca *thoughtful*,<sup>A</sup> e *profound* più volte preferito a *deep*,<sup>A</sup> mentre *augury*<sup>A</sup> suona addirittura più ricercato del dannunziano *divinazione*: « Io vi ho certo veduta, un'altra volta - commenta il seduttore - [...] Su per le scale, mentre vi guardavo salire, nel fondo della mia memoria si risvegliava un ricordo indistinto [...] Non poteva essere una *divinazione*; era dunque un oscuro fenomeno della memoria» (*P.*, 44) '! «[...] It could not be an *augury*; it was therefore a strange phenomenon of memory» (*Pl.*, 42).<sup>25</sup> Similmente, si vedrà il meno usuale *illumine* contendere il campo a *illuminate* (già letterariamente spostato rispetto a *light up*), e il restauro in stile "austiniano" *sensibility*, in luogo del moderno *sensitivity*, là dove d'Annunzio si sofferma, con una percepibile alzata di registro, sull'attività poetica di Sperelli - ovvero sulla sua attività stessa -, la cui «sensibilità [...] coglieva nelle apparenze le linee invisibili» (*P.*, 143) '! «a *sensibility* that discerned invisible lines in the appearance of things» (*Pl.*, 133).<sup>26</sup> Ancora, si pensi ad *augment*<sup>A</sup> (Â *augmentum*) in luogo di *increase*:<sup>A</sup> «Era come se tutti i tumulti della passione già sofferta[...] *augmentassero* il tumulto della passione presente» (*P.*, 314) '! «It was as if all the turmoils of passion she had already suffered were [...] *augmenting* the turmoil of the present passion» (*Pl.*, 285);<sup>27</sup> è il caso poi di *cessation*, preferito a *cease*<sup>A</sup> in cui meno visibile è la derivazione da *cessare*, e di *elision*, voci riferite alle intermittenze del cuore di Sperelli, che, lasciato da Elena, talvolta crede di non amarla più: «era in lui un fenomeno non nuovo questa *cessation* momentanea d'un sentimento, questa specie di *sincope* spirituale» (*P.*, 101) '! «it was not a new phenomenon in him, this momentary *cessation* of a sentiment, this type of spiritual *elision*» (*Pl.*, 93).<sup>28</sup> Altro esempio di selezione meditata è costituito dalla resa del dannunziano *resoluzion*, in *resoluzion delle forze*, sintagma la cui interpretazione è sciolta dal seguito del testo: «Dopo la *resoluzion delle forze*, prodotta dall'abuso dell'analisi e dall'azione *separata* di tutte le sfere interiori, egli tornava ora all'unità delle forze, dell'azione, della vita» (*P.*, 93).<sup>29</sup> In breve, *resoluzion* consegue a ciò che nell'inglese *standard* suonerebbe come *excessive use* o *using up*. *Pleasure* ha

invece utilizzato il bel latinismo *depletion*, la cui composizione morfologica (À *de-ple-re*) appunto designa ‘svuotamento, esaurimento’!’ «After the *depletion* of his strenght, as a result of too much analysis and of the *separate* action of all his interior spheres, he now returned to the unity of strenght, of action, of life» (*Pl.*, 85). Non mancano poi latinismi oltremodo trasparenti, come *ignite*, piegato dal normale valore concreto a quello metaforico, e *captivate*, per rendere i dannunziani *accendere* sensualmente e *captivare*. Si pensi al passo, interamente cassato dalla Harding, «Ci sono bocche di donne le quali paiono *accendere* d’amore il respiro che le apre [...] portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li *captiva*» (*P.*, 91)!’ «There are women’s mouths that seem to *ignite* with love the breath that opens them [...] they always carry in them an enigma that disturbs men of intellect, and attracts them and *captivates* them» (*Pl.*, 84). Ma felice, a parer nostro, è in special modo la scelta di forme verbali e nominali travasatesi nel *Middle English* a seguito dell’occupazione normanna: come meglio si potrà evincere dall’*Appendice* fine testo, esse attestano un recupero ingegnoso, che ha trovato conferma del sustrato latino scavando al di sotto della veste anglo-franco-normanna: quali *entice*,<sup>4</sup> dal volg. \**intitiare*, dunque ‘appiccare il fuoco’, ‘attirare irresistibilmente’; *assuage*<sup>4</sup> (cfr. *to relieve*: ‘alleviare’), dal volgare \**assuviare*, scelta ben calibrata in rapporto al tenore stilistico del passo ove Andrea, che vanamente attende l’arrivo di Elena, *placa* la propria ansia evocando la dolce immagine di Maria (L III, cap. III): «Quella strana onda di lirismo passatagli su lo spirito, nel nome di Maria, aveva coperta l’ansietà dell’attesa, aveva *placata* l’impazienza, aveva ingannato il desiderio» (*P.*, 304)!’ «That strange wave of lyricism that had passed through his spirit in the name of Maria had masked the anxiety of his wait, had *assuaged* his impatience and stilled his desire» (*Pl.*, 276); e, nel medesimo contesto di attesa delusa, di crescente desiderio e gelosia, l’impiego del nominale *covetousness* (À *covetous*: cfr. *greedy*),<sup>4</sup> ossia ‘avidità’ e ‘bramosia’, qui del bellissimo corpo di Elena che ha contratto seconde nozze con il perverso Lord Heathfield: voce che invero muoverebbe da una forma tardo-latina \**cupiditare* ben occultata dagli esiti successivi del vocabolo. E dunque: «Di nuovo, la gelosia lo morse e la *bramosia* lo accese» (*P.*, 305)!’ «Again, jealousy stung him and *covetousness* inflamed him» (*Pl.*, 277).

Ma l’italiano del *Piacere* costringe ad altro. Si rammenti la serie di finissimi epiteti, spesso a sensibile valore cromatico, caratterizzanti lo stile del romanzo. Tali, *aereo* («regal fiume *aereo*», *P.*, 134), *arboreo* (6, 175), *celeste* (*giardini celesti*, 316), *ceruleo* (230, 302, 305), *cristallino* (260), *criselefantino* (186), *chiarore elisio* (215), *etereo* (261), il ricorrente *diafano*, *jalino* (187), *jemale* (256), *glauco* e *lacustre* (148), *lapideo* (162), *latteo*, *lunare-lunatico*, *nivale* (302), *selenico* (307), *siderale-sidereo* (208, 307). Riguardo a simili impieghi, si osserverà che, là dove minimamente si attestò corrispettivo, la traduttrice di *Pleasure* si terrà il più possibile adesa alla lingua di d’Annunzio:<sup>30</sup> riecheggiando, ad esempio, *luccicor cristallino* (*P.*, 260) in *crystalline glitter* (*Pl.*, 237); il composito cromatico a sapore impressionista «aria, *glauca*, come l’ombra d’un *antro lacustre*» (*P.*, 148) in «the air, *pale bluish green* as the shade of a *lacustrine cavern*» (*Pl.*, 138); «L’aria [...] impregnata come d’un *latte immateriale*» e *incantazione lunatica* (*P.*, 302) in «The air [...] impregnated by an *ethereal milk*» e *lunar enchantment* (*Pl.*, 274); *starry light* (190) per *luce siderale*, ma anche *sidereal stone* (*Pl.*, 278) per *pietra siderea* (*P.*, 307), *silvery vapor* e *lunar landscape* (*Pl.*, 279) per *vapore argentino* e *paesaggio selenico* (*P.*, 307).<sup>31</sup> Queste ed altre trascrizioni s’inscrivono in quella strategia d’elevazione tonale e al tempo stesso di restituzione fonica indotta dal criterio della fedeltà al testo. In linea generale va osservato che, qualora equivalente non si dia, la sensibilità della traduttrice ha sperimentato altre soluzioni. Stando alla tipologia nominale, se nulla si può per l’*appiccatura* delle braccia di Elena (*P.*, 55), che diverrà una comune ‘attaccatura’ (*join*, *Pl.*, 51);<sup>32</sup> o se, ancora, il forte richiamo onomatopeico che è in *croscio* (*P.*, 230) si smarrisce in un esito come *downpour* (210),<sup>33</sup> diverso appare

il caso del *chioccolio* della fontana del Palazzo Barberini, che d'Annunzio, a siglarne l'importanza anche funzionale, impiegava nell'esordio della relazione fra Sperelli e la Muti: «La fontana metteva tra gli alberi un *chioccolio* sommesso, rompendo a tratti in uno strepito sonoro» (P., 87). Qui *Pleasure* non solo si approssima al senso dell'originale trascogliendo la voce *warble*,<sup>4</sup> ma anche, rendendo l'aggettivo *sommesso* con *low*, riesce parzialmente a compensare la perdita d'armonia imitativa per mezzo dell'allitterazione 'ow-wa': «The fountain between the trees emitted a *low warble*, breaking into a noisy din every now and then» (Pl., 80). Per la verità, ci tentava anche la Harding nel tradurre *chioccolio* con *splash*,<sup>4</sup> voce in sé fornita di certo valore onomatopeico, tuttavia l'aggettivo *gentle* (per il *sommesso* dannunziano) resta estraneo alla veste fonica del sostantivo (*gentle splash*), finendo così per oscurare ogni effetto: «The *gentle splash* of the fountain came through the trees, broken now and then by some clearer, louder sound» (Ch.Pl, 50). Similmente, nel caso degli epiteti, la perdita di connotazione e, più in generale, di senso può venir compensata da altri fattori: si pensi al dannunziano *jalino*, vocabolo non soltanto squisito, ma anche mirato a rendere l'intensa visività delle Cento Fontane di Schifanoia, dalle acque brillanti d'«un fino luccichio vitreo, una mobile trasparenza *jalina*» (P., 187). La traduzione di *Pleasure*, *translucent*, entro il sintagma *translucent transparency* («the needles and mirrors of water gave off a fine vitreous sparkle, a mobile *translucent transparency*», Pl., 173), almeno salva il significato e anche qualcosa di più, dal momento che la studiata ripetizione del prefisso preposizionale («*translucent transparency*») ha aggiunto un dato acustico di non poco conto nel contesto dell'episodio (L II, cap. III) in cui Andrea e Maria Ferres appaiono catturati dalla visione e, non di meno, dal fascino sonoro delle acque: «Nelle vasche [...] le cannelle superstiti facevano un canto roco e soave [...] À *Udite?* chiese Donna Maria, soffermandosi, tendendo l'orecchio, presa all'incanto di quei suoni» (P., 179). Certo, il «chiarore *elisio*» del *Piacere* (P., 215) non ci viene restituito dalla *faint heavenly light* di *Pleasure* (Pl., 195), né *wintry nights* (Pl., 233) può riflettere in alcun modo il fascino fonico dello *jemale* dannunziano: «Era una notte di gennaio fredda e serena, una di quelle prodigiose *notti jemali* che fanno di Roma una città d'argento chiusa in una sfera di diamante» (P., 256),<sup>34</sup> e altrettanto dovrà ammettersi per *snowy night* (Pl., 274), ove si oscura la bellezza della «notte *nivale*» in cui Sperelli attenderà invano, dinnanzi a Palazzo Barberini, l'arrivo di Elena Muti (P., 302). E tuttavia a favore di *Pleasure* depongono altre soluzioni, come la resa, bella davvero, di quel fascio di rose che lo speranzoso seduttore teneva in carrozza in serbo per Elena, e che, *en faute de mieux*, getterà dinnanzi al portone della dimora di Maria: «Un fascio di *rose bianche, nivee, lunari*, posava su la tavoletta d'innanzi al sedile» (P., 305); «A bunch of white roses, *reminiscent of snow and the moon*, lay on the small table in front of the seat» (Pl., 276-277): versione poeticamente atteggiata (*of snow and the moon*) e linguisticamente intonata al tenore stilistico del contesto (*reminiscent*).<sup>35</sup> In effetti, il recupero, almeno parziale, della musicalità dell'originale è un criterio tenuto presente dalla Gochin Raffaelli. Si sono appena visti Andrea e Maria visitare nel parco di Schifanoia il Viale delle Cento Fontane, bellezza in rovina che anticipa il gusto degli orti conclusi del *Poema paradisiaco*: là, nel Viale, alcune bocche «non versavano più, chiuse dal tempo, altre versavano appena [...] e le cannelle superstiti | *facevano un canto roco e soave* | *che correva sul romore del mare*», come una melodia su l'accompagnamento» (P., 179). Come rendere quel doppio para-endecasillabo fitto di richiami sonori (*roco-romore, soave-mare*)? *Pleasure* risponde innestando il latinismo (*to emit* in un tessuto fonico sensibile, caratterizzato dalla ripetizione della parola-chiave *sound* e da una serie allitterativa insistente proprio sulla sibilante e sulla serie vocalica *ou-ow-ou*: «the Surviving water pipeS emitted a hoarSe, gentle Sound that flowed over the Sound of the Sea, like a melody over its accompaniment» (Pl., 166).<sup>36</sup>

Molto, poi, si potrebbe osservare sull'indubbia attenzione della Gochin Raffaelli al livello retorico-sintattico, come nella puntuale traduzione delle frequenti anafore pronominali dannunziane, dei casi d'enfasi frasale, o di ripetizione e *variatio* prefissale.<sup>37</sup>

Ora, tuttavia, sarà più opportuno procedere ad alcuni esempi dell'operazione restitutiva effettuata da *Pleasure*. Si tratterà, in generale, di passi non accolti dalla Harding in quanto assenti dalla traduzione di Hérelle, o che, presenti nella versione francese, sono stati cassati dalla *lady* vittoriana o, per buona parte, da lei castigati. Si pensi, dunque, alla descrizione di Elena all'inizio del Libro I, mentre Andrea la ricorda intenta a ravvivare le fiamme del caminetto (*P.*, 6):

Ella aveva molt'arte nell'accumular gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata

Passo che *Pleasure* ha restituito in tal modo (*Pl.*, 8):

She possessed much skill in heaping great pieces of wood on the andirons. She would take the heavy tongs with both hands and lean her head back slightly, to avoid the sparks. Her body on the carpet, in this slightly difficult task, in the movements of her muscles and the flickering of the shadows, seemed to radiate beauty from every joint, every fold, every hollow, suffused with an amber pallor that brought to mind Correggio's *Danaë*. And indeed her limbs were somewhat Correggian, her hands and feet small and supple, almost, one could say, arboreal, as depicted in statues of Daphne at very beginning of her fabled metamorphosis

Il recupero appare di tanto maggior pregio considerando che tale quadro, rimasto escluso dalla traduzione di Hérelle (con l'intero primo capitolo del *Piacere* italiano), non poteva figurare nella Harding (e, se anche vi fosse potuto, non vi sarebbe stato accolto nella sua integrità). Tra i dati più rilevanti, l'effetto pittorico quasi alla Rembrandt, racchiuso nell'*ondeggiar delle ombre*, ben viene reso dal deverbale *flickering*<sup>4</sup> («the flickering of the shadows»), sviluppo del *Middle English* equivalente a 'guizzo', 'tremolio di fiamma e di luce', ma anche, nella lingua norrena, connesso a *to flutter*, 'fluttuare', 'ondeggiare' appunto. Parimenti, il *sorridere*, certo di non facile interpretazione, di quel corpo «da tutte le giunture», viene risolto da un'efficace endiadi quale 'irradiare bellezza', incentrata sul latinismo *radiate* e il suo complemento *beauty*: «Her body [...] seemed to radiate beauty from every joint». Così, «le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei» di Elena si traducono nell'omogenea combinazione di *supple*,<sup>4</sup> derivazione del latino *supplex*, e dell'esito inglese di *arboreus*: «her hands and feet small and *supple*, almost, one could say, *arboreal*».

Notabile, poi, l'azione di ripristino di molti passi del cap. II del Libro I, là dove, tra le sale del Palazzo Roccagiovine, si gettano i primi semi della *love story* di Andrea Sperelli e d'Elena Muti e si celebrano riti mondani non certo irreprensibili.<sup>38</sup> Queste pagine, tra le più sensuali del romanzo, costituivano una zona decisamente incriminata per la sensibilità vittoriana e, pertanto, sarebbero sottoposte dalla Harding a tagli numerosi e/o ad implacabile edulcorazione. Ci riferiamo in special modo all'espunzione dei prelievi da fonti francesi il cui intenso *appeal* sul giovane romanziere (che vi si era riconosciuto) aveva, si osservava, alimentato ideazione, lingua e stile del *Piacere*. Si pensi a quel luogo in cui, attratta da uno dei tanti *bibelots* dell'Ateleta, Elena fa scorrere le dita sulle cesellature d'una «piccola sciabola giapponese, un *waki-zashi* ornato di crisantemi» e ne saggia la lama (*P.*, 56):

Le dita vagavano su le cesellature dell'arma; e *l'unghie lucenti parevan continuare la finezza delle gemme che distinguevano le dita*

La sineddoche è stata suggerita dal Flaubert di *Salammbô*:

Ses yeux, ses diamants étincelaient; *le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts*<sup>39</sup>

Ma subito dopo sarebbe stato Gautier a prestar parola al seduttore Sperelli (56):

– Voi, se non erro, – disse Andrea, involgendo lei del suo sguardo come d’una fiamma – 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?

che è una chiara contaminazione di due luoghi di *Mademoiselle de Maupin*:

– Croyez-vous qu’Allegri ne soit pour rien votre idéal? [...] *Ces mains grasses et fines peuvent être réclamées par Danaë [...] Vous avez deviné un bras d’après la main, un genou d’après une cheville*<sup>40</sup>

Il passo, cassato dalla Harding quasi per intero,<sup>41</sup> si può ora leggere in *Pleasure* (Pl., 52):

Her fingers wandered over the engravings of the weapon; and *her shining nails seemed to replicate the daintiness of the gems that adorned her fingers.* | – You, if I am not mistaken – said Andrea, enveloping her in his flaming gaze – *must have the body’s of Correggio’s Danaë. I feel it, no, I see it in the shape of your hands [...]* | – *Can you not image the entire shape of the plant from the flower?*

Degno preludio all’inquadratura di Elena intenta ad ascoltare in piedi, presso una delle piante ornamentali dell’Ateleta, la *Sonata in do diesis minore* di Beethoven (P., 60):

In quell’attitudine [...] tutta la figura, continuata dallo strascico, appariva più alta ed eretta; l’ombra della pianta velava e quasi direi spiritualizzava il pallore della carne. *Andrea la guardò. E le vesti, per lui, si confusero con la persona.*

Questa nota d’intensissimo erotismo è il frutto di un nuovo *emprunt* flaubertiano, là dove il barbaro Mâtho, perduta ogni luce d’intelletto, si smarrisce nella vista di Salammbô – recatasi nell’accampamento dei ribelli per recuperare il sacro *zaimph*:

C’était une tente profonde, avec un mâât dressé au milieu [...] À – Qui es-tu? dit Mâtho [...] À [...] Elle répondit en montrant le *zaimph* [...] elle le réclamait en paroles abondantes et superbes. *Mâtho n’entendait pas: il la contemplait, et les vêtements, pour lui, se confondaient avec le corps.*<sup>42</sup>

A fronte della traduzione di Hérelle («l’ombra de la plante voilait et, en quelque sort, spiritualisait la pâleur de sa chair. André la regarda; et pour lui, le vêtement se confondit avec la personne», *E. V.*, 23), Miss Harding accoglierà l’effetto spiritualizzante («l’ombra della pianta velava e quasi direi *spiritualizzava* il pallore della carne»), ma, salvo per l’*incipit* («Andrea la guardò» ’! «Andrea *gazed* <sup>A</sup> *at her*»), ridurrà l’insero flaubertiano ad una *variatio* priva d’ogni corrispettivo col testo di d’Annunzio (*Ch.Pl.*, 19):

In that attitude her whole figure, continued by the train, seemed taller and more erect; the shadow of the palm veiled and, so to speak, *spiritualised* the pallor of her skin. *Andrea gazed at her in a kind of rapture, increased by the pathos of the music*

Sarà dunque *Pleasure* a restituire quella erotica emanazione (Pl., 55-56):

In that pose [...] her whole figure, extended by her train, seemed taller and more erect; the shadow of the plant veiled and almost spiritualised the pallor of her skin. *Andrea looked at her. And her clothes, for him, became mingled <sup>A</sup> with her body*

Infine, Paul Bourget, cospicua fonte del Libro I,<sup>43</sup> ha quasi certamente suggerito questo feticistico ragguaglio (P., 62):

Ella non rispose. Ma portò alle nari il mazzo delle viole ed aspirò il profumo. Nell'atto, *l'ampia manica del mantello scivolò lungo il braccio, oltre il gomito*

*c'était une sainte [Mme Moraines] à qui le premier couturier de Paris avait taillé cette robe [...] et cette sainte laissait voire, à travers l'échancrure de sa longue manche ouverte, un bras [...] dont le duvet fauve brillait dans le soleil*<sup>44</sup>

L'inattesa visione incendia i sensi di Sperelli fornendo spunto a uno dei luoghi più sottilmente sensuali del romanzo, ove lo stesso autore della *Cronachetta delle pellicce* avrebbe potuto travasare parte della sua scienza mondana (*P.*, 62-63):

La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una massa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più ne' sensi del giovine la brama, per la singolar procacità che il nudo femminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e greve. Un piccolo fremito gli moveva le labbra; ed egli tratteneva a stento le parole desiose<sup>45</sup>

La Harding si spinge, sì, a far scivolare la pelliccia di Elena al di sopra del gomito, ma, agendo di drastica censura, fa in modo che la seduttrice aspiri il profumo delle viole da un volto privo di *narici* e che, soprattutto, risulti occultata (Ø) la candida «carne» del braccio:

She made no reply, but she *lifted the bunch of violets to her face, and inhaled the perfume*. In so doing, the wide sleeve of her evening cloak slipped back over her arm beyond her elbow, (Ø) *thrilling the young man's senses almost beyond control*. His lips trembled, and he with difficulty restrained the burning words that rose to them<sup>46</sup>

A tanta infedeltà *Pleasure* ha posto puntualmente rimedio (*Pl.*, 57-58). Evidenziamo in corsivo le restituzioni del testo:

She did not respond. But she brought the bunch of violets to her *nostrils* and inhaled their scent. In the act, the wide sleeve of her mantle slipped back along the arm, beyond the elbow. *The sight of that living flesh, emerging from the fur like a mass of white roses from snow, once again inflamed longing in the young man's senses, even stronger than before, due to that strange provocative allure attained by the feminine nude when she is partly hidden by a thick, heavy garment*. A small shiver moved his lips; and he could barely restrain his words of desire

Infine, sotto un profilo più generale, si rammenteranno altri significativi recuperi. Si richiami, in primo luogo, la bella chiusa del cap. III del Libro I: qui, sotto le volte sonore di Casa Doria, mentre le altre dame sono infervorate nelle danze, si assiste ad una delle ripetute metamorfosi dell'eterno femminino incarnato da Elena Muti. Ora divenuta, da *famme fatale*, donna angelicata e salvifica, ella avanza infondendo «un'aspirazione indefinibile» persino «negli spiriti più ottusi o più fatui» (*P.*, 76-77):

Ella s'avanzava nell'istoriata galleria del Caracci [...] portando un lungo strascico di broccato bianco che la seguiva come un'onda grave sul pavimento. Così bianca e semplice, nel passare volgeva il capo ai molti saluti, mostrando un'aria di stanchezza [...], mentre gli occhi sembravano più grandi sotto la fronte esangue. Non la fronte sola ma tutte le linee del volto assumevano dall'estremo pallore una tenuità quasi direi psichica. Ella non era più [...] la donna seduta alla mensa degli Ateleta [...] La sua bellezza aveva ora un'espressione di sovrana idealità, che meglio splendeva in mezzo alle altre dame accese in volto dalla danza, eccitate, troppo mobili, un po' convulse. Alcuni uomini, guardandola, rimanevano pensosi. Ella metteva anche negli spiriti più ottusi o più fatui un turbamento, una inquietudine, un'aspirazione indefinibile. Chi aveva il cuor libero immaginava con un fremito profondo l'amore di lei; chi aveva un'amante provava un oscuro rammarico sognando una ebrezza sconosciuta, nel cuore non pago; chi recava entro di sé la piaga d'una gelosia o d'un inganno aperta da

un'altra donna, sentiva ben che avrebbe potuto guarire. | Ella avanzava così, tra gli omaggi, avvolta dallo sguardo degli uomini

Singolare parodia della *Vita nova*, dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* al celeberrimo *Tanto gentile*. Un bel *tour de force* per la traduttrice di *Pleasure!* (*Pl.*, 70-71):<sup>47</sup>

She came forward through the Caracci's frescoed gallery [...] bearing a long white brocade train that followed her like a heavy wave on the floor. So white and simple, in passing she turned her head toward the many greetings, displaying an air of tiredness [...] while her eyes seemed wider under her bloodless forehead. Not only her forehead but all the lines of her face had taken on *an almost psychic tenuity in its extreme paleness*. She was no longer the woman seated at the d'Ateletas' table [...] Her beauty now held an expression of *sovereign ideality*, which shone all the more *in the midst* of those other women, red in the face from dancing, excited, overactive, slightly agitated. Some men, observing her, became *pensive*. She *elicited* even in the most obtuse or fatuous of spirits a sense of *commotion*, uneasiness, an indefinable aspiration. Those whose heart was free imagined loving her, with a *profound* thrill; those who had a lover felt an *obscure* regret, their hearts unsatisfied, dreaming of some unknown delight; whoever *harbored* within themselves the open wound caused by the jealousy or deceit of some other woman, felt sure that they would be able to heal. | She came forward this way, receiving *reverences on all sides*, enveloped in the gaze of men

Ma la Harding neppure tentava di fronteggiare la prova, ardua per davvero, del virtuosismo dannunziano. Al contrario, trascurando e forse anche ignorando l'archetipo stilnovistico soggiacente,<sup>48</sup> sottoponeva questa pagina a un diffuso appiattimento stilistico - non esente da incongrue combinazioni fra voci latine e voci anglo-germaniche -, mutilandola, per aggiunta, di numerose unità (Ø). Uno stravolgimento complessivo privo di motivazione plausibile, se non quella di facilitare il testo, osservava Orlo Williams, all'utente «medio delle nostre biblioteche pubbliche» (*Ch.Pl.*, 40-41):<sup>49</sup>

She advanced along the frescoed gallery [*del Caracci: Ø*] [...] her long white train [*di broccato: Ø*] rippling like a wave [*grave: Ø*] over the floor behind her. All white and simple, she passed slowly along, turning from side to side in answer to the numerous greetings, with an air of manifest fatigue [...], while her eyes looked larger than ever under the **low white brow** [sotto la fronte *esangue*], her extreme pallor imparting to **her whole face** [*tutte le linee del volto*] a look **so ethereal and delicate as to be almost ghostly** [*una tenuità quasi psichica*].<sup>50</sup> This was not the same woman who had sat beside him at the Ateletas' table [...] Her beauty at this moment was **of ideal nobility** [*sovrana idealità*], and shone with additional splendour among all these women heated with the dance, over-excited and restless in their manner. The men looked at her and grew thoughtful; no mind was so **obtuse or empty** that she did not exercise a disturbing influence upon it, inspire some vague and indefinable **hope** [*una inquietudine (Ø), un'aspirazione indefinibile*]. He whose heart was free imagined **with a thrill** [*profondo: Ø*] what such a woman's love would be; he **who loved already** [*chi aveva un'amante*] conceived a **vague** regret [*oscuro rammarico*], and dreamed of raptures hitherto unknown [*nel cuore non pago: Ø*]; he who bore a wound dealt by some woman's jealousy or faithlessness suddenly felt that he might easily recover. | Thus she advanced amid the homage **of the men** [*tra gli omaggi*],<sup>51</sup> enveloped by their gaze

Da ultimo, si riporterà la descrizione, vera e propria sfida per l'ingegno d'un traduttore, delle rose di Schifanoia - splendido dono di Francesca Ateleta al cugino Andrea Sperelli (*P.*, 153):

Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche, gialle, vermiglie, brune. Alcune, larghe e chiare, come quelle della Villa

Pamphily, freschissime e tutte imperlate, avevano non so che di vitreo tra foglia e foglia; altre avevano petali densi e una dovizia di colore che faceva pensare alla celebrata magnificenza delle porpore d'Elisa e di Tiro; altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna, con qualche sottile venatura. Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale

Non ci vorrà molto per constatare come la Harding abbia agito sul testo dannunziano all'interno di un intervento affatto riduttivo, che, oltre a deprimere il livello stilistico, procede per espunzioni diffuse, come si evince dal trattamento di alcune similitudini (le già richiamate rose «voluttose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna», dal «colore indefinibile del latte appena *munto*») e di molti altri dettagli, anche non “sospetti”:

She entered with the lap of her dress and both arms full of great clusters of dewy roses, white, yellow, **crimson**, russet brown. Some were wide and transparent like those of the Villa Pamfili,<sup>52</sup> all fresh and **glistening** (Ø), others were densely petalled, and with that intensity of colouring which recalls the **boasted** magnificence of the dyes of Tyre and **Sidon**; others again were like **little heaps of odorous** snow, and gave one a strange desire to bite into them and **eat** them. (Ø) The infinite gradations of red, from violent crimson to the faded pink of over-ripe strawberries, mingled with the most delicate and almost imperceptible variations of white, from the immaculate purity of freshly fallen snow to the indefinable shades of **new milk**, the sap of the reed, **dull** silver, alabaster and opal

Si consideri, invece, l'integrale restituzione di *Pleasure* (Pl., 143):<sup>53</sup>

She entered carrying in her overall and in her arms a great bunch of pink, white, yellow, vermilion, and russet roses. Some, large and pale, like those of Villa Pamphily, very fresh and *all pearly with dewdrops, had something almost vitreous between each leaf*; others had dense petals and an abundance of color that brought to mind the *celebrated* magnificence of the purples of Elissa and Tyre; others resembled *clumps of scented snow* and provoked in one a strange desire to bite and *swallow* them; others *were made of flesh, truly of flesh, voluptuous as the most voluptuous forms of a woman's body, with a few subtle venations*. The infinite gradations of red, from violent crimson to the discolored hue of the ripe strawberry, mingled with the finer and almost imperceptible variations of white, from the *candor* of immaculate snow to the indefinable color of *freshly drawn milk*, of the communion host, of the marrow of a reed, of *opaque* silver, of alabaster, of opal

Per concludere, *Pleasure* costituisce il prodotto d'una transcodificazione la più rispettosa del linguaggio di d'Annunzio, che si verifica di norma resuscitato nelle sue fondamentali direttrici semantiche, stilistiche e, per quanto possibile ˉ tratto di estremo rilievo, dicevamo ˉ, nella sua stessa sostanza fonica. E, in questa sua fedeltà, tale contributo potrà sicuramente esser posto al servizio della conoscenza della lezione dannunziana presso lettori d'ogni dove. Certo, anche sono in *Pleasure* esiti talvolta discutibili: innanzitutto sul piano della resa dei valori connotativi. Quando, ad esempio (Libro I, cap. II), a palazzo Roccagiovine, Sperelli immagina (con orrore) gli invitati alla «Fiera di maggio» bere *champagne* dalle mani di Elena, il monosillabo in consonante occlusiva *suck*,<sup>4</sup> che pur condivide l'etimo di *suggere* (Â lat. *sucus*), non ne possiede tuttavia la leggerezza ˉ per giunta richiamando certe velarità dell'eloquio volgare...: «Egli vedeva [nell'originale] le teste di quegli uomini sconosciuti chinarsi e *suggere* il vino» (P. 53) '!' «He *saw* the heads of those unknown men bending over and *sucking* the wine» (Pl., 50);

e, nel medesimo luogo, l'emanazione di fascino afrodisiaco che muove da Elena, «Da certi suoni della voce e del riso, da certi gesti, da certe attitudini, da certi sguardi ella *esalava* [...] un fascino troppo afrodisiaco» (P., 53), indubbiamente si appesantisce nell'impiego di *exude*, «[...] she *exuded* [...] a charm that was too aphrodisiacal» (Pl., 49), termine che, connesso a *ex-sudare*, va benissimo per un'odorosa traspirazione,<sup>54</sup> ma meno bene per quell'aura d'Afrodite, certo elargita in eccesso, impalpabile pur sempre.<sup>55</sup> Se problematica è la restituzione di simili *nuances*, altrettanto potrà dirsi per gli inserti dialogici del romanzo: per la naturale distanza dovuta alla sfasatura diacronica in tutt'uno col carattere nobile del parlato dannunziano. Ora, considerati i criteri generali che presiedono alla traduzione di *Pleasure*, ci si aspetterebbe che tale distanza, con la sua originaria patina temporale e stilistica, venga adombrata nel nuovo testo. Ciò è effettivamente avvenuto nell'ampio e vario corredo dialogico che accompagna le imprese di Andrea Sperelli: dalla retorica dispiegata dal seduttore con Elena e Maria nei primi due Libri, all'*urbanitas* mondana da lui sfoggiata con le nobildonne (come la principessa di Ferentino), dal registro largamente osceno, e comunque letterariamente ricercato, ad uso suo e dei camerati libertini profuso nel Libro III, alla conversazione sconvolgente e dottissima del marchese di Mount Edgumbe nel Libro IV. Ma tale restituzione non pare esserci stata nella fondamentale chiusa del cap. IV del primo Libro, in cui Elena Muti, alla vigilia dell'addio sulla Nomentana, annuncia ad Andrea la sua partenza e la necessità di porre fine al loro «amore». La reazione di Sperelli è una sorta di *stupor* a base traumatica (P., 100):

Quando si riaccostarono, Andrea domandò:

*Ma tu che hai? A che pensi?*

Ella esitò, prima di rispondere. Teneva gli occhi abbassati sul collo dell'animale [...], irresoluta e pallida.

*A che pensi? ripeté il giovine.*

Ebbene, te lo dirò. Io parto mercoledì, non so per quanto tempo; forse per molto, per sempre; non so... *Quest'amore si rompe*, per colpa mia; ma non mi chiedere come, non mi chiedere perché, non mi chiedere nulla: ti prego! Non potrei risponderti.

Andrea la guardò, quasi incredulo. La cosa gli pareva così impossibile che non gli fece dolore.

*Tu dici per gioco; è vero, Elena?*

Ella scosse la testa, negando [...]; e subitamente spinse il cavallo al trotto [...]

La resa di *Pleasure* (Pl., 92), condotta com'è nel moderno standard colloquiale, certamente meglio risponde al lettore contemporaneo, ma ha il suono di un'attualizzazione eccessiva, che stride con la parola dannunziana e si concede, persino, qualche fraintendimento:<sup>56</sup>

When they once again drew near to each other, Andrea asked:

*But what is wrong with you? What are you thinking about?*

She hesitated before answering. She kept her eyes lowered on the neck of the animal [...], irresolute and pale.

*What are you thinking about? the young man repeated.*

*Well, I will tell you. I am leaving on Wednesday, I don't know for how long; maybe for a long time, forever; I don't know. This love affair is breaking up,<sup>4</sup> because of me; but don't ask me how, don't ask me why, don't ask me anything: I beg you! I could not answer you.*

Andrea looked at her, almost disbelieving. The thing seemed so impossible to him that it did not cause him pain.

*You're joking, aren't you, Elena?*

She shook her head, indicating no [...]; and *immediately* she spurred her horse into a trot [...]

Per la verità, pur senza troppo merito, si avvicinava maggiormente all'intonazione dannunziana la resa della Harding (*Ch.Pl.*, 58, L I, cap. VI). Evidenziamo gli esiti da raffrontarsi con quelli di *Pleasure*:

When presently they rejoined one another, Andrea said—

'Tell me—what is the matter? What is on your mind?'

She hesitated a moment before replying, keeping her eyes on her horse's neck [...], irresolute and very pale.

'You have something on your mind,' persisted the young man.

'Very well then—yes—and I had better tell you and get it over. I am going away next Wednesday. I do not know for how long—perhaps for a long time—perhaps for ever. I cannot say. *We must break with one another*. It is entirely my fault. But do not ask me why—do not ask me anything, I entreat you—I could not answer you.'

Andrea looked at her incredulously. The thing seemed to him so utterly impossible that it did not affect him painfully.

'Of course you are only joking, Elena?'

She shook her head; there was a lump in her throat, and she could not speak. She suddenly set her horse into a trot [...]

Altre improprietà sono piuttosto di significato. A riguardo, ci limiteremo a segnalare soltanto due casi, diversamente rilevanti. Frutto d'una sorta di *trompe-l'œil* appare lo scambio di «*firenzuolesco*», dal Firenzuola del *Dialogo delle bellezze delle donne*, con la città di *Firenze*: «le braccia di Elena [...] richiamavano la similitudine firenzuolesca del vaso antico “di mano di buon maestro” e tali dovevano essere “quelle di Pallade quando era innanzi al pastore”» (*P.*, 55-56), ove la «similitudine *firenzuolesca*» è divenuta, appunto, 'fiorentina': «Elena's arms [...] recalled the *Florentine* simile about the ancient vase “made by the hand of masters”; those of “Pallas before the shepherd” would have been like these» (*Pl.*, 51-52).<sup>57</sup> Un caso meno trasparente, e ben più complesso, è costituito dalla resa del termine *velario* così come lo s'incontra nella lirica annotazione di *P.*, 139 sui dintorni di Schifanoia: «Tutte le cose vivevano nella felicità della luce; i colli parevano avvolti in un *velario* diafano d'argento, scossi da un agile fremito», per il quale *Pleasure* ha utilizzato il normale equivalente inglese di 'velario', *awning*:<sup>4</sup> «All things were living in the bliss of the light; the hills seemed to be draped in a diaphanous silver *awning*, stirred by an agile quiver» (*Pl.*, 130). E però l'*usus* dannunziano attesta altra cosa dalla definizione dei vocabolari («[dal lat. *velarium*] tendone che si stendeva sugli antichi teatri e anfiteatri romani per riparare gli spettatori dal sole o dalla pioggia»: PALAZZI-FOLENA, *ad v.*): *velario* costituisce, piuttosto, una variante di 'velo del tessuto celeste' per scongiurarne, specie nel *Piacere*, la monotonia<sup>5</sup>, ed è opportunamente qui da intendersi quale 'mobile e fluttuante *compagine di veli*'.<sup>58</sup> Che il senso sia tale lo si evince dal movimento che, per una sorta di effetto ottico, si trasmette dal *velario* ai colli che ne sono avvolti: «i colli parevano avvolti in un *velario* diafano d'argento, scossi da un agile fremito» (*P.*, 139). Qui e anche altrove, dunque, il «velario» dannunziano è un *velo* o un insieme di *veli*, trasparente, morbido e fluido, non rigido e statico come si suppone essere d'una normale 'copertura'. A fronte di tutto ciò, l'uso di *awning* rischia di oscurare sia la leggiadria dell'immagine che il significato dell'originale. Ma, effettivamente, la giusta comprensione di *velario* non è nel *Piacere* cosa facile. Là dove, ricorderemo, Sperelli si reca da Elena in «un tramonto paonazzo e cinereo, un po' lugubre [...] come un *velario* greve» (Libro I, cap. IV, p. 80), questo impiego non ha a che vedere con il diafano *velario* che in seguito ammanterà i colli Schifanoia, ma neppure con il latinismo *ponderous velarium*,<sup>4</sup> che si è deciso di utilizzare in *Pleasure*: «It was a violet and ashen sunset, somewhat doleful, which little by little was draping itself over Rome like a *ponderous*

*velarium*» (Pl., 74). Il richiamo, a supporto della traduzione, appunto al *velarium* dell'antica Roma è per la verità fuorviante,<sup>59</sup> essendo *velario* ora impiegato col significato, propriamente, di 'sudario'. Trattasi, infatti, d'una metafora cimiteriale a sicura derivazione tainiana: la descrizione del cielo, che incombe sulla piazza Barberini rispecchiando l'inquietudine di Sperelli (P., 80),

Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po' *lugubre*, che a poco a poco si stendeva su Roma *come un velario greve*. Intorno alla fontana della *piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime come ceri intorno a un feretro; e il Tritone non gittava acqua, forse per causa d'un restauro o d'una pulitura*

è puntualmente traslata dal taccuino romano di Hippolyte Taine:

*Cette Rome hier au soir toute noire, sans boutiques, avec quelques becs de gaz éloignés les uns des autres, 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, et la fontaine indistincte chuchote dans le silence avec un bruissement de spectre [...]*<sup>60</sup>

Ciò sia detto soprattutto per suggerire il labirintico intrico, di significati, di valori e presenze derivazionali di sustrato, che di norma è in d'Annunzio, e con cui un traduttore si trova di necessità a fare i conti. Considerata, dunque, l'ardua complessità di simile scrittura, altri rilievi, e su vari piani, sarebbero evidentemente effettuabili. Tuttavia, a fronte della fatica della traduttrice e della bontà testuale comunque raggiunta, a chi richiedesse d'insistere con tal genere di osservazioni vorremmo rammentare: «Atqui si vitiis mediocribus ac mea paucis À mendosa est natura, alioqui recta, velut si À egregio inspertos reprendas corpore naevos»...

#### Appendice<sup>61</sup>

*ABSORB (to)* [H, 10; GL, 45; d'A, 49, *assorbire* «indescrivibili sguardi della donna, che paiono *assorbire* [...] dall'uom preferito [...]»]:

— < L *ab* + *sorbere*, to suck in: to take in and incorporate; assimilate (**W**).

[cfr. IE SREBH, col valore approssimativo di 'succhiare, inghiottire' (**D**)].

*AMAZING (to amaze)* [H, 8, «beauty [...] really *amazing*»; cfr. GL, 43, *wondrous*; d'A, 46, *sovrammirabile*]:

— ME (only in pp. *amazed*) < OE *âmasian*: to fill with great surprise or sudden wonder, astonish; [Obs.] to bewilder (**W**).

— From Middle English *masen*, to *bewilder*, and from *amazed*, *bewildered* (from Old English *âmasod*), both from Old English *âmasian*, to *bewilder*: â-, *intensive pref.* + \**masian*, to *confuse* (**FD**).

[Cfr. *MAZE (n.)*, e to *MAZE*: 'to stupefy, daze; to confuse, bewilder' (**W**)].

*ASSUAGE (to)* [GL, 276; d'A, 304, «aveva *placata* l'impazienza»]:

— < ME *aswagen* < OFr *assouagier* < L *ad* + *suavis*, SWEET: to lessen (pain, distress, etc.), allay; to calm (passion, anger etc), pacify (**W**).

— Middle English *asswagen*, from Old French *assuagier*, from Vulgar Latin \**assuâviare*, Latin *ad-* + Latin *suâvis*, sweet, delightful; see SWÂD- in Indo-European roots (**FD**).

[cfr. L *suavis* < \**suadu-is* < IE SWÂDU- 'dolce' (**D**)]

*AUGMENT (to)* [H, Ø (v. *increase*); GL, 285, *augment*; d'A, 314, *aumentare*]:

— ME *augmenten* < OFr *augmenter* < LL *augmentare* < *augmentum*, an increase < L *augĕre*, to increase.

— [da una radice AWEG, 'crescere' (**D**)]

AUGURY [H, Ø (*divination*); GL, 42; d'A, 44, *divinazione*]:

— ME *augurie* < L *augurium*, *divination* < *augur*: *divination* from omens; an omen, portent, indication.

AWNING [GL, 130; d'A, 139, *velario*]:

— < ? MFr *auvans* (pl. of *auvent*, a sloping roof < OProv *amban*, parapet of a fortification) + -ING: a structure of canvas, metal, etc. extended before a window or door over a patio, deck, etc. as a protection from the sun or the rain.

BREAK (to) [H, 58; GL, 92; d'A, 100, «Quest'amore *si rompe*» ]:

— ME *breken* < OE *brekan* < IE base \**bhreg-*> BREACH, BREECH, Ger *brechen*, L *frangere*.

CEASE (to; n.):

— < ME *cesen* < OFr *cesser* < L *cessare*: to bring or come to an end; stop; discontinue.

COVETOUSNESS [GL, 277; d'A, 305, *bramosia*]:

— [cfr. *covetous* ('greedy, avaricious')] < *to covet*: ME *coveiten* < OFr *coveitier* < LL \**cupiditare* < L *cupiditas-cupre*: to want ardently (especially something that another person has).

— [cfr. anche *cupidus* (> *covetous*), della famiglia di *cupre* 'desiderare', con «rad. KUP, attestata nelle aree baltica, slava, indiana, che significa 'ribollente'» (D)]

CRUSH (to) [H, 165 «This love is *crushing* me»; GL, 199, «I am *dying* from my love»; d'A, 220, «Io *muoio* del mio amore»]:

— < ME *crushen* < OFr *croisir*, to gnash (teeth), crash, break < Frank \**krostjan*, to gnash, akin to OSwed *krysta*, Goth *kriustan*: *vt.* to press between two opposing forces so as to break or injure; to subdue or suppress by or as by force, overwhelm; to oppress harshly.

DEEP:

— < ME *dep* < OE *deop*, akin to Ger *tief*, Goth *diups* < IE base \**dheub-*, deep, hollow.

ELATE (to)-ELATION [GL, *elation*, ricorrente; d'A, *ebrezza*; GL, *elated*; d'A, *inebriato*: *passim*]:

— < L *elatus*, pp. of *efferre*, to bring out, lift up < *ex-*, out + *ferre*: to raise the spirits of; make very proud, happy, or joyful.

ELICIT (to) [GL, 71; d'A, 77, «*metteva* anche negli spiriti...» = 'suscitava']:

— < L *elicitus*, pp. of *elicere*, to draw out < *e-* *lacere*: to draw forth, evoke; to cause to be revealed. EXTRACT.

EMPTY [H, 40; GL, 71, *fatuous*; d'A, 77, *fatuo* («negli spiriti più ottusi o più *fatui*»):

— < ME *emti* & (with intrusive - *p* -) *empty* < OE *æmettig*, unoccupied < *æmetta*, leisure: containing nothing; having nothing in it.

ENTICE (to) [GL; d'A, *attirare*]:

— < ME *enticen* < OFr *enticier*, to set afire, hence excite, prob. < VL \**intitiare* < L *in* + *titio*, a burning brand: to attract by offering hope of reward or pleasure, tempt, allure.

EXCITE (to) [GL]:

— < ME *exciten* < OFr *exciter* < L *excitare*, to call forth, freq. of *exciere* < *ex* + *ciere*: to stir up; to call forth, arouse, provoke.

EXHALE (to) [H, 15, *exhale*; GL, 49, *exude*; d'A., 53, *esalare*. Cfr. *EXUDE*]:

— < Fr *exhaler* < L *ex* - *halare*, to breathe: *vi.* to breathe out; to be given off or rise into the air; *vt.* to breathe out (air, cigarette etc); to give off (vapor, fumes etc.).

— [cfr. L *halitus* *halare* 'esalare, emettere un soffio' *Â* prob. ant. \**anslare* (D)].

EXUDE (to) [H, Ø; GL, 49, 68; d'A, 53, 74, *esalare*]:

— < L *ex* + *sudare*, to sweat out < *sudor*, SWEAT.

*FLICKER* (*to*) [H, Ø; GL, 8, «the flickering of the shadows»; d'A, 6, «l'ondeggiar delle ombre»]:

— ME *flickeren* < OE *flicorian*, akin to *flacor*, flying, ON *flotka*, to flutter: to move with a quick, light, wavering motion; to burn or shine unsteadily, as a candle in the wind (W).

— To move waveringly; flutter: *shadows flickering on the wall* (FD).

*GAIT* [H, 4; GL, 40, *ascension*; d'A, 42, *ascensione*]:

— < ME *gate*, a going, gait, orig. *path* < ON *gata*, path between hedges, streets akin to Ger *gasse*, lane: manner of moving on foot, way of walking or running; any of the various foot movements of a horse, as a trot, pace, canter, or gallop; *vt.* to train (a horse) to a particular gait or gaits.

*GAZE* (*to gaze*; *n.*) [H, 19, 41; GL, 52, 70, 71; d'A, 60, 76, 77, *guardare, sguardo*]:

— ME *gazen* < Scand, as in Norw & Swed dial. *gasa*, to stare: to look intently and steadily; stare, as in wonder or expectancy; *n.* a steady look .

*GHOST-LY* [H, 40, «her extreme pallor [...] almost to be ghostly»; cfr. GL, 70, «an almost psychic tenuity in its extreme paleness»; d'A, 77, «assumevano dall'estremo pallore una tenuità quasi direi *psichica*»]:

— altered (prob. after Fl *gheest*) < ME *ghoste* < OE *ghast*, soul, spirit, demon, akin to Ger *geist* < IE base \* *gheizd*, to be excited, frightened: orig., the spirit of the soul; the supposed disembodied spirit of a dead person, conceived of as appearing to the living as a pale, shadowy apparition; a faint, shadowy semblance.

*INCREASE* (*to*) [H, 271, «as if the tumults of passion from which she had already suffered [...] increased the present storm»]:

— < ME *encreesen* < OFr *encreistre* < AL *in-* (intensive prefix) *cr̥c̥scere* (to grow): to become greater in size, amount, degree (W).

— From Old French *encreiss* (FD)

*INTOXICATE* (*to*) [GL, ricorrente; d'A, di norma *inebriare*]:

— < ML *intoxicatus*, pp. of *intoxicare* (to poison, drug) < L *in-* *toxicare* < *toxicum*: make drunk, stupefy, inebriate: said of alcoholic liquor or a drug; to excite to a point beyond self-control.

*MINGLE* (*to*) [H, Ø; GL, 56: «her clothes, for him, became mingled with her body»; 70: «theirs eyes seemed to mingle with each other»; d'A, *confondersi, mescersi*: 60, «le vesti, per lui, si confusero con la persona»; 76, «gli occhi d'ambidue, in quell'attimo, parvero mescersi»]:

— < ME *mengelen*, freq. of *mengen* < OE *mengan*, to mix, akin to Ger *mengen* < IE base \* *menk*: to bring or mix together, combine, blend; to join, unite, associated; *vi.* to be or to become mixed (W).

— From Old English *mengan* (to mix); related to Middle Dutch *mengen*, Old Frisian *mengja* (FD).

[Cfr. anche la prep. *among*: < OE *on gemang*, in the company of < *on*, in + *gemang*, a mingling, a crowd < *gemengan*, MINGLE (W)].

*PANDEMONIUM* [GL, 238, «She [...] was cause for [...] devastation and *pandemonium*»; d'A, 261, «occasion di ruina e di *disordine*»]:

— ModL < Gr *pan*, all + *daimôn*, DEMON: any place or scene of wild disorder, noise, or confusion; wild disorder, noise, or confusion.

*PENSIVE* [GL; d'A, *pensoso*]:

— < ME *pensif* < OFr *penser*, to think, reflect < L *pensare*, to weigh, consider, freq. of *pendere*, to ponder, weigh, hang: thinking deeply or seriously, often of sad or melancholy things.

[Cfr. *THOUGHTFUL*]

*RESPITE* (*n.*) [H, 175, «All I ask, oh my God, is a *respite*»; GL, 204, «I ask only for a *respite*, O Lord»; d'A, 226, *tregua*, «Chiedo soltanto una *tregua*, o Signore»]:

— ME < OFr *respit* < L *respectus*: an interval of temporary relief or rest, as from pain, work, duty etc.

[Cfr. anche *RESPECT*: < L *respectus*, pp. of *respicere*, 'to look at, to look on, respect < *re*, back + *specere*' (**W**)]

*SPLASH* (*n.*) [H, 50, «a gentle *splash*»; GL, «a low *warble*, 80; d'A, 87, «un *chioccolio* somnesso»]:

— [to *splash*:] intens. extension of *PLASH*: to cause a liquid substance to scatter and fall in drops or blobs; *PLASH* (*n.*) < ME *plasche* < OE *plæsc*, akin to Middle Dutch & Middle Flemish *plasch*, pool: prob. echoic: a shallow pool, or puddle.

*STUNNING* (*to stun*) [H, Ø; GL, 56, «*stunning* creature»; d'A, 60-61, «*stupenda* creatura»]:

— ME *stonien* < OFr *estoner*, to stun (see *ASTONISH*): to make senseless or unconscious, as by a blow; to daze or stupefy;

— [cfr. to *ASTONISH*:] altered < ME *stonien* < OFr *estoner* < VL \**extonare* (for L *attonare*) < *ex-*, intens. + *tonare*, to *THUNDER*: to fill with sudden wonder or surprise; amaze.

*SUCK* (*to*) [H, Ø; GL, 50, 56; d'A, 53, 61, *suggere*]:

— < ME *suken* < OE *sucan*, akin to Ger *saugen* < IE \**seuk*, \**seug* < base \**seu*, damp, juice > SUP, L *sucus*, juice, *sugere*, to suck: to draw (liquid) into the mouth; to absorb, inhale, etc.; to suck liquid from (a breast, fruit, etc.).

*SUPPLE* [GL, 8, «hands and feet small and *supple*»; d'A, «mani e piedi piccoli e *pieghevoli*»]:

— < ME *souple* < OFr < L *supplex*, akin to *supplicare*: easily bent or twisted, flexible, pliant; able to bend and move easily and nimbly, lithe, limber (*a supple body*).

— [*supplex*, comp. di *sub-* e del tema di nome d'agente *-plex* 'che si piega prosternandosi' (**D**)].

*SWOON* (*to*) [GL, 199, «I am *swooning*»; d'A, 220, *languire* («Io *languo*»); H, 165, «I have come to the end of my strength», ma v. anche 271: «she was going to *swoon*»]:

— ME *swounen*, prob. back-form, < *swowenige*, swooning, prp of *iswowen* < OE *geswogen*, unconscious, pp. of \**swogan* < ? : to faint; to feel strong, especially rapturous emotion.

— Middle English *swounen*, probably from *iswowen*, in a *swoon*, from Old English *geswōgen*, past participle of \**swōgan*, to *suffocate* (**FD**).

*THOUGHTFUL*:

[cfr. to *THINK*:] ME *thenchen* < OE *thencan* < PGmc \**thankjan*, to think; IE \**tong-*, to think.

*VELARIUM* [GL, 74, «ponderous *velarium*»; d'A, 80, «*velario* greve»]:

L *velum*, a covering, *VEIL*; in ancient Rome, a large awning over an amphitheater or theater.

*WANTONLY* (*adv.*) [GL, 133, «frolicked *wantonly*»; d'A, 142, *lascivire*]:

— [cfr. *WANTON*, *n.*:] ME *wantowen*, var. of *wantogen*, wanton, irregular < OE *wan-*, used as negative prefix < *wan*, lacking, deficient, + *togen*, pp. of *teon*, to draw, educate, bring up: originally undisciplined, unmanageable; sexually loose or unrestrained (a *wanton* woman); [Old Poet.] frisky, playful, *frolicsome*.

*WARBLE* (*n*) [H, Ø (v. *splash*); GL, 80, «The fountain [...] emitted a low *warble*»; d'A, 87, *chioccolio*, «La fontana metteva [...] un *chioccolio* somnesso»]:

— [cfr. to *WARBLE*:] < ME *werblen* < NormFr *werbler* < Frank \**wirbilon*, akin to Ger *wirbeln*, to whirl, warble: to sing melodiously, with trills as a bird; to make a musical sound, babble, as a stream.

*WATCH* (to) [H, 4: «he stopped [...] to watch her»; cfr. GL, 40, *admire*, «he stopped [...] to admire her»; d'A, 42, *ammirare*, «si fermò un istante [...] ad ammirare»]:

— ME *wacche* < OE *wæcce*: to guard, to keep looking at, observe carefully and constantly; to be on the alert for.

*WONDROUS-WONDROUSLY* [H, Ø; GL, 43, 83, 155, 231; d'A, 46, 89, 167, 253, *sovrammirabile, stupendo* («*stupendo* mostro»), *meravigliosamente, meraviglioso*):

— *wondrous*: *adj.* altered (as if < WONDER + OUS) < ME *wundres*, *adv. gen. of wunder*, WONDER, wonderful: now usually literary or rhetorical *adv.* [Archaic] extraordinarily, surprisingly.

— [cfr. *WONDER, n.*:] ME < OE *wundor*, akin to Ger *wunder*: a person, thing, or event that causes astonishment and admiration, prodigy, marvel; the feeling of surprise, admiration and awe aroused by something strange, unexpected, incredible.

## NOTE

1. G. D'ANNUNZIO, *Pleasure* (Pl.). Translated with a Foreword and Notes by Lara Gochin Raffaelli; Introduction by Alexander Stille. New York, Penguin, 2013.

2. G. D'ANNUNZIO, *L'Enfant de Volupté* (E.V.). Traduit de l'italien par G. Herelle, Paris, Calmann Lévy, 1895.

3. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *The Child of Pleasure* (Ch.Pl.). Translated by Georgina Harding, with an introduction and verse translation by Arthur Symons, London: Heinemann, 1898. Per le citazioni ci siamo rifatti all'edizione *The Child of Pleasure*, New York, The Modern Library, 1925, che, con l'unica variante di un'introduzione ad opera di Ernest Boyd, riproduce integralmente la lezione londinese del 1898. Alla notevole fortuna americana del romanzo, pubblicato nel medesimo anno dall'editrice G.H. Richmond e poi più volte ristampato, accennava John Woodhouse: cfr. J. WOODHOUSE, *La fortuna inglese del Piacere (1897-1920)*, in *Il Piacere*, Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di studi dannunziani, Pescara Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989, a cura di Edordo Tiboni, con la collaborazione di Umberto Russo, Pescara, Ediards, 1989, pp. 223-240, p. 223 in particolare.

4. Lo spregiudicato disegno degli ambienti mondani dei capp. II e IV del Libro primo costituisce un'orchestrata tramatura di prelievi da questo celebre romanzo (1887) del ciclo peladaniano *La Décadence latine*. Denunciati già nel 1896 da Enrico Thovez sulla «Gazzetta Letteraria», «i fondi segreti del superuomo», riguardanti Péladan, ma anche Flaubert, Maupassant e molti ancora, entreranno a far parte della raccolta di Id., *L'Arco di Ulisse: Prose di combattimento*, Napoli, Ricchiardi, 1921. In merito, si consenta di rinviare al nostro «*Impones plagiario pudorem*». *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, in «Archivio d'Annunzio», vol 1, Ottobre 2014, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, pp. 43-72 (pp. 50-53 per i riferimenti al Thovez).

5. Per il complesso di simili varianti, si veda I. CIANI, «*Il piacere*», romanzo di una vita, in *Il piacere*, Atti 1989, pp. 37-67, e naturalmente la fondamentale ricostruzione filologica operata dal medesimo studioso in G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*. Nella stesura preparata dall'autore per l'edizione francese del 1894 e con una introduzione di Ivanos Ciani, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. V-LIX. Si rammenterà tuttavia che, al momento della pubblicazione del romanzo per conto dell'Edizione Nazionale (1928), d'Annunzio, restituiti i passi espunti nel '94, farà ritorno alla successione degli eventi che era nella *princeps* mantenendo però salva la divisione in 4 libri del *Piacere* francese.

6. Cfr. WOODHOUSE 1989, pp. 232: «E non solo i segni troppo evidenti di lascivia vanno censurati da Harding; evita anche i sottintesi sensuali e le possibilità di ginnastica sessuale immaginate da Sperelli ma non espresse in modo aperto».

7. L'indicazione di pagina, per comodità direttamente riportata nel testo, si riferisce all'edizione mondadoriana di G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere* (P.), in *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Edizione diretta da Ezio Raimondi, Milano, 1988-1989, voll. 2, vol. I. Simile criterio sarà seguito anche per le relative traduzioni (E.V., Ch.Pl., Pl.).

8. E, similmente, l'esclamazione di Elena « Quanto *mi piaci!*», prodotta da un «inesprimibile *allettamento voluttuoso* [...] nell'apertura delle labbra» (P., 85), così veniva resa dalla Harding: «in a voice that seemed to faint with ecstasy she murmured, lingering over the syllables” “How I love you!”» (Ch.Pl., 49).

9. Quali «*nari, fallo, reni, narici, mento, ascelle* (quelle del tutto), mentre le *spalle* si possono ammettere a patto che siano *bianche* nella versione inglese quando in italiano erano *nude*»: WOODHOUSE 1989, p. 233. Quanto al riso di Elena, «rideva d'un riso cordiale che dava un tremolio alla parte inferiore del mento e alle narici» (P., 47), divenuto «she laughed merrily» (Ch.Pl, 8), cfr. ancora *ibi*, p. 227.

10. Tale raffronto sarà svolto in seguito, ma si veda a riguardo anche WOODHOUSE, 1989, pp. 227-228. Che il *latte appena munto* fosse una ricercatezza dannunziana lo conferma il suo ingresso in sede poetica. Si veda l'occorrenza sensorialmente variata, dall'effetto visivo a quello tattile-termico, del *Poema paradisiaco*, «Le tristezze ignote», vv. 5-9: «Ed ecco, al fine, il sole A sul davanzale è giunto. A Tra le mie dita, quasi A ha il liquido tepore A del *latte appena munto*», in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*. Introduzione di Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano, Mondadori 1982-1984, 2 voll., vol. 1, p. 687.

11. Per questo aspetto, v. qui le note 40-45, 47, e relativi contesti.

12. Cfr. Gochin Raffaelli in D'ANNUNZIO 2013: *Foreward*, pp. xi-xii.

13. Secondo la norma dell'inglese tali nessi appaiono variati con l'espunzione della prima persona (*somewhat, almost, one could say, etc*).

14. Si tratta del *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Vanier, 1888, steso dall'Adam sotto lo pseudonimo di J. Plowert. Guy Tosi ne segnalava l'influenza nel saggio *Influences françaises sur la langue et le style de d'Annunzio: de l'«Isotto» au «Piacere»*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. XXXI, n. 1, marzo 1978 (b), pp. 22-53, ora in G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. A Saggi e studi (1942-1987)*. A cura di Maddalena Rasera, Prefazione di Gianni Oliva, con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi, Lanciano, Carabba, 2013, tomi 2: *Influenze francesi sulla lingua e lo stile di d'Annunzio: dall'«Isotto» al «Piacere»*, t. II, pp. 647-687. Per la derivazione in particolare di *jalino* («Il viale delle Cento Fontane apparve in una prospettiva fuggente [...] una mobile trasparenza *jalina*», P., 187), cfr. Tosi 1978 (b), pp. 33-34, o Tosi 2013, p. 662, n. 62. L'intero sintagma è mutuato dal francese *transparence hyaline*, che il *Glossaire* riportava dallo scritto *Songes* di Francis Poictevin.

15. Termine «now usually literary or rhetorical»: WEBSTER (*ad vocem*). Per le note vocabolaristiche qui utilizzate e la bibliografia relativa si rinvia all'*Appendice*. Sin da ora i termini illustrati in quest'ultima sezione saranno segnalati nel testo e nelle note dalla sigla *A* posta in apice.

16. Anche *L'Enfant de Volupté* esplicitava il valore del *sovrammirabile* dannunziano: «la dame [...], dans cette attitude, était belle jusqu'au prodige» (E.V., 8). Per i successivi impieghi di *wondrous*, cfr. *wondrous monster*, che traduce P., 89-90, «il gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo *stupendo mostro*, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua» '!' «the room of Hermaphrodite, where the *wondrous monster*, born from the lust of a nymph and a demigod, reclines her ambiguous form» (Pl., 83), occorrenza tradita dalla Harding, che rendeva *stupendo* con *gentle*: «and the room where the Hermaphrodite, that *gentle monster*, offspring of the loves of a nymph and a demi-god, extends his ambiguous form» (Ch.Pl., 52). Inoltre, per la singolare abilità di Maria Ferres, che fa rivivere «*meravigliosamente*» sulla tastiera «[...] la musica del XVIII secolo» (P., 167), così reca *Pleasure*: «Beneath her fingers the music of the eighteenth century came *wondrously* to life» (Pl., 155), mentre la Harding tagliava quasi l'intero passo, cassando ogni possibile equivalente avverbiale a favore d'uno stereotipo: «Under her *magic fingers* the music of the eighteenth century lived again» (Ch.Pl., 120-121). Infine, l'incontro con Elena del 30 dicembre in via dei Condotti (L III, cap. II), che riempirà Andrea d'una «commozione inesprimibile, come dinnanzi al compiersi d'un *fato meraviglioso*» (P., 253), «he was filled with an inexpressible emotion, as if he were seeing some *wondrous* destiny come to pass» (Pl., 231), era divenuto nella Harding un «*unexpected* encounter» causa di turbamento non solo a Sperelli, ma a entrambi i protagonisti '!' «They had *both* been considerably *agitated* by the *unexpected* encounter» (Ch. Pl., 188): un tradimento testuale per cui non si scorge ragione alcuna.

17. Si osserverà (cfr. *Appendice*) che *to crush* è verbo d'origine marcatamente germanica, connesso al franco, all'antico svedese e al gotico. Esclusa da questo passo, la voce *swoon* veniva però impiegata dalla traduttrice inglese in contesto affine: «She felt that she was going to *swoon*, to die» (Ch.Pl., 271). Dinnanzi a questo e ad altri riscontri, vien da pensare che le manchevolezze della versione Harding non solo dipendano dalla ristrettezza del suo spettro lessicale, ma anche e soprattutto dallo scarso rispetto dei caratteri stilistici dell'originale. Non bastava presumere (pena un peccato di superficialità e/o d'arroganza) di conoscere bene l'italiano per tradurre *Il Piacere!* A prescindere da ogni condizionamento esterno, dalla censura dell'età alla fisionomia del destinatario, appare evidente come,

sotto il profilo ben più complesso e ineludibile dell'*ἄδὲρκόεος*, d'Annunzio, e il d'Annunzio dell'89, dovesse risultare, fra gli autori italiani del tempo, il meno consentaneo alla Harding: oltre che per visione del mondo, per gusto e inclinazione personale, per cultura e sensibilità letteraria. Sensibilità, qui è il punto, che in lei si rivela modesta e talvolta addirittura nulla. Ma, come si rileverà in seguito, anche sulla cultura di costei, che non doveva essere precisamente una George Eliot, si potrebbe eccepire... (cfr. la nota 49).

18. Ricorrente nelle notazioni ambientali e paesaggistiche, *diafano* è impiegato da d'Annunzio anche per la *descriptio personarum*. Si pensi alla delicata, ma intensissima sensualità di *P.*, 60: «Imaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei. Era fredda quella pelle *diafana* che sembrava un latte tenuissimo attraversato da una luce d'oro?» '!' *Pl.*, 56: «He imagined bending over and placing his mouth on her shoulder. Was it cold, that *diaphanous* skin which resembled a delicate milk shot through with a golden light?». A fronte della letteralità della traduzione herelliana («Il imagina qu' se penchait et posait les lèvres sur l'épaule d'Hélène. "Était-elle froide, cette *peau diaphane*, pareille à un lait très subtil que traverserait une lumière d'or?"»), *E. V.*, 23), nel contesto fortemente purgato del *Child of Pleasure* questa nota descrittiva e il suo intero passo non compaiono affatto.

19. Si rammenti, col medesimo valore di 'creazione d'immagini mentali', anche il *fantastico laberinto* (di supposizioni) in cui si smarrisce Sperelli, mentre, riflettendo sulle enigmatiche reazioni di Elena presso le sale dell'incanto, attende di rivederla a Palazzo Doria: «Perché non s'era curata più di lui? Che aveva ella? Andrea si smarri nell'indagine. Però l'aria calda, la mollezza della poltrona [...] l'aroma del tè, tutte quelle sensazioni grate ricondussero il suo spirito agli errori dilettesi. Egli andava errando senza mèta, come in un *fantastico laberinto*» (*P.*, 73). *Pleasure* ha riprodotto il sintagma grecizzante al contempo restituendo, per quanto possibile, il valore del latinismo «errori dilettesi» (tra i rari lasciti leopardiani presenti in d'Annunzio): «[...] Andrea lost himself in the examination of this thought. However, the warm air [...], all those pleasant sensations brought his spirit back to *errant pleasures*. His mind was wandering aimlessly, as in a *fantastical labyrinth*» (*Pl.*, 67). Anche la Harding reca *fantastic labyrinth*, ma alla maniera d'uno stereotipo non coscientemente assunto e dando prova, del resto, d'aver frainteso il significato di «errori dilettesi» (in lei divenuti tutt'altra cosa): «Andrea lost himself in a maze of conjecture. Nevertheless, the warm atmosphere of the room [...] all these soothing influences combined to *mitigate his pain*. He went on dreamingly, aimlessly, as if wandering through a *fantastic labyrinth*» (*Ch.Pl.*, 38).

20. Può risultare interessante, a riguardo, un raffronto più esteso: «Ospitato da sua cugina nella villa di Schifanoia, Andrea Sperelli si riaffacciava all'esistenza in conspetto del mare. Poiché ancora in noi la natura *simpatica* persiste e poiché la nostra vecchia anima abbracciata dalla grande anima naturale palpita ancora a tal contatto, il convalescente misurava il suo respiro sul largo e tranquillo respiro del mare, ergeva il suo corpo a similitudine de' validi alberi, serenava il suo pensiero alla serenità degli orizzonti. A poco a poco, in quegli ozii intenti e raccolti, il suo spirito si stendeva, si svolgeva, si dispiegava, si sollevava dolcemente come l'erba premuta in su' sentieri» (*P.*, 132; il corsivo *simpatica* è dannunziano). Il grecismo, fondamentale per la semantica dell'intero passo, non compare (Ø) nel luogo corrispettivo del *Child of Pleasure*, che del resto risulta largamente tagliato, impreciso e addirittura scorretto – come nel caso del *mare* che bagna i dintorni di Schifanoia (probabile trasfigurazione di Francavilla, qui tradotto con *ocean!*), dell'interpretazione del sintagma *ozii intenti e raccolti* e dell'avverbio *dolcemente*: «The guest of his cousin at her villa of Schifanoja, Andrea returned to life again in sight of the sea. (Ø) The convalescent drew his breath in harmony with the deep, calm breath of the *ocean*; his mind was tranquillised by the serenity of the horizon. Little by little, in these hours of *enforced idleness and retirement*, his spirit expanded, bloomed out, erected itself *slowly*, like the grass trodden under foot on the pathway » (*Ch.Pl.*, 95). Cfr. invece *Pleasure* (se ne evidenziano le restituzioni testuali e le differenze di resa): «Hosted by his cousin at the villa of Schifanoia, Andrea Sperelli was once again facing existence in the presence of the sea. *Since the sympathetic nature still persists within us, and since our old soul, embraced by the great natural soul still palpitates at this contact*, the convalescent measured his breathing against the wide and tranquil respiration of the *sea*, stretched out his body the way powerful trees do, calmed his thoughts with the calmness of the horizon. Little by little, *in that attentive and absorbed leisure*, his spirit relaxed, unfolded, unfurled, lifted itself gently like grass crushed on a path» (*Pl.*, 124).

21. Cfr. L II, cap. IV: «Io interrogo di continuo me stessa e non rispondo mai. Non ho avuto il coraggio di guardar proprio in fondo, di conoscere con esattezza il mio stato, di prendere una risoluzione veramente forte e leale. Io sono pusillanime, io sono vile [...]; voglio ancora ondeggiare, *temporeggiare*, *palliare*, salvarmi con sotterfugi, nascondermi, invece d'affrontare a viso aperto la battaglia decisiva» (*P.*, 205-206) '!' «I question myself constantly and never answer. I have not had the courage to look right into the depths, to understand my state with precision, to make a resolution that is truly strong and loyal. I am pusillanimous; I am cowardly [...]; I still want to waver, to *procrastinate*, to *dissimulate*,

to save myself with subterfuges, to hide, instead of confronting openly the decisive battle» (*Pl.*, 188); L III, cap. III: «Gli sforzi, i propositi, le contrizioni, le preghiere, le penitenze di quattro mesi si disperdevano [...] in un attimo. *Ella ricadeva*, sentendosi forse più stanca, più vinta, senza volontà e senza potere contro i fenomeni morali [...] che la sconvolgevano» (*P.*, 280-281) '! «All the efforts, the intentions, the compulsions, the prayers, the penitence of four months were dispersing [...] in a brief moment. *She was lapsing*, feeling perhaps more tired, more defeated, without volition and without power against the moral phenomena [...] that were upsetting her» (*Pl.*, 255).

22. Significativo il raffronto tra i testi: «Nella sua mobilità, *ondeggiante* e carezzante *come l'onda*, c'era sempre la minaccia del gelo inaspettato» (*P.*, 66) '! «In her mutability, *undulating* and caressing like a wave, there was always the threat of unexpected frost» (*Pl.*, 62). A differenza di *Pleasure*, che riproduce la ricercata ridondanza dell'originale (*ondeggiante... come l'onda* '! *undulating... like a wave*), la Harding espunge il latinismo (*to undulate*) e si avvale d'una perifrasi: «In all her varying moods, *changeful* and caressing *as the waves of the sea*, there always lay a hidden menace of rebuff» (*Ch.Pl.*, 32).

23. È l'episodio dell'incanto (L I, cap. III) cui partecipano la Muti e Sperelli: «gli avorii, gli smalti, i gioielli passarono dalle dita dell'amata in quelle dell'amante, comunicando un indefinibile diletto. Pareva ch'entrasse in loro una particella dell'*amoroso fascino* di quella donna» (*P.*, 68) '! «the ivories, the enamels, the jewelry passed from the fingers of the loved one to those of the lover, transmitting an indefinable delight. It seemed that a particle of the *amorous charm* of that woman passed into them» (*Pl.*, 63). Con certa infedeltà la Harding reca invece: «the ivories, the enamels, the ornaments passed from the hands of the lady to those of her lover, to whom they communicated an ineffable thrill of delight. He felt that thus some particle of *the charm of the beloved woman* entered into these objects» (*Ch.Pl.*, 33).

24. Affiancato da *ascent*: così in *Pl.*, 42, «something that took form following the rhythm of your ascent» («qualche cosa che prendeva forma seguendo il ritmo di quel vostro *salire*», *P.*, 44).

25. La Harding reca appunto il meno raro *divination*: «It could not have been a *divination*, therefore it must have been some obscure phenomenon of memory» (*Ch.Pl.*, 6).

26. «Come [...] i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una *sensibilità* che coglieva nelle apparenze le linee invisibili [...], indovinava i pensieri nascosti della Natura?» (*P.* 143) '! «How [...] could his senses have weakened and become perverted into base lust after have been illumined by a *sensibility* that discerned invisibles lines in the appearance of things [...], gauged the hidden thoughts of Nature?» (*Pl.*, 133).

27. In luogo di questo scoperto restauro latineggiante, la Harding reca *increase*, in cui, come nel caso di *cease* (cfr. testo, di seguito), la base latina (*in-crescere*) si è fatta meno evidente: «She felt that she was going to swoon, to die. It was as if the tumults of passion from which she had already suffered [...] *increased* the present storm» (*Ch.Pl.*, 271). Interessante, a proposito delle sofferenze amorose di Maria, è anche il caso di *respite* (cfr. lat. *respicere*), *A* in luogo di *relief* o *rest*, per il dannunziano *tregua*: «Chiedo soltanto una *tregua*, o Signore», invoca Maria Ferres, «una breve *tregua* per le ore che rimangono» (*P.*, 226) '! «I ask only for a *respite*, O Lord, a brief *respite* for the remaining hours» (*Pl.*, 204). Anche la Harding, decisamente simpatetica con il tormento religioso di Maria, qui utilizzava il vocabolo più ricercato: «All I ask, oh my God, is a *respite*, a short *respite* for the hours that remain to me here» (*Ch.Pl.*, 175).

28. Fra gli innumeri tagli effettuati, e non sempre comprensibilmente, dalla Harding, vi è larga parte dell'*incipit* del cap. V del L I (cap. VIII nel *Child of Pleasure*). Di conseguenza anche i sintagmi *cessazion momentanea* e *sincope spirituale* non figurano nella traduzione vittoriana. Si pongano i testi a raffronto: «Talvolta, contro la donna lontana, l'invadeva una bassa ira, un rancore pien d'amarezza, e quasi un bisogno di vendetta, come s'ella lo avesse ingannato e tradito per abbandonarsi a un altro amante. Anche, talvolta credeva di non desiderarla più, di non amarla più, di non averla mai amata; ed era in lui un fenomeno non nuovo questa *cessazion momentanea d'un sentimento*, questa specie di *sincope spirituale* che, per esempio, gli rendeva completamente estranea in mezzo a un ballo la donna diletta e gli permetteva d'assistere a un gaio pranzo un'ora dopo aver bevute le lacrime di lei. Ma quegli oblii non duravano» (*P.*, 101) '! «Sometimes he would be seized with sullen anger against the absent woman, a bitter rancour, almost a desire for revenge, as if she had mystified and duped him in order to give herself to another. Then again he would feel that he did not long for her, did not love her any more, had never loved her. (O) But these fits of oblivion were but of short duration» (*Ch.Pl.*, 66).

29. Il vocabolo *separata* è corsivo nell'originale. Cfr. *Il Piacere*, L I, cap. IV: questa ritrovata unità delle forze è il benefico influsso esercitato su Sperelli dall'esaltante vicenda amorosa con Elena Muti. Ma un effetto di breve durata, si sa.

30. Cfr., ad esempio, *aerial* (*Pl.*, 126), *arboreal* (8, 162), *celestial*, *cerulean* (210, 275), *cryselephantine* (173), *diaphanous*, *lacustrine* (138), etc.

31. Si rammenti, in special modo, la descrizione di Roma innervata del L III, cap. III, là dove Sperelli attende invano l'uscita di Elena dal Palazzo Barberini. Pagine d'altissimo virtuosismo descrittivo che devono aver richiesto grande impegno alla traduttrice di *Pleasure*. Ne riportiamo estesamente un passo significativo: «Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi per un irradimento chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli [...], componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostèa» (P., 302). E si consideri la complessa resa di *Pleasure*: «A fabulous full moon, casting a light such as had never been seen before, shone on Rome that memorable February night. The air seemed to be impregnated by an ethereal milk; all things appeared to exist in a dream life, seemed to be impalpable images like those of a meteor, seemed to be visible from far away due to a chimeric illumination of their forms. Snow covered all the bars of the gates [...], composing an embroidered work of art that was lighter and more delicate than filigree [...] The frozen garden was flowering like an immobile forest of enormous, deformed lilies; it was a kitchen garden possessed by a lunar enchantment, a lifeless paradise presided over by Selene. Mute, solemn, profound, the Barberini house occupied the air; all its structural relief was accentuated, snow-white, casting a blue shadow as diaphanous as light; and that whiteness and those shadows superimposed onto the true architecture of the building the phantom of a prodigious Ariostean architecture» (Pl., 274). Benché sicuramente apprezzabile in più punti e invero migliore che altrove, la versione Harding registra tagli (Ø) e riduzioni stilistiche, fra le quali la mancata restituzione dell'anafora «L'aria pareva... le cose parevano... parevano... parevan esser visibili», trascritta invece da *Pleasure* (seemed... appeared... seemed... seemed); la rinuncia alla caratterizzazione luministico-cromatica (P., «come d'un latte immateriale» '! Pl., «an ethereal milk»); o la normalizzazione di *chimeric* (P., «irradimento chimerico» '! Pl., «chimeric illumination») in *fantastic*, di *deformed* (P., «gigli [...] difformi» '! Pl., «enormous, deformed lilies») in *mis-shapen*, e di *diaphanous* (P., «diafana... come una luce» '! Pl., «as diaphanous as light») in *transparent*: «Over Rome, on that memorable February night, there shone a full moon of fabulous size and unheard of splendour. In that immense radiance, the surrounding objects seemed to exist only as in a dream, Ø impalpable, meteoric, and visible at a great distance by virtue of some fantastic irradiation of their own. The snow covered the railings of the gateway, concealing the iron and transforming it into a piece of open-work, more frail and airy than filigree; while the white-robed Colossi supported it as oaks support a spider's web. The garden looked like a motionless forest of enormous and mis-shapen lilies all of ice; a garden under some lunar enchantment, a lifeless paradise of Selene. Mute, solemn and massive the Palazzo Barberini reared its great bulk into the sky, its most salient points standing out dazzlingly white and casting a pale blue shadow as transparent as light» (Ch.Pl., 260).

32. «Egli guardò le braccia di Elena, scoperte insino alla spalla. Erano così perfette nell'appiccatura e nella forma che richiamavano la similitudine firenzuolesca del vaso antico "di mano di buon maestro"» (P., 55-56) '! «He looked at Elena's arms, uncovered right to the shoulder. They were so perfect at the join and in their form that they recalled the Florentine simile about the ancient vase "made by the hand of masters"» (Pl., 51). Per l'aggettivo *firenzuolesco*, reso erroneamente con *Florentine*, si veda la nota 58 e relativo contesto.

33. «Pioveva, pioveva [...] La monotonia del *croscio* non era interrotta da alcun altro strepito più vivo» (P., 230) '! «It rained and rained [...] The monotony of the *downpour* was not interrupted by any greater clamor», Pl., 210). Tra gli avverbi, tale sarà anche la fine del poeticissimo *or sì or no* («Il sole, velato dalle pecorelle, spandeva una luce quasi latte; le piante, *or sì or no*, stormivano», P., 130) nell'impoetico ma inevitabile *now and again* («The sun, veiled by the little sheep, cast an almost milky light; the trees rustled *now and again*», Pl., 118).

34. «It was a cold and tranquil January night, one of those prodigious *wintry nights* that transform Rome into a silver city enclosed within a diamond sphere» (Pl., 233). Come nel precedente caso di *jalino* (v. nota 14), il dannunziano *notti jemali* è trasposizione dal *Glossaire* di Paul Adam, che, muovendo dal lat. *hiemalis*, reca appunto *hiemale nuit*: cfr. Tosi 1978 (b), o Tosi 2013, II, p. 662.

35. Non rende male, sia pur con minore finezza, la Harding: «A bunch of *white roses, snowy, moonlike*, lay on the bracket in front of the seat» (Ch.Pl., 262-263).

36. La Harding traduce correttamente, tuttavia non curandosi della veste fonico-ritmica dell'originale: «the surviving waterpipes sent forth a sweet and gurgling music that played over the murmur of the sea like the accompaniment to a melody» (*Ch.Pl.*, 133).

37. Bastino alcuni esempi significativi. Per i costrutti anaforici pronominali tanto cari a d'Annunzio, cfr. *P.*, 81, «Le nuvole del tramonto, la forma del Tritone cupa in un cerchio di fanali smorti, *quella* discesa barbarica d'uomini bestiali e di giumenti enormi, *quelle* grida, *quelle* canzoni, *quelle* bestemmie esasperavano la sua tristezza», e *Pl.*, 75: «[...] *that* barbaric descent of bestial men [...], *those* shouts, *those* songs, *those* curses, exasperated his sadness»); per i molti casi d'enfasi sintattica, con l'anteposizione del verbo al soggetto in struttura negativa, cfr. *Pl.*, 89, «*Never had Andrea Sperelli enjoyed and suffered with greater ardor the anxiety of the creator [...]; never had he with greater ardor honed his patience in the subtle work of drypoint*», che fornisce d'equivalente il dannunziano «*Non mai Andrea Sperelli aveva con più ardore goduta e sofferta l'intensa ansietà dell'artefice [...]; non mai aveva con più ardore acuita la pazienza nella sottilissima opera della punta secca*» (*P.*, 97); per l'alternarsi di ripetizione e *variatio* prefissale, si veda in particolar modo la resa di *P.*, 103-104, «Non potendo più conformarsi, adeguarsi, assimilarsi a una superior forma dominatrice, l'anima sua, camaleontica, mutabile, fluida, virtuale si trasformava, si difformava, prendeva tutte le forme», in *Pl.*, 95: «No longer able to conform itself, adapt itself, assimilate itself to a superior dominating form, his soul, chameleon-like, mutable, fluid, virtual, transformed itself, deformed itself, took on every form»; ma anche di *P.* 76, «In un attimo, egli incontrò lo sguardo di lei; e gli occhi d'ambidue, in quell'attimo, parvero mescersi, penetrarsi, beversis», nel bel corrispettivo di *Pl.*, 70: «In a moment, he met her gaze; and theirs eyes, in that moment, seemed to mingle with each other, penetrate each other, drink each other in», ove l'epifora dell'elemento grammaticale (*each other*) si dispone in un ritmico crescendo che restituisce a pieno la *climax* dell'originale e in cui, anche, la normale chiusa preposizionale («*drink each other in*»), si riempie di stilistica pregnanza, da ritmico suggello.

38. Come quello della «Fiera di maggio», in cui le aristocratiche dame raccolgono sonanti luigi concedendo ai nobiluomini presenti le proprie mani perché da queste bevano *champagne*; il possesso d'un frutto in cui si sono affondati i denti o quello d'un sigaro tenuto sotto l'ascella... Elena vi aveva preso parte (con grande dispetto di Sperelli) disponendo le mani a coppa. L'intero quadro costituisce un celebre prelievo, segnalato per primo dal Thovez, dall'*Initiation sentimentale* di Joséphin Péladan (cfr. n. 4). Muoverà a sorriso notare come l'espressione «coppa carnale impiegata per le mani della Muti (*P.*, 51), resa da Hérèlle con «coupe de chair» (*E.V.*, 14) e con «*fleshly cup*» dalla Gochin Raffaelli (*Pl.*, 48), fosse stata tradotta dalla Harding, che intendeva evitare il termine 'carne', con «*human drinking cup*» (*Ch.Pl.*, 13). Ma è già molto che il piccante episodio venisse, pur con significativi tagli, da lei riportato.

39. Il contesto chiarisce infatti trattarsi d'una *pars pro toto*, discendente da quell'amore, a sfondo spesso feticistico, per l'inquadratura di particolari del corpo o delle vesti che è tipico di Flaubert e in genere del realismo francese del secondo Ottocento: cfr. G. FLAUBERT, *Salammbô*, in *Œuvres complètes*. Préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson. Paris, Seuil, 1964, 2 voll., vol. 1, p. 758 (segnalazione nostra). A sua volta, il particolare dello *waki-zashi*, in tutt'uno con la piccola gru di bronzo sulla quale è riposto, costituisce un noto *emprunt* dai Goncourt della *Maison d'un artiste*, per il quale v. G. Tosi, *Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli*, «Italianistica», VII, 1, gennaio-aprile 1978 (a), pp. 20-44, p. 32, n. 54, o *Le fonti francesi dell'estetismo di Andrea Sperelli*, in Tosi 2013, II, pp. 689-728, p. 709 in particolare; ma v. anche Andreoli, in d'ANNUNZIO 1988, p. 1164, che registra la presenza della gru di bronzo fra le giapponeserie *à la page* «negli interni descritti dal cronista e dal novelliere (cfr. *Mandarina*)».

40. Th. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1878, pp. 64-65 (segnalazione nostra). Andreoli, in d'ANNUNZIO 1988, p. 1165, riporta un passo dai Goncourt di *Idées 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. Grande rilievo è invero dato nel romanzo alla descrizione delle mani, tema verlainiano assai caro a d'Annunzio, che l'autore del *Piacere* costruisce anche guardando, per la Muti, al Bourget di *Mensonges*. 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), forse si riecheggia anche Agnolo Firenzuola (Andreoli, in d'ANNUNZIO 1988, p. 1163), tuttavia 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*»: P. BOURGET, *Œuvres complètes*, Paris, Plon & Nourrit et C. ie, 1899-1902, 6 voll., vol. 1, p. 52 (segnalazione nostra). Si preferirà invece porre in rilievo le aristocratiche

dita della Ferres per mezzo d'un episodio di squisito feticismo: quando (*P.*, 300) Maria suona al pianoforte due pezzi di Beethoven, facendo dono all'amante d'un *solo* quanto. Breve stringa di narrato, per la quale, segnalava Guy Tosi, si sono chiamati in alternanza i Goncourt del *Journal* (25 maggio 1865) e del romanzo *Chérie*: cfr. G. TOSI, *Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli*, «Quaderni del Vittoriale», 9, maggio-giugno 1978 (c), pp. 5-16, pp. 6-7, o *Qualche fonte dell'eroticismo d'Andrea Sperelli*, in TOSI 2013, II, pp. 729-744, pp. 730-732 in particolare.

41. Tuttavia puntualmente traslato nel *Piacere* francese: «*Vous devez [...] être faite comme la Danaé du Corrège. Je le sens, et même je le vois, d'après la forme de vos mains*» (*E.V.*, 18). Diversamente, nel *Child of Pleasure* compare solo la precedente annotazione descrittiva, dal grado di sensualità all'apparenza più basso, derivata da *Salammô*: «*her fingers wandered absently over the chasing of the weapon, her polished nails seeming a repetition of the delicate gems that sparkled in her rings*» (*Ch.Pl.*, 15). All'apparenza, perché, nell'originale flaubertiano, si tratta di un segmento testuale ad altissimo voltaggio erotico.

42. G. FLAUBERT, *Salammô*, in FLAUBERT 1964, p. 758 (segnalazione nostra).

43. Specie con il romanzo *Mensonges*. L'ascendenza bourgettiana, da noi su richiamata per la descrizione di Elena Muti (cfr. nota 40), era stata segnalata da Guy Tosi per ciò che riguarda alcuni tratti della personalità di Sperelli e l'iniziale ambientazione mondana della storia: «Or D'Annunzio a lu *Mensonges*. Quoi qu'il en soit, les prédilections d'un René Vincy pour les poètes du *dolce stil novo*, pour Dürer, Gautier, Flaubert, sa manie de comparer ses maîtresses aux portraits des grands maîtres, son dandysme sentimentale coïncident avec quelques-uns des goûts de Sperelli». Inoltre, «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»: TOSI 1978 (a), p. 25 (TOSI 2013, II, pp. 696-697).

44. P. Bourget, *Mensonges*, in BOURGET 1899-1906, I, p. 120 (segnalazione nostra). La medesima occorrenza si ripeterà nell'*Innocente*, in quel luogo dell'antefatto ove Giuliana Hermil, santificata dal suo martirio coniugale, alza la mano porgendola a Tullio in segno di perdono («E alzò una mano verso di me, perché io la prendessi fra le mie. *Essendo ampia la manica, nel gesto il braccio si scoperse fin quasi al gomito*»): cfr. G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in D'ANNUNZIO 1988, p. 392.

45. La *Cronachetta* dannunziana era stata pubblicata, a firma Happemouche, sulla «Tribuna» dell'11 dicembre 1884. Per le risposdenze con il feticismo del *Piacere*, v. soprattutto: «Per la via del Corso le signore tiberine passano [...] nelle carrozze a metà chiuse, [...] sprofondate nella mollezza delle pellicce [...] e paiono non avere più forme, *sotto l'amplitudine dei mantelli* [...] Nulla è più signorilmente voluttuoso che una pelliccia di lontra già da qualche tempo usata. *Allora le pelli consentono a tutte le pieghevolezze del corpo femminile*, ma non con la leggera adesione della seta e del raso, si bene con una certa gravità non priva [...] di quelle dolci grazie che li animali forniti di ricco pelame hanno nei loro movimenti furtivi» (tratto da G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1965, pp. 65-67, p. 65).

46. Ma, priva del riferimento alla «viva carne», l'accensione di Sperelli resta ingiustificata. Cfr. invece Hérelle: «Elle ne répondit pas. Mais elle porta le bouquet de violettes à ses narines et en aspira le parfum. Dans ce geste, l'ample manche du manteau glissa le long du bras plus loin que le coude. *La vue de cette chair vive, sortant de dessous la pelisse comme une touffe de roses blanches hors de la neige*, alluma davantage encore le désir dans les sens du jeune homme, par cette singulière vertu provocatrice que prend le nu féminin mal caché sous une étoffe épaisse et lourde. Un petit frémissement lui vibrat aux lèvres, et il avait peine à retenir de brûlantes paroles» (*E.V.*, 26).

47. Si evidenziano in corsivo le scelte lessicali e grammaticali più significative per la risposdenza stilistica e il giusto rispetto del senso dell'originale.

48. Per insufficiente sensibilità letteraria, ma anche, è da credersi, per difetto di strumento culturale (cfr. la nota 17). È evidente, né occorre esser dei Benjamin per capirlo, come una buona traduzione richieda la condivisione più lata possibile dell'enciclopedia dell'*urtext*. Del ricorso dannunziano all'archetipo stilnovista (caro allo stesso "poeta" Andrea Sperelli) si ha comunque avviso sin dalle pagine precedenti: «Pareva ch'entrasse in loro una particella dell'amoroso fascino di quella donna, *come entra nel ferro un poco della virtù d'una calamita*» (*P.*, 68): che è, naturalmente, il Guinizelli di *Al cor gentil rempaira sempre amore*.

49. Giudizio riportato in WOODHOUSE 1989, p. 235. Come già altrove, si evidenzieranno con il simbolo 'Ø' i tagli effettuati dalla Harding; con il grassetto le più gravi improprietà di resa (appiattimento stilistico-semanticamente e scarti di registro).

50. Caso esemplare d'incongrua composizione sotto il profilo etimologico e, conseguentemente, stilistico: voci colte, d'origine greca e latina, come *ethereal* e *delicate* si trovano abbinate al comune e

marcatamente anglo-sassone *ghostly*.<sup>4</sup> Similmente si osserva a proposito del successivo «*obtuse or empty*»,<sup>4</sup> mentre, attenendosi a d'Annunzio, la Gochin Raffaelli reca l'omogenea combinazione «*obtuse or fatuous*».

51. In rapporto al dannunziano «Ella avanzava così, *tra gli omaggi*, avvolta dallo sguardo degli uomini»: si tratta di un evidente tradimento testuale. La poetica dell'angelicata invero postula che l'ammirazione sia universale, tanto maschile che femminile, ma, diversamente dalla Gochin Raffaelli, che opportunamente traduce «*receiving reverences on all sides*», Miss Harding non ne ha tenuto conto, riportando «*gli omaggi*» alla sola popolazione maschile («*amid the homage of the men*»).

52. *Lectio facillior* in luogo della grafia dannunziana «*Pamphily*».

53. Anche qui si evidenziano in corsivo gli interventi più significativi in rapporto alla versione della Harding.

54. Come nel cap. III, là dove Sperelli attende a palazzo Doria l'arrivo di Elena: «He waited for a long time. The halls were filling up rapidly; the dancing was beginning [...]; the whirling couples exuded perfumes [...]; certain bare shoulders glistened, *veiled with moisture*; certain bosoms appeared to burst out of their corsets from the force of exertion» (Pl., 68), in cui si è reso il dannunziano «Aspettò molto. Le sale si empivano rapidamente; le danze incominciavano [...]; le coppie turbinando *esalavano profumi* [...]; certe spalle nude luccicavano *sparse d'un velo d'umidore*; certi seni parevano irrompere dal busto, sotto la veemenza dell'ansia» (P., 74). Questa nota sudorifera non compare nel «deodorato» *Child of Pleasure* (Ch.Pl., 38-39).

55. La Harding, nemica dei riferimenti sensoriali, reca, ma propriamente in tal caso, *exhale*: «she exhaled a charm that was perhaps a trifle too Aphrodisiac» (Ch.Pl., 15). Si osservi, però, l'eufemistica *correctio* (e caduta di stile) «a trifle». Cfr. invece Hérelle: «certaines des attitudes, certains de ses regards *exhalaient* un charm *trop aphrodisiaque*» (E.V., 15).

56. Come si potrà evincere dalla citazione che subito segue, non mancano decise improprietà d'ordine semantico: l'espressione «*Quest'amore*», impiegata con pieno trasporto sentimentale da Elena, che intende 'amore', dunque, non 'relazione amorosa', trascende il valore di «*love affair*», con cui è stata tradotta, e il «*subitamente*», pronunciato dal narratore, non vale per 'subito' («*immediately*»), bensì, alla latina, 'improvvisamente', 'inaspettatamente' (*suddenly*, piuttosto).

57. Aveva invece reso il professore di Cherbourg: «Ces bras étaient si parfaits d'attache et de forme qu'ils lui rappelaient la comparaison de *Firenzuola*: "le vase antique fait de main de maître"» (E.V., 18), restituendo correttamente anche la citazione «"di mano di buon *maestro*"» (P., 56). Pertanto, non «"made by the hand of masters"», bensì "le vase antique fait de main de *maître*", errore evidentemente indotto in *Pleasure* dalla svista precedente. Nella Harding tale nota descrittiva e il connesso riferimento al *Firenzuola* non compaiono affatto.

58. Come anche attestano la poesia del vicino *Isotteo* e lo stesso paesaggismo dell'*Innocente*. Si rammentino i *velari penduli* dell'*Isotta nel bosco*, «e la beltà d'Isotta e il bosco intento | e li alberi sereni, | che di *velari penduli* d'argento | adornavano il bosco in tutti i seni», ma anche il *velario* perlaceo del *Poema paradisiaco*, «È l'ora del silenzio e de la luce. | *Un velario di perle* è il cielo, eguale»: cfr. *L'Isotteo*, III, «*Isotta nel bosco* | *Ballata prima*», vv. 12-15, e «*Un sogno*», vv. 3-4, in D'ANNUNZIO 1982, pp. 407 e 675. E si veda la bella immagine dell'*Innocente*: «Il cielo era tutto bianco, simile a una *compagine di veli sovrapposti in mezzo a cui l'aria circolasse producendo larghe e mobili pieghe*. Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cime degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire. Le linee delle alture si volgevano indeterminate verso il fondo, si scomponevano, si ricomponevano, in lontananze illusorie, come in un paese di sogno, senza realtà», in D'ANNUNZIO 1988, p. 425. È un caratteristico luogo di quella mobile geografia atmosferica, tipica del poeta quanto del prosatore, di cui il romanzo dell'89 sta gettando le premesse.

59. «*velarium*: In ancient Rome, a large protective awning extended over an amphitheater against rain or sun»: così Gochin Raffaelli, nota a D'ANNUNZIO 2013, p. 336. Ma, si osservava, ai normali vocabolari non ci si può affidare con sicurezza: non per quell'inventore (alla latina) e ri-creatore di usi linguistici che è d'Annunzio. A men che non si tratti dell'amato Tommaseo-Bellini...

60. H. TAINE, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1966, voll. 2, vol. 1, p. 155. Il taccuino romano del Taine è stato fonte di più luoghi del *Piacere* e dello stesso *Trionfo della morte*: a riguardo, si consenta di rinviare al nostro *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 206-208.

61. Fra le occorrenze citate e/o commentate nel testo o nelle note, si riportano, con i relativi sviluppi derivazionali, solo quelle più significative dal punto di vista della storia evolutiva o utili ad esemplare la diversa veste stilistica delle due traduzioni inglesi [H, GL] in rapporto alla lezione di d'Annunzio [d'A]. Tra le varie fonti vocabolaristiche utilizzate, si vedano in particolare WEBSTER'S NEW WORLD COLLEGE DICTIONARY (W); THE FREE DICTIONARY, ENCYCLOPEDIA & THESAURUS (FD), ed. on-

line; *WORDSMITH.ORG* / *A. WORD. A. DAY (AWAD)* on-line; G. DEVOTO, *Avviamento alla etimologia italiana. Il Dizionario etimologico (D)*, Firenze, Le Monnier, 19682. Per le definizioni etimologiche e semantiche, nel tener conto degli altri repertori si è tuttavia privilegiato il riferimento a **W**, fonte da noi trasposta con debiti aggiustamenti di contesto e che dunque non sarà esplicitamente segnalata tranne non si dia contemporaneo ricorso integrativo ad altre fonti. Si precisa infine che si sono riportati solo i significati attinenti al contesto d'immissione. Per le sigle impiegate, cfr. almeno MDu = Middle Dutch; ME, OE = Middle e Old English; Fl e MFl = Flemish e Middle Flemish; OFr = Old French; IE = Indo-European; L, LL, VL = Latin, Late Latin, Vulgar Latin; ON = Old Norse; PGmc = Proto-Germanic; OProv = Old Provençal (tutte da **W**).

# Gabriele d'Annunzio, la «questione della lingua» e l'italiano contemporaneo

Angelo Piero Cappello

La seconda metà dell'Ottocento, per quel che concerne la lingua e la letteratura italiana, si era aperta con l'annosa discussione tra manzoniani e ascoliani, tra i sostenitori, epigoni e imitatori della "filosofia della lingua" di Alessandro Manzoni e i fedeli integralisti del verbo di Graziadio Isaia Ascoli (scarso essendo stato il successo della posizione di mediazione professata da Francesco D'Ovidio): da una parte, dunque, il progetto politico di una unità linguistica d'Italia da conseguire imponendo il fiorentino parlato, "lingua viva", dall'altra la necessità di conseguire l'unità linguistica alimentando la crescita culturale dei parlanti e la diffusione capillare di una consapevolezza identitaria a partire dalle fonti letterarie della grande tradizione. Nel pieno sviluppo di questo dibattito a fronte della conseguita unità nazionale, che a metà degli anni '80 aveva visto anche l'intervento di Luigi Capuana nella prospettiva di una lingua per la letteratura<sup>1</sup>, irrompe sulla scena linguistica, prioritariamente letteraria, Gabriele d'Annunzio: che, se non può togliere il titolo di padre della lingua italiana a Dante, certo merita il riconoscimento quale più grande e profondo innovatore – e saremmo tentati di dire "rivoluzionario" – dell'italiano contemporaneo: innovatore, certamente, sul piano lessicale, ma ben più radicale riformatore sul piano della sintassi e dell'organizzazione del periodo sia nella lingua parlata sia in quella scritta.

È ben vero che Gabriele d'Annunzio non arrivò mai (ben lungi essendo, ciò, dai suoi stessi propositi) ad elaborare una propria compiuta e definita posizione sulla «questione della lingua» ma è anche vero che, a spigolare qua e là tra le sue carte ed i suoi scritti, tra le pieghe del cosiddetto "paratesto", tra premesse e postfazioni, articoli ed interviste, appunti e inediti, se ne può delineare almeno un paradigma di massima spesso non solo legato all'immediatezza delle necessità espressive in letteratura, ma finanche connesso ad una più generale visione della lingua da scrivere e parlare in contesti più ampi e generici. Con l'esordio romanzesco, si sa, d'Annunzio esprime in maniera subito chiara quale sia stata la sua propria ponderata scelta davanti al quesito che, retoricamente, poneva qualche anno prima della pubblicazione del *Piacere* al suo amico Enrico Nencioni: "chi mi dar lo stile?". Lo stile arriver, in parallelo con considerazioni sulla lingua da piegare agli interessi della letteratura, dall'individuazione esatta del concetto di romanzo o, meglio, di scrittura (dove, nella sostanza delle scelte linguistiche, poesia e narrativa si equivalgono).

## *Una nuova lingua per il romanzo del Novecento*

Di qui, la necessità immediatamente percepita di innovare la lingua italiana per con-

sentire il romanzo del futuro. Negli anni delle sue prime esuberanze letterarie sperimentate sul «Fanfulla della domenica», sebbene con riferimento alla prosa di Carducci, d'Annunzio aveva già iniziato a delineare una vaga idea di quale «stile» dovesse eleggere un aspirante scrittore nell'Italia post manzoniana. L'idea dominante appare – sul piano della sintassi, prima che del lessico – quella del movimento e della ondulazione, in una parola della sonorità: «Lo stile ha una efficacia meravigliosa; in certe pagine i periodi s'incalzano, si serrano, giù, densi, irresistibili, quasi feroci, come una grandine di mitraglia, come un fuoco di moschetteria»; e quanto al lessico, la lingua del nuovo scrittore dovrebbe essere: «fresca, aurea, vivissima [che] seconda tutte le movenze, tutti i passaggi, tutte le irruzioni del pensiero: vi sono certe furie di verbi, certe audacie di epiteti, certe immagini così bravamente disegnate e colorite che rimangon fitte nella fantasia per sempre»<sup>2</sup>. Va subito sottolineato che, da questo momento in poi, sintassi e lessico di Gabriele d'Annunzio sembrano percorrere strade diverse, quasi opposte, per giungere allo stesso fine: mentre per la struttura sintattica egli punta già a periodi che «s'incalzano, si serrano,...densi», sul piano lessicale s'intravede una sorta di inseguita dilatazione semantica che possa garantire, attraverso l'audacia degli epiteti, immagini «bravamente disegnate e colorite».

Alle soglie della pubblicazione del suo primo romanzo, nel 1888, l'idea del rinnovamento stilistico nella lingua letteraria è già messo a fuoco. Sempre a proposito del Carducci, ma stavolta con più evidenti riflessioni autoreferenziali, d'Annunzio sostiene che per la sintassi: «Da tutti i nostri migliori artefici di prosa egli ha derivato virtù eccellenti al suo stile. Certi suoi periodi freschi e vivi, che son pieni della vibrazione di una sola parola direi quasi centrale, rammentano il divino Annibale Caro. Certi altri, svolgentisi lungamente d'inciso in inciso, con una libera leggerezza, per un movimento direi quasi spirale, rammentano il Firenzuola. Certi altri, sobrii e netti, composti di due membri de' quali il secondo dà forza al primo, rammentano il Machiavelli della *Deca*». E per il lessico, annota: non «è mai arbitraria la significazione che egli dà a certe parole, risalendo al senso etimologico per ottenere un effetto singolare. Le parole sono simboli senza possibile sinonimia, che soltanto concedono intiero il loro splendore all'artefice il quale sappia scrutarne le origini»<sup>3</sup>. La citazione, come sappiamo perché si ripete intera anche nelle pagine del romanzo, è da Poictevin ma i riferimenti alla produzione della grande prosa italiana dei classici non lascia spazio ad equivoci: nella questione della lingua la sintassi di riferimento – nell'ottica tutta personale di Gabriele d'Annunzio – è quella dei grandi classici poiché in essa è trasfusa la capacità di saper rappresentare il pensiero nella sua forma quasi fisica, per vibrazioni, per intensità, per forme a spirale; il lessico è un lavoro per raddomanti della lingua, speleologi della morfologia che recuperano dalle profondità del vocabolario lemmi il cui alone semantico si dilata e sfuma in nuovi e più ampi cerchi di significazione. Questa bipolarità tra sintassi e lessico, nei termini anzidetti, non rimarrà immutata nel lungo arco della produzione dannunziana; o, meglio, muterà – proprio per quella esigenza di modellare il movimento del pensiero tramutandolo in espressione linguistica – l'esigenza sintattica di rappresentare il pensiero dell'uomo contemporaneo. Di questo, d'Annunzio darà prestissimo testimonianza proprio la complessa e composita struttura del primo romanzo: la stesura del *Piacere*, rappresentò l'opportunità per il primo vero e proprio laboratorio di scrittura in cui sperimentare lo «stile» del romanzo contemporaneo, da una parte cercando di salvaguardare l'idea della parola come unità da cui è possibile ottenere, in forme antiche o falso-antiche, nuovi e più profondi significati; dall'altra, cercando di modellare le strutture sintattiche su quelle del pensiero dei protagonisti che ne esprimono, diciamo così, l'identità «ideologica»: Andrea Sperelli – sorta di «superuomo» *ante litteram* ma già contaminato dai germi della malattia del secolo, quella dell'inetitudine dell'intellettuale di fronte alla società dei consumi – e Maria Ferres, l'*alter ego* «notturno» dell'eroe maschile. Così, il lessico dannunziano appariscente e luminosamente aureo, già a partire dal *Piacere*, avrebbe finito per determinare – erroneamente, da parte di chi lo ha così interpretato – l'adesione all'estetismo, all'amor sensuale

e musicale, ancorché vuoto e fine a se stesso, della parola e, sotto quel segno dell'estetismo, d'Annunzio avrebbe poi contribuito alla nuova lingua italiana con un dizionario a volte arcaico a volte innovativo (per i lemmi che solitamente si citano: da "tramezzino" a "scudetto", e passando ovviamente per "velivolo"); la sintassi dannunziana – indubbiamente meno studiata e meno valutata nella sua più reale ed erosiva innovatività – avrebbe invece indotto, e non solo in letteratura, ben più profondi e duraturi elementi di rivoluzione espressiva.

Proprio nel *Piacere*, infatti, le scelte di d'Annunzio in ambito lessicale sono evidentemente ispirate ad una concezione della lingua che vede nella parola un «simbolo senza possibile sinonimia», un tesoro da estrarre dalla memoria collettiva e, rinnovellandolo, rimetterlo in circolo carico di nuove significazioni. Ad analizzare la sintassi del medesimo romanzo, invece, si ha più netta la sensazione della sperimentazione: da una parte la sintassi dell'espressione virile di Sperelli, dall'altra la prima forma sperimentale di sintassi franta e 'notturna' di Maria Ferres. Il Diario di Maria, infatti, che occupa il IV capitolo del secondo libro, se da una parte può apparire come una sezione narrativa autosufficiente, del tutto isolabile e, di fatto, isolata dal contesto narrativo, dall'altra si presenta come una decisiva conferma per chi intendesse vedere *Il piacere* come un romanzo "sperimentale" all'interno della contorta biografia letteraria di Gabriele d'Annunzio; un romanzo, comunque, elaborato non solo e non tanto nei mesi (luglio-dicembre) di cui ci dice la leggenda – alimentata dallo stesso d'Annunzio – più che la filologia, ma scritto con l'intenzione di raccogliere e convogliare in esso tutto quanto il narratore fosse venuto sperimentando – sia sul piano lessicale sia sul piano sintattico – negli anni precedenti, tutto quanto fosse novità e alla moda, tutto quanto, infine, fosse congeniale ad una "questione della lingua" risolta in maniera già tutta "dannunziana".<sup>4</sup>

La parola sfugge così alle interpretazioni usuali e collettive, sfugge al linguaggio della "tribù" e va incontro ad un processo di "deautomazione", di liberazione; essa diviene puro simbolo, carica di rivelazioni, prezioso e luminoso scandaglio del mistero, dell'oscurità, dell'ombra, dell'ignoto, liberando l'uomo dalla pura e semplice razionalità e portandolo su un fondo di irrazionale, aprendogli il varco verso le realtà sconosciute e misteriose che si celano dentro di lui: e le parole sono aloni fosforescenti, barbagli, luminescenze anteriori alla coscienza che squarciano il velo delle realtà, penetrando in quelle zone su cui la ragione non ha ancora gettato la propria inestinguibile luce, zone dell'incoscienza antelucana.

Il diario di Maria Ferres, allora, si configura proprio come un tentativo di portare alla luce della coscienza tutti quegli stati e quelle emozioni che alla coscienza sfuggono, di illuminare attraverso la scrittura le zone d'ombra dell'interiorità, di registrare con immediatezza quei lampi che squarciano per un solo attimo le tenebre dell'inconscio: vere e proprie luminescenze antelucane. Tant'è che lo stesso narratore ci avverte della funzione e dell'importanza di quel «Giornale intimo», ma soprattutto della funzione e dell'importanza che quel segreto atto della scrittura rappresentava per l'autrice: stagliando la scrittura del suo io sulla «pagina bianca d'un libro segretissimo» Maria Ferres «cercava di penetrare gli enigmi del suo cuore, interrogava la sua coscienza». Che, a ben guardare, è lo stesso assunto di Amiel quando nel suo *Journal*, alla data del 30 dicembre 1851, dice del diario: «Gli parlo e mi risponde... È il libro dei ricordi, e l'ora in cui gli faccio la mia visita è l'ora del raccoglimento»<sup>5</sup>; sottintendendo, dunque, la natura di confessione, di autoriflessione, di maggiore conoscenza di sé attraverso l'espressione che è, poi, una «dimensione artificiosa nella quale la coscienza, l'interiorità, sono contemporaneamente indagatori e indagati per mezzo della scrittura»<sup>6</sup>. Solo che in Amiel si tratta davvero di una scrittura che, mancando di progettualità, assume le forme proprie del diario; in d'Annunzio e nel caso specifico del *Piacere* questo diario è una finzione narrativa, una forma assunta dall'atto del raccontare. E siamo subito nel cuore del problema: "come" raccontare, quale lessico e quale sintassi prediligere.

Il diario di Maria Ferres va considerato, dunque, da questo punto di vista: esso è il primo spazio in cui d'Annunzio può sperimentare un diverso modo di scrittura (che si sostanzia in un progressivo annullamento delle strutture ipotattiche in favore della paratassi e del frequente ritorno alla frase nominale) ed una prima, provvisoria, "esplorazione d'ombra". I frammenti diaristici di cui si compone il quarto capitolo del secondo libro del *Piacere*, infatti, sembrano sostanziati da una scrittura senza tempo e senza spazio – senza elementi, cioè, che ne attualizzino la stesura o ne circostanzino l'evento –, quasi "faville" di un "maglio" ancora di là da venire cronologicamente, ma già presente nell'inesausta ansia di ricerca che caratterizza i momenti migliori della letteratura di d'Annunzio. Si sfiora, in questo modo, tutto un sistema di scrittura che sarà completamente riconoscibile solo a partire dal 1906 - per tener provvisoriamente valide le date indicateci da Cecchi<sup>7</sup> - ma di cui si vedono le prime avvisaglie, le prime timide sperimentazioni già all'altezza del 1889: dall'epoca di stesura del *Piacere* alle date di composizione delle prime *Faville*, passano circa diciassette anni ma, nel frattempo, quel nucleo originario di "scrittura notturna" si è venuto dilatando, è andato proliferando qua e là, ha prodotto altri isolati testi in forma di appunto da taccuino, in forma di articolo di giornale, si è tradotto in frammenti di romanzo (passaggi stilistici che richiamino direttamente una scrittura diaristica si possono rinvenire nel *Giovanni Episcopo* o nell'*Innocente*, nell'*Invincibile* ovvero nel *Trionfo della morte*), per non dire di quanto abbia determinato il progressivo strutturarsi della scrittura dannunziana in prosa, sia per il lessico sia per la sintassi, sempre più secondo modalità di ricerca della parola da reinventare e della struttura organizzata su modalità sempre più consapevolmente paratattiche e asindetichiche. A questo si aggiunga che quella prima "esplorazione d'ombra" del *Piacere*, sia pure condotta nei modi e nei termini provvisori e dilettanteschi di cui s'è detto, servì a d'Annunzio anche per individuare una zona tematica e stilistico-espressiva che avrebbe ampiamente saccheggiano più tardi, a partire dai successivi romanzi. Non è un caso che subito, in apertura – anzi, si dovrebbe dire con Genette, nel 'paratesto' del *Trionfo della Morte* – quel che a d'Annunzio preme di chiarire è proprio il valore della sua proposta narrativa sul piano dell'espressione:

*«Concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna: ecco la mia ambizione più tenace.*

*La massima parte dei nostri narratori e descrittori non adopera ai suoi bisogni se non poche centinaia di parole comuni, ignorando completamente la più viva e più schietta ricchezza del nostro idioma che qualcuno anche osa accusare di povertà e quasi di goffaggine. Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare che ha loro tolta o mutata la significazione primitiva costringendoli ad esprimere cose diverse e opposte. E questi vocaboli vengono coordinati in periodi quasi sempre eguali, mal connessi fra loro, privi d'ogni ritmo, che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'immagine.*

[...]

*I nostri più grandi artefici della parola ereditarono dall'eloquenza latina lo studio del ritmo. In Roma la musica verbale fu parlata e scritta; prima si dilatò aerea dai rostri, poi si fermò per segni nei libri. Come Marco Tullio Cicerone modulava con bocca quasi canora i suoi periodi per produrre nell'intimo degli ascoltanti un moto veemente, - così Tito Livio nelle Decadi gareggiava di numeri con i poeti per amplificare la grandezza dell'anima romana nei fatti dal suo stile espressi. Entrambi sapevano che le sillabe, oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti.*

*Principe nella lingua nuova, il Boccaccio non ignorò e non trascurò questo mistero. Egli intese talvolta un assai dotto orecchio a variar le cadenze delle sue frasi abondevoli, per meglio esprimere la lenta lusinga femminile e la dolcezza degli amorosi errori. Nella voce limpida e volubile del Firenzuola fluiva talvolta la melodia dei ruscelli dechinanti per i colli sereni al Bisenzio. E certo Annibal Caro, prima di vergar*

*sul foglio i segni, ascoltò dentro di sé le elette parole risonare a lungo come nella segreta caverna e nel golfo lunato ove mescevano ingenue lascivie i suoi due pastori. Tu ritroverai dunque, o Cenobiarca, in questa prosa che ti ho scritta, qualche precisa imagine e qualche nobile ritmo».*

Le potenzialità della lingua italiana nel rappresentare gli ingranaggi ctonii della psiche, certo non era materia a d'Annunzio estranea, se in prefazione allo stesso romanzo aveva scritto:

*«dico che la lingua italiana non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in prestito ad alcun'altra lingua europea non pur nella rappresentazione di tutto il moderno mondo esteriore ma in quella degli «stati d'animo» più complicati e più rari in cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche umana è in onore. E gli psicologi appunto, poiché sembra che i nuovi romanzieri d'Italia inclinino a questa scienza, gli psicologi in ispecie hanno per esporre le loro introversioni un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno. E, nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni, hanno elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna».*

In precedenza, d'altronde, anche Maria Ferres, nel suo diario, tendeva già ad istituire uno strettissimo nesso tra infermità e sottile autocoscienza. Ad un tratto ella esclama:

*Il cuore mi duole; la testa mi si perde, una cosa oscura e bruciante è in fondo a me, una cosa ch'è apparsa d'improvviso come un'infezione di morbo e che incomincia a contaminarmi il sangue e l'anima, contro ogni volontà, contro ogni rimedio...*

Questa consapevolezza (tutta la pagina di diario testè citata è, in realtà, l'integrale riassunzione di una lettera di Gabriele d'Annunzio a Barbara Leoni) di un malessere fisico strettamente legato al malessere dell'anima, è il risultato di un'altra consapevolezza acquisita, quella che nell'ombra delle cose, nella notte, nel buio s'annida il Mistero ch'è dentro e fuori di noi. Poco prima, Maria aveva scritto:

*Dietro di me, così da presso che quasi mi tocca, è l'Ombra. Io la sento che mi guarda...*

In tal modo l'ombra, nell'accezione semantica di mistero (e qui, precisamente, è mistero della coscienza o dell'incoscienza), diviene subito il centro tematico organizzatore dell'intero diario. Non è un caso, infatti, che in esso gli appunti che si collocano tra il 15 settembre 1886 ed il 9 ottobre dello stesso anno, termini specificati dalle date apposte da Maria, fanno quasi tutti riferimento alla "notte" sia come notazione temporale che come metafora dell'abisso interiore. Già dal primo appunto di Maria:

*Ho portato su la loggia il vaso delle rose ; e son rimasta lì qualche minuto ad ascoltare la notte... È strano l'accordo tra la voce delle fontane e la voce del mare. I cipressi, d'innanzi a me, parevano le colonne del firmamento... Perché di notte i profumi hanno nella loro onda qualche cosa che parla, hanno un significato, hanno un linguaggio ? No, i fiori non dormono di notte...*

Come già aveva fatto Andrea, anche Maria trova nel fondo del proprio io un intimo ed armonioso accordo con la natura, scoprendo fra questa e sé delle sotterranee affinità, misteriose analogie della vita naturale, che saranno i temi di fondo anche della poesia "orfica" e "solare" del fanciullo alcionio e di quella "notturna" o "antelucana" dell'orbo veggente. Ma nel diario del *Piacere* la notte assume il ruolo di zona deputata allo studio, allo scandaglio del buio interiore:

*Mi sembra che la notte mi ammonisca d'una sciagura prossima e che all'ammonizione risponda in fondo a me un rimorso indefinito.*

Il buio della notte fa da controcanto all'oscurità (alla cecità, si sarebbe potuto dire, se il termine non rimandasse troppo direttamente a *Notturmo*) interiore, a quel labirinto dell'anima di cui nessuno conosce la strada maestra. La scrittura, forse, agisce da lanterna:

*Scrivendo queste pagine, mi sento un poco più calma: riacquisto, almeno momentaneamente, un poco di equilibrio... ;*

come quando, in quell'altro "diario" che più tardi prenderà nome di *Solus ad solam*, d'Annunzio esordirà dicendo:

*Scrivo per veder chiaro in me e intorno a me. Sembra che il sole si sia oscurato e che la mia notte insonne continui senza fine. Accendo una lampada perché io vegga, perché i tuoi cari occhi veggano quando si risveglieranno. Ti rimanga almeno la testimonianza del mio amore vigilante e fedele. Se tu sei senza riposo, io sono senza riposo. Non ho dato tregua neppure per un attimo al mio dolore irrequieto. Respiro la tua follia: la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi; guarda il buio, teme i fantasmi e le macchie.*

E come quando, nel *Libro Segreto* d'Annunzio dirà che scrivere è in fondo un rivivere, così anche Maria nella scrittura ritrova un po' se stessa, rivive, o almeno trova in essa sollievo e conforto «come dopo una confessione». Solo attraverso questa scrittura/confessione Maria può tentare di conoscersi, di esplorare l'ombra che è dentro di sé, quel mistero che tiene nascosto nel cuore: che è qualcosa di più che non semplicemente la paura di cedere all'amore di Andrea, di mostrargli «il gesto che consente». Il senso del mistero si complica e si arricchisce tematizzandosi nei concetti (sempre metonimicamente o metaforicamente rapportabili alla "notte") di malattia, dolore, morte:

*Notte. - Invano! Invano! Nessuna cosa mi calma; nessuna cosa mi dà un'ora, un minuto, un attimo di oblio; nessuna cosa mai mi guarirà; nessun sogno della mia mente cancellerà il sogno del mio cuore. Invano!  
La mia angoscia è mortale.*

Come nel *Notturmo*, dove d'Annunzio assocerà alla notte l'angoscia e la morte:

*Una notte agitata. Sveglia alle tre, non ho potuto riprendere sonno...  
Ho un'angoscia oscura nel cuore...  
Perché tanta ombra mi si addensa nel cuore? Sono malato?...*

Di là dalla riconoscibilissima maggiore perizia espressiva del *Notturmo* (si noti almeno il più disinvolto uso della frase nominale, della struttura enumerativa, del coordinamento paratattico), come nell'opera del 1921, anche nel diario di Maria il riferimento ad un'angoscia mortale che è buio di sé, mistero, notte, si fa sempre più frequente assumendo i contorni della malattia della volontà e della morte. Fino all'estremo:

*9 Ottobre, notte - ...Una voce che mi parla nel profondo; e io non comprendo, ma so che mi parla di sciagure lontane, ignote eppure inevitabili, misteriose eppure inescrabili come la morte. L'avvenire è lugubre, come un campo pieno di fosse già scavate e pronte per ricevere cadaveri; e sul campo qua e là ardono pallidi fanali ch'io appena scorgo; e non so se ardano per attrarmi nel pericolo o per mostrarmi una via di salvezza.*

Tutto il diario, nella struttura narrativa ed in quella stilistica, appare come un progressivo dar corpo proprio a quella voce che «parla nel profondo» della notte interiore, che suggerisce e stimola «emozioni profonde ed elementari»<sup>8</sup> dando loro inflessioni e moduli espressivi inediti. E allora anche le immagini, i ricordi, che nella prosa di Maria si

stemperano nelle onde di un lago musicale, divengono scrittura tutta eufonica e melodica, segno di un irrinunciabile «bisogno di esprimere, di significare». Sennonché, in questo caso, l'«espressione» e la «significazione» non sono che il veicolo di un flusso interiore, di una coscienza che diviene scrittura: secondo frasi che si giustappongono, per paratassi, ed evitano le involuzioni troppo 'razionali' dell'ipotassi. Tutto ciò è perfettamente congruo ad un progetto diaristico che voglia porsi come esplorazione dell'ombra della coscienza, dei fantasmi di un'interiorità "ammalata", fragile, che tanto più si ricerca tanto più si perde fra le intricate maglie della scrittura.

Nel giornale di Maria non ci sono che appunti, notazioni, istantanee trasposizioni di sentimenti riflessi di un malessere che si trasferisce sulle pagine con l'intensità e la vividezza con cui compaiono nella mente e nell'animo della donna:

*Oscuramente a traverso il mio cervello, come ombre spesse, guizzavano terribili pensieri, immagini di dolore insostenibili...e io mi ritrovava con gli occhi aperti nelle tenebre... E questa specie di dubbio dormiveglia... durava, durava, durava...*

Così che nel buio di sé ed in quello della notte, una sorta di subcoscienza vigila e vede le allucinanti ed evanescenti «ombre spesse» che passano attraverso il «cervello»; allo stesso modo che nel *Notturmo*, come dice Cecchi, dove «dentro l'occhio spento, le cose rinascono con un'esistenza autonoma, allucinatoria, nelle quali tutto il corpo trova e quasi inventa nuove sensazioni»<sup>9</sup>:

*La visione assume un'intensità così cruda che faccio uno sforzo per non gridare di spavento e di dolore.*

*Folgori di follia mi traversano il cervello...*

*Sono nella notte, ma la mia notte è di fiamma in travaglio.*

È la scrittura che si fa segno indelebile nell'oscurità, scandaglio lucente nella «notte solida» della coscienza. E se Maria (che, non lo si dimentichi, è d'Annunzio) nel suo «dubbio dormiveglia» sente che questo scandaglio, questa visione di sé «durava, durava, durava», analogamente anche d'Annunzio nel *Notturmo* vive un inebriante e continuo 'dormiveglia':

*Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità. E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte sempre vedo...*

Anche i 'movimenti' stilistici ed espressivi in genere (si pensi a tanta struttura enumerativa, iterativa, nominale) giustificano un accostamento tra i due "diari", pur nella consapevolezza di un'inegabile distanza – e non solo temporale – fra le varie e diverse forme che l'arte dannunziana ha acquistato nelle varie fasi del suo divenire.

Il diario contenuto nelle pagine del *Piacere*, forse, è un episodio troppo isolato e marginale per poter essere assunto a punto di partenza per un discorso generale sulla «questione della lingua» in d'Annunzio; e però non si può negare che se si considera quanto certe strutture sintattiche ricorrono in maniera costante ed eguale, solo "drappeggiate" diversamente, nelle sue opere, viene il dubbio che lo sperimentalismo tanto vario e policromo dello stile dell'*Imaginifico* abbia, al fondo, una tonalità monocroma, uniforme e compatta. Piuttosto il pensiero corre all'artefice che con un estremo e peritissimo e perfettissimo artificio ha costruito tanta naturalezza d'arte: «... nella stanza dove si riposava dalle fatiche di guerra vegliando nella fatica dell'arte, il d'Annunzio aveva trasportato schedari e lessici e prontuari: tutti gli strumenti della industria letteraria più sottile e meditata. Tant'è vero...che nel quotidiano spettacolo della morte, egli restava incapace a dimenticare le esigenze del proprio magistero; tant'è vero che restava incapace a umiliare l'orgoglio d'imaginifico, d'impeccabile, e imperatore delle parole»<sup>10</sup>. Parole che celano, indubbiamente, una sottile accusa morale o, peggio, moralistica; ma se si prova a svuotarla di ogni accusa, la definizione calza alla perfezione al poeta il quale ha fatto del proprio

‘magistero’ la propria opera d’arte. Attente analisi filologiche hanno mostrato che, come *Il piacere*, anche molte altre opere (si pensi solo ai casi più evidenti del *Trionfo della morte*, di *Alcyone*, *Notturmo*, *Libro Segreto*) hanno una ‘storia interna’ ben diversa, complessa e più stratificata nel tempo di quanto la leggenda, voluta e alimentata anche dallo stesso autore, abbia tentato di farci credere: in modo che le linee piane e regolari di una storia che va dal d’Annunzio ‘solare’ al ‘notturno’, si intrecciano, si confondono, si fanno nodo e groviglio.

In realtà, a voler frugare tra le carte del laboratorio dannunziano, il dubbio che le pagine ‘notturne’ costituiscono una versione inedita di d’Annunzio, assolutamente nuova e contrastante con la precedente, sotto forma di una «rottura stilistica» o come «orma di una metamorfosi interna alla continuità di un sistema e alla costanza ossessiva di un temperamento»<sup>11</sup>, si dissipa facilmente. Piuttosto, le novità (tali solo per la sistematicità delle formule adottate) dello stile ‘notturno’ hanno ampie e sostanziali premesse già nell’arte cronologicamente chiamata ‘solare’: esercitazioni di stile – dello stile ‘notturno’, cioè – si trovano già negli scritti giornalistici, nei *Taccuini*, nelle novelle, nel primo romanzo e nei successivi; come se la “solarità” del d’Annunzio giovane risultasse già piena di ombre, di chiazze scure ove si generi lo sperimentarsi dell’altra scrittura, dell’altro d’Annunzio, del “notturno”.

Per contrastare la diffusa «consuetudine che vuole postumi i florilegi», d’altronde, d’Annunzio nel 1906 era andato componendo un libro di *Prose scelte* con il quale egli stesso, retrospettivamente, dimostrava di poter leggere la sua pagina in maniera isolata dal contesto; rileggendo i suoi romanzi, d’Annunzio scopriva di essere autore di “prose di romanzi”<sup>12</sup>, dunque di una scrittura affatto particolare in cui la singola parte, in virtù della sua preziosità in termini di stile e di struttura, rimane valida e fruibile indipendentemente dal resto. Si tratta, evidentemente, di pagine sciolte, autonome e perfette, cui potrebbe applicarsi perfettamente quanto Renato Serra scriveva della voce nuova che D’Annunzio mandava dall’esilio francese: «la pagina resta dietro di lui lieve e sciolta come una foglia non legata a nulla; piena e perfetta in se stessa, limpida come una goccia pura».

È facile capire come, nonostante tante differenze, resistenze e diffidenze, i nuovi scrittori riconoscessero in d’Annunzio l’esempio precoce e il magistero di una scrittura che si sarebbe orientata verso il frammento vociano o verso la prosa d’arte rondesca»<sup>13</sup>. È quanto basta per consentire una lettura dell’opera dannunziana che rifiuti la periodizzazione in un prima e in un dopo ben riconoscibili, in una prosa che si voglia “solare” ed in una, successiva, che si dica “notturna”: in essa è piuttosto ravvisabile un continuo riassorbimento di moduli e strutture che ne genera di nuovi, che sa riavviarsi, riproporsi o, addirittura, rinascere dalle proprie ceneri verbali.

In quest’ottica, il materiale di lavoro che d’Annunzio utilizzò per il *Piacere* e, segnatamente, per il “diario” di Maria, non va considerato come datato o databile a quegli anni solamente; che si tratti di scritture private, biograficamente appartenute alle vicende sentimentali dello scrittore, come gli epistolari d’amore, o che si tratti dei *Taccuini*, di pagine di novelle o di brani di romanzo, che sia altro e diverso materiale di scrittura, pure frammentato e disorganico, tutto vive già in funzione di opere future: usata la pagina di taccuino nel romanzo, lavorata e ricomposta, essa si potrà trovare nei versi di qualche *Elegia* per poi essere di nuovo riassorbita dal testo teatrale o dal frammento isolato. Così un dato sembra definitivamente acquisito: la biografia letteraria di Gabriele d’Annunzio coincide con la storia della sua scrittura, una scrittura dal valore sempre sperimentale, nella convinzione che lo scrivere sia un vivere o rivivere ulteriore, aggiunto alla vita prima, privilegio e retaggio assoluto di un più profondo contatto col mondo, che fa l’uomo quasi simile a un dio. Non a caso, lo scriba del *Libro Segreto* sentenziava, affidandosi ad un lessico ormai a dir poco lineare e ad un andamento sintattico sincopato e tutto costruito su un impianto paratattico:

La vita conosce un solo destino, esercita un solo ufficio: è soltanto intesa a perpetuarsi e a moltiplicarsi. Non v'è scopo, non v'è meta, non fine è nell'universo; e non v'è dio. 'figlio, non v'è dio se tu non sei quello'.

### *Alcyone: una lingua nuova per la poesia contemporanea*

La storia della produzione poetica del Nostro, analogamente a quanto avvenuto per la prosa ma con uno scarto tra lessico e sintassi evidentemente più rimarchevole fin dall'inizio, è percorsa interamente dalla stessa strenua ricerca di innovazione e rivoluzione sul piano della lingua e dello stile. L'esordio poetico di Gabriele convittore è affidato, come noto, all'ode intitolata *All'augusto sovrano d'Italia Umberto I di Savoia*, saffica non rimata composta di 13 strofi con arsi sulla prima sillaba e la quarta (con qualche eccezione sulla seconda) e cesura sulla quinta. Unica infrazione al modello riguarda semmai l'adonio a *incipit* giambico, più frequente di quello dattilico. Basterebbero queste poche e scarse annotazioni per verificare che l'avviamento alla poesia da parte dell'Abruzzese avviene nel rispetto e nel recupero – carduccianamente quasi integrale – del modello della classicità più ovvia: ma se si pensa a quale e quanto percorso d'Annunzio fece, a partire dal modello, verso una rivoluzione della lingua e della metrica fino a toccare le punte eccelse del verso libero e della strofe lunga di *Alcyone*, c'è di che riflettere non solo sui debiti della lingua poetica novecentesca nei confronti di d'Annunzio, ma anche di quanto la lingua italiana contemporanea *tout court* sia stata 'liberalizzata' proprio dall'intervento di Gabriele d'Annunzio.

Naturalmente, pur nella sempre vigile attenzione che egli pose nel pianificare la sua attività di artista della parola sperimentando tecniche, stili e tematiche nuove, e pur nella piena consapevolezza di dover imprimere alla lingua italiana – sua materia prima di lavoro – una definitiva svolta verso esiti incerti e non definiti, d'Annunzio non poté certo individuare da solo i presupposti storici del suo agire sulla lingua italiana né, tantomeno, identificare da subito quale approdo avrebbe potuto avere quel suo radicale intervento sulla storia linguistica dell'Italia unita. Non solo e non tanto con l'*Intermezzo di rime* prima e con il rifacimento del *Canto novo* poi d'Annunzio imprime una svolta alla propria lingua nella poesia sul finire del XIX secolo: svolta che, sul piano lessicale, abbandona la parola 'classica' in favore del lemma raro e prezioso ma con funzione altamente simbolica ed evocativa (poco conta, in questo senso, che l'evocazione sia riferibile al passato personale o ad archetipi della memoria collettiva); sul piano della sintassi del verso, si abbandona l'architettura classica in favore di una sperimentazione di formule espressive nuove ed inedite, con l'introduzione più massiccia dell'*enjambement*, della rima al mezzo, del verso in parte più libero e svincolato da ferree regole della tradizione versificatoria. Non fu un caso che, dopo un lungo silenzio poetico dovuto alla sperimentazione linguistica e stilistica in prosa di testi come le *Vergini delle rocce* (1896) e il *Il fuoco* (1900), d'Annunzio tornò alla poesia ricco di nuove acquisizioni e di una improrogabile necessità di aprire una nuova fase della lingua poetica: le *Laudi*, ed in particolare il terzo libro del 1903, *Alcyone*, ne costituiscono la più veritiera testimonianza.

L'impasto linguistico originalissimo che fa di *Alcyone*, per unanime consenso, la più bella raccolta poetica di d'Annunzio (e poche sono le opere di poesia che, nel Novecento, possono con essa gareggiare in bellezza), è evidentemente costituito da una sapiente miscela di termini preziosi e rari, arcaismi, latinismi, vocaboli ricavati da lessici speciali: tutto a creare un linguaggio che non può dirsi sincronico rispetto a quello in uso, né diacronico, piuttosto 'acronico' come tutta la favola alcionia (al di là degli strumentali riferimenti stagionali) sembra essere. Insomma, il linguaggio di *Alcyone* è un linguaggio

senza tempo o, meglio, fuori dal tempo e per questo può permettersi gli ammiccamenti allegorici ai vari linguaggi fortemente storicizzati dell'arte e della letteratura.

Un esempio estremamente significativo, in questo senso, può essere quello del componimento *Lungo l'Affrico*, nella prima sezione. Una trama di citazioni, rimandi, allusioni, distorsioni che, se non fossero, negli intenti, estremamente seri, si direbbero dal sapore quasi parodistico, rendono quel componimento fortemente composito: e vi trovano posto le allusioni duecentesche alla struttura generale della stanza di canzone (in ogni strofa, ha notato Contini, ci sono due piedi identici e una sirma connessa da una rima chiave, con la sola differenza che le rime in d'Annunzio possono essere sostituite dalle assonanze e l'ultimo verso è irrelato); il rimando (indiretto ?) al componimento *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese ottenuto giustapponendo l'ultimo verso del componimento, un quinario, al penultimo, endecasillabo; la eventuale possibile citazione diretta di Dante («...il rio che s'avvalla», al v. 17 non può non richiamare l'identico verbo dantesco, sempre riferito ad un corso d'acqua, «vengon di là onde 'l Nilo s'avvalla» in *Inf.* XXXIV, 45); l'eco, a volerlo riconoscere nell'endecasillabo iniziale della seconda strofa («Nascente luna, in cielo esigua come...»), tutto ricalcato su alcuni appunti di taccuino), dell'invocazione selenica di Leopardi («O graziosa luna, io mi rammento...») con l'identico ictus grafico della virgola subito dopo la parola «luna» che però si lega per sinalefe alla vocale /i/ immediatamente seguente (e non si aggiunge, ché potrebbe sembrare arbitrario, che i termini «miri» e «pianto» della prima strofa dannunziana appaiono molto vicini al «rimirarti» e «pianto» dell'idillio leopardiano); e, per finire, il richiamo dell'ultimo verso («il vespero che muore/un'alba certa») alla pressoché identica espressione di Guy De Maupassant («*Et la nuit qui tombait me semblait une aurore!*»). Tutto questo, secondo una convinzione ed una prospettiva di creazione di linguaggio che prescinde totalmente dalla collocazione specifica (sia in termini di tempo che di uso) dei singoli elementi lessicali, tutti indifferentemente utilizzabili in un contesto linguistico affatto nuovo ed inedito; ciò vale a dire che poco conta che le singole parole, i singoli versi, i singoli giri di frasi si trovino in un testo trobadorico, in Dante, in Petrarca, in Sannazaro, in Leopardi o in Maupassant o Baudelaire, poiché quel che conta è la funzione nuova a cui quegli elementi possono essere destinati nel nuovo contesto.

Quanto scriverà d'Annunzio nel *Libro segreto*, dunque, dell'operazione linguistica con cui voler fare «della vetustà nota una modernità ignota», appare ora più chiaro. Ma è più chiaro, s'intenda, non quello che l'annosa polemica dei 'plagi', variamente e frequentemente riproposta, vorrebbe liquidare come l'appropriazione indebita di un autore nei confronti della tradizione che lo precede o lo accompagna; bensì, risulta chiaro che il carattere precipuo del linguaggio lirico di *Alcyone* è quello di una ardita sperimentazione. Ovvero, si tratta di sperimentare, per d'Annunzio, come i "noti" elementi "vetusti" della lingua, tratti di peso dalla tradizione letteraria che li ha cristallizzati o dal linguaggio della "tribù" che li ha costretti alla più piatta denotatività, possano funzionare dentro a un sistema linguistico che, tutti comprendendoli con eguale dignità, li restituisca ad una vitalità "ignota" e, per questo, "moderna", nuova, ancora oggi contemporanea. Così il caso, ad esempio, dei latinismi presenti nelle varie liriche, lungi dall'essere l'esibizione vocabulistica di una vuota fastosità erudita o retorica, finisce per garantire il necessario rapporto dinamico con una tradizione linguistica che, obsoleta, non ha smesso però di nutrire la superficie linguistica della nuova poesia: in questo modo, come ha ben detto Pier Vincenzo Mengaldo, «l'adamantina aulicità del dettato appare una sorta di cifra stilistica a priori che riduce alla sua liscia superficie i materiali originariamente diversi e remoti... appunto perché la realtà verbale vi è pietrificata, è divenuta repertorio fuori dal tempo». Naturalmente, tutto ciò non significa che il materiale lessicale recuperato dal passato venga lasciato intatto nella sua valenza semantica; anzi, l'operazione di d'Annunzio sta proprio nel togliere il singolo elemento lessicale, la parola, da un insieme che non ne riconosce l'autonomo valore evocativo e lo inserisce in un sistema che ne rinnova

la potenza connotativa. Si prenda ad esempio il testo che più di tutti può far pensare ad esempi latini e particolarmente ovidiani: il Dittirambo II.

*Memore sono della metamorfosi.  
L'anima si fa pelago  
nel rimembrare, s'inazzurra ed estua,  
e le foci vi sboccano  
dei mille fiumi che mi confluirono  
sul capo: nel rigurgito  
immenso novamente par dissolversi  
quest'ossea compagine.  
O Iddii profondi, richiamate l'esule...*

Il confronto di questi versi con il corrispondente episodio delle *Metamorfosi* ovidiane, metterà subito in mostra i cardini dell'operazione dannunziana:

*...pectora fluminibus iubeor supponere centum.  
Nec mora, diversis lapsi de partibus amnis  
totaque vertuntur supra caput aequora nostrum.*  
(Metam., XIII, 953-955)

Così, mentre in Ovidio è palese l'intenzione di tratteggiare l'episodio metamorfico nel suo armonico dinamismo plastico (oltre questo livello il poeta sulmontino non può andare: «Hactenus acta tibi possum memoranda referre./hactenus haec memini; nec mens mea cetera sensit», vv. 956-957), per d'Annunzio si tratta di recuperare a novella verginità di significazione i vocaboli legati all'operazione del «rimembrare» l'atto stesso della metamorfosi («Memore sono della metamorfosi»): ovvero, oltre il limite stesso della metamorfosi ovidiana, solo ricordando quella mitica trasformazione, l'anima si fa «pelago», anzi «s'inazzurra ed estua» fino a che sembra riconoscere uno ad uno i «mille fiumi» che gli confluirono sul capo in un estasiante «rigurgito» catartico. Il problema della metamorfosi dannunziana, dunque, oltrepassato il semplice livello musicale, fonico, plastico, diviene un problema di linguaggio, quasi che soltanto nelle nuove ed inesprese potenzialità di quello stesso linguaggio risieda l'unica possibilità di riscrivere il sogno del mito metamorfico: «Oh Poesia, divina libertà!», avrebbe esclamato ne *L'Oleandro*. E proprio in quel testo si consuma chiaramente tutta la espressiva «modernità ignota» del linguaggio dannunziano di contro alla «vetustà nota» del poeta classico.

*Vix prece finita torpor gravis occupat artus  
mollia cinguntur tenui praecordia libro,  
in frondem crines, in ramos brachia crescunt,  
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,  
ora cacumen obit : remanet nitor unus in illa.*  
(Ibid., I, 548-552)

Del «nitore» del linguaggio di Ovidio, in d'Annunzio non resterà che qualche pallido riferimento ; il dramma sotteso alla vicenda di Dafne è tutto incastonato nel gioco di rinvii e rimandi, ora eruditi, ora tratti dall'ausilio del dizionario, ora impastati di lessico corrente, che, assommata alla fitta tramatura musicale degli endecasillabi, delle rime, delle assonanze, sembrano elevare il linguaggio a funzione di rito evocativo.

*“Salvami, Cintio, per la tua pietà!  
Se i miei capelli, che m'avvinsero, ami,  
de' miei capelli corda all'arco fa!  
Prendimi, Apollo !” E tendegli le mani,  
che son fogliute; e il verde sale; e già  
le braccia sino ai cubiti son rami;*

*e il verde e il bruno salgon per la pelle;  
e su per l'ombelico alle mammelle  
già il duro tronco arriva, e i lai son vani.*

La linea melodica della poesia, sia pure classicamente composta, perde il «nitore» dell'equilibrio classico; si disarticola, invece, in brevi frasi giustapposte con una sorta di coordinazione paratattica e polisindetica, nella franta sonorità delle tronche, nei singhiozzi degli *enjambements*, nelle capovolte cadenze della costruzione sintattica alla latina, nell'accumulo sintagmatico. E i verbi, al presente indicativo, attualizzano la prospettiva mitica liberando il linguaggio dalla mera e compiaciuta cadenza eufonica e musicalistica. Alcuni elementi lessicali, infine, oculatamente trascelti ora dalla tradizione latina, ora dalla volgare italiana (danteschi sono i «lai» dell'ultimo verso citato), ora dall'immane Tommaseo-Bellini («fogliuto» è termine quasi certamente da lì tratto), piuttosto che invitare ad esclusivi libamenti musicali, concentrano l'attenzione del lettore sulla scena che, sotto i suoi occhi, prende corpo di parole. È come se il linguaggio stesso si disponesse a disegnare la figurazione mitica o mitologica o, in qualche modo, articolasse composte cadenze rituali tali da evocare il mito: in tal modo che soltanto il «rito» di un linguaggio che, mentre è musicale e sonoro è anche liturgico ed evocativo, si presta a funzionare come metafora rappresentativa del «mito». Anzi, il linguaggio stesso si fa mito, in una continua tensione verso la parola assoluta, verso il *verbum* che svela e si svela come momento epifanico della divinità. Glauco, il Centauro, l'Estate o Icaro non esisterebbero, allora, se non traessero la loro forza icastica dal linguaggio articolato secondo cadenze e significazioni affatto nuove e particolari; e non esisterebbero, altresì, se ogni singola parola non contenesse in sé, e nella concatenazione con le altre parole, quegli elementi fonico-ritmici che ne esaltano la «potenza» semantica.

*O parole, mitica forza*

.....  
*Io vi trassi con mano  
casta e robusta dal gorgo  
della prima origine, fresche  
come le corolle del mare  
contràttili che il novo lume  
indicibilmente colora.*

*Io vi disposi nei modi  
dell'arte così che la vita  
vostra rivelò le segrete  
radici, le innùmere fibre  
che legano tutta la stirpe  
alla Natura sonora.*

*Io feci apparire tra l'una  
e l'altra sillaba i mille  
volti del Passato tremendi  
come sembianze di morti  
che un'anima sùbita inondi.*

*Io dal vostro cozzo faville  
sprigionai, baleni d'amore  
che illuminarono l'ombra  
del Futuro pregna di mondi.*

*Splendete e sonate, o parole,  
in questo Inno che è il vasto  
preludio del mio novo canto .*

Il «novo canto» di cui annunciava l'inizio in *Laus vitae*, così, con *Alcyone* è

pienamente realizzato. Le parole, tratte fuori dalla loro povera origine, trattate e mescolate fra loro proprio con la competenza dell'«artefice peritissimo» e la ritualità liturgica dell'officiante vedico, vengono fatte rinascere e restituite a nuova vita e nuove, più segrete e moderne, significazioni: è l'applicazione integrale, anche alla poesia, del paradigma enunciato, più di un decennio prima, nelle pagine del *Piacere*. Di qui, da queste operazioni al contempo tecniche e istintive, nasce il linguaggio poetico dannunziano, un linguaggio tutto pause e suoni, silenzi e musiche legati secondo calibratissimi rapporti, i quali erano stati teorizzati già dal “dottor Mistico” nel *Fuoco*: «l'essenza della musica non è nei suoni» ma «nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue». Inutile dire che il legame tra la prosa così volutamente musicale del romanzo del 1900 e le nuove strategie linguistico-stilistiche della grande stagione poetica di *Alcyone* sono più che evidenti e stanno proprio in quella nuova convinzione che la musica non risiede solo nei suoni, ma nelle pause di silenzio che quei suoni accompagnano.

*Taci. Su le soglie  
del bosco non odo  
parole che dici  
umane; ma odo  
parole più nuove  
che parlano gocciolate e foglie  
lontane.  
Ascolta. Piove  
dalle nuvole sparse.*

Il testo più rappresentativo, o almeno più famoso dell'intera raccolta, *La pioggia nel pineto*, è proprio tutto costruito secondo queste direttive. Che, per esempio, i suoi primi versi siano giocati tutti sul continuo contrappunto della pausa (vedi il punto fermo o il punto e virgola a mezzo del verso, o i frequenti e studiati *enjambements*) al suono (vedi la fitta trama di richiami fonici e fonemati: Taci/dici, bosco/odo, soglie/foglie ecc.) non è certo casuale. L'immagine della metamorfosi dei suoni e della natura, però, non è data solo dalla magia sonora delle singole parole, dalla loro consistenza metrica, dalla sonorità onomatopeica; anzi, pare che l'intera figurazione immaginativa del testo debba assai più all'attento lavoro di selezione che ad esse presiede. Nel Taccuino n.° 10, datato «Marina di Pisa (2 luglio 1899)», ad esempio, è riportato il seguente appunto: «La Pineta è selvaggia, tutta chiusa da cespugli fitti, da mirti, dai tamerici. Qua e là le ginestre fiorite risplendono con i loro fiori gialli...». Nella poesia di *Alcyone* tutto questo diventa:

*Piove su le tamerici  
salmastre ed arse,  
piove su i pini  
scagliosi ed irti,  
piove su i mirti  
divini,  
su le ginestre fulgenti  
di fiori accolti,  
su i ginepri folti  
di coccole aulenti,  
.....*

Naturalmente, la sonorità onomatopeica (l'insistenza esibita sulla vocale /i/ è necessariamente legata alla volontà di ripetere il sonoro cadere della pioggia, ragione per cui i «pini» sono «irti» e i «mirti» sono «divini»: si aggiunga che proprio la coppia irti/mirti, con quel suono chiuso della vocale palatale che, attraverso la ridondanza prodotta

dalla vibrante alveolare /r/, finisce per ‘scrosciare’ letteralmente contro la postdentale /t/ , bene imita il suono delle gocce cadenti), non è il solo elemento che dovette guidare d’Annunzio nella redazione finale del testo poetico a partire dall’appunto di taccuino. In effetti, se le «tamerici» divengono «salmastre» è proprio grazie alla consultazione del Dizionario della lingua italiana di Tommaseo e Bellini che alla voce riporta: «Arbusto con stelo fornito di molti rami sottili...Coll’aiuto della Chimica si scopre che la tamerice abbonda di olio e di sali»; il Vocabolario degli Accademici della Crusca, invece, anch’esso tenuto pronto sullo scrittoio dal poeta di *Alcyone*, alla voce “Ginepro” riporta: «Specie di pianta conifera...che produce un piccolo frutto nero, rotondo e aromatico, detto còccola di ginepro». Perché, poi, la «coccola» di ginepro diventi anche «aulente» è presto detto: è ancora il Tommaseo-Bellini che alla voce «Ginepro» spiega che «...Tutte le piante di quest’albero tramandano un odore resinoso che si rende piacevole e più acuto, allorché vengono arse...». Bastò, al Poeta, spostare quell’ultimo aggettivo “arse” legandolo alle tamerici anziché al ginepro, che lo schema lessicale e musicale del testo risultò già pronto a partire dai lemmi dei dizionari. Ecco come lavorava d’Annunzio alla lingua della poesia italiana del Novecento: d’altronde, quello del ricorso a vocabolari, lessici, repertori lessicografici di tipo tecnico o specialistico, per d’Annunzio non è pratica inedita né è sconosciuta agli studiosi e ai critici: si pensi solo che, come hanno dimostrato ricerche più e meno recenti, tutta la flora e la fauna alcionica devono la loro onomastica proprio a quei precisi strumenti lessicografici, fra cui fanno bella mostra anche il *Volgarizzamento del trattato dell’Agricoltura* del Palladio, il *Totius Latinitatis Lexicon* e l’*Onomasticon Totius Latinitatis* del Forcellini, il *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti, il *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana* del Repetti. Un particolare rilievo deve attribuirsi, poi, al *Prodromo della flora toscana ovvero catalogo metodico delle piante che nascono selvatiche in Toscana e nelle sue isole...* di Teodoro Caruel, pubblicato nel 1860, cui si deve, in particolare, la sorprendente competenza lessicale botanica esibita nell’Asfodelo. A parte il movimento relativo alla pianta che dà il nome al componimento:

*Io so dove fiorisce l’asfodelo.  
Là nel chiaro Mugello, presso il Giogo  
di Scarperia, lo vidi fiorir bianco.  
Anche lo vidi, o Glauco, anche lo colsi  
in quell’Alpe che ha nome Catenaia,  
e all’Uccellina presso l’Alberese...*

di certo derivato proprio dalla lettura del *Prodromo* del Caruel che alla voce riporta: «Nei campi e nei luoghi incolti della Maremma... *Asphodelus albus*. (...) Il Mugello a Panna e al Giogo di Scarperia (...) Alpe di Catenaia» e che d’Annunzio riporta così in un appunto (ms. 1176) : «Sui poggi dell’Uccellina nella Maremma – l’asfodelo – ... Asfodelo bianco – al Giogo di Scarperia (Mugello) nell’Alpe di Catenaia»; a parte questo singolo episodio, l’intero lessico botanico, così insistito nell’Asfodelo, ha radici, appunto, nei dizionari e lessici speciali che d’Annunzio utilizzò con particolare cura e frequenza, magari trovando nel lemma del Tommaseo-Bellini anche la necessaria *auctoritas* letteraria, latina o umanistica, come sembra essere nel caso del tutto paradigmatico dei vv. 41-42.

*...e su pe’ monti della Verna  
l’avornio tesse ghirlandette al maggio...*

In questo caso, addirittura, il *Prodromo* del Caruel riporta sotto la voce “Avornio”: «*Fraxinus Ornus*. Detto volgarmente Ornello, Orniello, Avornioello...*Fraxinus excelsior*. (...) nei monti (...) all’Alvernia in Casentino (...). *Cytisus alpinus*. In montagna come il precedente (...) ma solamente nella regione del faggio e dell’abeto : (...) e nel Casentino dov’è comune, per esempio sopra la Lama e all’Alvernia...». E d’Annunzio prontamente ne ritrae i seguenti appunti (ms. 11730): «Nei monti dell’Alvernia (nel Casentino), sopra la Lama, fiorisce l’avorno (avornetto, avorniola)...». Ma questa volta, l’ausilio del

Tommaseo-Bellini si rivela determinante poiché fornisce, alla voce, la citazione quattrocentesca dalle stanze del Poliziano: «Avornio e Avorniello. Poliziano. Stanze, I, LXXXIII, v. 5 “L’avornio tesse ghirlandette al maggio”». Vergando la pagina poetica, dunque, la fonte del dizionario botanico si converte in appunto preparatorio; salvo, poi, assorbire, per via di altri dizionari, la citazione classica e restituire, infine, i versi come sgorgati da un’immediatezza poetica che assomiglia ad una sorta di “illuminazione” (con il carico di riferimenti letterari che la parola comporta) estemporanea.

Gli esempi appena riportati, tra l’altro, non costituiscono che episodi marginali ed isolati, eppure particolarmente utili e significativi per indicare un probante ‘come lavorava d’Annunzio’. Il ruolo centrale del dizionario, strumento insostituibile nel processo di costruzione del linguaggio poetico dannunziano, induce, così, qualche riflessione ulteriore. Quella operazione tutta dannunziana, di cui s’è detto prima, di voler fare «della vetustà nota una modernità ignota» è da considerarsi la vera zona viva dello sperimentalismo alcionico; ovvero, lo sperimentalismo di d’Annunzio, per lo meno in *Alcyone*, si limita all’esercizio di un linguaggio che rifugge dalla referenzialità, dal contatto o riferimento con una realtà di per sé esistente, ma si fa esso stesso realtà da sperimentare (o sperimentarsi) secondo infinite gamme di intercambiabilità, finendo perciò con l’essere in tutto autoreferenziale. In questo senso, il linguaggio resta il vero e solo oggetto dell’operazione poetica giungendo fino all’estremo limite del feticismo. E non è che questo coincida con il ‘pre-giudizio’ che ha guidato tanta critica a prendere le distanze da uno scrittore così incline all’uso della letteratura solo secondo formule di vuota e retorica “sensualità della parola”; ma certo sottolinea il valore di un’operazione che nel linguaggio, in un tipo di linguaggio affatto particolare, individua il sostituto verbale della realtà all’interno di quell’«universo parallelo» che è la letteratura. La completa autonomia ed autosufficienza, dunque, di un sistema poetico – in quanto linguistico – come quello dannunziano, però, non deve indurre a sintesi eccessivamente sbrigative e riduttive. Infatti, la sostanza geneticamente musicale del linguaggio alcionico non è da confondere con la vaga musicalità da tutti sottolineata ogni qual volta si parli di d’Annunzio e della sua scrittura: nel senso che, lungi dall’essere legata ad una finalità di mero orpello retorico, la parola dannunziana è piuttosto il tentativo – riuscito, peraltro – di reificare l’emozione. E in questo processo di reificazione, così, il linguaggio-espressione, che in apparenza caratterizza la poesia alcionica, finisce per diventare un linguaggio-oggetto. La stessa struttura accumulativa, ottenuta con il procedimento che si svela sempre uguale a se stesso dei comparanti “come...come...come”, agevola una scrittura che non ‘denota’ le emozioni, ma piuttosto le ‘connota’ evocandole a forza di addizioni, dilatazioni, amplificazioni. Ma c’è di più. Le ‘emozioni’ evocate dal linguaggio dannunziano crescono quanto più la poesia si dimostra capace di saper crescere su se stessa; anche nei casi in cui, inopinata, la poesia germina su di archeologiche operazioni da escavo verbale. Si pensi ad un testo come *Vergilia anceps*, probabilmente nato proprio dalla consultazione dell’*Onomasticon* del Forcellini o dell’*Historia nummorum* di Head, e che pure si traduce in poesia: la «Vergilia,/nautica e cereale» diviene creatura poetica solo in virtù di un’operazione linguistica non mimetica ma analogica («come nella medaglia...come nelle stupende/monete...come nello statère»). È vero, la donna alcionica è immagine più seducente quando pare esca da arborea scorza che non quando contenga negli occhi prue navali o gemme di grano: e tuttavia l’operazione mitopoietica ha identiche radici. Essa sta, invero, nell’intuizione della vita come duplicità intrinseca di istinto e ragione, dove, da una parte, regna il caos degli elementi primigenii e della vitalità dionisiaca, dall’altra vi è, contrapposto, l’ordine imposto dalla ragione, l’apollineo equilibrio di ogni emozione: come dire, erma bifronte di natura e arte. Il poeta, ovviamente, s’interpone ad esse con il genio metamorfico di un linguaggio che scopre antiche e nuove trasformazioni, imprevedute metamorfosi di elementi che fanno la natura ‘artistica’ e l’arte ‘naturale’.

*So nelle loro generazioni  
diverse l'acqua, il latte, l'olio tacito ;  
so il sangue umano e so l'afflato pànico  
e so la metamorfosi dei suoni.*

Qual altro meglio dell'Otre, che tutte le nature ha conosciuto, potrebbe essere bene il simbolo di questa continua metamorfosi di quel dio bifronte che sono natura ed arte? La pelle del becco, strappata all'animale, è stata conciata e trattata, trasformata in otre che ha contenuto l'acqua che ha dissetato gli uomini, e il latte che li ha nutriti, e l'olio che li ha purificati di «castità palladia». Poi, un giorno, forse la testa d'un Orfeo vi è stata contenuta, e l'otre, risciacquata nel Serchio, è anche servita da salvagente all'Egipane nel traversare i fiumi. Infine, quell'antica pelle di animale, ha prodotto i suoni della zampogna «all'inculto pastore e al dotto aedo»: ma tutto è stato inutile, giacché «tutto ritorna ; e la saggezza è vana». In questa infinita vanità del tutto, esiste un solo modo di salvare ciò che è stato bello e utile un tempo e che oggi non serve più ad alcuno: «Nell'otre vecchio or poni il vino nuovo!», implora quell'antica pelle all'uomo. Ed è, fatta esplicita la simbologia, la stessa operazione che d'Annunzio compie col linguaggio: «far della vetustà nota una modernità ignota» (non a caso, fu d'Annunzio stesso, in una lettera del 24 luglio 1902 a Emilio Treves a riconoscere : «L'Otre... mi pare – in fatto di lingua – la mia più saporita cosa»).

In questo senso, allora, l'avventura linguistica di *Alcyone* sarà davvero «vendemmia di gioia che...diromperà con la sua forza fermentante, la forza che tornerà alla Terra, offerta estrema nell'alto meriggio, vittoria icaria dell'arte e della vita stessa nel suo illimitato effondersi; gesto d'affermazione del valore unico» . E questo valore unico sta proprio nella parola che reifica le emozioni, cioè nella Vita che si fa Arte senza che un termine, nell'operazione letteraria dannunziana, sopraffaccia l'altro; anzi, la vita si fa arte proprio perché, attraverso la metamorfosi linguistica, assume una diversa consistenza e si traduce in altra forma vitale. Così intesa, finalmente, la “parola” dannunziana diventa soggetto ed oggetto, al contempo, dell'operazione metamorfica non già in quanto perfetta mimesi musicale ma in quanto essa stessa piegata alla metamorfosi in atto: ne risulta chiara, allora, la struttura espressiva tutta affidata non al paragone soltanto ma alla continua enumerazione comparativa, alla accumulazione che per la via analogica sottopone a metamorfosi il senso stesso del testo. Quando, poi, l'accumulazione non è relativa a paragoni che si aggiungono ad altri paragoni, a loro volta appesi ad altri “come...come...come”, allora si ha la netta impressione di un concrescere di parole e senso sulla base della medesima materia verbale come se il significato, accumulandosi le aggettivazioni, i predicati, i nomi, lungi dal definirsi per una maggiore referenzialità, sfumasse in una più profonda connotazione ottenuta attraverso il procedimento dell'analogia.

*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.*

Si ha l'impressione, in effetti, leggendo testi come *L'Onda*, di trovarsi di fronte ad una scrittura che tenda a farsi rivelatrice dell'inconsueto spettacolo offerto dalle più segrete essenze dell'universo, non già attraverso la definizione 'fenomenica' di esse ma attraverso l'intuizione evocativa del loro, si definisca così, 'noumeno'. Quest'ansia di conoscenza che sembra, così, presiedere all'operazione poetica dannunziana, passa, poi, necessariamente per la parola: quanto più essa è eccezionale (nel senso, proprio, che fa eccezione rispetto alle convenzioni correnti del significato; ovvero quanto più essa è estratta dalle profondità misconosciute della lingua), quanto più essa è eufonica (nel senso di un suono che sappia essere nel giusto modo evocativo di significati inconsueti, orfico), quanto più essa è legata ad altre parole in un tessuto melodico completo (in una strofe che sia 'musicale': «Musa, cantai la lode/della mia Strofe Lunga»), tanto più riuscirà nell'intento di esprimere ciò che, altrimenti e per altre vie, risulterà inesprimibile. E qui entra in gioco l'abilità fabrile del «peritissimo» artefice della lingua. Insomma, la qualità espressiva che la parola porta con sé ed in sé, nulla può significare o suggerire se non interviene il fabbro della parola che con la sua perizia utilizza la parola stessa legandola ad altre parole in un tessuto sintattico che, soltanto musicalmente, potrà evocare la sostanza mitica del significato.

Tutto quanto si è detto finora, comunque, non ha valore in sé assoluto perché *Alcyone* non rappresentò la miracolosa invenzione di una stagione poetica altrimenti e presto esaurita. Tutt'altro, se un valore vi è in quanto s'è venuto dicendo fino a questo punto, esso è in tutto relativo alla storia interna della produzione dannunziana. Non si può negare, infatti, che proprio con l'*Alcyone* d'Annunzio raggiunge il culmine della sua arte espressiva giungendo all'esatto punto mediano tra la solare istintività delle «favolose illusioni» di cui pare far bella mostra il *Canto novo* e la perizia antelucana delle «segrete malinconie» di cui ci narrerà nel *Libro segreto*. Già molti anni fa, in un libro per varie ragioni rimasto storico, Adelia Noferi sottolineava l'importanza di *Alcyone* come punto di svolta tra un primo ed un secondo tempo della letteratura dannunziana; e così dicendo chiudeva il suo libro la Noferi: «Tra il *Canto novo* e il *Libro Segreto* il cerchio si chiude. Istinto e stile. Consumato l'istinto non resterà alla fine che lo stile, il segno ultimo della sua strenua fatica, la superficie lucente di quella visiera di cristallo che rimane la sua maschera di poeta, e nella quale si fissano, in linee esatte e polite, le distanze superate delle favolose illusioni e delle segrete malinconie. A mezzo: l'*Alcyone* indica il punto della concordanza felice».

Se molto, come s'è visto, la filologia ha potuto aggiungere in termini di intratestualità, cioè di apporti compresi dentro allo stesso sistema macrotestuale, poco si potrebbe aggiungere a questa definizione a suo tempo data dalla Noferi per quel che concerne la storia interna dello stile dannunziano. E pure quel poco, però, ha da essere aggiunto per una migliore definizione del terzo libro delle *Laudi* sia relativamente alla storia propria di d'Annunzio sia relativamente all'intreccio che la storia di d'Annunzio sviluppa con la storia generale della lingua e della letteratura contemporanea. Sul fatto che *Alcyone* possa, per più versi, definirsi «punto della concordanza felice» tra un primo ed un secondo tempo della produzione dannunziana, si può essere d'accordo con la Noferi; ma solo se i termini della questione si riferiscono ad una sorta di storia interna della perizia compositiva di d'Annunzio. Ciò vuol dire che con le *Laudi*, ma in particolare solo con il terzo libro, d'Annunzio raggiunse vertici mai più toccati per quanto riguarda la sperimentazione di un certo tipo di linguaggio (e si è visto di che tipologia fosse quel linguaggio) funzionante dentro ad una certa cornice strutturale (e si è visto, parimenti, dentro a quale tipo di

struttura sia fatto funzionare quel linguaggio), fino ad ottenere un organismo narrativo completo e complesso. Ma questo non basta a determinare, come pure è stato fatto, la distinzione netta tra un prima ‘solare’ ed un dopo ‘notturno’ della poetica dannunziana: sia pure ponendo al centro, con delicatissimo equilibrio, l’esperienza di *Alcyone* che in sé racchiude e l’una e l’altra fase. Insomma, non si può stabilire in d’Annunzio una storia di sviluppi che coincida con una sorta di maturazione spirituale, interiore, morale; piuttosto, la storia di d’Annunzio è la storia del suo stile, la storia della scrittura in cui egli ha, di volta in volta accostandosi a diverse esigenze, riscritto la storia di sé. Ancora una volta, ci si potrebbe esprimere con le parole della Noferi: nella storia di d’Annunzio, *Alcyone* dimostra «come non fosse una corrosione interna, un consumo assiduo di verità sofferte, ad inventare il linguaggio più sottile sulla pagina, ma proprio l’invenzione di modi musicali astratti, il segno felice di una fatica stilistica, permettesse poi l’accostamento a certi temi più vivi, la ricerca di quello che dicemmo il nuovo e diverso peso, la «sostanza senza sostanza».

Saremmo tentati di proporre, così, un’altra cifra del suo sviluppo: da una volontà di possesso delle cose, ad un possesso di lingua e di stile; dove sarebbe indicato il passaggio da certo descrivere realisticamente puntuale, imitativo, pur nelle sue forme più letterarie (dal canto dell’usignolo, diciamo, dell’*Innocente*, alla *Morte del Cervo* dell’*Alcyone*) ad una scrittura ferma, conchiusa in se stessa: puro divertimento musicale e null’altro, un sogno di favola». In questo senso, una storia dello sviluppo poetico dannunziano coincide con la storia del suo stile e con null’altro, quasi che lo stile riesca a definire con cifra esatta, momento per momento, l’approdo ultimo dello sviluppo mitopoietico dell’autore. E dentro *Alcyone*, si può dire, si consuma un passaggio importante della storia stilistica dannunziana, ovvero della sua storia mitopoietica.

Si sa che la poesia di d’Annunzio sembrò quasi nascere, dapprima, dietro l’esigenza di tradurre, all’interno di uno schema sonoro prestabilito, gli stimoli provenienti dal reale (*Canto novo*), per poi trasformarsi in operazione plastico-decorativa (*Isotteo*, *La Chimera*, *Le Elegie*) ed infine approdare alla mimesi sonoro-musicale di crepuscolari “giardini chiusi” dell’anima (*Poema paradisiaco*); con *Alcyone*, la poesia dannunziana trova le sue radici in una sorta di bisogno di creazione fantastica di mondi e modi dell’immaginario attraverso l’evocazione di immagini e sogni di terre lontane (ove le terre non sono solo dimensioni geografiche ma stagioni del cuore). È per questo che la vicenda alcionica assume i toni di una partitura musicale giocata su temi e voci che si rispondono a distanza, che a distanza si richiamano in una sorta di labirinto d’echi, modulando uno sfondo in cui, la vicenda psicologica, finisce per coincidere con la vicenda paesaggistica e stagionale. Allora lo stile seguirà il bisogno di intonarsi alle sistole e alle diastole della memoria e del cuore, ritmando la parola entro alterni silenzi, ricamando la frase di vuoti e pieni sonori; in una parola riprendendo, e portando fino alle estreme conseguenze, l’intuizione di stile che era stata già alla base della scrittura del *Fuoco*.

*Ogni suono e ogni accordo – scrive d’Annunzio nel Fuoco, quasi inaugurando i criteri di una nuova poetica – svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni.*

In ogni caso, a cavallo del nuovo secolo (a cercare il conforto delle date si potrebbe dire tra il 1889 ed il 1903), la storia letteraria di Gabriele d’Annunzio, o meglio la storia del suo stile di scrittura, conosce, se non una svolta, sicuramente una maturazione verso direzioni precedentemente solo intravviste o intersecate per puro caso. Senza disconoscere l’apporto delle letture di pagine di autori europei (tra cui non si possono tacere almeno i più famosi: da Baudelaire a Rimbaud a de Regnier, da Shelley a Keats a Swinburne a Goethe), tale cambiamento è da imputarsi ad un più scaltrito utilizzo dei propri mezzi espressivi, alla volontà di liberazione da certi moduli retorici ed oratori che bloccavano la

prosa e la poesia ad una cifra di fondo predisposta e programmata: la poesia alcionica, come già era avvenuto in alcune tra le più alte pagine del *Fuoco* e come avverrà negli esiti più felici delle pagine delle *Faville*, del *Notturmo* o del *Libro segreto*, invece, nascerà più liberamente dietro ad una esigenza di rappresentazione del sogno o della favola immaginata, adeguando a ciò la modulazione dell'espressione fino ad arrivare ad una sorta di frantumazione della linea di fraseggio, al limite per paratassi, per asindeti, per giustapposizioni accumulative. A ben guardare, alcuni esiti della prosa poetica di certe pagine 'notturne':

*Usciamo. Mastichiamo la nebbia. La città è piena di fantasmi.  
Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.  
I canali fumigano.  
Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.  
Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo.  
I fanali azzurri nella fumea.  
Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.  
Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno.  
I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano...*

sono, in effetti, riconoscibili come sviluppi in prosa di acquisizioni di stile già compiute all'altezza di *Alcyone*. Ancora una volta varrà citare la Noferi: «A voler chiarire questa nuova interpretazione delle possibilità di effetti poetici e sintattici del Taccuino dovremo, sì, pensare, alle letture di Rimbaud e dei francesi fino a Gide, e i modernissimi, ma riferirci anzitutto all'esperienza di *Alcyone*, e proprio a certa scoperta metrica: quella cioè avviata intorno alla *Pioggia nel Pineto*: una capacità di riconoscere e isolare le unità più sensibili e vive, accordandole secondo una necessità interna...: corrosione di pannello verbale, che porta a questa più scarna e libera lineatura». Anche quando le strofe saffiche giocano con un nuovo, ricercatissimo (ma s'è visto di che sostanza fatto) classicismo, sono evidenti gli acquisti di una progressione 'narrativa' libera da vincoli oratorii e preordinati:

*Esili foglie, magri rami, cavo  
tronco, distorte barbe, piccol frutto,  
ecco, e un nume ineffabile risplende  
nel suo pallore !  
O sorella, comandano gli Ellèni  
quando piantar vuolsi l'ulivo, o corre,  
che 'l facciano i fanciulli della terra  
vergini e mondi  
.....  
Biancovestita come la Vittoria,  
alto raccolta intorno al capo il crine,  
premo con piede àlacre la gleba,  
a lui t'appressi.*

Il recupero apparente della lauda francescana, qui ne *L'ulivo*, sia pure dentro alla patina stilistico-linguistica stilnovista o preraffaellita che caratterizza l'intera sezione prima, non cancella e non riesce nemmeno a dissimulare, infatti, l'urgenza nuovissima di una cadenza 'narrativa' disposta su ritmi più distesi perché più cadenzati in unità isoritmiche, a volte isometriche, enumerative. S'è detto dell'enumerazione, ovvero della cosiddetta tecnica dell'accumulo, magari variata nella formula della ripetizione di versi o strofe identici o appena modificati («Laudata sii.../Laudata sii.../Laudata sii...»); oppure: «Fresche

le mie parole.../dolci le mie parole..»), ma si aggiunga della tecnica anaforica, ottenuta con procedimento polisindetico e con valore di equivalenze analogiche :

*...e sui pini dai novelli rosei diti  
che giocano con l'aura che si perde,  
e su 'l grano che non è biondo ancòra  
e non è verde,  
e sul fieno che già patì la falce  
e trascolora,  
e su gli olivi, su i fratelli olivi  
che fan di santità pallidi i clivi  
e sorridenti.*

Qui, la laude al miracolo serotino, di fatto, è tradotta in un lento scorrere di immagini, per accumulo e per analogie progressivamente connotative, che finisce per evocare o contemplare estaticamente, più che descrivere, il tenue pretesto realistico di una sera di giugno còlta sulla collina di Fiesole.

Ma se l'ammiccamento ad uno stile semplice e primitivo, nei modi di una sorta di francescanesimo letterario, viene, in un certo qual modo, a dissolversi entro gli aloni di una fluida, ampia partitura melodica fatta quasi di cerchi concentrici, d'altra parte risulta perfettamente funzionale sia al processo metamorfico (ancora appena accennato) che investe cose, persone e paesaggio (i continui nessi comparativi "come" ne sono la spia), sia alla coralità panica cui sembrano destinate le sensazioni visive, uditive, olfattive. E tanto più si verificherà una simile risoluzione di stile, quanto più ci si addentra nella favola mitico-metamorfica: già nella seconda sezione, a cui s'è spesso data la definizione di fase impressionistica dello stile alcionico, il processo accumulativo-comparativo si scopre in tutta la sua portata strutturante e semantizzante:

*Come l'Estate porta l'oro in bocca  
l'Arno porta il silenzio alla sua foce.*

.....  
*È lento il fiume, il naviglio è veloce.  
La riva è pura come una ghirlanda.  
Tu ridi tuttavia co' raggi in bocca,  
come l'Estate a me, come l'Estate !*

.....  
*Il vento che le tocca  
tocca anche le tue palpebre un po' stanche,  
tocca anche le tue vene delicate ;  
e un divino sopor ti persuade,  
fresco ne' cigli tuoi come rugiade  
in erbe all'albeggiare.  
S'inazzurra il tuo sangue come il mare.  
L'anima tua di pace s'inghirlanda.*

Il procedimento, come si diceva, si fa più scoperto ma anche più scaltrito. Ora è la giustapposizione di versi isosillabici (interrotti o alternati da pochi settenari), la comparazione, il richiamo, il parallelismo di versi e versi, l'assonanza, la paronomasia, il chiasmo, il polyptoton, che sembrano dipingere a tratti brevi e ricchi di colore l'immagine d'insieme; in realtà, lontano da un disegno preciso e netto nei contorni, la poesia tende a suscitare, a stimolare una sorta di scivolamento da un'immagine all'altra, dapprima attraverso i nessi comparativi («S'inazzurra il tuo sangue come il mare») e infine attraverso la metafora compiuta («L'anima tua di pace s'inghirlanda»). E se, in questo senso, *La*

*pioggia nel pineto* è il testo in cui più felicemente il nesso comparativo prelude alla metamorfosi («...il tuo volto ebro/è molle di pioggia/come una foglia,/e le tue chiome/auliscono come/le chiare ginestre...»), e poi: «...il cuor nel petto è come pesca/intatta,/tra le palpebre gli occhi/son come polle tra l'erbe,/i denti negli alveoli/son come mandorle acerbe»), sicuramente i versi in cui il paragone diviene metafora compiuta, ovvero metamorfosi completa e totalmente realizzata, è *Meriggio*.

*...sento che il mio volto  
s'indora dell'oro  
meridiano,  
e che la mia bionda  
barba riluce  
come la paglia marina ;  
sento che il lido rigato  
con sì delicato  
lavoro dall'onda  
e dal vento è come  
il mio palato, è come  
il cavo della mia mano  
ove il tatto s'affina.*

Oltre questo primo tempo della poesia in cui ancora il rapporto analogico tra l'uomo e la natura è sorretto dal “come”, si verifica l'abbandono panico, la caduta del nesso comparativo: la metamorfosi è avvenuta.

*E la mia forza supina  
si stampa nell'arena,  
diffondesi nel mare ;  
e il fiume è la mia vena,  
il monte è la mia fronte,  
la selva è la mia pube,  
la nube è il mio sudore.*

Nel segno stilistico della «Strofe lunga», abolito il “come”, l'identificazione tra uomo e natura è completa. Inoltre, a questo punto, superato il limite del paragone, e così aboliti tutti i nessi comparativi, l'enumerazione acquista un valore che non è più ‘espositivo’, quasi ancora esornativamente musicale, ma un valore di ricerca, di indagine, di esperimento. E si è tornati allo sperimentalismo dannunziano di cui si diceva in apertura. D'altronde, proprio quella seconda sezione del libro, già definita impressionista, in realtà è quella che lascia libero il linguaggio di organizzarsi in forme stilistiche più libere e ‘moderne’, sperimentando le potenzialità della parola ‘trasumanante’, ovvero di quell'elemento verbale che, non tanto imita, quanto rende evidente perché lo evoca, il rito metamorfico.

Va detto, però, che il rito metamorfico, proprio perché legato al sogno favoloso di un passato rivisitato attraverso il mito, si realizza compiutamente in tutto il suo valore solo nella terza e quarta sezione (la quinta essendo un lento ritorno alla realtà attuale), cioè quando anche linguaggio e stile si adeguano a modelli più classici: il fatto stesso che sia un'Ecloga – giusta la definizione dello stesso d'Annunzio in una lettera all'amico Tenneroni, *L'Oleandro* è indicato come «un'ecloga marina» costituita da endecasillabi «variamente armonizzati» – ad aprire la terza sezione, la dice lunga sulla qualità di stile sperimentata dentro a questa parte di *Alcyone*. Proprio come è tipico dell'ecloga o dell'idillio tradizionali, in questo componimento realtà e sogno si intrecciano, si sovrappongono fino a confondersi l'un l'altro: nel crepuscolo di una sera estiva, fra gli oleandri in fiore, alcuni amici si beano della bellezza del paesaggio e della loro giovinezza.

Glauco, Ardi, Derbe, Erigone, Aretusa e Berenice, tre uomini e tre donne dai nomi «poco usati» delle favole mitologiche, si raccontano storie metamorfiche con le «dolci melodie» delle parole.

*...Era la tua  
mitica luce su 'l Tirreno, o madre  
Ellade, ed era bella come i tuoi  
monti la nuda Alpe di Luni, o madre  
Ellade...*

*.....  
In silenzio guardammo i grandi miti  
come le nubi sorgere dall'Alpe  
ed inclinarsi verso il bianco mare.*

*.....  
Splendea sul mondo un giorno imperituro.*

La stagione del mito, stagione senza tempo (il giorno è «imperituro») e senza luogo (i «grandi miti» dell'Ellade sorgono «dall'Alpe», proprio fra «Luni e Populonia»), è rivisitata con la favola metamorfica narrata per mezzo di uno stile che dell'ammiccamento alla classicità (evidenti sono i richiami alla latinità di Ovidio o alla tradizione volgare di Dante) fa la sua terra di libertà. Nulla vi è di vincolato, nelle forme o nei temi, infatti, alla tradizione; ma è la tradizione, quasi citata per divertimento, che si presta agevolmente ad un riutilizzo attualizzante delle favole antiche. Come dire, ancora una volta, il segnale di passaggio da una «vetustà nota» ad una «modernità ignota».

Anche quando «un'altr'acqua» al sogno di d'Annunzio sarà «più divina», quando cioè sarà l'ora del «Commiato» dai luoghi che hanno visto il realizzarsi della favola mitico-metamorfica, e di tanto non resterà che la dolce, poetica, nostalgia malinconica, anche allora lo stile ammiccante alla classicità soccorrerà la volontà espressiva del poeta:

*Potesse l'arte mia, da Val di Serchio  
a Val di Magra e per le Pànie al Vara  
e al Golfo, tutta stringerti in un cerchio  
con l'alpe a gara !*

*Troppo è grave al mio cor la dipartenza.  
Come dal corpo, l'anima si esilia  
dal marmo che biancheggia tra l'Avenza  
e la Versilia.*

*Tempo è di morte. In qualche acqua torpente  
or perisce la dolce carne erbale.  
Strider non s'ode falce ma si sente  
odor letale.*

Finita l'avventura mitico-metamorfica, conclusa ormai la stagione estiva, quando «tempo è di morte» e più non s'ode «strider» la falce «ma si sente odor letale», anche il linguaggio sembra dismettere gli abiti fastosi e policromi dei lontani giorni estivi inondati di sole; e, di conseguenza, anche lo stile assume un andamento più piano, composto, alla maniera dei grandi classici: non è più la strofe lunga a garantire il canto dispiegato, ma la sommessa ode saffica, cadenzata dalle rime alterne, ritmata da endecasillabi e quinari piani.

Quanto s'è detto nelle pagine precedenti, basterebbe a garantire un'ipotesi sulla 'tenuta' diacronica del linguaggio e dello stile di d'Annunzio all'altezza di *Alcyone*. Ma che significa la 'tenuta' diacronica del linguaggio di d'Annunzio? Il tentativo compiuto in *Alcyone*, che s'è visto essere massiccio, di recuperare linguaggi e stilemi del grande

passato classico dentro ad un sistema poetico – e dunque eminentemente verbale – moderno e attualissimo, facendo cozzare tra loro, montalianamente, l’aulico ed il prosaico, ha determinato il risultato di un’opera che ha cristallizzato e come chiuso in una teca inaccessibile alle scalfiture del tempo le proprie componenti linguistiche e stilistiche (una pregnante metafora di questa operazione, anzi forse una ripetizione di questa stessa operazione, potrebbe considerarsi l’elaborazione dell’arredamento e dell’architettura del Vittoriale, dove ogni singolo oggetto vale come citazione di una tradizione e tutti insieme costituiscono una sorta di tempio dell’arte sottratta alla dimensione temporale). Con ciò, quello che è stato la rivisitazione attualizzante del passato, si è offerto anche come una sorta di campionario linguistico stilistico e di immagini utile (poiché ogni singolo campione, in sé sottratto alla dimensione diacronica, è stato riutilizzabile in contesti anche diversissimi) ad un continuo e successivo reimpiego novecentesco.

Per questi motivi il problema del linguaggio (e dello ‘stile’ con cui esso venne utilizzato) in *Alcyone*, è sicuramente uno degli aspetti predominanti affrontati dalla critica dannunziana: ma anche perché, da una parte, con questa raccolta di liriche d’Annunzio perviene definitivamente ad una totale autonomia di scelte che definiscono la liquidazione ultima di una serie di grandi esempi della tradizione letteraria (tradizione che, dopo l’operazione dannunziana, non sarebbe stata più ammissibile se non attraverso la lente deformante dell’ironia o della parodia: lo intuì subito Gozzano); e dall’altra, perché le scelte tecnico-linguistiche adottate in *Alcyone* saranno il sostrato imprescindibile (si voglia, questo, in rapporto contrastivo o emulativo e comunque di confronto) di tutta la storia della poesia del Novecento italiano, proprio a partire dal rifiuto delle più evidenti soluzioni ottenute sul piano metrico-ritmico.

Il problema metrico-ritmico nella struttura poetica di *Alcyone* è, come ognuno ben si avvede, centrale. Intanto perché ne determina la consistenza più profonda; poi, perché pone il libro in posizione importantissima in una ideale storia del pensiero e dell’opera dannunziana; infine, perché, pur gravato dai sovrabbondanti riferimenti alle modalità metriche della classicità, è risultato in realtà il punto di partenza obbligato nella storia delle tecniche espressive della poesia del Novecento.

Ma andiamo in ordine. Quando si dice della consistenza musicale di *Alcyone*, come si è anticipato nelle pagine precedenti, non ci si riferisce ad una diffusa, tanto quanto frantesa, sensualità musicale della parola come puro orpello retorico o, ancor peggio, come plastica ed armonica continuazione della natura dell’arte. Il paradosso dannunziano, che è, poi, direttamente legato alla frequentazione di Angelo Conti ed alla sua *Beata riva*, di voler, appunto, continuare nell’arte la natura, è tutto fondato infatti sulla prerogativa assoluta del poeta orfico, ovvero del fanciullo auleta, di appropriarsi dei linguaggi della natura onde tradurli nel linguaggio comprensibile all’uomo. Ma per poter fare ciò, è necessario che il linguaggio del fanciullo sappia adeguarsi e disegnarsi sulla falsariga dei linguaggi naturali: che sono linguaggi composti di suoni, di colori, di odori, e perfino di silenzi. Proprio nel *Fuoco* d’Annunzio aveva scritto:

*Io penso che ogni uomo d’intelletto possa, oggi come sempre, nella vita creare la propria favola bella. Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi “invenzioni mirabilissime” e “infinite cose”.*

Proprio come il fanciullo dannunziano guarda ed ascolta ogni riposto aspetto della natura per indovinarvi un’idea, un pensiero, una parola o una volontà di parola. Questi «pensieri della natura», variazione, complicata da altre aggiunte, dei *Naturgedanken* di Novalis, non vanno tanto ascritti a reminiscenze romantiche quanto alle più recenti suggestioni mistico-naturalistiche di Conti; d’altronde, era stato proprio Conti a scrivere che «ogni cosa del mondo ha un ritmo», derivandone la convinzione che là dove la

scrittura compia un'operazione mimetica della realtà essa abbia a svilupparsi come intuizione eidetica, come profonda intuizione della sostanza noumenica di ogni oggetto che si sfalda e si ricompone – secondo nuove simmetrie di conoscenza – nella percezione del soggetto. In questo modo, alla «musica muta» delle cose corrisponde il «suono del silenzio» nella metamorfosi verbale: come dire che la scrittura sia metafora musicale dell'armonia profonda del mondo.

Ora, è chiaro che d'Annunzio matura all'altezza del *Fuoco* l'idea del ritmo e dello stile come qualcosa di metastorico e metafisico, e la matura sulla scia delle suggestioni provocate dall'Angelo Conti del *Giorgione* (1894) prima ancora che della *Beata riva* (1900). In quest'ultima opera è piuttosto Conti che trascrive molte delle suggestioni maturate dal d'Annunzio della *Città morta* e di alcune *Laudi*, mescolandovi Ruskin e Pater, Schopenhauer e Nietzsche. Le teorie estetiche di Conti – si rammenti, maturate nello stesso arco di tempo in cui d'Annunzio andava elaborando *Il fuoco* – restano impregnate di misticismo e di un contrappunto quasi magico-religioso per cui nell'arte si riprodurrebbe la musica viva della natura. Proprio come sembra postulare d'Annunzio in *Alcyone*. È chiaro che da simili presupposti teorici ne sarebbe nata un'opera poetica tutta fondata sull'auscultazione partecipe delle più disparate voci della natura, magari nel tentativo di dar voce umana ora agli animali, ora alle piante, ora al sole, ora alla luna: in una dimensione che ricorda la disposizione del frate di Assisi all'ascolto delle voci del lupo, del «fratello sole» o della «sorella luna».

Il raffronto non parrà peregrino o infondato se si rammenta che la prima disposizione poetica relativa alle *Laudi* veniva, per temi e per strutture, dalla suggestione del taccuino assiate vergato durante il viaggio di Gabriele ed Eleonora. *Laudes creaturarum*, nella forma di un misticismo paganeggiante e panico che si è vista nelle pagine precedenti, infatti, sarebbero state le composizioni nate sulla base di quelle lontane intuizioni. Sarà appena il caso di ricordare che proprio il primo testo di quella che sarà poi la lunga storia compositiva di *Alcyone* è strutturata in modo tale da richiamare alla memoria proprio la lauda della tradizione poetica religiosa di origine tardo medievale: da San Francesco a Jacopone a Savonarola.

*Laudata sii per tuo viso di perla,  
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace  
l'acqua del cielo !*

*La sera fiesolana* è una lirica composta da tre strofe di quattordici versi (liberamente alternati endecasillabi, enneasillabi, settenari, quinari, ipermetri) legati da rime (anche al mezzo) e assonanze che, in qualche modo, a fronte di una macrostruttura sufficientemente rigida, 'liberano' i richiami strofici interni: l'effetto finale è quello di una struttura composita al cui interno i versi si richiamano di 'lassa' in 'lassa', fino a creare una fitta tramatura di risposnde foniche e fonematiche che modulano una disciplinata libertà sonora. Alle tre strofe, poi, si alterna un triplice *refrain*, a mo' di antifona o *sequentia* in lode della Sera, ognuno composto di tre versi ed ognuno introdotto dalla formula esortativa «Laudata sii...o Sera». Naturalmente, mentre è scoperta l'allusività alle formule laudistiche duecentesche e francescane, più nascosta appare l'innovazione o, comunque, l'operazione di 'ammodernamento' metrico-ritmico che d'Annunzio consapevolmente compie nei confronti di siffatte strutture. Insomma, l'esibizione e l'uso insistito dei versi ipermetri (ad es. del v. 38), analogamente alla mascheratura dei ritmi endecasillabici (vv. 16, 36) o alla frequenza delle rime bacciate subito rinnegata dalla presenza di rime al mezzo o imperfette, sono tutte soluzioni utili a d'Annunzio per dimostrare, da una parte, la precisa citazione del *Canticum* francescano, anch'esso, infatti, assolutamente asimmetrico; dall'altra, la assoluta libertà d'invenzione o di reinterpretazione (d'altronde sempre fin troppo esibita per passare sottaciuta) rispetto al modello. Tant'è vero che, in luogo d'un

uso corretto e costante della rima, d'Annunzio mostra di prediligere l'assonanza: più duttile e musicale della rima perfetta, essa contribuisce a cogliere ed evocare indefinite e indefinibili sfumature di emozioni e di pensieri che, altrimenti, circoscritti e definiti dalle precise coincidenze di rima, risulterebbero privi di qualunque alone suggestivo e commotivo; ovvero, privi di mistero.

*Fresche le mie parole ne la sera  
ti sien come il fruscio che fan le foglie  
del gelso ne la man di chi le coglie  
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta  
su l'alta scala che s'annera  
contro il fusto che s'inargenta  
con le sue rame spoglie  
mentre la Luna è prossima a le soglie  
cerule e par che innanzi a sé distenda un velo  
ove il nostro sogno si giace  
e par che la campagna già si senta  
da lei sommersa nel notturno gelo  
e da lei beva la sperata pace  
senza vederla.*

Già la prima strofa mostra un'architettura metrica abbastanza incoerente: quello che potrebbe essere lo schema ABBC acbB DeC DEF, con l'ultimo verso in rima con il primo verso del *refrain*, viene subito scomposto, disarticolato ma reso più musicale, dalla presenza permeante delle assonanze. Se si considera che assuonano i vv. 1-4 e 5-6 (-era : -enta); che i versi 11-14 (-enta : -erla), invertiti, ripetono lo schema assonantico precedente salvo la quasi-rima (-era : -erla); che i vv. 8-9 presentano una sorta di chiasmo vocalico (-oglie : -elo) per cui la ripetizione fonematica induce una ripetizione sonora, e dunque ancora di tipo assonantico; che, infine, l'incidenza quantitativa e qualitativa delle sonorità vocaliche /e/ - /o/ appare decisamente preponderante nella costituzione di una interna tramatura di corrispondenze, allora lo schema metrico dell'intera prima strofa andrà così ridisegnato (fra parentesi sono indicate le assonanze): ABB(A) a(a)bB (C)d(A) CD(a). A questo punto, la struttura che ne viene fuori risulta assolutamente libera rispetto ad ogni modello imposto dalla tradizione. Quella che può sembrare un'allusione alla stanza di canzone medievale o al sonetto, si riduce ad un libero omaggio alla retorica della poesia senza però diventarne il principio struttivo: l'intera strofe, che può suddividersi in due quartine, (rispettivamente con strutture incrociata e baciata, non per rima ma per assonanza) e due terzine (simmetriche come nell'uso che ne faceva Jacopo da Lentini), si rivela infine ricamata secondo una tessitura metrico-ritmica decisamente nuova ed inedita. Se l'effetto e l'uso possibile dell'assonanza all'interno dello schema metrico di una lirica non era certo sconosciuto ai poeti siciliani, così come non lo fu nella tradizione laudistica religiosa o nell'ambito stesso della tradizione stilnovista da Dante a Lapo Gianni a Cavalcanti, va però subito sottolineato che l'esito a cui perviene d'Annunzio è in tutto originale e funzionale al suo proprio progetto poetico. Solo che si prenda l'esempio di quella ballata grande che è Beatitudine e la si confronti con lo schema metrico-ritmico della canzone dantesca lì citata in apertura e in chiusura di testo (*Donne ch'avete intelletto d'amore*), si inferisce immediatamente il valore tutto autonomo della citazione o dell'omaggio alla tradizione duecentesca in d'Annunzio: la stilizzazione letteraria che la citazione dantesca ingenera, al poeta di *Alcyone* si offre come strumento che facilita la chiusura di una sezione del libro che, coerentemente ai tempi e ai luoghi della sua favola (l'incipiente estate fra Assisi e Fiesole), ha ottenuto omogeneità anche stilistica grazie proprio all'assunzione (libera e autonoma, come si è detto) di moduli espressivi che collegano in una unica linea storica il *Canticum* francescano alla *Vita nova*. Con *Beatitudine*, infatti, si chiude la prima sezione

del libro che corrisponde alla prima fase della storia alcionica, non solo per tempi e luoghi ma anche per modalità metrico-stilistiche e tematiche.

Altri approdi metrici sorreggeranno, poi, la seconda sezione del libro, come promesso già dall'incalzare del ritmo fortemente proparossitono dei versi liberi del *Ditirambo I*, «dedicato a Roma ferace». E qui, già variata l'ambientazione spazio-temporale della favola, le strutture metriche e ritmiche si riducono a pochi elementi essenziali: nell'ora del meriggio estivo delle maremme dell'Agro Romano, dove e quando si celebra il rito antichissimo della trebbiatura, il canto dannunziano non può più adagiarsi sui ritmi molli e dolcemente mistico-spirituali di un 'Cantico' – e sia pure pagano – delle creature; ora è necessario liberare tutta la forza dionisiaca di cui la poesia è capace, scardinando ogni costrizione che non affiori direttamente dalle zone più profonde dell'istinto espressivo, affinché si possa agevolmente auscultare il ritmo segreto degli eventi naturali (magari solo invocando Apollo: «Io Peàn ! Io Peàn !»), come suggerisce Ovidio: «Dicite: 'Io Paeàn ! et 'Io' bis dicite 'Paeàn'»).

*Or senton gli uomini  
che un divin numero  
modera l'impeto  
dei solidunguli.  
O prodigio ! O metamorfosi !*

L'estate è esplosa in un incalzante ritmo di accensioni luminose (come le immagini dei cavalli del Sole dallo zoccolo solido, «solidunguli», che a briglie sciolte esaltano il «rinato frumento di Roma»), e a questo «divin numero» della natura e del mito dovrà adeguarsi il canto orfico del Poeta: la Lode, perduta ogni traccia dei costrittivi riferimenti alla tradizione, può diventare Ode (e non è forse proprio *Undulna* che, nel *Libro segreto*, viene definita dallo stesso d'Annunzio «ode e lode di sé medesima»? ). Basterà, a tal fine, la strategia della 'Strofe Lunga' che, se trova lo specimen della poetica e della corrispondente realizzazione metrica nei versi liberi de *L'onda*, sicuramente si realizza nei suoi esiti più spettacolari e musicalmente seducenti nel testo principe dell'intera raccolta poetica dannunziana: *La pioggia nel pineto*. Quattro 'Strofe Lunghe', in effetti, di trentadue versi ciascuna per un totale di ben 128 versi liberi oscillanti fra misure diverse dal minimo del ternario al massimo del novenario (in realtà, si tratta di un triplo ternario) passando per la misura intermedia del senario (doppio ternario), compongono questa lirica di *Alcyone*. Ed è una sorta di 'teatralizzazione verbale' – per dirla con termini cari a Cesare Segre –, che esalta le capacità compositive di d'Annunzio, le sue abilità di creare intense vibrazioni musicali a partire da una 'strumentazione' di base abbastanza semplice e retoricamente sprovvista di strutture coercitive del numero metrico. Il procedimento tecnico, più volte rilevato anche nel corso delle pagine presenti, è quello definito da Jacomuzzi dell'*oratio perpetua*: che da una parte, si risolve nella serialità delle comparazioni e nella loro giustapposizione asindetica; dall'altra, nella enumerazione protratta per polisindeto.

Nel caso specifico della *Pioggia*, però, varrà la pena di spendere qualche parola in più nel definire la 'Strofe Lunga' che la caratterizza. E intanto si dica che se qualche suggestione stilistica, al proposito, d'Annunzio poteva subirla da Swinburne e da esempi ideologicamente limitrofi (come, ad esempio, può dirsi di certo preraffaellismo di Rossetti o di Ruskin), certo è che non gli resta estraneo il principio della «forma strofica», così come viene rilevata da Angelo Conti ne *La beata riva* a proposito della tragedia antica; e se, infatti, le letture del Gevaert e del Masqueray indussero d'Annunzio ad accettare l'idea che la grandezza della tragedia greca conservasse il proprio segreto stilistico nei periodi disposti secondo rigidi schemi simmetrici tali da realizzare, di fatto, una strofe, sarà poi da attribuire proprio a Conti la convinzione che nella forma strofica vi è la «manifestazione di una legge comune alla musica e all'architettura: la legge di ripetizione». D'Annunzio,

in questo modo, ne dovette trarre la conclusione che, nel linguaggio poetico, quanto più si realizza la simmetria delle singole parti attraverso la ripetizione di esse, tanto più se ne verifica una sorta di dissoluzione in musica. Niente di meglio, allora, che una struttura poetica dove, aboliti i tralici di schematismi metrici precostituiti, la stessa 'struttura' sia assente e a regolare la strofe sia piuttosto una sorta di musicalità strutturante. Musicalità, s'intende, ottenuta grazie alla «legge di ripetizione»: sia essa ripetizione di suoni, di parole, di immagini. *La pioggia nel pineto*, così, è composta di versi liberi organizzati e disposti all'interno di una libera struttura strofica, tale non in quanto organizzata su schemi versali prefissati ma in quanto la «ripetizione» di elementi metrico-fonici, fonematici, lessicali e semantici inducono una musicalità ondeggiante secondo cadenze ripetute identiche.

*...e varia nell'aria  
secondo le fronde  
più rade, men rade.  
Ascolta. Risponde  
al pianto il canto  
delle cicale...*

Sopra la base di una identica – e ripetuta in quanto tale – partitura metrica, si sviluppa il gioco della ripetizione sonora attraverso la rima, che talvolta è al mezzo, la paronomasia, l'assonanza, il poliptoto. Ma tali ripetizioni, come dire, 'variate' nella forma grafica anche se simili o assimilabili negli esiti fonici, non fanno che illudere circa l'assoluta libertà del procedere: in effetti, tali invenzioni e variazioni dei suoni che sembrano quasi dissolvere una struttura strofica, si esercitano su cardini fissi e sempre ripetuti o collocati in medesime posizioni. Ad esempio, il ripetersi dei verbi nei modi e nei tempi degli esortativi alla seconda persona («Taci...Ascolta...») o, al più, in forma interrogativa diretta («Odi ?»), quando non è un semplice indicativo («Piove»), sia pure assorbiti in d'Annunzio dall'esempio di Henri de Régnier e dei suoi *Jeux rustiques et divins*, all'interno del testo funzionano da elementi che contrappuntano il continuo variare dei suoni riportando tutto ad una cifra ripetitiva di fondo.

*E il pino  
ha un suono, e il mirto  
altro suono, e il ginepro  
altro ancora, stromenti  
diversi  
sotto innumerevoli dita.*

Anche qui le divagazioni sonore suggerite dalle assonanze o dalle ripetizioni esatte di suoni e parole, sono soltanto l'esito, il più superficiale ed illusorio, di una struttura fondata sulla ripetizione: che è visibile (graficamente la bipartizione di ogni verso è evidente a partire dalla presenza della virgola seguita o meno dalla congiunzione), prima ancora che sonora. Ma il massimo della ripetitività, più che negli aspetti fonematici, lessicali, versali, ritmici, nella *Pioggia* si ha con la ripresa integrale, nell'ultima strofa, di una parte della prima, solo variata dalla inversione del complemento oggetto di quell'illudere della *favola bella*:

*...piove su i nostri volti  
silvani,  
piove sulle nostre mani  
ignude,  
su i nostri vestimenti  
leggieri,  
su i freschi pensieri  
che l'anima schiude*

*novella,  
su la favola bella  
che ieri  
t'illuse, che oggi m'illude,  
o Ermione.*

L'improvviso ritorno, poi, nell'ultima strofa, dei medesimi versi (con la variante che s'è detta del «m'illuse» e «t'illude»), segna come il concludersi della lirica nel punto esatto del suo avvio: in una circolarità complessiva che fa pensare un po' al tempo 'chiuso' del sogno o della favola o, comunque, ad una partenza a cui corrisponderà senz'altro un ritorno. Il "ritorno ad Itaca" di d'Annunzio, in *Alcyone*, dunque, si compie sia nella macrostruttura della intera favola (la sua conclusione coincide con la fine dell'estate e, dunque, con la chiusura del ciclo vitale stagionale in attesa di una nuova rinascita) sia nelle microstrutture delle singole liriche: tanto più, se, nella medesima lirica, si realizza compiutamente l'esplorazione panica del mondo naturale. Utili, a questo proposito, le parole di Pazzaglia: «Il configurarsi progressivo della misura del canto diviene strumento euristico di esplorazione del mondo, e il canto come oggetto realizzato – su quelle parole, quei timbri, quelle misure – trapassa a emblema e modello del costruirsi metamorfico del reale : l'ode, parole e "musica", ritmo realizzato, è voce e, insieme, presenza autentica della natura-vita». La definizione che Mircea Eliade dava del mito, come luogo ove la dimensione temporale si dissolve per l'assoluta coincidenza di passato presente e futuro, sembra essere alla base di questa temporalità sospesa nei ritmi e nei suoni della più autentica naturalità cantata nella *Pioggia*; ma perché quella temporalità sia davvero sospesa occorre che si dispieghi lungo l'arco delle sonorità poetiche, e solo su quelle, in modo che si verifichi la piena coincidenza di tempo reale e tempo della favola, durata cronologica e durata della lirica (misurata sulle cadenze dei contrappunti melodici). Ne verrà fuori una struttura assente, priva di ogni organica consequenzialità, ma una musicalità strutturante in grado di mimare o ripetere l'alternarsi libero dei ritmi naturali, di pieni e vuoti, di suoni e silenzi, del crosciare della pioggia sulle foglie «più rade, men rade», o del canto della rana, che nei suoni della lirica ripeteranno la loro verginità silvana. Altre partizioni ritmiche e semantiche potrebbero rilevarsi all'interno del testo della *Pioggia*, ma basterà, per questo, rinviare a chi ha già compiuto questo tipo d'indagine ; in questa sede sarà più utile sottolineare come la sperimentazione di metri e ritmi nuovi, più o meno liberi e più o meno ricalcati da altri esempi letterari italiani o stranieri coevi o passati, segue lo sviluppo 'narrativo' della favola alcionica. Così, se nella prima sezione le soluzioni espressive si adeguano alla coincidenza tra l'ora, il tempo e lo spazio, nella seconda sezione, allo sviluppo stagionale, ai percorsi di una topografia minuziosissima e all'esplosione dei temi mitico-panici, si adeguano le sperimentazioni di ritmi inediti; ne sarà esempio una lirica come *Meriggio*, dove il gioco delle rime bacciate, interne, al mezzo, delle assonanze, crea un continuo rimbalzo, fluido e veloce, tra i 27 versi liberi che sono disposti unicamente in quattro "strofe lunghe". All'altezza di *Meriggio*, però, nell'economia interna della struttura diegetica alcionica, si è già dentro al più caldo nucleo del viaggio estivo di d'Annunzio.

*... Non bava  
di vento intorno  
alita. Non trema canna  
su la solitaria  
spiaggia aspra di rusco,  
di ginepri arsi...*

La topografia, come nella precedente *Pioggia*, è ancora una volta quella di una natura colta nella sua verginità non solo materica, ma sonora:

*...Non suona  
voce, se ascolto.*

E ancora una volta, a non essere più udite, sono le «parole umane»; anzi, nella terza strofa si specifica:

*Perduta è ogni traccia  
dell'uomo...*

Dissolta ogni umana presenza, la natura rimane sospesa in un'assenza di suoni che metamorfizza in ritmi e cadenze ora più lungamente pausate come in attesa del miracolo panico-mitico-metamorfico. Ora (dissaldate le giunture metriche e ritmiche della Lauda) sono le strutture sintattiche che, in abile compagnia degli *enjambements*, impongono una sonorità cadenzata alla struttura strofica: come dire ancora di una struttura assente ma di una melodia strutturante.

Man mano che ci si addentra nella pineta lirica di *Alcyone*, poi, la tendenza a dissolvere ogni struttura entro le maglie musicali di giochi assonantici o paronomastici che, però, a loro volta tendono a dare 'struttura' (beninteso, musicale, sonora) ai singoli componenti, si fa più evidente. Esempio ne sia, nella terza sezione del libro, *L'onda*. In questa lirica, in cui più evidentemente d'Annunzio ha cantato la «lode della (sua) Strofe Lunga», la struttura strofica si riduce alla sola presenza di 100 versi liberi chiosati dalla sorprendente coboletta finale; e se, ad una analisi sommaria, la tessitura versale sembra essere affidata interamente ad una sorta di *continuum* onomatopeico, una lettura più attenta ne rivela la fitta tessitura assonantica.

*Palpita, sale  
si gonfia, s'incurva,  
s'alluma, propende.  
Il dorso ampio splende  
come cristallo ;  
la cima leggiere  
s'arruffa  
come criniera  
nivea di cavallo.*

Non si tratta di un abilissimo gioco onomatopeico dei movimenti dell'onda, ovvero di un esercizio – che, pure, non stupirebbe in d'Annunzio – eccezionalmente virtuosistico in direzione fono-mimetica del fenomeno naturale; la difficile tessitura sonora del testo – come dimostra lo stesso tormentatissimo manoscritto (collez. Bellora) – è interamente esercitata intorno alla possibilità di 'fondare' la metamorfosi dei suoni come analogia del metamorfismo universale: possibilità che può svolgersi soltanto a partire da un'operazione tecnica che preveda la disposizione analogica dei suoni. Nei soli versi riportati sopra, ad esempio, è chiaro che le sonorità dei verbi in successione «si gonfia», «s'incurva», «s'alluma», «propende», o «s'arruffa» non sono giocate come mimetiche rispetto ai movimenti dell'onda, ma piuttosto con l'intenzione di evocare la fluidità metamorfica dell'onda a partire dall'assoluta fluidità dei suoni vocalici (ma anche delle consonanti come la doppia labiodentale sorda in posizione intervocalica /f/ o la frequenza della vibrante alveolare sonora /r/) che si ripetono e si richiamano con insistenza nel giro di pochissimi versi. Si aggiunga che la disposizione delle rime – come quella dei versi – è assolutamente libera, tanto che non sono rari i casi d'incontro di finale e d'interna nello stesso verso («spumeggia, biancheggia», «s'infiora, odora», «vi si mesce, s'accresce», «accorda, discorda»), o di rima con propensione allo schema baciato («Il vento la scavezza./L'onda si spezza»), o di rime a distanza di più versi (come il verso 83 «che rapisce le frutta» che rima con i vv. 96-97 «come l'onda, l'asciutta/fura, quasi che tutta...»). Ma ancora più

sorprendente è la fitta rispondenza di assonanze e allitterazioni in finale di verso o al mezzo che percorre, senza sosta o sospensione, l'intero componimento. In questo senso, allora, la strofa si costituisce come una unità in sé completa ed organizzata sulla base di esigenze melodiche risolte con giochi di rispondenze foniche, versali, sintattiche e semantiche: «L'onda è composta – scrive Pazzaglia – ...di versi liberi, disposti in un' ancor più libera struttura strofica. Ma l'elemento caratterizzante è il secondo. (...) Qui, come nelle altre strofi lunghe, i versi "irregolari", sul tipo del novenario "puramente sillabico" riscontrato dal Contini nella *Laus vitae*, rappresentano pur sempre una licenza giustificabile nel quadro istituzionale; quello che manca è il tipo di verso libero scientemente orchestrato sulla dissonanza rispetto al sistema costituito e contraddistinto dal controcanto metrico... Nell'associazione su schema libero i versi accentuano il loro carattere di cola d'un periodo metrico la cui dinamica interna è fondata, per quel che riguarda il movimento progressivo, sulle partiture sintattiche o su una sorta di gestualità emotiva; per quel che riguarda il parallelismo o la ripetizione, su una fitta trama di rispondenze di figure timbriche e metriche... e su un gioco anch'esso libero di rime e consonanze che pongono il parallelismo e al tempo stesso lo eludono con la loro ricorrenza imprevedibile e asistemica». È chiaro, dunque, che il virtuosismo dannunziano lavora nella direzione di una scrittura che fonda la realtà, non la imita; e quando, nella solitudine dorata del Vittoriale, affiderà al suo ultimo *Libro segreto* la confessione: «Non mi muovo in una selva di figure e di simboli; palpito e m'esalto in un folto di verità formate e di divinazioni inesprese», intenderà proprio rivelare la natura orfica della sua scrittura, simbolicamente musicale eppure non semplicemente simbolista, a ridisegnare ancora una volta la linea per cui quel gesto inesausto dello scrivere è capace di apprendere e fondare in sé la serie di divinazioni altrimenti inesprese e inesprimibili in quel folto di verità formate.

Tanta libertà d'invenzione, sia sul piano ritmico-timbrico sia su quello strettamente fono-sintattico, lascia pensare ad un progressivo liberarsi, in *Alcyone*, dei singoli componimenti dalle maglie della versificazione tradizionale in una tensione sperimentale sempre più stringente. Non è così, però, se si pensa che subito dopo *L'onda* segue una 'corona' di nove sonetti dedicati alla figura mitica di Glauco che sembrano arrestare bruscamente tale libertà d'invenzione. In realtà, all'interno di quell'equilibrio strutturale che si è fin qui disegnato e che accompagna lo svolgersi della favola alcionia, anche la corona di Glauco fa da punto di equidistanza tra le ragioni metriche della classicità ed il prorompente vigore innovativo proprio di tutto *Alcyone*: in effetti, a ben guardare, i sonetti qui composti e raccolti sono tali solo nell'apparenza della loro architettura strofica; ma la loro solidità viene ad essere erosa dall'interno, cioè proprio da un fitto gioco di richiami assonantici o allitteranti, da un parlato arioso e spiritoso che riduce la compostezza classicheggiante del sonetto. Si pensi soltanto a *L'acerba*, in cui addirittura le terzine finali introducono un accenno ironico-parodistico che cambia quasi di segno l'intero sonetto, altrimenti da considerare quasi in doppio con Versilia.

*Quanto soffii ! Tropp'alto ? Non ti piaccio ?  
Ah, ah, mi sembri quel volpone ghiotto  
che disse all'uva : Tu non sei matura.*

Diverso è il caso delle soluzioni metrico-ritmiche adottate nella terza sezione del libro. Anche qui a *L'asfodelo* succede una 'corona' di componimenti con caratteristiche pressoché simili; eppure, i *Madrigali dell'estate* segnano già il passo verso una ulteriore soluzione alla ricerca metrica di *Alcyone*. È vero che nella libera struttura "strofica" delle terzine di endecasillabi de *L'asfodelo*, d'Annunzio ha tenuto presente probabilmente lo schematismo dialogico di modelli letterari classici (soprattutto si pensa a Teocrito e Virgilio), ma è anche vero che ciò che sembra preoccupare di più il poeta, dal punto di vista metrico, è la assoluta libertà del verso nella direzione di un dialogato e di un parlato che ne rendono la cifra di fondo essenzialmente prosastica.

*O Derbe, approda un fiore d'asfodelo !  
 Chi mai lo colse e chi l'offerse al mare ?  
 Vagò sul flutto come un fior salino.  
 O Derbe, quanti fiori fioriranno  
 che non vedremo, su pe' fulvi monti !  
 Quanti lungh'essi i curvi fiumi rochi !  
 Quanti per mille incognite contrade  
 che pur hanno lor nomi come i fiori,  
 selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli  
 onde il cuore dell'esule s'appena  
 poi che il suon noto par rendergli odore  
 come foglia di salvia a chi la morde !*

L'andamento ritmico, adesso, ben lontano dalle preoccupate 'laudi' iniziali, tende a spegnere ogni variazione melica dentro ad un più pressante bisogno di immediatezza d'espressione. Espressione, tra l'altro, che deve fare i conti con la storia tematica di *Alcyone*: non è più il tempo delle lontananze serafiche delle sere assisiolate, ma non è più neanche pressante l'ansia dell'attesa del miracolo panico e metamorfico. Ora Glauco/d'Annunzio sta vivendo la sua stagione dell'ebrietà mitica, ma impallidisce ai primi segnali della morte (l'asfodelo) stagionale: e tutto questo si risente nell'organizzazione strutturale (che significa anche ritmico-metrica) dei componimenti. Strutturata nella forma del dialogo amebeo tra Glauco e Derbe, la poesia procede senza vincoli strofici precostituiti, fatta eccezione per la misura della terzina di endecasillabi però sottratti ad ogni incastro di rima. Talvolta una paronomasia, un'assonanza, un'allitterazione possono concedere una labile parvenza di tramatura fonica, ma sono tuttavia stratagemmi incapaci di limitare la assoluta libertà del verso. Piuttosto, ora, ad intervenire è un più intenso gioco di pause (che, però, secondo i nuovi teoremi contiani di d'Annunzio, non fanno che contribuire alla totale musica del verso) magari ottenute con semplici inversioni sintattiche («Lo smilace conobbi attico...» o «Come il Sole entri nella Libra eguale...» ecc.), o attraverso l'uso sapiente dell'apocope, quando non attraverso lo stesso enjambement che finisce per essere lo strumento più idoneo per sottolineare la spezzatura fra sintassi e metro.

Il ritmo franto ormai prossimo a quello del parlato, la struttura strofica inesistente, il procedere del verso in direzione di isometria con i membri sintattici, un lessico preciso, talvolta perfino tecnico (e si sa bene quali dizionari e lessici speciali ne costituiscono la fonte), rendono questa sezione alcionica apparentemente quasi, si potrebbe dire (se non fosse impropria o parziale come è ogni definizione applicata dall'esterno al testo dannunziano), impressionistica. Ciò sembra essere comportato anche dall'abbandono di 'ritmemi' troppo estesi e complessi, dalle volute melodiche ampie e distese, in favore di unità ritmico-semantiche più concentrate ed incisive. In questo preciso contesto, l'adozione della forma madrigalesca per la corona delle 11 liriche che seguono *L'asfodelo*, ha valore in sé coerente. D'Annunzio, infatti, aveva già sperimentato il madrigale all'altezza dell'*Isotteo* e della *Chimera*, ma allora, «in quegli anni di ricerche e di esperimenti provvisori, il recupero del madrigale gli aveva offerto soltanto un'elegante cornice per creare, in un linguaggio prezioso e raffinato, stilizzate figurazioni. Ora, invece, in pieno 1903, dopo che ha saggiato le risorse delle ampie partiture musicali e le possibilità del verso libero e della melodia senza fine, D'Annunzio trova nel madrigale, cui approda sfruttando senza dubbio l'uso che nel frattempo ne aveva fatto il Pascoli delle *Myrica*, la forma ideale per concentrare il proprio discorso poetico in spazi brevi e essenziali». Ed è per questo motivo che, tra l'altro, d'Annunzio adotta nei Madrigali dell'estate la formula madrigalesca classica (fatta salva qualche piccola variazione soprattutto nei confronti dei giochi assonantici) strutturata in due o tre terzine di endecasillabi senza un fisso sistema di rime e chiusa da uno o due distici endecasillabi a rima baciata.

*Estate, Estate mia non declinare !  
 Fa che prima nel petto il cor mi scoppi  
 come pomo granato a troppo ardore.  
 Estate, Estate, indugia a maturare  
 i grappoli dei tralci su per gli oppi.  
 Fa che il colchico dia più tardo il fiore.  
 Forte comprimi sul tuo sen rubesto  
 il fin Settembre, che non sia sì lesto.  
 Soffoca, Estate, fra le tue mammelle  
 il fabro di canestre e di tinelle.*

In *Implorazione* lo schema metrico, infatti, è quello con cui il madrigale entra nel *Canzoniere* di Petrarca: due strofe tristiche (ABC, ABC) chiuse da due distici a rima baciata (DD, EE), tutti di versi endecasillabi. Nonostante la strutturazione ‘classicizzante’, il madrigale dannunziano assume su di sé, interamente, il valore di assoluta novità nell’economia polimetrica di *Alcyone*, e non foss’altro perché riesce, proprio con quell’impianto modificato negli equilibri tra pause e musica (si sottolinei, per maggiore esemplificazione, l’alternarsi delle pause indotte dai vocativi: Estate, Estate mia..., oppure Soffoca, Estate...; e il fitto rincorrersi dei raddoppiamenti consonantici : scoppi, troppo, grappoli, oppi...), a «risolvere cioè un accostamento alle cose, non già in una sorta di realismo verbale sia pur prezioso, come quello del Pascoli (che arrivava a preferire talvolta una trascrizione perfettamente corrispondente – l’onomatopea e l’imitazione – al suggerimento allusivo); ma nella determinazione di un clima, di un’inflessione, nell’attimo di felicità o malinconia, sempre in una distanza prospettica di nostalgia»; ovvero, riesce a «realizzare certe evocazioni improvvise: paesi o cose intonate secondo il la interiore, alleggerite fino all’accordo di una musica più segreta: quella che si libera oltre il disegno metrico e perdura, come un’eco costante, in quel silenzio evocato». A questo si aggiunga, però, perché il discorso sulla loro compiutezza risulti più chiaro, che i *Madrigali dell’Estate* rispondono non solo alla coerenza interna dell’intero libro, ma soprattutto presentano una autonoma e forte coesione interna alla ‘corona’ medesima di componimenti. Come ha già dimostrato Luti, infatti, l’unità tematica è solo un aspetto – il più ‘esterno’ – della coesione interna all’intera corona di componimenti. Così, fatta da parte *Implorazione* che funge da elemento introduttivo, le restanti liriche si possono agevolmente suddividere in due gruppi simmetrici: costituiti entrambi, cioè, da una «proposta introduttiva» (La sabbia del tempo per il primo gruppo e L’incanto circeo per il secondo) e da un successivo sviluppo ‘narrativo’, compreso nei seguenti quattro madrigali, in ordine spazio-temporale. Ed è proprio a questo livello che viene quasi ‘liquidato’ l’impressionismo madrigalesco : il tempo reale dell’estate moritura, che è tempo di «persiche mézze e delle rose/passe», trascolora presto in metafora di un extratempo «della morte» ; allo stesso modo, la topografia minuziosamente concreta della belletta, della palude o della spiaggia si traduce in una geografia sognata di un’Ellade lontana, terra del mito tra Egina e Corinto. Non a caso l’intero gruppo di componimenti si chiude sul distico: «All’ombra della tomba di Nettuno/l’assaporai, guardando l’Elicon».

Tra segnali di morte e tentativi di fuga nel sogno di un mito irripetibile, si avvia a conclusione l’esperimento alcionico con l’ultima sezione, ove le strutture metriche accompagnano coerentemente la fine dell’estate e, insieme, la fine del libro. In quest’ultima sezione, d’Annunzio non rinuncia all’ultimo sogno di trasfigurazione metamorfica, e questa volta nei modi dell’antropomorfismo di *Undulna*, la sua più vera creatura alcionia. Ma ancora una volta, il metamorfismo tematico coincide con l’evidente metamorfismo dei suoni, che, ora, tramutano il loro ‘tempo’ ritmico in una più seducente ‘durata’ musicale rinunciando ad ogni misura preconstituita. Nel caso di *Undulna*, in particolare, pare che

d'Annunzio ce l'abbia messa tuta per realizzare concretamente quello che, nel *Fuoco*, aveva postulato in teoria:

*Cerca di rappresentarti la strofe in guisa di una cornice entro le cui linee si svolge una serie di movimenti corporei, una espressiva figura di danza, che la melodia animi della sua vita perfetta.*

La strofe come cornice entro cui avvenga la dinamica danza animata dalla vita perfetta della melodia: ecco la definizione critica a cui si può ridurre la «stanza di quattro versi, la quartina alterna del Chiabrera» così come è stata riutilizzata da d'Annunzio nel disegno strofico di *Undulna*.

*Io trascorro; e il grande concerto  
in me taciturna s'adempie,  
dall'unghie de' miei pie' d'argento  
alle vene delle mie tempie.*

*Scerno con orecchia tranquilla  
i toni dell'onda che viene  
indago con chiara pupilla  
più oltre ogni segno più lene ;  
così che la musica traccia  
m'è suono, e ne' rigghi leggeri,  
mentre oggi odo ansar la bonaccia  
leggo la tempesta di ieri.*

Delle quartine a rime alterne di versi novenari, come si vede, resta solo la traccia di una struttura strofica esterna: l'incanto (perché di ciò, innegabilmente, si parla) musicale della lirica, la sua più vera ed essenziale qualità sta tutta in quella melodia lieve di contrappunti sonori e di pause. Il ricorrere di quelle forme verbali alla prima persona del presente indicativo (Io trascorro, Scerno, indago, leggo), sospendono per un attimo il trascorrere della voce sul resto del verso per poi accordare un ritmo più veloce al resto dell'unità sintattica; la trama di assonanze ed allitterazioni di cui è intessuta la quartina, infine, regolano la assoluta levità del movimento. È come se si trattasse davvero di movimenti di danza – verbale, ovviamente – raccolti entro la cornice della strofa, come in una danza corale dal sapore vagamente liturgico, come nei ritmi sognanti dei misteri eleutini: «ed il divino resta il margine costante di possibilità per questo descrivere lieve, ed insieme l'appoggio per articularvi la voce propria, il suo sogno di musica» . Con *Undulna* d'Annunzio raggiunge l'acme dello sperimentalismo metrico di *Alcyone*, esprime al meglio la sua profondissima capacità tecnica, quasi a voler provare l'ultimo brivido della sua avventura metamorfica: oltre quel limite resteranno solo «sogni di terre lontane» ed un ultimo «novilunio» che, insieme con l'ultima rondine, porteranno via per sempre l'estate ed il sogno mitico che ad essa è stato legato.

Proprio i *Sogni di terre lontane* rappresentano un'ulteriore variazione, l'ultima prima del Novilunio, rispetto agli esperimenti metrici di *Alcyone*. A parte le omogeneità nell'ispirazione e nella genesi, nonché la vicinanza tematica dei sette componimenti, i *Sogni* sono accomunati da somiglianze – quando non anche identità – di tipo formale. Tutti, in effetti, sono organizzati in strofe di endecasillabi e chiusi da un endecasillabo che rima con l'ultimo verso della strofa precedente (tranne per l'ultimo componimento, *Le carrube*, in cui l'ultimo verso assuona con l'endecasillabo di chiusura). Le strofe sono così strutturate: i componimenti pari (II, IV, VI) sono costituiti da cinque strofe di otto endecasillabi più un verso finale; i componimenti dispari (I, III, V, VII), invece, sono costituiti da quattro strofe di cinque endecasillabi più un endecasillabo di chiusura. Tutti

i componimenti sono aperti dalla parola «Settembre» in funzione esortativa, e l'ultimo è anche chiuso dal verso endecasillabo: «Settembre, teco esser vorremmo ovunque!».

*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.  
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.  
Ischiacquo, calpestio, dolci romori.  
Ah perché non son io co' miei pastori ?*

*I pastori* è forse uno dei componimenti di *Alcyone* più conosciuti; riportato nelle antologie scolastiche come esempio della più genuina e vera ispirazione dannunziana (chissà poi perché il resto dovrebbe essere posticcio e falso !) per la dolente nostalgia di una terra disegnata secondo la tecnica dell'idillio pastorale, in realtà la lirica rientra perfettamente dentro al paradigma alcionico. Dopo la bipartizione del verso iniziale, seguono due proposizioni di quattro versi ciascuna; succede, quindi una pausa enunciativa a cui seguono proposizioni dal giro musicale sempre più breve (prima da tre versi, poi da due, poi da uno), fino alla chiusura con un unico verso in forma interrogativa. Naturalmente, al di là dell'apparenza composta e vagamente classicheggiante nei toni, gli endecasillabi sciolti (ma comunque legati da alcune rime ed assonanze) dei *Sogni* hanno tutta la tessitura musicale di un andamento in pianissimo realizzata soprattutto con un lessico piano e comune, franto dagli *enjambements* che dissolvono l'apparente ritmo convenzionale e tradizionale. Anzi, si fa evidente la tendenza alla frase uninominale, alla paratassi, all'accumulazione per asindeto tipica del periodo cosiddetto "notturno" della scrittura dannunziana. Di un parallelo tra la scrittura "solare" di *Alcyone* e quella "notturna", a livello di consonanze tematiche, aveva già accennato la Noferi: «un motivo, svolto secondo variazioni staccate: pezzi liberi intorno ad un riferimento del cuore (come poi certe pagine della *Licenza* e delle *Faville* e del *Notturmo*), ed avremo proprio l'ultima parte di *Alcyone*: i *Sogni di terre lontane*». E sarà appena il caso di sottolineare ancora come, temi e strutture, motivi del cuore e scrittura vicina al gusto di una prosa intimamente musicale, sono già acquisti che, rivelati con chiarezza nelle maglie della scrittura «notturna», già affiorano nelle limpidezze solari della poesia alcionica.

D'altronde con i *Sogni* si è già in chiusura di libro, e affiorano quindi le delicate malinconie di un abbandono al senso della morte anche sul piano strettamente ritmico e strutturale. Chiusa la 'corona' degli undici componimenti di endecasillabi liberamente rimati o assonanzati, resterà solo *Il novilunio* a segnare il dissolversi del sogno mitico-metamorfico coinciso con la vaghezza inebriante di un'estate marina; un'ultima rondine,

una falce di luna nascente: dopo, sarà l'oblio. E non mancano nemmeno a livello formale gli indizi della fine, come ha giustamente notato Pazzaglia: «L'impianto metrico-ritmico di *Il novilunio* suggerisce un analogo senso di dissolvenza, senza più l'illusione magico-demiurgica dell'impeto panico. Questo lungo epicedio dell'estate che muore (sei strofi, con un totale di 200 versi) non si costituisce con un'insorgenza dinamica di movimenti affettivi, ma sulle lente volute d'un canto monodico in cui oggetti e paesaggio si appiattiscono, si scolorano su uno sfondo di lontananza e di languore». Anzi, a cominciare dal piano lessicale, il «viso» della «creatura/celestes che ha nome/Luna» viene dipinto «labile», «pallido», «silenzioso», «esangue» mentre «smuore» e «languere» nell'ultimo sospiro estivo; istituendo, in tal modo, un immediato ambito semantico di riferimento intorno al tema della morte e dell'oblio. Ma quel che, in quest'ultimo canto alcionico, istituisce maggiormente l'atmosfera della fine del sogno, dell'inevitabile oblio a cui è destinata la favola eroica che, pure, è stata intensamente vissuta, è la sua musicalità: il senso di evanescenza di ogni cosa, l'irreversibile dissolvenza di ogni realtà dentro alle labili atmosfere di musica che *Il novilunio* crea, sono gli aspetti salienti (e coerenti rispetto a tutto quanto si è detto intorno alle strutture metrico-ritmiche di *Alcyone*) dell'ultima lirica – *Il commiato* essendo una sorta di postfazione – di questo libro. L'architettura generale in cui si struttura il testo lo dimostra: sono sei 'strofe lunghe' di trentatré versi liberi, di misura variabile dal quaternario al novenario, che sembrano giocare tra loro, richiamandosi vicendevolmente, attraverso una interna tessitura di rime, interne (come ai vv. 6-7 «marina :brina» o ai vv. 91-92 «d'oro:sonoro»), bacciate, alterne o false (come ai vv. 58-61 «vinchi:giunchi:solinghi»), di assonanze, di ripetizioni. Ma le ripetizioni non investono il solo piano lessicale: di più, esse riguardano la disposizione strutturale del testo, aumentando, così, l'effetto d'eco prodotto all'interno del componimento. Ad esempio, ognuna delle sei strofe è aperta dalla parola «Settembre» disposta in ultima posizione nel primo verso («Novilunio di Settembre», «Novilunio di Settembre», «Novilunio di Settembre»), ed è altresì chiusa dalla parola «sempre»: in questo modo, ogni strofa, è come ripiegata a cerchio dall'assonanza del primo verso con l'ultimo.

1. Ha tremato
2. nella sua veste
3. verde che odora
4. ad ogni passo
5. come un cespo ad ogni fiato,
6. ha tremato
7. al primo gelo notturno
8. ella che a mezzo il giorno
9. dormì con la guancia
10. sul braccio curvo
11. e si svegliò con le tempie
12. madide, con imperlato
13. il labbro, nella calura,
14. vermiglia come un'aurora
15. aspersa di calda rugiada
16. e sorridente.

La lettura "tecnica" di questi versi risulta interessante: «Il quaternario iniziale, vero tema semantico-metrico, scatena una sorta di «fuga», con intreccio regolato di misure che ricercano e insieme eludono l'omogeneità. Al v. 2 si ha la semplice aggiunta d'una breve, poi il 3 ripropone il quaternario, sfumandolo però con la sinalefe. Il v. 4 consuona col v. 3, ma in una scansione semantica richiama il v. 2 ; il v. 5 riprende quello iniziale,

raddoppiandolo, sottolineando più drasticamente la cesura mediana di 2, 3, 4 e preparando la ricorrenza del tema iniziale (6). Si ha poi una nuova oscillazione ritmica nei vv. 7-8, tripartiti, la cui ometria è però elusa dallo scarto d'una sillaba, come in 9 e 10. Il v. 11 ripresenta il ritmemo quaternario, variato però nel primo emistichio, il 12 lo rifrange e lo modifica con un'arsi soprannumeraria; poi 13 e 14 inducono una scansione tripartita, conclusa da 15 e dissolta in 16, che è una sorta di quaternario ipermetro». Una siffatta scansione metrica, dunque, di sicuro effetto 'musicale', amplifica la funzionalità strutturante della 'strofe lunga'; eppure, ciò che più sembra essere determinante, all'interno della composizione versale, è piuttosto l'ampiezza delle «arcature sintattico-melodiche» tese fino al limite estremo per essere, poi, spezzate dall'*enjambement*, o gli espliciti richiami in parallelo delle rime, o i parallelismi morfo-sintattici, o il diverso - ma quasi alternato - numero sillabico dei singoli versi, come una sorta di affannoso e dolente respiro, o, infine, la disposizione 'forte' di elementi verbali semanticamente centrali che tolgono rilevanza alla misura metrica e restituiscono centralità ritmica alla singola parola.

Ecco, allora, che nell'economia strutturale della strofe lunga di *Alcyone*, finalmente si può osservare un ultimo carattere di decisiva importanza: la parola; ovvero, il peso ed il ruolo che la parola dannunziana possiede pur all'interno di una precisa tessitura metrico-ritmica, sintattica. È come se la parola, semanticamente o fonicamente rilevante, all'interno del verso dannunziano assumesse un'importanza metrica tale da determinare essa stessa, da sola, la durata, il timbro, le pause, e superando insieme il dinamismo sonoro interno al verso, in altri casi affidato all'alternanza di arsi e tesi. Insomma, la struttura profonda della strofe lunga alcionica sta nell'equilibrio armonico di volta in volta raggiunto attraverso l'uso calibrato di parole-chiave e sul piano tematico e sul piano strettamente ritmico, attraverso la scaltra disposizione di simmetrie sintattiche, attraverso la collocazione, in posizioni forti, di elementi lessicali omofonici ed ometrici, attraverso la tessitura di interni richiami assonantici o allitteranti; in modo tale che l'impulso melico trovi una propria composizione ed integrazione nell'ordine armonico della più complessiva struttura sintattica: ne deriverà «una musica come intreccio di rapporti sullo sfondo eguale d'un fermentante silenzio». In questo modo, *Il novilunio* è da considerarsi davvero la chiosa finale dell'avventura alcionica: nel senso che, qui, d'Annunzio gioca interamente e fino in fondo la possibilità d'inventare un modo nuovo di fare poesia e vi riesce solo a patto di ridisegnare radicalmente il pentagramma del suo canto. La fine dell'estate, colta, dopo tanto infuriare di colori e di suoni, nell'incanto di una malinconica melodia di silenzi - muto è il viso pallido ed esangue della creatura Luna, silenzioso il mare che accompagna il dolente sospiro della terra, senza parola alcuna sono le reliquie dell'estate abbandonate sulla spiaggia desolata - chiude la «favola bella» appena narrata: e ciò che più sembra interessare il poeta, in questo momento, non sono le immagini della fine favola, bensì la qualità sonora ed evocativa delle parole che - disposte e collocate nel verso per istinto musicale - quelle immagini richiamano. Tant'è che le stesse immagini «realistiche» di cui sembra intessuta l'intera lirica (dalla luna ai grilli, alle rane, alle pannocchie, alle conchiglie vuote ecc.) si dissolvono all'interno dei rapporti puramente musicali che si creano tra parola e parola, tra verso e verso, tra strofa e strofa, e perfino tra questo ed altri componenti di *Alcyone*. Come è nel caso dei versi «con una collana/sotto il mento si chiara/che l'oscura» che si ripetono in 16-18, leggermente variati in 22-24, e identici in 137-139; o per i versi «tra il giorno senza fiamme/e la notte senza ombre» di 36-37 che si ripetono invariati in 158-159. Ma, mentre versi come «il viso della creatura/celesti che ha nome/Luna» si ripetono per quattro volte (ai vv. 3-5, 19-21, 101-104 con la variante: «...il viso/della creatura/terrestre che ha nome/Ermione», 135-137), nel medesimo testo, allo stesso tempo essi rinviano ad altri testi dello stesso libro (cfr. i vv. 62-64 «o creatura

terrestre/che hai nome/Ermione» de *La pioggia nel pineto*); come è anche nel caso del secondo verso del *Novilunio*, «nell'aria lontana», che, mentre si ripete ai vv. 25, 135 e 155 dello stesso componimento, richiama per eco ancora i versi, tra loro assonanti, della *Pioggia*:

*La figlia dell'aria  
è muta ; ma la figlia  
del limo lontana...*

dove lo spostamento semantico ('lontana', nella *Pioggia*, è riferito alla rana e non all'aria) non altera il valore musicale del rapporto aria/lontana: un'eco che resta nell'orecchio del lettore di *Alcyone* a sedimentare l'idea di una favola il cui svolgimento avviene all'interno di un tempo circolare, in cui motivi, suoni, forme, colori ed odori si richiamano a vicenda anche a distanza di pagine e pagine. Così, quel «dopo che tanto l'amammo» (si riferisce all'Estate) del v. 160, non può non ammiccare ai vv. 48-49 «O Estate, Estate ardente/ quanto t'amammo noi per t'assomigliare» del Ditirambo III; come, d'altronde, il dolente sentimento della morte dell'estate dei vv.181-182 «obliato anche agosto/sarà nell'odor del mosto» ricordano un po' i vv. 93-94 di *Undulna*: «Già sento l'odore del mosto/fumar dalla vigna arenosa».

C'è, però, una differenza che va colta subito, a scanso di equivoci: con il *Novilunio*, cioè con la fine della «favola bella» di *Alcyone*, la «rana» della *Pioggia*, «figlia del limo lontana», non più «canta nell'ombra più fonda» ma piuttosto intona una «melodia...nelle pantane/morte» lungo il «fiume che stagna/tra i salci e le canne/lutulente». È chiaro che la geografia, flora e fauna della natura alcionica sono cambiate di segno: all'esplosione vitale dell'incendio estivo, alla vegetazione rigogliosa, alla terra ubertosa, alla fauna allegra e festante delle cicale e delle rane è subentrato ora un diffuso senso di morte, una vegetazione ridotta a giunchiglie lutulente, ad alghe e carrube, e fra lo stanco gracidio dell'ultima rana e l'ombra del volo della prima rondine, sta solitario sulla spiaggia un osso di seppia. Tutto questo scenario di stanchezza stagionale e di morte, ancora una volta, è creato attraverso un diffuso senso musicale che ne intona l'epicedio: «melodia», e non più dispiegato «canto», è la parola che ricorre quattro volte nella sola seconda strofa, a segnare l'evanescenza dell'ultima lirica che, mentre riassume e riecheggia tutte le fasi dell'avventura alcionica, ne chiude malinconicamente la storia.

Giunti a questo punto non sarà inutile tentare un brevissimo bilancio dell'esperienza di *Alcyone* dentro alla storia stessa della poesia di d'Annunzio. Perché, se un'ipotesi intorno al valore di rottura e innovazione del terzo libro delle *Laudi* si può fare, essa sta tutta intorno all'idea che con il terzo libro delle *Laudi* d'Annunzio raccolga e superi quanto aveva fino a quel punto fatto e scritto; e, al contempo, getti le premesse per un'arte a venire, la favilla prima di un successivo incendio di scrittura che si consumerà dentro la retina dell'occhio ferito e poi nella memoria della propria esistenza interiore e anteriore. Il fatto che qui più interessa, però, è che tale raccordo tra un prima ed un poi della sua scrittura coinvolga essenzialmente le strutture formali, le scelte più precisamente estetiche della sua arte: quel che al tempo del *Paradisiaco* poteva risultare il giro di frase nitido e lieve di un simbolismo non ancora esente dalle preziosità parnassiane, con *Alcyone* diventa la ricerca di una via nuova che sappia trovare, nei versi spesso franti e poi appaiati per paratassi, lo stesso ritmo della memoria, quel suo singhiozzare nel sogno di terre lontane nello spazio e nel tempo.

*L'anima sarà semplice com'era,  
e a te verrà, quando vorrai, leggera  
come vien l'acqua al cavo della mano.*

Questi tre versi di *Consolazione*, nel *Poema paradisiaco*, propongono un'immagine

che sarà poi variata in *Alcyone* secondando un'esigenza di diversa natura ma che conserva il medesimo fascino musicale:

*Come scorrea la calda sabbia lieve  
per entro il cavo della mano in ozio,  
il cor sentì che il giorno era più breve.*

Il trascorrere del tempo, immaginato come l'acqua o la sabbia dentro il 'cavo' della mano, pur dentro ad una musicalità lieve e malinconica, induce, là, nel *Paradisiaco*, sviluppi estranei ad un senso doloroso della memoria: «Tutto sarà come al tempo lontano»; la quartina di versi a rima incrociata restituisce la tranquillità di un ritorno piacevole al passato, lontano dalle inquietanti aperture verso l'oscurità del futuro. Diversamente, i versi del madrigale introducono un elemento di più sottile e cosciente sofferenza: «il cor sentì che il giorno era più breve./E un'ansia repentina il cor m'assalse». Siamo, così, più vicini a quel rammemorare doloroso di tante pagine del «*Comentario delle tenebre*»:

*E qualcosa di me imita la spiaggia nativa. E tutto m'è dolcezza obbediente, nell'anima  
e nell'aria.  
Te ne ricordi? Ti ricordi tu di quel verso che ti fece sorridere e piangere?  
Come vien l'acqua al cavo della mano.*

L'operazione memorativa, intuita e fatta nascere fra le maglie di una scrittura appesantita dagli estri e dalle levigatezze di certi modi eleganti della sua prima poesia, già con *Alcyone* subisce la sterzata verso un linguaggio più fresco ed immediato, privo di eleganze puramente formali e già tutto avviato verso quella che sarà la scoperta di un'espressione nuova, più dolente forse, ma solo perché più intima e malinconica. A questo proposito è giusto ricordare una calzante espressione ancora di Adelia Noferi: «L'*Alcyone* arriva a risolvere il peso del «momento» - dell'impressione - attraverso un distacco interno, una capacità di invenzione fantastica e di trasfigurazione che si riconosce nell'assolutezza di certe architetture musicali (da una musica esterna, ad una astratta, ad una interna, reale); ma non giungerà invece a risolvere il passato, la memoria, che postulava un più sottile lavoro: affidare cioè a quella musica nuova tutto il ritrovamento delle verità più dolenti. Soltanto la fatica ultima della prosa arriverà a dar senso e valore ed una consistenza lieve ed incorruttibile di linguaggio, a quell'ansia che in *Alcyone* era rimasta come pura indicazione di stile...». Come dire, che se l'*Alcyone* non giunge a risolvere certe esigenze di stile (esigenze, tra l'altro, già nate dentro alla prosa del *Fuoco*), avrà però avuto il compito importantissimo di proporre nuove soluzioni di stile:

*Sai tu che cosa sia un Motivo? - chiede Effrena alla Foscarina - Una piccola sorgente  
da cui può nascere una greggia di fiumi, un piccolo seme da cui può nascere una  
corona di foreste, una piccola favilla da cui può nascere una catena d'incendi senza  
termine. Un nucleo produttore d'infinita forza insomma.*

E se l'esigenza di fondare su di un «Motivo» originario e fecondo tutta una linea d'espressione che si traduca in poesia nasce all'interno del *Fuoco*, è nelle fasi più felici di *Alcyone* che quell'esigenza trova una prima indicazione di sviluppo: si tratti di certe soluzioni ardite ridotte alle sdruciole di *Undulna*, o dello sviluppo musicale del «Motivo» principale della *Pioggia*; sia la cadenza isometrica dei *Sogni*, o sia il dolente giro melodico del *Novilunio*. Resta, su tutto, la capacità nuova di inventare ritmi nuovi sulle nuove esigenze del cuore.

*...cade il vespro, e tempo è d'esulare;  
e di sogni obliosi in van mi pasco.*

Occorrerà, più tardi, la cifra più lunga e distesa dell'ultima prosa perché questo nuovo indirizzo di stile possa trovare disegno compiuto nelle partiture della scrittura «segreta»:

*La mia vita perduta e pur sempre da me posseduta, come appar manifesto ne' quaderni della mia memoria, è contrappunteggiata al modo degli antichi che mettevano un punto contro l'altro nell'intavolare il componimento e poi lasciando del resto il contrappunto libero procedevano per imitazione periodica, di grado in grado, alla seconda, alla terza, alla quarta e così via...*

Di tanto 'contrappunteggiare', nella fitta rete della scrittura 'notturna', rimarranno le tracce nei periodi singhiozzati, semplici fino all'essenziale, di forma e di numero elementare eppure articolate metafore di un sentire più profondo e addolorato, mortificato, in più, dal raggio libero della memoria :

*Ho spavento del silenzio. Ho paura di vedere lassù le mie sorelle col capo velato. Un ragnatelo trema nell'inferriata che dà su la corte. Odo chiocciare. Odo stridere la carrucola del pozzo. Il passato mi piomba addosso col rombo delle valanghe; mi curva, mi calca.*

La 'strofe lunga' di *Alcyone*, i suoi versi liberi ma costretti entro le isometrie imposte dalla scansione paratattica, si sono risolti, ora, nel respiro franto, ma profondo, delle partiture notturne: dalla solarità dell'estate versiliese alle atmosfere antelucane del Vittoriale, i ritmi del cuore si sono distesi, fatti più stanchi, aggrappati con più cruda evidenza ad una stagione lontana, ad un tempo lontano. Di nuovo, ad una lontananza di favola.

Ed è questo faticosamente conquistato patrimonio impareggiabile di equilibri tra cuore e scrittura che d'Annunzio lascerà al Novecento: un patrimonio forse poco visibile ma non disperso, magari «immillato» invece tra le pieghe della lingua italiana contemporanea con cui ancora oggi comunichiamo magari anche tramite *whatsapp*.

### *Una lingua per il «teatro di parola»*

L'opera teatrale di d'Annunzio, giustamente, è stata oggetto di studi, se non esclusivamente, almeno quasi sempre *sub specie spectaculi*: ovvero, l'oggetto di studio è sempre stato in relazione alla messa in scena, alla consistenza tematica da svolgere sul palcoscenico, sui risvolti archetipici, sulle fonti classiche, sull'incidenza che quel teatro cosiddetto di parola abbia avuto sulla storia dell'arte drammatica tra otto e Novecento. Più raramente, il teatro dannunziano è stato oggetto di studio nell'ambito della storia della lingua: e certo, non c'è di che meravigliarsi, tali sono i caratteri determinanti del lavoro di d'Annunzio per il palcoscenico. E però, a leggere tra le pagine sparse, tra gli appunti peregrini e dispersi quando non ancora inediti, si intuisce che la questione della parola (e non tanto nella sua essenza semantica di lemma da vocabolario quanto nella sua materialità fonetica) a teatro resta per d'Annunzio il nucleo irrisolto delle sue scelte teatrali. In un appunto scritto a margine della *Violante dalla bella voce* e poi recuperato all'interno del *Libro segreto* d'Annunzio scrive:

*Le più arcane comunanze dell'anima con le cose non possono essere colte, fino a oggi, se non nelle pause, che sono le parole del silenzio. [...] si può affermare che tra la nostra vera occulta vita e la parola elaborata non esiste concordia alcuna.<sup>14</sup>*

La dichiarata impossibilità di dar voce vera, attraverso la parola declamata in pubblico o scritta nel silenzio delle pagine di un libro, all'emozione che con la parola si vorrebbe trasmettere e comunicare ci fa riflettere sul carattere preciso della teatralità dannunziana: «come se la poetica teatrale dannunziana, nel momento in cui l'esperienza del palcoscenico volge alla fine, ruotasse su se stessa e la vocalità [della parola medesima], da evento comprimario, assurgesse a un ruolo impensabile prima»<sup>15</sup>. La posizione teorica di d'Annunzio di fronte al teatro e alla problematica della messa in scena – fatte a parte le

riflessioni tecniche sul teatro *en plein air* e sulle potenzialità simboliche della scena «aperta» - era già stata chiaramente risolta da Stelio Effrena nel *Fuoco*: «Tra le materie atte ad accogliere il ritmo, la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione»<sup>16</sup>. E non siamo di fronte ad una versione nuova o rivisitata del *Wort-Tondrama* di wagneriana memoria, quanto piuttosto ad un teatro nuovo in cui la parola, nella sua dimensione orfica e simbolica, funzionasse da *medium* perfetto per il trasferimento dalla scena al pubblico non già di mere azioni o narrazioni, ma di emozioni. D'Annunzio era certo pienamente «consapevole del fatto che a teatro la significazione si avvale di altri codici, oltre che di quello linguistico; ma egli riteneva che il testo, il testo scritto, potesse essere veicolo di tutta (o quasi) l'informazione»<sup>17</sup>. Allora, l'importanza di d'Annunzio nella storia del teatro del Novecento, ancora una volta, più che agli aspetti tecnici è da verificare nella lingua, sia a livello lessicale, sia a livello di struttura generale della prosa. E se non sono mancati studi e risultati sul primo aspetto, che hanno segnalato innovazioni, recuperi e scarti rispetto alle norme d'uso di voci attestate da dizionario<sup>18</sup>, meno attenzione è stata prestata, ancora una volta, alle forme che l'espressione ha assunto nel testo teatrale di d'Annunzio e a quante innovazioni, in questo ambito, abbiano influenzato la sperimentazione teatrale del Novecento.

Non è questo il luogo per un approfondimento 'tecnico' sulla sintassi del testo teatrale nella storia del teatro da d'Annunzio ai giorni nostri, ma certamente non sarà inutile una riflessione da affidare a qualche volontario ricercatore su come il nucleo del pensiero dannunziano intorno alla parola intesa come pura e semplice *phonè* di per sé significativa possa essere stato il luogo poematico di riflessione da cui si è partiti per la risoluzione di giochi teatrali come sono poi avvenuti - nel sommarsi successivo di sperimentazioni novecentesche - nelle *pièces* di Dario Fo che, su di un piano, beninteso, opposto ed oppositivo che tende ad omettere del tutto il testo scritto in favore della *performance*, affida però alla lingua inventata del *grammelot* il trasferimento di significazioni del tutto svincolate dalla tradizionale messa in scena ed affidate esclusivamente al *medium* della parola come elemento asemantico ma dotato di una musicalità intrinseca che ne costituisce l'elemento profondo di significazione. Un vecchio appunto di Angelo Maria Ripellino a fronte di una messa in scena di Fo dovrebbe costringerci a riflettere:

... a noi [...] piace - scrive Ripellino - la spiritosa e scaltrissima imitazione asemantica ('grammelot') di varie parlate, cioè il tentativo di rendere con incongrui fonemi la sostanza, il ritmo, le inflessioni di un dato linguaggio.  
È un giuoco che già i comici dell'arte proposero e che ritroviamo nei futuristi russi e nel dadaismo<sup>19</sup>.

Va da sé, che il punto di partenza concettuale, l'uso del materiale, perfino la collocazione ideologica e l'interpretazione teorica del fatto artistico teatrale nei due autori sono antitetiche: ma se solo si pensa alla *Francesca da Rimini*, a quel linguaggio fuori dal presente e fuori dalla storia, che con le sue archeologie lessicali, le sue mirate riduzioni sintattiche, le ossessive ripetizioni ritmiche, recupera e rigenera la parola nel suo puro e semplice valore fonico - magari anche magico e ritualistico -, allora il punto di approdo sufficiente a giustificare le partiture sonore oltre che della *Figlia di Iorio* anche della *Fiaccola* o della *Fedra*, della *Nave* o dei *Sogni* potrebbe davvero essere studiato nella sua coincidenza con il punto di partenza della sperimentazione tutta fonetica affidata alla mera combinazione fonematica del *grammelot* novecentesco.

Non vogliamo qui affrontare - ché verrebbe fatto in maniera necessariamente frettolosa superficiale e contorta - gli aspetti, le modalità, gli esiti di relazioni culturali tra fenomeni non solo in apparenza lontanissimi tra loro: ci preme invece sollecitare possibili relazioni dall'andamento carsico, certamente da approfondire, tra le soluzioni linguistiche raggiunte in ambito teatrale dalla drammaturgia dannunziana e la lingua italiana contemporanea, a teatro e nella vita di tutti i giorni, specie marcando quelle soluzioni ai

più sfuggite – e che, necessariamente, invece, vanno fatte risalire proprio alle soluzioni sperimentate da d'Annunzio nell'ambito della «questione della lingua» postasi a fine ottocento al letterato più discusso, più conosciuto e odiato e forse oggi meno letto d'Italia – ma che hanno determinato, proprio per le modalità da lui imposte al linguaggio delle arti in cui si è cimentato, l'avvio della linea evolutiva della lingua italiana dall'Unità ad oggi.

### *Lingua e linguaggi: dalla letteratura al giornale*

Come si diceva all'inizio di questo intervento, l'incidenza dell'azione, del pensiero e dell'opera di Gabriele d'Annunzio sulla lingua italiana non si limitò alla sola sfera della lingua letteraria ma si estese ad altri linguaggi di diversi settori: al cinema, così al linguaggio della tribuna politica, nei giornali, a teatro o nella lingua di tutti i giorni, i motti, gli epiteti, le parole d'ordine o le semplici espressioni proverbiali finirono per sedimentare nella nostra lingua elementi lessicali nuovi e comunque – anche se vecchi – resi nuovamente originali. Per limitarci al solo esempio del giornalismo, settore della lingua italiana sul quale d'Annunzio non mancò di esercitare enorme influenza, andrebbe almeno ricordato l'aneddoto che si riferisce all'espressione talvolta ancora in uso di «aggettivazione bertinesca». Il fatto, ingeneroso da parte dannunziana, si riferisce al giornalista Arnaldo Bertini, accusato di una prosa striminzita, povera lessicalmente e gracile sintatticamente: Arnaldo Bertini, con autoironica consapevolezza dei propri limiti, aveva esclamato «Oh! Se possedessi l'aggettivo!», sottintendendo che le qualità dello scrittore rispetto al giornalista stavano tutte nell'uso di una aggettivazione straordinaria, capace di dare alla scrittura una valenza artistica piuttosto che piattamente cronachistica.

Inutile avvertire – ché di questo si sta parlando – che l'influenza della lingua dannunziana si estese dalla letteratura all'oratoria, irraggiandosi in tutti quei campi (dalla poesia al teatro, dalla lingua dell'embrionale comunicazione pubblicitaria al giornalismo) che d'Annunzio ebbe a toccare con la punta della propria inesauribile e instancabile penna. È ben vero che, nella prassi quotidiana del giornale – specie nei primi anni dell'esordio professionale del giovane abruzzese sulle neonate testate giornalistiche della Capitale del Regno, – l'impronta linguistica di d'Annunzio si risolse il più delle volte a favore di un aumento parossistico del tasso di letterarietà della scrittura quasi riversando sull'articolo di giornale un'impronta di prosa artistica. Preziosismi lessicali, ricercatezze morfologiche, revisioni ricercate ed elegantemente arcaiche di suoni, forme e costrutti caratterizzano gli scritti dannunziani di giornalismo mondano: e sono poi, in gran parte, le medesime pagine che hanno alimentato il primo romanzo quando non anche il secondo ed il terzo. Ma se si corre con la memoria anche all'altro giornalismo dannunziano, quello sperimentato sulle pagine del «Corriere», una qualche sorpresa si ravvisa:

*«chiunque sa che cosa sia tenere in mano la penna non potrà non sentirsi tremare i polsi dinanzi a quelle pagine ove il traslatore ingenuo, superando in sprezzatura e in novità il suo autore, scompone il metro del verso originale nei più rotti ritmi della prosa improvvisa e riesce a sollevare dal campo dei muti segni vere e proprie figure di tutto tondo, grandi corporature di ànsito bestiale [...]*

*Qui veramente la parola è formata di tre dimensioni. E qui si vede veramente come tutte le arti, quando sviluppano la medesima energia espressiva, si riducano a quella «unità ritmica» che abolisce il mezzo materiale. L'arte dà la qualità alla materia, non la materia all'arte»<sup>20</sup>.*

Quelle stesse unità ritmiche, che aboliscono il mezzo materiale, saranno di lì a poco – quando la distanza tra letteratura e morte si farà più sottile per effetto della guerra vera, fatta di sangue e non di narrazioni – misurate sui battiti del cuore, sul respiro franto, sulle

intermittenze emotive che misurano i battiti del dolore e della paura. Al limite, sull'ansimare del petto e del verbo che non badano più alle sonorità ampie della gloria ma al ritmo breve e franto della morte. Ancora sul «Corriere della sera»:

*«Verso la mezzanotte uscimmo dalla Cava di pietra per varcare la passerella costruita sul Locavaz. Le compagnie erano adunate nella Cava, e cominciavano a sfilare. S'era levato il borino. Il cielo era sgombro, ma la luna nuova calava dietro la Quota... in una lista di foschia.*

*Tralascio lo svolgimento della rapida azione. Sono qui presenti taluni di coloro che la compirono»<sup>21</sup>.*

Ed ecco dunque che la sintassi del giornalista mondano è lontana non solo nel tempo, ma perfino nell'andamento della frase: non più subordinazioni, alchemiche combinazioni lessicali e preziose soluzioni morfologiche, gerarchizzate costruzioni frastiche dentro ad un composito periodo. Al loro posto, ora, in questo giornalismo del dolore, notturno, la frase è nominale, l'andamento del periodo è senza subordinazioni, con frasi combinate per giustapposizione paratattica. Questo giornalismo è cambiato nel lessico, nella sintassi. Ora è più misurato sulla necessità dell'essenziale, della breve ed incisiva descrizione di un battito del cuore, dell'estrema necessità di raccontare senza più fingere ma aderendo quanto più possibile all'emozione, al vortice dei sentimenti. Lessico e sintassi, si sono così semplificati, avvicinati a quella che sarà, di lì a qualche anno, la misura breve del *Notturmo* (1921) e, poi, del *Libro segreto* (1935).

Dal termine «superuomo», veicolato con quel significato in lingua italiana attraverso il romanzo di d'Annunzio del 1894 (importato dal tedesco, anche se con riferimento semantico al termine latino, e redistribuito in italiano come prefisso che esprime «superiorità» qualitativa di cose o persone), al neologismo «scudetto», dal «tramezzino» all'automobile e via fino a motti e proverbi entrati nelle nostre abitudini espressive, il contributo 'rivoluzionario' di d'Annunzio alla lingua italiana contemporanea nella mera dimensione nomenclatoria e distributiva di livello lessicale fu più che evidente. Meno appariscente fu invece il contributo alla sintassi, che andò modificandosi nella direzione dell'essenzialità e della frase nominale, inseguendo nuove esigenze e nuove inedite prospettive narrative: le stesse prospettive da cui sarebbe nata la prosa dell'elzeviro giornalistico, e da lì, lentamente, verso le soluzioni linguistico-espressive che hanno caratterizzato a lungo – e non sbaglieremmo di molto se dicessimo fino ad oggi – la lingua contemporanea del giornale quotidiano.

### *D'Annunzio e l'italiano contemporaneo*

In questo ambito – il più studiato – l'apporto di Gabriele d'Annunzio e della sua opera letteraria è stato oggetto di lunghi e anche approfonditi studi, peraltro ripetuti nel tempo con periodica cadenza, dalle prime analisi di Borgese fino alle indagini critiche di Migliorini, di Mengaldo, Bruni, Trifone ecc. A proposito dell'evidenza del contributo lessicale al rinnovamento linguistico dell'italiano contemporaneo, non va dimenticato che già Enrico Nencioni, nel 1882, rimproverava all'autore di *Canto Novo* e di *Terra Vergine* la sovrabbondanza di epiteti pittoreschi, segnalando in tal modo l'apporto più evidente della produzione letteraria dannunziana alla lingua italiana, ovvero quello lessicale, e che lo stesso Pascoli invitava tutti ad esprimersi con una maggiore sobrietà lessicale specificando: «di aggettivi *exornanti* e *gabrielici* farete uso moderato; sacrificate uno ogni tanto per propiziare la dea dell'eleganza e della snellezza e della naturalezza»<sup>22</sup>. Gli studi novecenteschi sull'argomento si sono soprattutto concentrati sulle 'parole di d'Annunzio' e sulla sua capacità di incidere dunque sulla lingua italiana

contemporanea (con studi specifici per la lingua della poesia, quella del romanzo ecc.). Più raramente si è preso in considerazione l'apporto che la struttura del periodare dannunziano, con quella progressiva scelta di smantellare alcune arcaiche architetture sintattiche inchiodate a un fiorire di nessi subordinativi e connettivi di strutture ipotattiche, ha apportato all'italiano contemporaneo: e non si fa riferimento tanto e solo ai cosiddetti «costrutti» interni alla frase o al periodo (cui per la verità dedica un paragrafo lo stesso Migliorini), nel cui ambito si assiste nel corso del Novecento a nuove forme con la regressione fino a quasi la scomparsa dell'enclisi (es.: *dissemi*, *proposigli* ecc.) o la rarefazione dell'abitudine alla postposizione del verbo in finale di frase (es.: si fa quel che far *non si potrebbe*, ecc.). No, ci si riferisce qui alla scarnificazione delle strutture frastiche, con l'avanzata e la progressiva affermazione della frase nominale, del periodo semplificato dall'andamento paratattico, polisindetico: queste formule del periodare italiano contemporaneo nascono anche, come si è visto, dentro alle pagine della letteratura dannunziana, prendono avvio dall'avvertita necessità da parte di un letterato del calibro di d'Annunzio di intervenire sulla lingua e non solo con l'arricchimento del lessico (le famose quarantamila parole usate in vece delle dodicimila di Dante!) ma anche con l'azione modellatrice del periodo, la sua modificazione nella direzione della semplificazione architettonica e semantica. L'assalto furibondo alle giunture del periodo, la lotta accerrima alle congiunzioni e alle subordinazioni, la insofferenza iconoclasta alle virgole non furono solo patrimonio del più roboante futurismo ma nacquero evidentemente all'interno della più avvertita scrittura dannunziana:

*«Le virgole sono i banchi del costruito. O precettore, è questo il mio precetto; e savio precetto è, forse. Costrutto molto virgolato è costruito molto bacato. Alle troppe virgole si riconosce che la locuzione è marcescente. Ma, mentre il cacio marcido cammina, lo stile fracido sta: putret et torpet. In onta alla virgola io sfido la verga. Eccomi pronto a esser vergato e poi seppiato. Dixi.»<sup>23</sup>*

Siamo nel 1924, quando nella prosa dannunziana salta la sovrabbondanza di virgole. Nel '35, con il *Libro segreto* anche la lettera maiuscola dopo il punto fermo sullo stesso rigo verrà abolita. E la sintassi si frammenterà in isolate frasi nominali, coordinate per paratassi e per asindeto, intervenendo a dissolvere o modificare così una storia secolare di scrittura, di lessico, di sintassi; al contempo, gettando in tal modo le basi per un percorso a venire, che oggi vediamo sempre più realizzato in tutti i tipi di scritture, in tutto l'italiano contemporaneo, verso strutture di base essenziali, più snelle e più incisive, più lapidarie e più economiche linguisticamente. Un percorso avviato proprio da chi, per decenni, è stato accusato del contrario, di barocco, di amor sensuale della parola, di passioni e pulsioni puramente estetiche.

Si pensi invece a quanto italiano contemporaneo possa essere debitore a frasi come questa, di incomparabile lungimiranza e perfino, diremmo, di consapevole preveggenza con la quale chiudiamo il nostro intervento:

*«quanto poveri sono i segni del più alto poeta in paragone della sua sensibilità, della sua intuizione e del mistero ch'egli respira continuo! Sembra che per la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze invisibili un'arte della parola debba ancora essere creata su l'abolizione totale della consuetudine letteraria. comprendo come taluno artista consapevole di questa necessità abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costruito, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie...»<sup>24</sup>*

Di questa preveggenza intuizione, non solo la lingua letteraria, ma la lingua italiana contemporanea tutta - nel lessico e nel costruito - continua oggi a beneficiare.

## NOTE

1. Luigi Capuana, *Per l'arte*, 1885 (ora a c. di Riccardo Scrivano, Napoli, ESI, 1994).
2. Gabriele d'Annunzio, *Confessioni e battaglie* in «Fanfulla della domenica», 26 marzo 1882, ora in *Scritti giornalistici*, I vol., Milano, Mondadori, a cura di A. Andreoli, 1996, pp. 78-79.
3. *Ibidem*, pp. 1118-1119
4. Senza voler ripetere quello che, chi scrive, considera un errore critico di Croce, per cui non si vedrebbe nell'autore del *Piacere* «evoluzione o progresso, ma un mutare apparente e persistere reale», il suo primo romanzo può considerarsi uno spazio testuale sperimentale in cui l'autore ha provato alcuni versanti della scrittura intersecando, forse inconsapevolmente, quello che sarebbe stato, poi, il suo modulo narrativo più autentico e congeniale: la scrittura «notturna».
5. H.F.Amiel, *Frammenti del giornale intimo*, a c. di C.Baseggio, tr.it. Torino, Utet, 1946.
6. R.Scrivano, *La penna che spia...*, cit., pag.30.
7. Cfr. E.Cecchi, *Esplorazione d'ombra in Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957, pp. 248-276.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*, pp. 253-254. Sul valore della «visione» notturna e le strette maglie che legano tale visione alla scrittura, piene di stimoli e spunti interessanti sono le pagine di R.Manica, *L'attesa della chiarezza. Motivi del «Notturmo»* in AA.VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., pp.425-453.
10. *Ibidem*, pp. 259-260.
11. Cfr. E Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bologna, Il Mulino, 1993.
12. Cfr. P.Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, pag.193 e sgg.
13. *Ibidem*, pp. 197-198.
14. Gabriele d'Annunzio, *Libro segreto*
15. Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pag. 227.
16. Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco* in *Prose di Romanzi I*, a c. di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1995, pag.
17. Francesco Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele d'Annunzio* in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte* (atti del convegno di studi, Pescara, 9-14 maggio 1988), II, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1989, pag. 481.
18. Si veda per questo, anche se a solo titolo di esempio, il testo di Aldo Rossi, *«La Figlia di Iorio» e il Tommaseo* in *La figlia di Iorio* (atti del convegno, Pescara, 24-26 ottobre 1985), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1986, pp. 149-163.
19. Angelo Maria Ripellino, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo ed altre arti* («L'Espresso» 1968-77), a c. di A. Fo, A. Pane e C. Vela, prefazione di A. Lombardo, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 515-16. La citazione di Ripellino, però, è qui ripresa da Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 149-150.
20. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, II vol., a c. di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, pag. 640.
21. *Ibidem*, pag. 697.
22. Consiglio di Pascoli a De Witt, in una lettera del 1896, riportata da Tito Rosina, *Saggi dannunziani*, Genova, 1952, pag. 129 e poi citata da Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, VI edizione nei «Saggi Tascabili», pag. 611, n. 30, a cui rinvia P. Trifone, *D'Annunzio e il linguaggio dei giornali* in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studio* (23-25 novembre 1988, Chieti), Genova, Marietti, 1991, pp. 55-64 al quale si rinvia per molte delle osservazioni qui riportate sul linguaggio del giornalismo dannunziano.
23. Gabriele d'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti* in *Prose di Ricerca, Le faville del maglio*, vol. II,
24. Gabriele d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Prose di ricerca...*, cit. p. 1786.

# L'eredità linguistica dannunziana tra lessico e sintassi

Emiliano Picchiorri

La bibliografia critica ha dedicato molto spazio al tema della creazione lessicale in D'Annunzio, evidenziando che le vere e proprie neoformazioni sono numericamente piuttosto limitate, mentre è vastissimo il catalogo dei recuperi dotti di forme arcaiche o tecniche, spesso rifunzionalizzate mediante un'estensione del significato originario e un adattamento a nuovi contesti; altrettanto frequente è l'innovazione del repertorio lessicale per mezzo di calchi da altre lingue, classiche o moderne: il proposito dell'autore non è tanto quello di creare parole nuove quanto quello «di sfruttare con intrepida oltranza l'intero patrimonio della tradizione»,<sup>1</sup> a cui attinge non di rado attraverso lo spoglio delle fonti lessicografiche.<sup>2</sup>

È proprio il carattere colto e prezioso di queste formazioni che spiega perché il contributo di D'Annunzio all'italiano di oggi appaia piuttosto limitato: molti dei preziosismi lessicali presenti nelle opere dannunziane hanno infatti conosciuto una notevole fortuna nella letteratura primonovecentesca,<sup>3</sup> ma sono pressoché scomparsi nella lingua letteraria del secondo Novecento, senza mai penetrare nell'uso comune. L'analisi dei repertori lessicografici e delle banche dati elettroniche mostra con evidenza questo percorso. Osserviamo, ad esempio, la sorte di una delle parole simbolo della poetica dannunziana, *multanime*, che conosce ripetute attestazioni nelle sue opere.<sup>4</sup> Se ne trovano numerosi esempi nella prima metà del Novecento, come documenta il GDLI:

Un fervorio multanime di fonti / come il sangue nel cuore del poeta (Arturo Onofri, *Poemi tragici*, 1908)

La vita è varia, è multicolore, è multanime (Marino Moretti, *Poesie di tutti i giorni*, 1911);

È maltempo. Il cielo cinereo, il lago tutto un furore; s'ode laggiù correre lungo le sponde il suo muggito ansimante e multanime (Carlo Linati, *Malacarne*, 1927);

d'una realtà così multanime, chi seppe porgere forma tanto leggiadra e robusta? (Emilio Cecchi, *Come al trotto e altre corse*, 1936);

Leone Tolstoj, il patriarca multanime, nega all'uomo il diritto di giudicare dell'uomo (Francesco Jovine, *Il pastore sepolto*, 1945);

In questo multanime istrumento, solo il Tevere è tardo, silenzioso, torbido (Bruno Barilli, *Lo stivale*, 1952);

nell'impeto che procede su per la multanime fiamma di fratelli nella Mamma Celeste, / i Fratelli di Gesù il Fedele (Clemente Rebora, *Poesie*, 1956).

Nei decenni successivi agli anni Cinquanta, però, l'aggettivo tende a scomparire anche dalla lingua letteraria: non se ne trovano occorrenze, ad esempio, nel *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*.<sup>5</sup> Interessante è il recupero dotta che compare in un discorso parlamentare di Giovanni Spadolini del 12 novembre 1982:

In un Governo di coalizione, di coalizione così vasta e multanime, in un Governo che si era qualificato di emergenza, per la difesa della Repubblica, e tale è sempre rimasto, nella sua ispirazione originaria e mai smentita, salvaguardare il potere del Presidente

del Consiglio di dirigere la politica nazionale significava in partenza assicurare le condizioni elementari della governabilità.<sup>6</sup>

Che in quegli anni la parola fosse già percepita come del tutto estranea all'uso comune è evidente dal commento di Giulio Andreotti al discorso di Spadolini, apparso il 29 novembre nel settimanale «Europeo»:

Giovanni Spadolini, nel commosso discorso di commiato del suo governo dal Parlamento, ha usato un termine che se non è nuovo, certo non era da tempo ripreso dal vocabolario corrente: *multanime*.<sup>7</sup>

Del tutto analoghe sono le vicende dei sostantivi *chiarìa*, creato come antonimo di *foschia* nel senso di 'chiarezza diffusa nell'aria', e *azzurrità*.<sup>8</sup> *Chiarìa* conosce una buona fortuna letteraria nel primo Novecento; eccone gli esempi offerti da GDLI:

sfiorando nevi e rocce d'una breve carezza / e subito svanendo nell'azzurra chiarìa (Diego Valeri, *Poesie vecchie e nuove*, 1952);  
Di qui, stasera, il paesaggio dilaga verso Bressanone, in una chiarìa lunare, diffusa da lame di bianco (Camillo Sbarbaro, *Trucioli*, 1920);  
Lameggia nella chiarìa / la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata (Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1925);  
tu ricorda per me gli anniversari / indolenti sugli argini segreti, / il vento e la chiarìa degli oliveti (Mario Luzi, *Onore del vero*, 1957).

Nel secondo Novecento, *chiarìa* si trova in autori dallo stile ricercato come Tommaso Landolfi e Gesualdo Bufalino, come documenta il *Primo Tesoro*:

pareva svettare verso altezze solo immaginate, in cui perfino passava una promessa di chiarìa, di sereno (Tommaso Landolfi, *A caso*, 1975);  
Così dicendo spense col soffio le torce e, dove non bastava, col pugno, risparmiando soltanto la svigorita chiarìa del lumino (Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*, 1988).

Ma la parola non riesce mai a imporsi nell'uso comune: come vedremo tra poco, tutti i dizionari del Novecento la registrano come voce rara e letteraria. Anche *azzurrità* conosce svariate riprese nella letteratura del primo Novecento; GDLI segnala solo un esempio in Antonio Beltramelli (*Le novelle*, 1944) e uno in Arturo Onofri (*Poesie*, 1949), ma il repertorio è integrabile con citazioni da autori come Annie Vivanti, Girolamo Comi, Beppe Fenoglio, Pier Paolo Pasolini.<sup>9</sup> In tempi più recenti, tuttavia, la forma è divenuta piuttosto rara: nella prosa del secondo Novecento schedata dal *Primo Tesoro* il sostantivo si trova solo in un'autrice ancora legata alla lingua letteraria tradizionale come Maria Teresa Di Lascia (*Passaggio in ombra*, 1995): «Si stese a terra con il volto al sole e guardò dentro l'azzurrità che lo sovrastava».

Se voci come *multanime*, *chiarìa* e *azzurrità* hanno avuto una buona diffusione tra gli scrittori fino alla metà del Novecento, non sono rari i casi nei quali, anche nella lingua letteraria, le voci dannunziane non hanno conosciuto riprese, se non sporadiche: avviene questo per coniazioni come *lunante* 'che ha la forma di falce di luna' e *animaliere* 'artista che dipinge animali';<sup>10</sup> per varianti rare di parole più comuni, come *orgiaco*, *scelleranza* o *anzipetto* 'parapetto';<sup>11</sup> per formazioni che assemblano elementi classici, come *myrionyma* 'dagli innumerevoli nomi', *cignigeno* 'generato dal cigno' o *talassocrate* 'dominatore del mare';<sup>12</sup> o ancora, per alcuni veri e propri calchi, come quello dal latino *dapale* 'che offre cibi copiosi e pregiati' o quello dal francese *aromale* 'aromatico'.<sup>13</sup>

La reale penetrazione di queste voci nella lingua comune si può misurare attraverso il loro accoglimento nei vocabolari dell'uso: le parole dannunziane sono largamente registrate, anche in ragione dell'influenza dello scrittore sulla cultura novecentesca, ma sono sempre contrassegnate come letterarie, rare o disusate, fin dalle loro prime apparizioni

lessicografiche. Eccezionale spazio a D'Annunzio è riservato, ad esempio, dal *Novissimo dizionario della lingua italiana* di Ferdinando Palazzi (1939): tra le voci citate finora, il lemmario del Palazzi include *animaliere* (con la marca «rar. t. pittor.»), *anzipetto* («letter. rar.»), *aromale* (senza marche, ma con esempio dannunziano), *azzurrità* («letter.»), *chiaria* («rar.»), con esempio dannunziano), *lunante* («rar.»), *multanime* («letter. rar.»), *scelleranza* («ant.») e *talassocrate* («letter.»), con esempio dannunziano). Nei vocabolari dell'uso successivi scompaiono alcune di queste forme: l'edizione del 1959 dello Zingarelli<sup>14</sup> non registra *animaliere*, *anzipetto*, *aromale* e *lunante*, quella del 1965 del Migliorini-Cappuccini<sup>15</sup> elimina anche *azzurrità*, *orgiaco* e *scelleranza*, che però continuano a essere registrate, sempre come voci letterarie o non comuni, da vocabolari più recenti, come De Mauro (2000), Devoto-Oli (2013) e Zingarelli (2015);<sup>16</sup> ma le presenze dipendono in gran parte anche dall'impostazione dei dizionari: in GRADIT (1999),<sup>17</sup> che presenta un lemmario molto ampio e aperto a voci della tradizione, troviamo anche *animaliere*, *anzipetto*, registrata come forma obsoleta, *orgiaco*, come forma di basso uso, *aromale*, *cignigeno* e *dapale*, come forme letterarie.

Ben più ristretto è il numero delle parole dannunziane che sono riuscite a imporsi nella lingua comune; si tratta, in genere, di forme che rispondono a due requisiti: indicano un referente concreto e sono state in qualche modo oggetto di dibattito pubblico. Il caso più noto è quello di *velivolo*:<sup>18</sup> la parola condivide con altre voci dannunziane il meccanismo per il quale viene esteso il significato originario di una voce già presente nella tradizione; la forma è infatti attestata come aggettivo, in riferimento alle navi che solcano il mare, presso autori come Algarotti e Monti. Per la proposta del neologismo D'Annunzio si avvale abilmente della stampa periodica: il 28 novembre del 1909 anticipò, nelle pagine del «Corriere della Sera», due brani di *Forse che sì forse che no*, preceduti da una nota che illustrava il nuovo uso di *velivolo* spiegando che «la parola è leggera, fluida, rapida; non imbroglia la lingua e non allega i denti; di facile pronunzia, avendo una certa somiglianza fonica col comune *veicolo*, può essere adottata dai colti e dagli incolti»; il successo della voce fu sostenuto anche da una serie di conferenze di D'Annunzio in diverse città italiane, da articoli comparsi in altri giornali, come quello di Manacorda nel «Fanfulla della Domenica»,<sup>19</sup> e da repertori di neologismi, come il *Dizionario moderno* di Panzini.<sup>20</sup> Oggi, si tratta di una voce che appartiene a tutti gli effetti al vocabolario comune dell'italiano.<sup>21</sup> Allo stesso ambito dell'aviazione appartengono altri neologismi dannunziani entrati nell'uso, come *fusoliera*:<sup>22</sup> anche in questo caso D'Annunzio aveva trovato la voce nei vocabolari Tommaseo-Bellini e Guglielmotti, usata in riferimento a imbarcazioni, e l'aveva adottata nel *Forse che sì forse che no* per indicare il corpo di un velivolo; ma già due mesi prima della pubblicazione dei due brani del romanzo, l'11 settembre 1909, lo stesso «Corriere della Sera» diffondeva la parola attraverso un articolo di Luigi Barzini, *D'Annunzio tra gli aeroplani*: «Esclama D'Annunzio ammirando, mentre tocca con la mano inguantata una snella armatura che freme tutta – Che elegante *fusoliera* (antica parola veneziana)». La voce fu immediatamente accolta dalla stampa specializzata, come la «Rivista marittima», che nello stesso 1909 scrive: «In queste pagine adotteremo tutte le parole schiettamente italiane, che D'Annunzio studia per formare una nomenclatura completa dell'aviazione. Così fin da ora chiameremo *fusoliera* (in francese *fuselage*) quell'organo fusiforme che si riscontra in molti veicoli».<sup>23</sup>

Indica un referente concreto anche un'altra voce che si deve a D'Annunzio, *tramezzino*: questa volta il principale veicolo della diffusione è rappresentato dai repertori di neologismi, che la propagandarono in sostituzione dell'anglicismo *sandwich*; la sua prima attestazione risale infatti all'edizione del 1935 del *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini, che a proposito di *sandwich* scrive: «indica due fettine di pane con entro alcuna fine vivanda. D'Annunzio propose 'tramezzino'». <sup>24</sup> La paternità della voce è esplicitamente ascritta a D'Annunzio anche dal repertorio puristico di Antonio Jacono, *Dizionario di esotismi*<sup>25</sup> e dal *Novissimo dizionario* di Palazzi, entrambi del 1939, ma non è

chiaro in quale sede la voce sia stata proposta dallo scrittore. Probabilmente la coniazione si dovette ispirare al precedente neologismo, risalente al 1932, di Filippo Tommaso Marinetti, che aveva proposto di sostituire *sandwich* col sostantivo *traidue*.<sup>26</sup> Ma mentre *traidue* cadde presto nel dimenticatoio, *tramezzino* ebbe un notevole successo, al punto che oggi, sebbene *sandwich* non sia affatto scomparso, *tramezzino* appartiene pienamente all'uso comune, come attestano tutti i dizionari dell'uso.

Naturalmente, che una parola dannunziana sia stata oggetto di dibattito pubblico non basta ad assicurarne la resistenza nell'italiano di oggi: è il caso di *arzente*, arcaismo trecentesco che nel 1921 D'Annunzio propose come sostituto di *cognac*, adottando il collaudato meccanismo di trasformazione di un aggettivo in sostantivo.<sup>27</sup> Anche in questa circostanza la proposta ebbe notevole risonanza nella stampa; nella «Rassegna nazionale» del 1921 si legge a p. 57: «Il D'Annunzio, invitato a trovare un nome italiano in luogo dell'esotico Cognac, ha proposto la parola Arzente. Di ciò dà notizia il Corriere Vinicolo del 6 agosto di quest'anno, che riproduce il documento del poeta». La proposta ebbe un buon successo soprattutto dopo le sanzioni della Società delle Nazioni contro l'Italia nel 1929, che determinarono un inasprimento della politica xenofoba del governo fascista: una ditta importante come la Ramazzotti adottò la denominazione *arzente* per i propri prodotti, facendo esplicito riferimento a D'Annunzio anche in alcuni manifesti;<sup>28</sup> la forma fu inoltre sostenuta dai repertori puristici di Panzini, Monelli, Jacono e dal *Dizionario* di Palazzi e dovette avere una certa diffusione anche nell'uso reale, stando a quanto scrive nel 1941 Giorgio Pasquali, recensendo i primi fascicoli del Vocabolario dell'Accademia d'Italia: «esiterei a dire disusato *arzente*, perché da quando il D'Annunzio propose di sostituirlo, sostantivato, a *cognac*, ha avuto una diffusione enorme almeno pubblicitaria e insieme un successo di curiosità».<sup>29</sup> Tuttavia, nel dopoguerra, anche per il suo legame con la politica fascista, la voce è caduta rapidamente in disuso, come certificano i vocabolari: GRADIT la segnala come «obsoleta», Devoto-Oli (2013) come «arcaica», Zingarelli (2015) come «disusata».<sup>30</sup>

Nella lingua letteraria il modello dannunziano determina il successo, oltre che di singole voci, anche di alcuni sintagmi; come è stato osservato, la prosa di D'Annunzio si caratterizza per la presenza di costanti linguistiche che «danno una forte riconoscibilità alla sua pagina e contribuiscono alla creazione di uno «stile» dannunziano che sarà saccheggiano e divulgato nel primo Novecento dalla letteratura di consumo»: <sup>31</sup> ad esempio l'uso di formule attenuative come *non so qual o direi quasi*, «vettori dell'indicibile e dell'analogico» secondo la definizione di Beccaria,<sup>32</sup> o l'impiego di *come non mai* con funzione elativa. Osserviamo la diffusione di quest'ultimo sintagma, che D'Annunzio usa ripetutamente a partire dal *Piacere*.<sup>33</sup> Se ne trovano, ad esempio, numerose occorrenze nei romanzi di Liala:<sup>34</sup>

si senti sicuro di sé come non mai (*Il pianoro delle ginestre*, 1944);  
a Pietro parvero dolci come non mai (*Il pianoro delle ginestre*, 1944);  
sentì il bisogno di essere bella, bella come non mai, elegante come non mai (*Una notte a Castelguelfo*, 1952);  
Si sentiva tranquillo come non mai (*Un altare per il mio sogno*, 1956)  
La vedeva bella come non mai (*Un altare per il mio sogno*, 1956)  
avevano fronde ricche come non mai (*L'azzurro nella vetrata*, 1958);  
Lei bellissima come non mai (*Il sole se tramonta può tornare*, 1959);

Anche nella narrativa d'autore il modulo è diffusissimo; GDLI e *Primo tesoro* registrano questi esempi successivi a D'Annunzio:

La morte non l'aveva ascoltata, il suo corpo era presente come non mai (Anna Banti, *Artemisia*, 1948);  
quei suoi occhi celesti che tornavano ad illuminarsi, umili come non mai (Vasco Pratolini, *Un eroe del nostro tempo*, 1949);

ella gli fu vicina come non mai (Alberto Moravia, *I racconti*, 1952);  
vedeva affermarsi come non mai il suo potere (Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, 1958);  
In quel momento di muta tensione furono vicini e nemici come non mai (Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1989).

Ma è senz'altro nel settore della sintassi che la prosa dannunziana ha avuto il maggiore impatto sulla tradizione successiva. A incidere notevolmente sulla letteratura novecentesca è stata soprattutto la sintassi dell'ultima produzione narrativa di D'Annunzio, in particolare quella delle *Faville del maglio* (1911-14), del *Notturmo* (scritto nel 1916 ma pubblicato nel 1921) e del *Libro segreto* (1935). Si tratta di uno stile caratterizzato dalla forte frammentazione, con periodi composti da «una sequenza di microfrasi, coordinate paratatticamente e in modo prevalentemente asindetico, spesso con ellissi del verbo»,<sup>35</sup> e che a partire dal *Notturmo* accentua gli elementi ritmici anche attraverso un uso degli a capo che allude alla lirica. Alfredo Schiaffini<sup>36</sup> ha sottolineato che «il nuovo modulo sintattico-stilistico opererà sugli scrittori più giovani», come il Soffici del *Gior-nale di bordo* (1915) o lo Sbarbaro dei *Trucioli* (1914-18), di cui segnala passi come i seguenti:

Passeggiata serale per i campi. – Ricordarsi la viottola di Finocchio sull'imbrunire; –  
la civetta che piomba tra le piante, – il suo volo tacito; poi il suo primo strido.  
Comunione mistica con la natura. – Amore struggente per gli uomini, misto a pietà. –  
Il contadino solo e fermo sulla proda.  
Onda di cupa felicità.

Collane di perle gialline che sono le strade; formicolii di lumi isolati; bracieri semispentii;  
luci mobili, di tram, che scoppiano a tratti in grandi lampi violetti. Sotto i Morti, s'ac-  
cende anche la costellazione funebre di Staglieno.

Uno studio ampio sull'eredità dannunziana nella prosa letteraria del Novecento mostrerebbe come il modello dell'ultimo D'Annunzio sia stato in grado di agire in profondità sul piano della sintassi e della testualità, contribuendo all'affermazione presso molti scrittori di uno stile nominale e giustappositivo<sup>37</sup> e determinando in gran parte anche il successo di alcuni usi interpuntori, come l'espansione del punto fermo a scapito di altri segni di punteggiatura.<sup>38</sup>

Anche laddove il modello dannunziano è lontano e, probabilmente, non direttamente tenuto in considerazione, si possono osservare a volte notevoli analogie con la sintassi del *Notturmo*. Si legga, ad esempio, l'inizio del primo capitolo del fortunato romanzo storico *Q*, pubblicato per la prima volta nel 1999 da Luther Blissett, pseudonimo collettivo di un gruppo di autori italiani, parte dei quali ha in seguito adottato il nome di *Wu Ming*:

Quasi alla cieca.  
Quello che devo fare.  
Urla nelle orecchie già sfondate dai cannoni, corpi che mi urtano. Polvere di sangue  
e sudore chiude la gola, la tosse mi squarcia.  
Gli sguardi dei fuggiaschi: terrore. Teste fasciate, arti maciullati... Mi volto continua-  
mente: Elias è dietro di me. Si fa largo tra la folla, enorme. Porta sulle spalle  
Magister Thomas, inerte.  
Dov'è Dio onnipresente? Il Suo gregge è al macello.  
Quello che devo fare. Le sacche, strette. Senza fermarsi. La daga batte sul fianco.  
Elias sempre dietro.<sup>39</sup>

Sono molti i punti di contatto con la prosa del *Notturmo*. In primo luogo, l'uso degli a capo, che isola periodi brevi o brevissimi per ottenere effetti di ritmo, che nel passo sono funzionali a rendere il rapido susseguirsi di percezioni (visive, uditive, tattili) da parte della voce narrante. Poi, l'assenza di subordinate combinata con un ampio ricorso a

frasi nominali (*Quasi alla cieca; Gli sguardi dei fuggiaschi: terrore; Le sacche, strette; Elias sempre dietro*). Infine, la giustapposizione di brevi periodi monoproposizionali, che in un caso scandiscono una sequenza di tre membri (*Elias è dietro di me. Si fa largo tra la folla, enorme. Porta sulle spalle Magister Thomas, inerte.*), secondo una tipologia che torna più volte nel *Notturmo*: «Sono le due. Bisogna partire. Il motoscafo è pronto» (p. 180); «Chiamo. Sono le tre del pomeriggio. Ho dormito lungamente» (p. 256); «È là bocconi. È stroncato. Ha vent'anni» (p. 303).<sup>40</sup>

La probabile assenza, nel passo di Luther Blissett, di un riferimento diretto a D'Annunzio appare significativa di quanto il modello del *Notturmo* sia penetrato in profondità e, offrendo una valida alternativa allo stile manzoniano, abbia contribuito alla formazione di una moderna prosa letteraria italiana.

## NOTE

1. Luca Serianni, *Sulla lingua del Libro Segreto di D'Annunzio*, in *Studi di filologia e letteratura in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno editrice, 2000, II pp. 1087-110, a p. 1092.

2. Sui neologismi dannunziani si vedano Bruno Migliorini, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in Id., *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 293-323 e Vittorio Coletti, *D'Annunzio e la lingua italiana*, in Id., *Italiano d'autore*, Genova, Marietti, 1989, pp. 56-69. Su D'Annunzio e la lessicografia si vedano Mario Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 439-49, Claudio Marazzini, *La «vertu du verbe» ed il comportamento linguistico di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», n. 14 1979, pp. 115-31 e Giovanni Nencioni, *Lessicografia e letteratura italiana*, «Studi di lessicografia italiana», II 1980, pp. 5-30.

3. Dell'ampia bibliografia sull'eredità dannunziana nella letteratura italiana del Novecento si vedano almeno Aldo Rossi, *D'Annunzio e il Novecento*, «Paragone. Letteratura», XIX (agosto 1968), n. 222, pp. 23-54, e XIX (dicembre 1968), n. 226, pp. 49-63; Alberto Frattini, *D'Annunzio e la lirica italiana del Novecento*, in Id., *Dai crepuscolari ai novissimi*, Milano, Marzorati, 1969, pp. 65-140; Pier Vincenzo Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale e D'Annunzio e la lingua poetica italiana del Novecento*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-106 e 190-216.

4. Si veda la voce del *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002 (d'ora in poi: GDLI).

5. *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*, a cura di Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2007 (d'ora in avanti: *Primo Tesoro*).

6. Giovanni Spadolini, *Discorsi parlamentari*, a cura di Cosimo Ceccuti, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 231.

7. Nella rubrica *Bloc notes*, «Europeo. Politica, cultura, attualità», XXXVIII n. 48, 29 novembre 1982, p. 178. Lo stesso Spadolini usò di nuovo l'aggettivo nel discorso del 29 aprile 1983: «ora che questo Governo dichiara esaurita la propria funzione, ci pare giusto fissare una valutazione positiva di tale definizione delle relazioni industriali, da consegnare alla riflessione di futuri governi, sullo sfondo di una società complessa e multanime come quella italiana». Cfr. Senato della Repubblica italiana, VIII legislatura, 614° seduta pubblica, resoconto stenografico, venerdì 29 aprile 1983 (seduta pomeridiana), p. 4.

8. Per *chiaria* si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento: prima serie*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 53, 210; per *azzurrità* cfr. Antonio Sorella, *Studi linguistici abruzzesi*, Pescara, Libreria dell'Università, 2000, pp. 96-97.

9. «l'estasi di correre sull'acqua, battendo i piedi sulla morbida, elastica azzurrità» (Annie Vivanti, *Zingaresca*, Milano, Mondadori, 1918, p. 51); «silenzii croscianti / d'azzurrità di luna e di mare...» (Giroloano Comi, *Spirito d'armonia*, 1945, in *Lirici pugliesi del Novecento*, a cura di Ferruccio Ulivi ed Elio Filippo Accrocca, Bari, Adriatica, 1967, p. 68); «dall'azzurrità del fumo», «primaverile azzurrità di tinta» (Beppe Fenoglio, *Opere*, a cura di Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978, pp. 630, 769); «siciliane / azzurrità di Origini» (Pier Paolo Pasolini, *Poesie in forma di rosa (1961-64)*, Milano, Garzanti, 1976, p. 195);

10. Di *lunante* GDLI registra solo tre esempi dannunziani; su *animaliere*, che GDLI registra senza esempi, cfr. Serianni, *Sulla lingua*, cit., p. 1104.

11. Di *orgiaco* GDLI registra, oltre a quelli dannunziani, due esempi in Oriani e uno in Corazzini. Su *scelleranza* cfr. Serianni, *Sulla lingua*, cit., p. 1103. Di *anzipetto* GDLI registra solo esempi dannunziani.

12. Per *myrionyma*, non registrato da GDLI, cfr. Serianni, *Sulla lingua*, cit., p. 1105; per *cignigeno*, di cui GDLI registra solo l'esempio dannunziano, cfr. Migliorini, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 315; per *talassocrate* GDLI registra, oltre a un esempio dannunziano, uno di Bacchelli.

13. Per *dapale* GDLI registra solo l'esempio dannunziano; per *aromale* la voce GDLI, che presenta solo due esempi dannunziani, può essere integrata con un passo di Guido Gozzano, *L'incrinatura*: «dopo un'ora, già langue l'aromale / fior che m'offerse la mia dolce Amica?». Cfr. Alida D'Aquino Creazzo, *L'ora della Chimera e altri studi tra Verga e D'Annunzio*, Catania, CUCEM, 1990, p. 106.
14. Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1959.
15. Giulio Cappuccini, Bruno Migliorini, *Vocabolario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 1965.
16. Tullio De Mauro, *Il vocabolario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000; *Lo Zingarelli 2015*, Bologna, Zanichelli, 2014; *Il Devoto-Oli 2013*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Firenze, Le Monnier, 2012: quest'ultimo continua a registrare anche *lunante*.
17. *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999.
18. Su cui cfr. Migliorini, *Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 313-14.
19. Giuseppe Manacorda, *A proposito del neologismo dannunziano velivolo*, «Fanfulla della Domenica», XXXII, 9 (27 febbraio 1910).
20. Sui riferimenti a D'Annunzio in Panzini cfr. Niva Lorenzini, *Il d'Annunzio di Panzini*, «Studi novecenteschi», 1985, pp. 39-50.
21. È registrata, ad esempio, con la marca «comune» dal *Vocabolario della lingua italiana* di De Mauro, cit. Per quanto riguarda i decenni passati, è interessante l'osservazione di Panzini sulla maggiore diffusione di *aeroplano* rispetto a *velivolo* nell'edizione del 1933 della *Guida alla grammatica italiana con un prontuario delle incertezze. Libretto utile per ogni persona*, Firenze, Bemporad: «Ma per le parole comuni sovrano è il popolo. D'Annunzio rinnovò una bella parola *velivolo*, e durante la guerra fu adottata ufficialmente. Eppure prevale *aeroplano*!». Il passo è citato in Salvatore Claudio Sgroi, *La grammatica degli Italiani di Trabalza e Alodoli (1934): grammatica fascista?*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a cura di Enzo Caffarelli e Massimo Fanfani, Roma, Società Editrice Romana, 2011, pp. 283-308, a p. 295. Un'indagine sulla differenza di significato e di uso di *aereo*, *aeroplano* e *velivolo* nella lingua dei giornali degli anni Settanta è in Monique Jacqmain, *Aereo, aeroplano, velivolo*, «Lingua Nostra», XXXVI (1975), pp. 82-84.
22. Cfr., anche per altre voci dannunziane legate all'aviazione, Coletti, *D'Annunzio*, cit., pp. 58-60 e Linda Garosi, Forse che si forse che no: *dalle pagine dei taccuini alla ricreazione letteraria del viaggio*, in *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, a cura di Josefa Calvo Montoro e Flavia Cartoni, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 81-92.
23. «Rivista marittima», vol. 42, 1909, p. 583.
24. Alfredo Panzini, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1935, s.v. *sandwich*.
25. Antonio Jacono, *Dizionario di esotismi*, Firenze, Marzocco, 1939. *L'auctoritas* dannunziana è esibita molto spesso da Jacono per proporre sostituzioni autoctone di parole straniere, ad esempio nel caso di *canterano* per *comò*, *chiave comunella* per *passee-partout*, *doppiato* per *doublé*, *legacciolo* per *jarretière*, *perizoma* per *cache-sexe*, *scatola armonica* per *carillon*.
26. La voce compare in Filippo Tommaso Marinetti, Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932, p. 147. Cfr. Giovanna Frosini, *L'italiano in tavola*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di Pietro Trifone, Roma, Carocci, 2009, pp. 79-128, a p. 94.
27. Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1972 (I ed. 1963), p. 365.
28. Su un manifesto pubblicitario della Ramazzotti compariva infatti la scritta «Arzente è la denominazione italiana del cognac suggerita dal Poeta Soldato. È adottata dalla ditta Ramazzotti dall'inizio delle sanzioni».
29. Giorgio Pasquali, *Il vocabolario dell'Accademia d'Italia*, «Nuova Antologia», n. 1665, 1 agosto 1941, p. 222.
30. Tra le altre voci rimesse in circolo da D'Annunzio e che hanno conosciuto una certa fortuna nella lingua comune Migliorini (*Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 320-22) segnala *irreale*, *malioso*, *superuomo*, *teoria* 'fila di persone' e alcune forme legate alla politica fascista, come *alalà*, *arengo* e *orbace*.
31. Luca Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 200.
32. Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 291. Si vedano anche le interessanti osservazioni di Maria Rosa Giacon (*D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel Piacere*, «Studi novecenteschi», XII 1985, pp. 209-73, alle pp. 266-67n) circa l'influsso esercitato su D'Annunzio dalla presenza di simili formule nella prosa del francese Paul Bourget.
33. Ma anche nei romanzi successivi; traggio alcuni esempi dall'archivio *LIZ 4.0. Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001: «ti desidero, come non mai» (*Il piacere*); «egli era stato sincero come non mai» (*Il piacere*); «alterata nella salute, triste come non mai» (*L'innocente*); «appassionato come non mai» (*L'innocente*); «la voluttà è alta, come non mai» (*Trionfo della morte*).
34. Si cita da Liala, *Il pianoro delle ginestre*, Venezia, Sonzogno, 2011; Ead., *Una notte a*

Castelguelfo, ivi, 2011; Ead., *L'azzurro nella vetrata*, ivi, 2012; Ead., *Il sole se tramonta può tornare*, ivi, 2010; Ead., *Un altare per il mio sogno*, ivi, 2011.

35. Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 313. Ha fornito un'approfondita descrizione della sintassi dell'ultimo D'Annunzio Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 301-11.

36. Alfredo Schiaffini, *Gabriele D'Annunzio: arte e linguaggio*, in Id., *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 78-131, alle pp. 112-15.

37. Bice Mortara Garavelli, *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea*, in *Storia linguistica dell'Italia nel Novecento. Atti del V congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Roma, 1-2 giugno 1971)*, a cura di Maurizio Gnerre, Mario Medici, Raffaele Simone, Roma, Bulzoni, 1973 pp. 113-25. Cfr. anche Maurizio Dardano, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008, in particolare alle pp. 45-47.

38. Sebbene si tratti di una tendenza che, nei narratori degli anni Trenta e Quaranta come Pavese o Vittorini, si ispira alle scelte stilistiche dei grandi modelli della narrativa americana: cfr. Elisa Tonani, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Cesati, 2010.

39. Luther Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, 2000, p. 4.

40. Si cita da G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.

# D'Annunzio e la lingua dell'architettura

Raffaele Giannantonio

## *Premessa*

Gabriele d'Annunzio era attratto dall'architettura soprattutto in quanto uno dei suoi principali propositi era quello di cantare «quasi tutte le bellezze della terra italiana e quasi tutti gli elementi della sua civiltà»<sup>1</sup>. Nonostante sia stato per lungo tempo considerato un eclettico che aveva aderito superficialmente alle mode succedutesi tra Otto e Novecento<sup>2</sup>, le sue competenze emergono nelle architetture descritte nelle sue opere grazie alla capacità di trasmettere al lettore, attraverso immagini estremamente efficaci, i tratti caratterizzanti di un monumento secondo approcci linguistici differenti. Nel novembre 1890, in occasione della prima Esposizione italiana di Architettura svoltasi a Torino, importante occasione di confronto tra l'eredità romantica e le prospettive del nuovo secolo<sup>3</sup>, d'Annunzio scrive all'ingegnere Antonino Liberi, suo cognato e amico, mostrandosi preoccupato del fatto che «nessuno si occupa dell'architettura di Torino, su pei giornali. Farò inventare un articolo per metterci il brano che ti riguarda»<sup>4</sup>. Leggendo i numerosi scritti in cui il Poeta, per differenti motivi, si è trovato ad illustrare opere di architettura, è immediato riscontrare il trasporto per alcuni ambiti urbani (in particolare in nucleo antico di Venezia), la varietà dei temi tipologici affrontati (dai templi alle chiese, ai palazzi ed ai teatri), la preferenza per alcuni periodi (ad esempio il Medioevo e il Barocco) ma anche il rispettoso riferimento ai monumenti della sua terra natia (su tutti l'abbazia di San Clemente a Casauria). Il tutto caratterizzato da alcuni inattesi errori di carattere “tecnico” (il Partenone “ionico”, lo schema dell’“anfiteatro” in luogo di quello del “teatro”) ma anche e soprattutto da una notevole e sintetica capacità di lettura dell'espressione architettonica. Risulta arduo imputare esclusivamente questi “scivoloni” alla formazione prevalentemente letteraria dell'autore, che, come vedremo, affronta invece le tematiche con il piglio dell’“addetto ai lavori”.

## *L'architettura classica: il Partenone*

Iniziamo con dire che il breve tragitto che noi percorreremo assieme a d'Annunzio nei boschi letterari della “sua” architettura, non va considerato certamente esaustivo in quanto, come detto, lo scrittore incontrò per tutta la sua vita opere costruite che facevano da sfondo alle sue poesie, ai romanzi e alle opere teatrali, quando addirittura non fu egli stesso a “progettarne” alcune. Ad esempio nella Roma ricchissima è la presenza di fontane, statue, chiese e palazzi tanto quanto dei suoi nobili resti archeologici. Noi però, avendo già trattato in altra sede del rapporto tra il Poeta e Roma, ci interesseremo solo delle polemiche descrizioni dei teatri della Città Capitale che appare nel 1882 ad un d'Annunzio non ancora ventenne in tutto il «fascino molteplice che emana dalle reliquie della sua

grande storia imperiale e papale»<sup>5</sup>. Il passato classico compare con altrettanta forza in occasione del viaggio che d'Annunzio compì nell'estate del 1895 a bordo dello yacht "Fantasia" in quella terra di Grecia scolpita da mani divine nella roccia «obbedendo a quel medesimo ritmo cui obbedirono alzando i templi e foggiando le statue gli artefici umani»<sup>6</sup>. Il desiderio di questo viaggio era stato fortissimo, forse eccessivo, tanto che consumata l'esperienza, egli scrive:

«Viaggiare non giova. Io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro»<sup>7</sup>.

In tal modo il Poeta demolisce uno dei concetti-base della letteratura architettonica del Novecento, quello del viaggio come elemento di conoscenza di se stesso prima ancora delle culture visitate. Dell'architettura greca egli sembra apprezzare più di tutto la «magnanimità severa» del dorico, «l'ordine divino onde fulge/ la pura colonna/ nei Propilèi di Mnesicle/ nel Partenone d'Ictino»<sup>8</sup>. Qui va notata innanzitutto la correttezza delle attribuzioni; oltre che la citazione di Mnesicle quale autore dei Propilèi, a proposito del Partenone egli ignora Callicrate, l'architetto di Cimone che la iniziò, ma non Ictino, che la riprogettò e completò per Pericle (e Fidia). Al contrario l'immagine del tempio delle Dea vergine che era comparsa nel 1880 in *Primo vere* è decisamente meno corretta: «-Alto biancheggia su le ionie pile/ il Partenone»<sup>9</sup>. Come sarà ben noto al d'Annunzio di *Maja* l'ordine della peristasi templare è dorico, non ionico, a meno che il giovanissimo *Flos* intendesse riferirsi alle quattro colonne ioniche della cella orientale. Nella descrizione del tempio in un articolo pubblicato il 1° dicembre su nel 1896 su "La Tribuna", d'Annunzio ne celebra l'armonia musicale:

«E di mezzo all'adunamento degli uomini si leva a poco a poco il colonnato del Partenone, candido e augusto, armonioso come una musica, nell'azzurro profondo (...)»<sup>10</sup>.

Tale riferimento è di grande importanza perché coincide con l'intuizione di un altro grande viaggiatore di architettura, Charles-Edouard Jeanneret, ben più celebre con il successivo nome d'arte di Le Corbusier. Questi aveva infatti attribuito al Partenone un significato "acustico", considerandolo una sorta di cassa armonica costruita sull'Acropoli per raccogliere le "sonorità" paesaggistiche dell'Attica e trasmetterle, amplificate, all'orecchio di Atene<sup>11</sup>. Come Le Corbusier, d'Annunzio aveva avvertito il fascino misterioso del Partenone: «pur così ruinato (...) è una specie di Armonia prodigiosa, il cui mistero rimane inconoscibile»<sup>12</sup>. In effetti il mistero recondito dell'armonia che sprigionava da quella composizione nasceva dal concetto proporzionale della sezione aurea che Ictino aveva adottato, così come negli anni Cinquanta farà Le Corbusier per progettare il suo *modulor*, lo schema impiegato nelle opere del periodo. Il giovane studente Charles-Edouard Jeanneret aveva soggiornato ad Atene nel settembre 1911 durante il suo *Voyage d'Orient*. Qui aveva assistito alla «gigantesca apparizione» del Partenone sull'Acropoli, restando stordito «davanti alla inspiegabile precisione di questa rovina»<sup>13</sup>, cui nel 1923 egli attribuirà il ruolo di «macchina per creare emozioni»<sup>14</sup>. Nell'aprile 1928, molti anni dopo l'uscita di *Primo Vere*, l'attenzione verso il Partenone si manifesta nuovamente in d'Annunzio che avendo appreso, forse a parziale spiegazione del mistero "inconoscibile", che ciò che restava dell'opera di Ictino e Fidia «è interamente dissimmetrico», aggiunge: «con una segreta gioia ricominciai a studiare la forma de' miei libri da compiere»<sup>15</sup>.

## *Il Medioevo: i monumenti abruzzesi*

Come abbiamo accennato, tra i vari periodi storici in cui la storia dell'architettura è classificata, d'Annunzio mostra di preferire il Medioevo, come rivela la descrizione della chiesa romana di Santa Maria in Cosmedin, di cui nei *Taccuini* loda la parca solennità che esprimono le «tre navate» e «gli archi sostenuti da colonne di marmo raro con capitelli variati a delicati fogliami»<sup>16</sup>. Sempre nei *Taccuini* altre citazioni sono riservate a due chiese medievali di Assisi: dell'organismo superiore del S. Francesco ad Assisi è lodato «l'impeto saliente delle linee architettoniche»<sup>17</sup> mentre del duomo di S. Rufino viene descritto con il caratteristico linguaggio immaginifico il repertorio zoomorfo che ne adorna la facciata<sup>18</sup>.

Particolare è poi il rapporto con la cattedrale gotica di Reims, che viene descritta nella sua natura gotica di monumento collettivo in continua crescita verticale:

«I mille e mille e mille uomini, che avevano cavato tagliato e commesso le pietre cantando, intonavano di nuovo il loro cantico interrotto, che saliva fuori del tempo misurato e fuori del linguaggio scandito. Non era se non una forza saliente, come la fiamma. Era anzi la medesima forza saliente. La Cattedrale toccava alfine il cuore del cielo. Nata da un'aspirazione verso l'altezza, nata da una imitazione angelica, da un bisogno di volo e di coro, la Cattedrale esprimeva un'ansia che non si placa mai. Ella non poteva esser condotta dagli uomini al suo compimento né poteva compiere sé stessa. Nessuna generazione la vedeva compiuta. Il peso della pietra, il peso dello scalpello, il peso della mano serbavano una terribilità invitta. L'ansia degli edificatori non riusciva se non a volgere verso l'alto il fogliame dei capitelli e le penne degli Angeli impietrite. L'edificio era un desiderio arrestato nel punto di superarsi. Era una mole radicata che invidiava la nuvola sorvolante»<sup>19</sup>.

D'Annunzio è a Reims il 15 marzo 1915, quando la città è teatro della prima guerra mondiale e la cattedrale è stata bombardata dall'artiglieria tedesca<sup>20</sup>:

«Le vetrate non serbavano se non i neri piombi, come le foglie consunte dall'autunno non serbano se non le nervature; ma i piombi disegnavano immagini di cielo là dov'erano immagini di vetro. (...) La torre incotta dall'arsione aveva il colore che ha la carne dei martiri quando nel martirio trasumano. (...) Da una parte e dall'altra della Porta, robuste travature embriate da sacchi di sabbia proteggevano l'ordine delle statue belle. Chino scorgevo la luce passare per gli interstizii come per le fenditure d'una caverna selvaggia»<sup>21</sup>.

L'immagine della chiesa in fiamme suscita in d'Annunzio l'idea che l'elevarsi della fiamma, coincidente con lo spirito di ascesa del gotico, corrisponda ad un simbolo di rinascita della Francia intera. Inoltre l'idea della forza purificatrice del fuoco corrisponde tanto allo spirito «interventista» del suo autore che al *milieu* condiviso con il Futurismo («Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!...»<sup>22</sup>):

«Ed ecco, d'improvviso, la fiamma eroica ne riprendeva e ne svolgeva il ritmo primiero. La pietra si moveva, la pietra si liberava, la pietra saliva nel firmamento. Tutto il suo sforzo di ascensione era secondato dalla fiamma. Dall'abside, dalle arcate dei contrafforti, dalle curvature dei portali, da tutti i luoghi di gloria, le ali si spiegavano, gli Angeli s'involavano nel fuoco. E dal fuoco altri Angeli si creavano, e seguivano il medesimo volo. Il mistero dell'Ascensione, chiuso nella Cattedrale, era rivelato non in verbo ma in atto. La Cattedrale era scoperchiata come il monumento presso cui Maria se ne stava in pianto allorché i messaggeri vestiti di bianco le dissero: "Donna, perché piagni?". La Cattedrale era fiammeggiante di resurrezione; e l'anima della Francia era quivi alzata in piè, come il riapparito».

Addirittura Ojetti riporta come d'Annunzio s'inginocchi davanti al "miracolo" della cattedrale in fiamme e che consigli al cardinale Luçon di non restaurare la chiesa ma di lasciarla allo stato di rudere<sup>23</sup>. Come si vede, d'Annunzio coglie gli aspetti essenziali dell'edificio gotico inteso come espressione di un'intera collettività che afferma la propria gloria nell'ansia di raggiungere il primato in altezza grazie all'evoluzione del rito che, eliminando i matronei romanici, consente l'identificazione di una purissima struttura capace di sopravvivere anche alla devastazione del fuoco bellico.

Della natale terra d'Abruzzo d'Annunzio cita il duomo di S. Maria Maggiore a Guardiagrele, il cui nucleo originale, realizzato nel XIII secolo, era di tipo basilicale, in osservanza dei canoni benedettini cassinesi, divulgati dall'abate Desiderio alla fine dell'XI secolo, riscontrabili in Abruzzo anche nel S. Clemente a Casauria e nel S. Liberatore a Maiella. Così d'Annunzio cita nel 1894 Guardiagrele e la sua cattedrale all'interno del *Trionfo della morte*:

«Guardiagrele, la città di pietra, risplendeva al sereno di maggio. Un vento fresco agitava le erbe su le grondaie. Santa Maria Maggiore aveva per tutte le fenditure, dalla base al fastigio, certe pianticelle delicate, fiorite di fiori violetti, innumerevoli cosicché l'antichissimo Duomo sorgeva nell'aria cerulea tutto coperto di fiori marmorei e di fiori vivi»<sup>24</sup>.

Come si vede, d'Annunzio sottolinea correttamente la profondità storica della chiesa, mentre l'aspetto che gli appariva era frutto della ristrutturazione settecentesca dell'edificio, operata dalla Confraternita del Sacro Monte dei Morti, che aveva unito la navata anteriore, a livello della piazza, con il coro medievale, situato a cavallo del sottopasso stradale di via dei Cavalieri<sup>25</sup>. Inoltre l'immagine complessiva dell'ambiente costruito è determinata dalla plasticità della facciata di Santa Maria Maggiore, realizzata completamente con pietra della Maiella, che fa guadagnare alla cittadina l'appellativo di "città della pietra". Il "sorgere nell'aria cerulea" da parte dell'edificio è poi dovuto alla svettante torre campanaria quadrangolare e sporgente (1377 ca.), articolata su tre livelli, che occupa quasi completamente il prospetto dell'edificio alla cui base si apre un portale durazzesco della prima metà del Quattrocento.

Il gusto della rovina emerso a proposito della cattedrale di Reims era già presente nelle descrizioni dannunziane dell'abbazia di San Clemente a Casauria, il monumento abruzzese che egli poneva alla vetta del proprio interesse. In una lettera a Barbara Leoni del giugno 1887 egli citava l'edificio come «una cosa d'arte meravigliosa, uno dei più solenni monumenti italiani» ed uno «spettacolo di bellezza sovrana»<sup>26</sup>. L'interesse per l'abbazia casauriense è in realtà l'espressione dell'impegno nutrito dal Poeta verso la conservazione delle bellezze architettoniche. A tal proposito nel 1892 egli rivolse un appello per il recupero del S. Clemente al Ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che gli conferì l'anno seguente l'incarico per il censimento dei monumenti artistici della Sardegna:

«Più di dieci anni fa, nell'adolescenza lontana, vidi per la prima volta l'abbazia di San Clemente a Casauria. Mi parve, al primo sguardo, una rovina. Tutto il suolo in torno era ingombro di macerie e di sterpi; frammenti di pietra scolpita erano ammassati contro i pilastri; da tutte le fenditure pendevano erbe selvagge; costruzioni recenti, di mattoni e di calce, chiudevano le ampie aperture delle arcate di fianco; le porte cadevano. E una compagnia di pellegrini merigiava nell'atrio bestialmente, sotto il nobilissimo portico eretto dal magnifico Leonate. Ma quei tre archi, intatti, sorgevano di su i capitelli diversi con una eleganza così altera e il sole di settembre dava a quella dolce

pietra bionda un'apparenza così preziosa che io sentii subitamente d'essere al cospetto d'una sovrana bellezza. In fatti, come più la mia contemplazione diveniva attenta, l'armonia composta da quelle linee diveniva più chiara e più pura; e a poco a poco da quel non mai veduto accordo audace d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo; e da quelle sagome e da quei fregi variissimi degli archivolti, dai rombi, dalle losanghe, dalle palme, dalle rosette ricorrenti, dai fogliami sinuosi, dai mostri simbolici, da tutte le particolarità dell'opera, andavasi rivelando per gli occhi al mio spirito l'unica assoluta legge ritmica che le grandi masse e i piccoli ornati concordemente seguivano»<sup>27</sup>.

In effetti l'abbazia di S. Clemente a Casauria, è senz'altro il più illustre monumento romanico d'Abruzzo, parte di un'abbazia di fondazione imperiale carolingia<sup>28</sup>. D'Annunzio si riferisce con dottrina all'intervento voluto nel 1176 dall'abate Leonate, grazie al quale il complesso liturgico riacquistò il suo splendore, assumendo l'attuale impianto a croce latina: fu allora realizzata la facciata principale con i tre portali, il portico e il soprastante oratorio, l'abside ed il transetto. Il progetto di Leonate, morto nel 1182, rimarrà in parte incompiuto, come testimoniano le diverse altezze della navata centrale e la mancata costruzione delle volte a crociera del transetto. Da allora il monastero attraversò lunghi periodi di decadenza, durante i quali fu trasformato in magazzino, stalla e ripostiglio; nel corso dell'Ottocento dovettero essere asportati gli affreschi che decoravano l'abside, il presbiterio e la sagrestia. Il progressivo degrado dell'abbazia si arrestò esattamente nel periodo in cui Gabriele d'Annunzio si espresse in sua difesa. Pier Luigi Calore operò infatti una campagna di restauri tra il 1887 ed il '92, riportando in luce la cripta, intervenendo sulla cornice di coronamento, sul pavimento del portico e sul selciato esterno<sup>29</sup>. Furono infine restaurate le decorazioni in pietra del portico e dell'ambone, liberato demolendo la parte alta della scaletta in pietra attraverso la quale vi si accedeva. Nel 1894 la chiesa viene dichiarata monumento nazionale<sup>30</sup>. Quello che d'Annunzio ammirava era l'elegante portico di facciata, ricco di un apparato scultoreo zoomorfo; la sua realizzazione, risalente al periodo dell'abate Leonate, si deve a maestranze provenienti dalla Puglia e dalla Borgogna. Il portico è costituito da tre arcate, di cui la centrale a sesto pieno e le laterali a sesto acuto, sorrette da pilastri rettangolari con addossate colonne di diverso diametro. Le tre campate del portico sono coperte da volte a crociera costolonate che sostengono il soprastante oratorio dedicato a S. Michele Arcangelo. Il ricco e fantasioso apparato scultoreo e decorativo fu però progressivamente rimaneggiato a seguito dei terremoti del 1349 e del 1456<sup>31</sup>.

Cinque anni dopo d'Annunzio torna a descrivere il S. Clemente di Casauria nel discorso elettorale che egli rivolge agli Ortonesi, assegnando alla stessa abbazia il valore di simbolo della stirpe e della cultura abruzzese:

«Ben fu la Chiesa abruzzese, già fondata nel primo secolo del Cristianesimo, la custode vigilante del nostro patrimonio ideale. Nelle sue basiliche e nelle sue abazie ella non conservò soltanto le ossa dei Martiri ma puranco le testimonianze della nostra nobiltà, i vestigi dell'opera secolare compiuta dal nostro genio; e fu promotrice e propagatrice delle nostre arti belle. Lo splendore della bellezza s'irradiava dalla basilica che il magnifico Leonate edificò in un'isola fertile abbracciata e nutrita dal nostro fiume paterno. I marmorarii i figuristi gli orafi i tessitori formavano una specie di corporazione ornativa intenta all'ornamento del tempio clementino che, crescendo in potenza spirituale e temporale, era divenuto il centro d'una vita vasta e fervida»<sup>32</sup>.

L'importanza dell'abbazia casauriense e l'influenza del pensiero dannunziano in termini di architettura viene confermato dal progetto del Padiglione degli Abruzzi e Molise

che Antonino Liberi redige nell'ambito delle Mostre Regionali di Roma per le Feste Cinquantenarie dell'Unità d'Italia del 1911. Dopo aver consegnato il progetto al Comitato organizzatore il 4 gennaio 1910, l'ingegnere scrive infatti all'illustre cognato:

«Il mio lavoro, a differenza degli altri che sono fedeli e pedanti riproduzioni, si può considerare come una sinfonia sui motivi del S. Clemente. Vedrai che ti piacerà»<sup>33</sup>.

In realtà la chiesa casauriense, riedificata a partire dal 1176 dall'abate Leonate ma modificata da restauri operati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, viene riprodotta però solo nel primo livello del prospetto principale. Infatti Liberi, che non doveva apprezzare l'irregolarità dell'edificio medievale, sostituì alle quattro bifore di differente fattura un sistema di tre trifore che ripetono la sequenza dei profili degli archi sottostanti. In definitiva si tratta di un procedimento eclettico di esemplare concezione, perché non propone di reinverare in architettura un momento della vita della regione, ritenuto il più felice o caratterizzante, quanto il montaggio di elementi provenienti da opere egualmente rappresentative ma appartenenti a realtà diverse.

Per suo conto d'Annunzio nella descrizione del monumento contenuta nella lettera a Pasquale Villari identifica con grande sagacia nei «tre archi, intatti,» dell'atrio la presenza di una cultura costruttiva nuova che accanto all'arcone centrale a tutto sesto aveva introdotto l'arco a sesto acuto, partecipando in tal modo al rinnovo dell'architettura religiosa dell'Italia centrale. Ciò accanto alla caratteristica presenza nelle chiese romaniche di una plastica figurativa che, rivolta al popolo della Chiesa, narra, inventa e ammonisce. I termini impiegati nella descrizione dannunziana sono pacati e analitici, così il tono è disteso, affabulante, non più "imaginifico" ma legato al ricordo ed alla memoria storica che il monumento trasmette, ben diverso quindi da quello estatico ed emotivo con il quale era stata descritto il "miracolo" di Reims.

### *Il Rinascimento: Santa Maria delle Carceri a Prato*

Il rapporto con il Rinascimento passa attraverso due città che ebbero grande importanza nella vita di Gabriele d'Annunzio, Prato, ove nel Collegio Cicognini aveva vissuto la «chiusa adolescenza», e Venezia, ove nella "casetta rossa" aveva trascorso gran parte del periodo bellico e quello postbellico, scrivendo il *Notturmo* nei mesi di cecità forzata.

Tra le "città del silenzio" d'Annunzio cita di Prato la chiesa di Santa Maria delle Carceri di Giuliano da Sangallo, il cui autore egli colloca tra i suoi «maestri»:

«(...) O Giuliano  
da San Gallo, il tuo tempio fu misura  
dell'arte a me che la sua grazia pura  
mirai caldo del fren vergiliano.  
La croce greca l'ordine soprano  
reggea della pacata architettura,  
spaziandosi in ritmo ogni figura  
come il bel verso al batter della mano.  
La cupola dai dodici occhi tondi  
il bianco-azzurro fregio dei festoni  
i fiori i frutti gli òvoli i dentelli  
i dorici pilastri dai profondi  
solchi eran come nelle mie canzoni  
fronti sirime volte ritornelli»<sup>34</sup>.

Tra le tante opere che il Rinascimento costruì in Toscana, d'Annunzio sceglie dunque la piccola chiesa commissionata da Lorenzo il Magnifico a Giuliano da Sangallo, che la realizza tra il 1482 ed il '92. La scelta è estremamente oculata, in quanto si tratta di una delle più compiute formulazioni della ricerca sulla pianta centrale, tematica ampiamente dibattuta dagli architetti del Rinascimento. In quest'opera Giuliano intende ricondurre il problema tipologico alla sua essenzialità, ma deve però accettare un'interpretazione accademica in cui il rivestimento geometrico esterno a fasce di marmo verde crea un telaio geometrico supplementare, in competizione con quello degli ordini sovrapposti. Per suo conto d'Annunzio sottolinea correttamente sia lo schema a croce greca, incardinato sul quadrato centrale, che la sovrastante cupola i cui costoloni definiscono dodici campi in cui si aprono altrettanti oculi. Inoltre dello spirito geometrico della pacata architettura concepita da Giuliano, d'Annunzio sottolinea l'«ordine soprano» e «i dodici pilastri dai profondi solchi».

Ancor più profondo è il sentimento spirituale che lega d'Annunzio a Venezia, come testimonia la lettera scritta nel settembre 1894 dall'Hôtel Beaurivage a suo cognato:

«Caro Antonino,  
sono qui a Venezia da alcuni giorni; e spesso tu mi sei venuto nel pensiero, nei momenti di più alta commozione d'innanzi a queste meraviglie d'architettura antica. Bisogna assolutamente che tu conosca Venezia, che tu respiri questa solitudine lagunare. Credo che in nessun'altra città proveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi»<sup>35</sup>.

Sei anni dopo, nel *Fuoco*, egli descrive Venezia come «la Città di pietra e d'acqua»<sup>36</sup> che possiede in sé «il fiato e il riflesso del remoto Oriente»<sup>37</sup>. I grandi viaggiatori che avevano visitato Venezia sembravano prediligerne l'architettura medievale, a partire dal ventiduenne Viollet-le-Duc che, a conclusione del viaggio svolto in Italia tra il 1836 ed il '37, definì il palazzo Ducale «il Partenone del Medioevo». John Ruskin, che aveva trascorso nel nostro Paese sette lunghi soggiorni dal 1841 all'82, dedicò gran parte de *Le pietre di Venezia* (1851-53) al gotico lagunare, visto prevalentemente nei suoi rapporti chiaroscurali di superficie. Nel 1907 Charles-Edouard Jeanneret Gris (non ancora divenuto Le Corbusier), concludendo anch'egli un viaggio in Italia, visita Venezia, tenendo il testo di Ruskin a riferimento nell'osservazione di monumenti; sono infatti edifici del Duecento e del Trecento quelli che egli disegna o fotografa, scegliendo dettagli presenti ne *Le pietre di Venezia*<sup>38</sup>. Nel 1922 Jeanneret torna in Italia e visita Venezia e Vicenza<sup>39</sup>, ma stavolta ad attirare la sua attenzione sono la facciata neobarocca di San Geremia, completata nel 1871, e quella settecentesca di San Stae sul Canal Grande<sup>40</sup>, pur rappresentando le facciate delle chiese palladiane. Il motivo principale del viaggio è infatti la visita delle opere di Palladio, motivo per cui il 21 settembre Le Corbusier parte da Venezia alla volta di Vicenza<sup>41</sup>.

D'Annunzio nel *Fuoco* rende il dovuto omaggio alle testimonianze del passato medievale della «Città di pietra e d'acqua», di cui cita la «Basilica d'oro» di San Marco lodandone «gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole (...) e la piramide del Campanile eccelsa»<sup>42</sup> nonché «l'oro sonoro dei mosaici concavi»<sup>43</sup>, ma anche il «piccolo campanile di San Samuele quadrato con trifore e coronazione acuta di pietra grigia», edificato nel XII secolo in forme veneto-bizantine<sup>44</sup>. È però il Rinascimento che sembra attirare maggiormente l'attenzione dell'autore, che esalta «l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca» iniziata dal marzo 1537 su progetto di Jacopo Sansovino e completata dal 1582 da Vincenzo Scamozzi<sup>45</sup>. Da notare ancora una volta l'inattesa approssimazione

storico-architettonica di d'Annunzio, che omette l'ordine dorico del primo livello dell'opera. Oltre al quattrocentesco palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condussi (1481-1509) di cui il Poeta annota nei *Taccuini* «le aquile i cavalli le urne e gli stemmi delle sei rose, nel fregio»<sup>46</sup>, del grande Cinquecento veneziano vengono citate opere sansoviniane quali il Palazzo Corner (Ca' Corner), progettato dopo il 1532, e «l'attico della Loggetta» alla base del campanile di San Marco (1537-49). Altrettanto celebre è il Ponte di Rialto realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-91), descritto nel *Fuoco* con «il suo ampio dorso (...) carico delle sue botteghe ingombre»<sup>47</sup>.

Un primo omaggio ad Andrea Palladio è nel *Fuoco* la descrizione della chiesa di San Giorgio Maggiore, la quale «appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prua rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro»<sup>48</sup>, ovvero il coronamento del seicentesco edificio della Dogana di Giuseppe Benoni (1677-82)<sup>49</sup>. Tre anni dopo allo stesso Palladio d'Annunzio riserverà un preciso riconoscimento nelle *Città del silenzio*, in cui esalta lo spirito della Roma imperiale che il Palladio ha saputo reinverare nelle opere realizzate a Vicenza, specie nel Teatro Olimpico:

«Vicenza, Andrea Palladio nelle Terme  
e negli Archi di Roma imperiale  
apprese la Grandezza. E fosti eguale  
alla Madre per lui tu figlia inerme!  
Bartolomeo Montagna il viril germe  
d'Andrea Mantegna in te fece vitale.  
La romana virtù si spazia e sale  
per le linee tue semplici e ferme.  
Veggio, di là dalle tue mute sorti,  
per i palladiani colonnati  
passare il grande spirito dell'Urbe  
e, nel Teatro Olimpico, in coorti  
i vasti versi astati e clipeati  
del Tragedo cozzar contra le turbe»<sup>50</sup>.

È però nei *Taccuini* che d'Annunzio traccia la descrizione più accurata di un edificio rinascimentale veneziano, ovvero la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, eretta tra il 1481 e l'89 per ospitare degnamente il miracoloso dipinto posto su di un angolo dell'abitazione del mercante lombardo Angelo Amadi. L'opera, realizzata da Pietro Lombardo assieme ai figli Tullio e Antonio, è ritenuto uno dei primi edifici di gusto rinascimentale realizzati a Venezia, pur avendo subito interventi cinquecenteschi negli interni.

Appare chiaro come nelle sue descrizioni di architettura d'Annunzio adotti espressioni commisurate allo “stile” dell'edificio narrato, anche se in questo caso prevale l'aspetto legato alla decorazione interna, nel cui ambito il Poeta cita le leggendarie “Melusine”, figure della tradizione veneziana che nell'iconografia medievale e rinascimentale comparivano come creature metà donne e metà serpenti. Non manca però il riferimento alla qualità ambientale dell'edificio determinata dalla sapiente scelta dei materiali («Tutta di marmo, (...), isolata, con un fianco sul rio, armoniosa e composta con il suo ordine di finestre e di archi, con le sue lastre di marmo bianco venato di grigio crociate di marmo roseo») che determina un effetto di equilibrata e serena bellezza («E bella e serena, piena di armonia»)<sup>51</sup>.

Nel descrivere edifici rinascimentali le parole sono costantemente misurate, anche a proposito dell'«architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda – simile a quella

del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira»<sup>52</sup>. La citazione è quella della quattrocentesca scala esterna cilindrica del tardogotico palazzo Contarini, realizzata “a bovolo” (a chiocciola) dal *marangon* Giovanni Candi – le cui «logge a chiocciola sovrapposte» torneranno poi nel 1921 nel *Notturmo*<sup>53</sup>.

Come si è visto a proposito delle chiese di S. Maria delle Carceri e di S. Maria della Salute, d'Annunzio è attratto dalle strutture a pianta centrica, che riproporrà nella Rotonda prevista dalla “Carta del Carnaro”, la costituzione della Reggenza fiumana scritta da Alceste De Ambris ma rielaborata dallo stesso d'Annunzio, della quale l'articolo intitolato *Della edilità* è stato interamente attribuito al Comandante, grazie all'inconfondibile prosa con cui è scritto<sup>54</sup>. In tale articolo viene infatti citata una nuova struttura pubblica che il collegio degli Edili avrebbe dovuto costruire, una «Rotonda capace di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro»<sup>55</sup>.

### *Il Barocco e Santa Maria della Salute a Venezia*

Il «Bovolo nella Corte Contarina», aveva colpito d'Annunzio per l'effetto prodotto da «la spira della scala aerea», ovvero dall'avvitamento dinamico nello spazio dell'architettura, effetto presente nell'interesse dannunziano sin dalle *Elegie romane*, in cui egli aveva esaltato il vertiginoso baldacchino di San Pietro, con «le quattro colonne che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire»<sup>56</sup>. È lo stesso autore nel 1932 a riferire la tecnica virtuosistica che egli impiega per rendere l'immagine “barocca” dei tanti edifici «che paiono immensi pezzi d'argenteria oscurati dal tempo»<sup>57</sup>:

«Io càrico le parole, quasi direi sàturo le parole così che – per essere intese – hanno bisogno d'essere disciolte dalla attenzione e dalla meditazione del lettore perché siano apprese da qualcosa di più che il solo intendimento»<sup>58</sup>.

Il più squillante omaggio che d'Annunzio dedica al Barocco consiste nella descrizione della basilica di S. Maria della Salute (1630-48), grandiosa opera eretta nell'area della Punta della Dogana per volontà della popolazione come *ex voto* per la liberazione dalla peste del 1630-31<sup>59</sup>. Il 22 ottobre 1630 il patriarca Giovanni Tiepolo fece voto di erigere una chiesa alla Vergine Santissima sul sito del soppresso complesso religioso della Santissima Trinità con convento e scuola adiacente alla Punta da Mar, che venne così demolito<sup>60</sup>. Fu Baldassare Longhena, la figura più importante del Seicento veneziano, a vincere il concorso per la realizzazione della nuova chiesa<sup>61</sup>. Il Longhena progettò una chiesa a schema centrico «in forma di corona per esser dedicata a essa Vergine», con un vano ottagonale coperto a cupola circondato da una navata-deambulatorio e concluso da un presbiterio absidato, anch'esso cupolato. La derivazione del modello spaziale è stata riportata alle soluzioni michelangelolesche per S. Giovanni dei Fiorentini, così come negli edifici centrali presenti nei dipinti del Perugino e di Raffaello, ma l'articolazione delle masse esprime valori pittorici e luministici frutto della sensibilità ambientale tipica della tradizione veneziana, mentre le soluzioni esterne riflettono la lezione palladiana.

Nella sua descrizione della chiesa della Salute, d'Annunzio cita subito in maniera estremamente raffinata i legami dell'edificio con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, uno dei testi più affascinanti della cultura veneziana:

«Emergeva su la propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche

cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali»<sup>62</sup>.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* era opera di Francesco Colonna, dotto umanista e frate domenicano che Maurizio Calvesi fa coincidere con l'omonimo appartenente alla nobile famiglia romana, signore di Palestrina nato intorno al 1430 e formatosi nell'Accademia Romana di Pomponio Leto<sup>63</sup>. Particolarmente interessanti nell'*Hypnerotomachia*, pubblicata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio, sono tra l'altro i continui riferimenti contenuti a Leon Battista Alberti, tanto da costituire «un caso senza eguali nella letteratura del XV secolo» anche perché dedotti da testi differenti tra loro quali *Fatum et Fortuna*, *De re*, *De Pictura* e *Momus*<sup>64</sup>. Tra le splendide xilografie presenti nel volume sono quelle raffiguranti il tempio di Venere Physizoa, la cui cupola è decorata con intrecci vegetali di vitigni che riprendono la decorazione della Sala della Asse del Castello Sforzesco dipinta da Leonardo e aiuti tra il 1494 e il 1498<sup>65</sup>. Il tempio è «*per architectonica arte rotundo constructo*»<sup>66</sup>, con un deambulatorio a volta che circonda lo spazio centrale coperto da una cupola retta da pilastri, ed è confrontabile con gli antichi edifici che lo stesso Alberti, riferendosi probabilmente al Santo Stefano Rotondo (di cui diresse i lavori di restauro), chiama «basilica rotonda»<sup>67</sup>. Secondo Calvesi, il monumento viene “progettato” dal Colonna come un luogo reale e nel contempo ideale del percorso di Polifilo: una specie di costruzione ideologica che si dilata nel paesaggio circostante e lo ingloba, analogamente agli edifici di coronamento del santuario prenestino di proprietà dei Colonna<sup>68</sup>.

Altro affascinante percorso che d'Annunzio evoca è quello legato allo schema geometrico del «tempio ottagonato», recentemente studiato da Gehrard Göbel-Schilling il quale, misurando la chiesa in base al piede veneziano (35,09 cm), scoprì come tutte le misure della Basilica sono proporzionate sui numeri 8 ed 11<sup>69</sup>. Rimarcando le origini ebraiche di Longhena, figlio di Melchisedec di Morlezza, lo studioso tedesco annota le implicazioni che legano la chiesa alla Cabala, secondo la quale il numero 8 simboleggia l'Incarnazione del Verbo di Dio ma anche la Vergine Prescelta per metterlo al mondo, mentre l'11 rappresenta la corona. Come si vede, la simbologia è strettamente tanto alla Titolare, quanto all'intenzione progettuale del Longhena, che si prefiggeva di realizzare un edificio «in forma di corona» in onore di Lei.

Come si vede, nella sua descrizione d'Annunzio impiega un tono “imagineifico” e sensuale che ben si sposa con il barocco («... sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine») ed è capace di rimarcare i caratteri naturalistici insiti nella costruzione, rimandando a quella cultura dei sensi espressa da Bernini nella fontana dei Quattro Fiumi e nel palazzo di Montecitorio, così come da Nicola Salvi nella fontana di Trevi. Va altresì notato come quando d'Annunzio scriveva il *Fuoco* non aveva a disposizione alcuno degli studi prima citati, tutti di età recente, e quindi le brevi ma ficcanti annotazioni sulla chiesa della Salute sono da attribuire alle sue vastissime conoscenze in campo artistico ma anche alla talentuosa capacità di “lettura” dell'organismo architettonico.

### *L'architettura moderna e le polemiche: il progetto per la Galleria Mussolini a Firenze*

Partendo dal presupposto che ad ogni periodo dell'architettura possa corrispondere nel linguaggio descrittivo di d'Annunzio, seppur in grandi linee, un precipuo approccio stilistico, al periodo a lui contemporaneo corrisponde senz'altro un linguaggio estrema-

mente polemico che culminerà nell'invettiva diretta contro Adolfo Coppedé per il progetto della Galleria Mussolini a Firenze. Va subito detto come in realtà il suo giudizio non fosse a volte univoco anche nei confronti di uno specifico stile, come ad esempio il Neogotico. Mentre infatti nel gennaio 1900 d'Annunzio giudica «decorosa, di stile sobrio e appropriato alla severità dell'architettura» la pesante cattedra lignea disegnata in forme neogotiche dall'architetto Enrico Lusini e realizzata da Giacomo Lolli nella sala di Orsanmichele destinata alla *Lectura Dantis*<sup>70</sup>, nell'intervista concessa nel giugno 1909 al corrispondente del *Berliner Tageblatt* Hans Barth, egli stesso mostra di dispiacersi che «anche in Firenze un signore tedesco ha fabbricato una villa in uno stile pseudo gotico deturpando il bel paesaggio toscano»<sup>71</sup>. Inappellabile avversione d'Annunzio mostra invece nei confronti delle ville moderne di Arcachon e ancor di più verso i loro autori, di cui traccia una descrizione così feroce da ricordare gli architetti *pastrufaziani* demoliti da Gadda nella *Cognizione del dolore*<sup>72</sup>.

Altrettanto controverso il rapporto di d'Annunzio con il tema degli edifici per lo spettacolo, in cui ancora una volta esprime pareri diversi. Mentre infatti nell'aprile del 1900 sui *Taccuini* descrive il *Burgtheater* di Vienna, costruito su progetto degli architetti Gottfried Semper e Karl von Hasenauer (1873-88), come «vecchio teatro di pietra grigia, monumentale» o ancora come «vecchia mole morta (...) sede tradizionale dell'arte ufficiale, dell'accademia, di tutto ciò che è passato per sempre»<sup>73</sup>, nel *Trionfo della Morte* dedica un lusinghiero giudizio al «Teatro Ideale» di Wagner, ovvero alla *Festspielhaus* costruita da Otto Brückwald a Bayreuth (1872-76) sulla base dello studio per un teatro da costruire a Monaco (non edificato) che il musicista aveva commissionato allo stesso Gottfried Semper<sup>74</sup>. Nella sua descrizione ancora una volta d'Annunzio (egli stesso uomo di teatro in senso pieno<sup>75</sup>) enuclea con essenzialità le caratteristiche sperimentali del Teatro di Bayreuth, determinate da precise richieste avanzate dall'illustre committente. Oltre alla semplicità degli arredi interni, le principali innovazioni consistono nella rinuncia ai palchi laterali in modo che gli spettatori formassero «una comunità ideale e non più un pubblico diviso per graduatoria sociale»<sup>76</sup>, nella forma della sala a teatro trapezio ed infine nell'abbassamento del piano dell'orchestra entro una vera e propria fossa che sprofonda sotto il palcoscenico e viene resa invisibile da una copertura<sup>77</sup>. A Bayreuth tuttavia il doppio proscenio e la fossa creano, nelle parole di Wagner, un *mystischer Abgrund* («golfo mistico») tra pubblico e palcoscenico che conferisce alle rappresentazioni una dimensione irrealistica in linea con la particolare concezione del suo artefice<sup>78</sup>. Nonostante tutto, dev'essere notato come la sala presenti una forma a teatro e non ad anfiteatro, come scritto nel *Trionfo della morte*; è il caso di dire, parafrasando Orazio, che *Quandoque bonus dormitat* d'Annunzio.

Decisamente più polemico è lo stile impiegato nella descrizione delle architetture pubbliche della Roma Capitale che il giovane abruzzese scrive tra il 1884 e l'88, quando d'era cronista de «La Tribuna», il giornale fondato dalla corrente della Sinistra storica allo scopo di contrastare il governo retto da Agostino Depretis<sup>79</sup>. All'interno di cronache per lo più mondane, d'Annunzio inserisce severi spunti di critica nei confronti di quella speculazione edilizia che sventra i tracciati delle vie barocche del centro di Roma o abbatte ville storiche per dar luogo a discutibili lottizzazioni residenziali. È questo periodo il cui nella nuova Capitale vengono realizzate strade, piazze, teatri, gallerie, palazzi per uffici e «caserme d'affitto», monumenti, opere stravolgenti l'organismo urbano contro le quali d'Annunzio combatte solitarie battaglie per la «Bellezza inutile e pura»<sup>80</sup>.

Sempre in tema di teatri, il giovane cronista non è tenero con il «Teatro Alhambra», progettato da Eugenio Venier e costruito nel 1880 sul lungotevere dei Mellini, che in un articolo dell'11 luglio 1886 definisce come la «grande baracca di legname e di tela dipin-

ta che sta su la sponda destra del Tevere, a capo del ponte di Ripetta, su i prati di Castello»<sup>81</sup>. Nonostante tale aspro giudizio l'«Alhambra», che d'Annunzio mette a contrasto con l'omonimo palazzo di Granada (accennando alle suggestioni annotate da Edmondo De Amicis nel libro di viaggio Spagna), era dotato di una sala rettangolare molto vasta e di una platea che poteva essere liberata dei posti e trasformata in sala da ballo. Il teatro era in effetti molto caro ai Romani per il basso costo del biglietto d'ingresso e la conseguente possibilità concessa a tutti di assistere tanto a spettacoli di infimo ordine quanto a rappresentazioni di opere liriche od operette. Nonostante ciò nel 1902 a causa della struttura lignea il teatro venne distrutto da un incendio e sostituito dal neocinquecentesco Palazzo Blumensthal, progettato da Luca Carimini.

Ancor più violento l'attacco sferrato da d'Annunzio al «Teatro drammatico nazionale» progettato da Francesco Azzurri, personaggio di gran peso nell'ambiente professionale ed accademico romano dell'epoca, con il quale d'Annunzio sembrava avere un conto aperto. Nel marzo 1885 il giovane cronista d'Annunzio lo aveva pesantemente criticato a proposito dell'Esposizione internazionale delle Belle Arti di Roma con la quale due anni prima si era inaugurato il Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini<sup>82</sup>. Come già accennato, un altro assalto a Francesco Azzurri d'Annunzio condusse in occasione dell'apertura del «Teatro drammatico nazionale» (25 luglio 1886), stroncato in tre articoli pubblicati su «La Tribuna», nel primo dei quali, apparso lo stesso giorno dell'apertura il cronista, pur apprezzando l'interno, fustiga spietatamente la facciata del nuovo edificio, la quale «ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti; e sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo, come un assai feroce simbolo della tirchieria e della piccineria moderna»<sup>83</sup>.

In effetti appena disarmate le impalcature, il nuovo teatro era stato criticato da gran parte della stampa per le forme e per le proporzioni, ma in realtà il prospetto di Azzurri risultava una soluzione più che soddisfacente in rapporto alla complessa morfologia del sito, insinuato tra le pendici del colle Quirinale a conclusione di via Nazionale. Posta in asse con l'attuale via Quattro Novembre, l'edificio si configurava infatti come una sorta di testata traslata del tracciato rettilineo di via Nazionale e nel contempo come una quinta di sfondo del percorso che partiva da Corso Vittorio Emanuele<sup>84</sup>. A sostegno delle critiche dannunziane va considerato invece come gli esterni furono motivo di critiche generali rivolte contro la composizione di stampo *Beaux-Arts* per di più appesantita da una decorazione di gusto romano<sup>85</sup>. Come notava marginalmente lo stesso d'Annunzio, sotto il profilo tecnologico l'opera adottava invece alcune soluzioni all'avanguardia, come il sistema d'illuminazione elettrico ed a gas, nonché l'impianto telefonico per il palcoscenico. Il parto decisamente burrascoso fu comunque auspice di vita breve e tribolata. Nonostante godesse di una posizione centralissima ed avesse ospitato spettacoli ed interpreti di rilievo, il «Teatro drammatico nazionale» soffrì la concorrenza di edifici cui il regime riservava un sostegno economico privilegiato. Nel 1926 un progetto di Marcello Piacentini ne prevedeva la demolizione per realizzare un tunnel di collegamento tra la piazza Venezia e la stazione Termini mentre nel 1929 ne fu decretata la sostituzione con il Palazzo dell'INAIL, costruito nel 1934 su progetto di Armando Brasini. Peraltro l'opera che fu causa della scomparsa del discusso teatro non ebbe miglior sorte critica, tanto che lo stesso Mussolini ebbe a definirlo «un autentico infortunio capitato proprio alle Assicurazioni agli Infortuni».

L'inimitabile linguaggio «imaginifico» fu impiegato dal Vate anche nelle meritorie battaglie a difesa della conservazione dei monumenti italiani in cui veniva coinvolto da personaggi a lui strettamente legati, come Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti e Gian Carlo

Maroni<sup>86</sup>. A volte egli raggiunse l'obiettivo, come quando impedì la realizzazione del progetto di completamento della Loggia del Capitaniato a Vicenza (1928) in cui di Ettore Fagioli prevedeva l'aggiunta di altre due campate all'opera palladiana, in altre no, come nel caso della vana difesa delle torri bolognesi Artemisi e Riccadonna demolite per rendere il traffico automobilistico più scorrevole (1917), nella quale egli si era battuto al fianco di un giovane Marcello Piacentini. Nel complesso l'atteggiamento di salvaguardia del Vate nei confronti di architetture ed ambiti urbani va inteso quale espressione di sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico nazionale e di responsabilità per il ruolo di nobile patrocinatore di delicate cause cui veniva chiamato in ragione della sua fama e del suo carisma anche per contrastare la diffusa indifferenza della classe politica. La particolare capacità posseduta da d'Annunzio di agitare le coscienze e suscitare il clamore necessario a coinvolgere l'opinione pubblica distratta e sonnacchiosa venne spesso strumentalizzata, sebbene egli evitasse fino alla fine di tirarsi indietro, anche allo scopo di mantener viva la sua immagine ufficiale. Per questo il risultato a volte negativo dei suoi interventi non può ridimensionarne minimamente l'impegno ed il valore profondo del suo atteggiamento coraggioso e disinteressato.

L'episodio forse più eclatante in questo ambito fu quello in cui, su sollecitazione del direttore del "Corriere della Sera" Ugo Ojetti, d'Annunzio intervenne contro la proposta di Adolfo Coppedè e Carlo Mercati per la realizzazione della galleria "Mussolini" a Firenze, che avrebbe reso necessaria la demolizione dell'intero isolato settentrionale di piazza S. Giovanni, prospiciente il duomo e il battistero. La proposta per il "nuovo centro commerciale di Firenze", pubblicata il 2 marzo 1926 sui quotidiani locali "La Nazione" e "Il Nuovo Giornale", avrebbe collegato mediante percorsi coperti Piazza San Giovanni, via Martelli e borgo San Lorenzo. I tre bracci previsti sarebbero confluiti in un ampio spazio a pianta ottagonale coperto a cupola, mentre le prospettive di progetto erano caratterizzate da giganteschi archi che si aprivano di fronte al Battistero ed a lato della facciata della chiesa di San Giovannino degli Scolopi e da un pesante repertorio neocinquecentesco fatto di alte paraste, attici, cornicioni e statue. In particolare "La Nazione" informava che Coppedè e Mercati assieme a due assessori comunali avevano mostrato il progetto della galleria direttamente a Benito Mussolini il quale aveva espresso il proprio compiacimento per «l'idea geniale» che avrebbe arricchito Firenze risolvendo anche «un importante ed interessante problema di sistemazione, non solo dal lato estetico, ma anche dal punto di vista commerciale e pratico». Nel contempo il Duce aveva raccomandato ai presenti di rispettare «il carattere e la tradizione artistica» di Firenze, dove le perplessità sorgono nella stessa sede. Sempre su "La Nazione", infatti, il giornalista Renzo Martinelli definisce Coppedè un «terremoto» e annota come l'annuncio del progetto non fosse stato dato all'Amministrazione Comunale, quanto piuttosto ad un gruppo di artisti «che oziavano intorno ai tavoli d'un caffè»<sup>87</sup>. Il "Nuovo Giornale" prevedeva inoltre che qualcuno, guardando i soli disegni preliminari, potesse considerare (e non a torto) la costruzione moderna in progetto come «un pugno sulla facciata del Duomo e sulla viva bellezza della Piazza monumentale». Le perplessità dei giornalisti fiorentini vengono presto condivise dalla stampa nazionale, nonostante Arnaldo Mussolini su "Il Popolo d'Italia" annoti che «ogni periodo di storia ha la sua espressione tipica nell'arte» e che per questo non si devono «esaltare le cose passate per umiliare i vivi»<sup>88</sup>. Tra gli interventi contrari al progetto si segnala la lettera di Luigi Damis pubblicata il 9 marzo seguente sul «Corriere», nella quale il noto critico d'arte segnala come il progetto di Coppedè, elaborato in evidente fretta, mancava del tutto di piante e rilievi. Tale mancanza era la causa principale di numerosi lacune, tra cui quella tra il «prospetto di uscita» e il «miserrimo spazio davanti alla chiesa di San Giovannino» o tra il «nuovo edificio di risentita accentuazione architettonica (...) col Battistero, col campanile di Giotto, con la

cupola del Brunelleschi, con la Loggia del Bigallo, e anche col Palazzo Vescovile, con la casa dell'Opera e con la colonna di San Zanobi; senza contare le gravissime questioni di spazio e di massa». Ugo Ojetti richiede dunque l'intervento dannunziano prima con una nota del 20 marzo («Guarda, inorridisci e mandami due parole, sia pure telegrafiche, col tuo giudizio») e dopo tre giorni con un telegramma inviato («Guarda giornali fiorentini mandati da me. Una tua parola contro la minaccia a piazza San Giovanni a piazza San Lorenzo farebbe gran bene»). Lo stesso giorno del telegramma D'Annunzio scrive nel Vittoriale la risposta per Ojetti, accompagnandola con un messaggio che intimava al Direttore del "Corriere" di non mutarne neppure una sillaba di quanto da lui trasmesso<sup>89</sup>. Contemporaneamente spediva uno sdegnato telegramma direttamente a Mussolini preannunciando il proprio impegno contro la realizzazione della minacciosa galleria<sup>90</sup>.

Il 25 marzo la risposta del Principe di Montenevoso piomba così sulle pagine del "Corriere", preceduta da un editoriale che, criticando «la spensierata audacia» del progetto, annuncia l'intervento del «più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza» nonché «più incrollabile difensore della storia e dell'arte nostra»<sup>91</sup>.

Così scrive d'Annunzio, rivolgendosi ad Ojetti:

«Mio caro fratello fiorentino, gli argomenti – da opporre al bestiale sfregio che minaccia la mia Fiorenza, la nostra Firenze – sono tanto manifesti che io non lascio oggi parlare il mio gusto irreprensibile, ma sì quella abominazione che per Ser Zucchetto Bencivenni significava medicabiliter "senso di schifezza" e "nausea di stomaco". Questa «terribil macchina», arcimacchinata da non so quale arcimaiuscolo Arcigocciolone, non può di Michelangelo ricordare ai miei Fiorentini bennati se non il pugno del Torrigiani. Alla vergogna io mi opporrò con tutte le mie forze, e con quelle de' miei pochi o molti fedeli, pur anco se dagli Italiani io fossi per esser mandato novamente a confine; ché di Firenze mi sento già esiliato da tanta buaggine che cerca di cangiare il bel Giglio "fatto vermiglio" in utile cavolfiore concimato a Varlungo. Se tu vuoi stampare questa improvvisa invettiva, o Ugo del Salviatino, bisogna che tu la stampi intiera e fiera com'ella è, altrimenti io ti accuso di pusillanimità non fratellevole; e pongo per sempre su la nostra vecchia amicizia quella vil pietra di tavolino da caffè dove (...) l'arroganza dell'arcirimbombantissimissimo Arcifanfano tracciò il disegno di sé medesimo con un solfanello senza solfo e con la sgocciolatura di un fiasco panciuto (...)»<sup>92</sup>.

Nel suo attacco d'Annunzio, cui probabilmente non erano stati chiariti i termini esatti della proposta, sembra piuttosto attaccare per intero lo "stile Coppedè", il cui autore peraltro, in occasione della proposta di *referendum* avanzata dal Vate per cambiare il nome della città in "Fiorenza" (cita nella lettera al "Corriere") si era schierato pubblicamente al suo fianco dichiarando: «seguiamo D'Annunzio Poeta nel suo gentile omaggio». Per render più greve l'invettiva contro l'architetto il Vate fa uso ossessivo del prefisso "arci", presente in "arcimacchinata" e raddoppiato poi sia in "arcimaiuscolo Arcigocciolone", sorta di citazione da Boccaccio<sup>93</sup>, che in "arcirimbombantissimissimo Arcifanfano", lontana reminiscenza di Goldoni e del dramma giocoso per musica *Arcifanfano, re de' matti* (1755)<sup>94</sup>.

Stavolta però d'Annunzio ha per avversario il fiorentinissimo Coppedè, che non si lascia certo travolgere dall'assalto, cui risponde anzi con l'arma dell'ironia già il 26 marzo su "La Nazione":

«Ho letto la Vostra lettera sul "Corriere". Mi permetto spedirvi la fotografia delle case per cui avete creduto opportuno spararmi addosso gli oltraggiosi, detonanti, vocaboli (uso Arcifanfano, Arcigocciolone) coi quali forse pensaste ritenermi a battesimo pres-

so i miei arguti concittadini. Ma i fiorentini hanno troppo buon gusto per fare di simili gargarismi dietro alla gente! Vorrei chiedervi: Vi ricordavate proprio di questo lato della Piazza S. Giovanni? E vi sembra che esso valga la spesa della Vostra polvere? Che la Galleria poi si faccia o non si faccia è un altro paio di maniche; e poco male anche se si farà e non si farà la mia. L'importante per me, e credo anche per Voi, consisteva nel riportarvi davanti gli occhi quelle quattro catapecchie che l'impeto lirico vi ha fatto smemoratamente elevare a simbolo della bellezza artistica fiorentina. Voi per certo non Vi abbassereste mai a darmi atto di questo ritorno alla realtà; ma non sarò davvero io ad offendervi col sospetto che la realtà non Vi abbia persuaso. Per mio conto io sono convinto poi che la Vostra invettiva, così sproporzionata alla circostanza, deve essere stata il frutto di errate informazioni pervenutevi intorno all'opera mia ed alle mie modeste, sempre remissive, intenzioni»<sup>95</sup>.

In effetti che gli edifici da demolire non possedessero valore artistico in sé è sostenuto dallo stesso Dami quando quest'ultimo scrive sul "Corriere" che «(...) le inespresse ed anodine case attuali lasciano senza invadenza il risalto dovuto ai venerandi edifici che sorgono presso». Tuttavia la vicenda aveva assunto un ambito più vasto di quello architettonico ed evidentemente il Duce evitò di farsi passare per lo spregiatore della città di Dante. Infatti lo stesso 26 marzo "Il Corriere" pubblica il telegramma in cui due giorni prima Mussolini dichiara a d'Annunzio che non sarebbe stata «manomessa Fiorenza dal Bel San Giovanni, che egli medesimo adora»<sup>96</sup>. Questo mentre illustri associazioni culturali fiorentine, quali la "Società Leonardo da Vinci" e "La Colombaria" si schierano mano mano contro la realizzazione della "Galleria Mussolini"<sup>97</sup>. La vicenda può ritenersi conclusa con il discorso pronunciato dal Sindaco Garbasso nella seduta del Consiglio comunale del 30 marzo, con il quale il primo cittadino di Firenze prende distanza da ambedue le parti dichiarando: «Bisogna che gli artisti smettano di fare della maldicenza reciproca e di sabotare sistematicamente le iniziative degli altri. (...) Bisogna poi che tutti si persuadano che nessuno ha veste per fare imposizioni e dare ordini all'Amministrazione Comunale. L'Amministrazione sa le sue responsabilità ed ha diritto che le si faccia credito, perché in cinque anni dacché regge le sorti del Comune, ha fatto e fatto molto anche in tema di restauri artistici. (...) Ha quindi diritto che le si faccia credito per l'avvenire e non ha bisogno di tutori. (...) Questo è bene sappiano tutti»<sup>98</sup>.

Nonostante la stoccata ricevuta dal Sindaco, d'Annunzio può ritenersi soddisfatto in quanto ha ottenuto che, com'egli sosteneva, la galleria non sarebbe stata realizzata. Al contrario Coppedè vede frustrato il proprio tentativo di rilancio personale nel campo delle grandi trasformazioni urbane che il regime stava realizzando in Italia<sup>99</sup>. La grande eco che sui giornali ebbe la vicenda e la conseguente sfortuna critica del progetto, assieme al cambiamento del gusto che si stava verificando in tutto il Paese, furono cause concomitanti della rilevante flessione subita dall'attività professionale di Adolfo Coppedè, che da allora sarà impegnato in opere e progetti per la provincia toscana, tra cui la famigerata Casa del fascio di Lastra a Signa (1928) la cui composizione appare realmente "arcirimbombantissima"<sup>100</sup>. Malgrado la negativa esperienza della "Galleria Mussolini", fra le ultime proposte urbanistiche avanzate da Coppedè è quella per la realizzazione di una strada monumentale nel quartiere d'Oltrarno mediante il preventivo sventramento del fitto tessuto edilizio (1936). Anche in questo caso, però, l'architettura e l'urbanistica di Firenze/Fiorenza scamparono al "terremoto"-Coppedè.

## Per non “concludere”

Nonostante le apparenze “mimetiche”, se dalla ricca messe di descrizioni dannunziane di architettura si volesse a forza trarre una conclusione definitiva ed “etichettante”, si finirebbe per cadere in grave errore. Come si è potuto vedere, il rapporto tra d’Annunzio e l’architettura è continuo e, come scrive Cresti, “vissuto” al punto tale che tale operazione risulterebbe frettolosa e parziale<sup>101</sup>. Il suo interesse e la sua competenza è tale che nel 1932, ovvero pochi anni dopo la polemica con Coppedè, d’Annunzio viene richiesto di un parere sul dibattito architettonico allora in corso da Gustavo Giovannoni in persona:

«(...) io ho pensato che un’alta parola di Gabriele d’Annunzio, detta pubblicamente o privatamente, potrebbe salvarci da questa invasione di nuova volgarità, tracciando la via di quello che dovrebbe essere il movimento, pur audace e fervidamente innovatore, della nostra Architettura, ché l’Architettura non è arte privata, ma corrisponde alla vita e alla civiltà di una nazione e deve avere il suo indirizzo dalle menti altissime, non da effimere riviste straniere o nostrane»<sup>102</sup>.

Inoltre non deve ritenersi che la visione del Vate fosse “passatista” o sterilmente conservatrice in quanto all’articolo LXIII della già citata *Carta del Carnaro* d’Annunzio fa obbligo agli Edili «di incitare e di avviare intraprenditori e costruttori a comprendere come le nuove materie – il ferro, il vetro, i cementi – non domandino se non di essere inalzate alla vita armoniosa nelle invenzioni della nuova architettura». Ciò deriva forse dalla lettura degli *Entretiens* in cui Viollet-Le-Duc difende i nuovi materiali e le nuove tecnologie, ma anche dalla conoscenza delle esperienze dell’*Art Nouveau* o della *Wiener Secession* in cui metallo e vetro proponevano forme inedite per una sintesi delle arti. Ancor più inattesa l’esortazione ad un’architettura dei «cementi», proposta dal vate ad un ambiente in cui essa si affermerà solo dai primi anni Trenta e sino alla proclamazione dell’Impero<sup>103</sup>.

Ogni occasione di confronto tra d’Annunzio e l’architettura, anche sotto il profilo strettamente linguistico, dev’essere invece considerata come un’esperienza portatrice di ulteriori aspetti e sviluppi destinati a stimolare ed arricchire e i due citati protagonisti di quest’opera d’arte totale: l’“imaginifico” e la sua “image” dell’architettura. Sempre a proposito di immagini, è bene ricordare anche come d’Annunzio corredasse i suoi *Taccuini* con schizzi che, tracciati di getto, raffiguravano l’essenza volumetrica di elementi architettonici come il campanile nella chiesa del convento di Monte Senario (1898) o i particolari decorativi degli interni della chiesa di Santa maria in Cosmedin (1899)<sup>104</sup>. Dimostrata la conoscenza non superficiale della materia da parte di d’Annunzio, non è scontato concedere al Vate la “patente” di architetto né tantomeno quella di storico dell’architettura. I diversi “sonneccchiamenti” stanno infatti a testimoniare come questa conoscenza non fosse integrale e come in sostanza egli non fosse così perito come volesse far intendere al pubblico ed agli addetti ai lavori. Egli costruisce in effetti con grande abilità le sue descrizioni non su basi scientifiche ma su immagini efficaci quanto legate all’effetto sensibile del momento. Le differenze che abbiamo riscontrato tra i vari periodi dell’architettura che egli tratta corrispondono piuttosto ad una sorta di progettazione revivalistica nella quale il linguaggio è mimetico dello spirito intimo del periodo storico che si intende far rinascere. In questo senso, concludendo in modo da non serrare il discorso ma da riaprirlo ad un’analisi concatenata di forme e contenuti, possiamo apprezzare le descrizioni di Gabriele d’Annunzio come architetture di parole<sup>105</sup>.

## NOTE

1. Questo era l'intento di Gd'A nell'atto di scrivere *Il Fuoco*, come dichiarato nella lettera a Georges Hérélle del 18 dicembre 1899, in P. De Lorenzo, in *Annali Online di Ferrara*, vol. 2, pp. 94-146.
2. Carlo Cresti, Gabriele d'Annunzio 'Architetto immaginifico', p ?
3. Vincenzo Fontana, I Storicismo e Liberty I Camillo Boito alla prima mostra di architettura a Torino nel 1890, in [www.academia.edu/10889775/Architettura\\_italiana\\_fra\\_ottocento\\_e\\_novecento\\_1890-1906](http://www.academia.edu/10889775/Architettura_italiana_fra_ottocento_e_novecento_1890-1906), pp. 3-4.
4. Franco Di tizio, Liberi e d'Annunzio, p.?
5. 37 A. Mufioz, Gabriele d'Annunzio e Roma, in AA. VV, *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma 1938, pp. 7,10.
6. Libro segreto, 354
7. 87 G. d'Annunzio, Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto, cit., p. 217.
8. (Maja,-Laus vitae, 73)
9. Gabriele D'Annunzio, *Hellas*, in *Primo vere*, stampa: Carabba, Lanciano, 1880.
10. (18) In un articolo della Tribuna (1 dicembre 1896) recensendo il libro di Massimo Collignon, *Le Parthénoii*,
  11. RIBICHINI, *Recondite Armonie a Ronchamp*, cit., p. 65.
  12. 84 A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 266.
  13. 83 CE. Janneret, *Il viaggio d'Oriente*, Faenza 1978, p. 146.
  14. «Ecco la macchina per creare emozioni. Noi entriamo nella dimensione implacabile della meccanica. Non ci sono simboli attaccati a queste forme. Queste forme provocano sensazioni categoriche, non c'è bisogno di una chiave per capire. Brutalità, intensità, infinita dolcezza, raffinatezza e forza» Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1923.
  15. 85 G. d'Annunzio, Faville involate, in "Secolo XX", 20 Ottobre 1928 in *Le faville del maglio*, a cura di A. Andreoli, Milano 1995, p. 292.
  16. G. d'Annunzio, Taccuini (vedi n. 4), cit., pp. 355-360. Altra descrizione è nel *Piacere*: «Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore (...)». Il *Piacere*. Da notare che chiesa romanica è descritta dal Poeta nel 1899 dopo che da poco erano terminati i lavori di restauro dell'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura diretti da Giovan Battista Giovenale, che avevano eliminato la facciata eseguita da Giuseppe Sardi nel 1718.
    17. G. d'Annunzio, Taccuini, cit., p. 187.
    18. G. d'Annunzio, Taccuini, cit., p. 186.
    19. D'Annunzio. *La Leda Senza Cigno: Seguito da Una Licenza*. 86, 1916. 34 G. d'Annunzio, *Licenza* (1916), in *Prose di romanzi*, cit., p. 979.
    20. V. MARTINELLI, *La guerra di d'Annunzio: da poeta e dandy a eroe di guerra e comandante*, P. Gaspari, Udine, 2001 p. 28.
    21. La cit. è tratta da C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005, p. 91.
    22. Dal *Manifesto del Futurismo* Pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909 Cfr. Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo, a cura di Luciano De Maria, classici moderni, collezione Oscar, Mondadori spa Milano 1973
    23. «La cattedrale si consuma tra le fiamme ... non si può fare a meno di inginocchiarsi davanti a questo miracolo». E poi di seguito: «per carità, non si tocchino le sculture, non si facciano restauri. Il cardinale approva». U. Ojetti, *Con D'Annunzio a Reims*, in *Cose viste*, vol. I, Fratelli Treves, Milano, 1924, pp. 437-438. Traduzione a cura di Emanuela Cosentino.
    24. Gabriele D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1894
    25. Il fianco sinistro della chiesa si presenta con un porticato ad archi a sesto acuto terrazzato, realizzato alla fine del Trecento, impostato su massicci piloni circolari e rettangolari e coperto con volte a crociera realizzate in mattoni. La loggia è composta da sei campate uguali e da una settima più grande posizionata in corrispondenza del sottopasso di via dei Cavalieri come prosecuzione della galleria. Le prime tre campate sono il frutto degli interventi di demolizione successivi al terremoto del 1706, mentre l'ultima parte dell'ambulacro, che accoglie particolari decorazioni a stucco e l'edicola barocca della

Madonna del Latte, rimase allo stato settecentesco. Sul lato destro della chiesa si trova un porticato che si estende per tutta la lunghezza della fabbrica composto da dieci colonne slanciate realizzate in conci di pietra con capitelli dai diversi disegni di fogliame, reggenti una tettoia spiovente in legno, che accoglie i trentadue stemmi gentilizi delle famiglie nobiliari di Guardiagrele, qui collocati nel 1886 (Cfr. F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, A. G. Palmerio, Guardiagrele, 1905; *Guardiagrele, il colore del tempo, l'immagine, l'arte e la storia*, a cura di Soprintendenza B.A.A.S. per l'Abruzzo, Carsa, Pescara, 1986; F. Pistilli, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, a cura di, Petrucci, Città di Castello, 2005).

26. Lettera di Gd'A a Barbara Leoni del 15 giugno 1887, in *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, P.P. Trompeo, Firenze 1954, p. 9.

27. G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. Lettera a Pasquale Villari*, in "Il Mattino di Napoli", 30-31 marzo 1892. Lo scritto verrà poi incluso ne *Il Trionfo della Morte*. G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata*. A Pasquale Villari, "Il Mattino di Napoli", 30-31 marzo 1892, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. II, p. 25. Lo scritto pubblicato sul "Mattino" verrà incluso in una pagina del *Trionfo della morte* (Prose di romanzi, cit., voi. I, pp. 859-860).

28. La sua vicenda costruttiva è costellata da numerose interruzioni e rifacimenti, anche a causa degli eventi sismici che hanno interessato la zona, e non è possibile ricostruirne con precisione le diverse fasi costruttive, una preziosa testimonianza, però, è costituita dal *Chronicon Casauriense*. La chiesa fu voluta dall'imperatore Ludovico II nel 871, come dimostrazione del potere imperiale nei pressi del fiume Pescara allo sbocco delle gole di Popoli. La fabbrica originaria subì ingenti danni durante le invasioni saracene del 916.

GHISETTI GIAVARINA Adriano, *San Clemente a Casauria: l'antica abbazia e il territorio di Torre De' Passeri*, Pescara, Carsa, 2001. VENTURA Benedetto, *San Clemente a Casauria. Monumento del IX e XII secolo*, Pescara, Arti Grafiche Alcione, 1967. SARTORELLI Gabriele, *Abbatia San Clementis*, Pescara, Centro abruzzese documentazione fotografiche, 1975.

29. Dalle piante redatte dal Calore si deduce la conformazione della chiesa alla fine dell'800, che differisce dall'impianto attuale nella zona del transetto, articolato a quel tempo con due grandi cappelle ai lati dell'altare, le quali erano separate attraverso un muro dalle retrostanti sacrestie.

30. Altra importante campagna di restauri fu quella condotta tra il 1919 ed il 1922 da Ignazio Carlo Gavini. In quell'occasione venne liberata la zona del presbiterio e ripristinato lo spazio a croce latina proprio del progetto di Leonate, attraverso la demolizione delle tramezzature aggiunte, che coprivano i pilastri a fascio posti ai lati dell'abside. Attualmente l'impianto planimetrico, a croce latina, è diviso in tre navate scandite da una doppia fila di sette pilastri diversi tra loro per forma, sezione e ornamentazione; è conclusa da un'abside semicircolare. La copertura è sostenuta da capriate nella navata principale e semicapriate nelle laterali. Alla cripta si accede attraverso scale poste al termine delle navate laterali; essa accoglieva in origine tre altari, dei quali ne resta oggi uno soltanto. La cripta è articolata da nove navatelle longitudinali e due trasversali, le cui campate sono coperte a crociera; le colonne ed i capitelli sono realizzati con materiali di spoglio provenienti da resti romani, tra i quali spiccano per bellezza i capitelli corinzi della parte absidale e la colonna miliare.

31. L'accesso è segnato da tre portali, di cui quello centrale, maggiore dei due laterali, è costituito da tre arcate che vanno rastremandosi verso l'interno. Le porte, in bronzo, furono fatte collocare nel 1191 dall'abate Gioele, successore di Leonate: erano costituite da 72 formelle decorate, parte delle quali sono state trafugate e reintegrate, nel 1933, in legno.

32. che precedette la sua elezione a deputato, Si tratta del *Discorso della siepe*, ovvero *Agli elettori di Ortona*, "La Tribuna" del 23 agosto 1897. 66 1) Il riferimento all'abbazia di Casauria è contenuto nel cosiddetto Discorso della siepe ovvero sia nello scritto *Agli elettori di Ortona* comparso su "La Tribuna" del 23 agosto 1897 (*Scritti giornalistici*, cit., voi. II, p. 276) e ripubblicato con il titolo *Laude dell'illaudato* in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, cit., voi I, p. 470).

33. D'Annunzio e Antonino Liberi, p. ?

34. 15 G. d'A, *Elettra* (1903), *Le città del silenzio*, III, Prato, VI, 1-14.

35. d'A e Liberi.

36. 51 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 237.

37. 52 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 218.

38. S. VON MOOS, *Alla veneziana. Le Corbusier, il turista e la "crisi dell'Utopia"*, in *L'Italia di Le Corbusier*, cit., p. 204. La descrizione del soggiorno veneziano di Le Corbusier è in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago 1997, pp. 114-116.

39. Partito l'11 settembre da Parigi in compagnia di Raoul La Roche, dal giorno seguente sino al 21 settembre Jeanneret si trattiene a Venezia, da dove raggiunge Vicenza che visita dal 22 al 23 settem-

bre. Quindi la partenza per Parigi, ove arriva nella mattina del 1° ottobre 1922 (C. LOMBARDI, *1922 – Viaggio a Venezia e Vicenza*, in *L'Italia di Le Corbusier*, cit., p. 424).

40. VON MOOS, *Alla veneziana...*, cit., p. 205. L'interesse mostrato per una Venezia decisamente estranea al classicismo purista si spiega con il concetto di diversità, che le consentiva di attrarre l'attenzione del "viaggiatore impenitente", come Le Corbusier si definiva (ivi, p. 213).

41. Cfr. Id., *Ch.-E- Jeanneret Le Corbusier. Album La Roche*, Electa, Milano, 1996.

42. 54 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 226.

43. 60 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 254.

44. 62 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 120.

45. G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 199. La Biblioteca o Libreria, la cui costruzione era decisa nel marzo 1537, veniva iniziata su progetto di Jacopo Sansovino e interrotta nel 1563. Dal 1582 interveniva Vincenzo Scamozzi per il completamento. D'Annunzio parla di «modulazioni ioniche» ma il portico inferiore ha colonne di ordine dorico e solo il superiore ha colonne di ordine ionico.

46. 58 G. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 114.

47. 56 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 316.

48. 55 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 202.

49. Di San Giorgio Maggiore d'Annunzio sottolinea anche il particolare degli «angeli ardui» posti sul campanile (G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 320). Altri omaggi vengono riservati all'architettura del sei-settecento veneziano, come il Palazzo Pesaro, progettato da Baldassarre Longhena (1652-1710, cfr. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 316) o la chiesa del San Simeon piccolo, ricostruita negli anni Venti del XVIII secolo su progetto di Giovanni Antonio Scalfarotto (d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 120).

50. Gabriele D'Annunzio - Elettra (1903) *Le città del silenzio*, *Le città del silenzio* (V), Vicenza.

51. «Tutta di marmo, (...), isolata, con un fianco sul rio, armoniosa e composta con il suo ordine di finestre e di archi, con le sue lastre di marmo bianco venato di grigio crociate di marmo roseo. Su la facciata gli ornamenti circolari di porfido e di verde antico (...). E bella e serena, piena di armonia (...). È il trionfo e la gloria della pietra. Nell'interno tutto è marmo venato. Le venature sono come scritte sapienti. Su per i pilastri, intorno a un centrale stelo interrotto da urne e da coppe si attorcigliano i fogliami e i fiori di pietra, misti di uccelli. Intorno alle basi i putti alati cavalcano le sirene chiomate dalla coda squamosa, o stanno diritti su la squama nell'arco della coda aguzza. Una flora ambigua. Una maschera umana porta nel capo, come nell'apertura d'un vaso, fiori e frutti. Le teste di ariete finiscono in una foglia frastagliata; l'albero vario e miracoloso, saliente su pel pilastro, ha per base tre zampe leonine. Le balaustre dell'altare sono traforate, su un motivo di delfini attorcigliati a un tridente. Nel cerchio centrale è il porfido o il verde antico. Questi due marmi preziosi mettono le melodie del loro colore possente su la monotonia della pietra venata inquadrata di marmo grigio. Nei fregi della balaustra due grifoni alati sono di qua e di là d'un teschio bovino e attingono le corna col loro becco ricurvo. Dietro l'altare maggiore, su la parete, tra due finestre, è la croce composta di dischi alternati di porfido e di verde, lucidi, specchianti. Il coro intorno all'altare è di marmo. Animali caudati, dalla coda di pesce, dal volto barbuto come di satiri, tengono la zampa su la base di un'urna. Le sirene dalla coda duplice alzano fra le mani le due code che si schiudono in foglie come due rami, all'estremità (...).» (G. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 109-110). Da notare come a Venezia il motivo decorativo della Melusina compare nelle colonne del portale della Scuola di San Marco.

52. G. d'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), in *Tragedie sogni e misteri*, cit., vol. I, p. 51.

53. G. d'Annunzio, *Notturmo*, Milano 1921, p. 204. la scala a "bovolo" è stata attribuita al marangon Giovanni Candi in base a notizie tratte dal suo testamento e rese note da Pietro paletti nel 1893, e più recentemente a Giorgio Spavento in base a considerazioni stilistiche (L. Salvador Rizzi, *Giorgio Spavento e la scala di palazzo Contarini*

54. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio ...*, cit., pp. 93-95.

55. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura*, in corso di stampa.

56. G. d'Annunzio, *Elegie romane* (1887-1891), In *San Pietro*, in *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, p. 377.

57. G. d'Annunzio, *Il cimelio nascosto*, cit., p. 647.

58. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano 1990, p. 212.

59. Al termine della peste, erano morti 80.000 veneziani compreso il doge e il patriarca e 600.000 persone nel territorio della Serenissima.

60. Per poter erigere in quel posto il nuovo edificio fu necessaria una ponderosa opera di palificazione (ben 1.156.650 pali) ed una vasta bonifica del suolo.

61. e conclusa con la benedizione del 9 novembre 1687
62. G. d'Annunzio, *Il Fuoco* (1898), in *Prose di romanzi*, cit., vol. II, p. 201.
63. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.
64. Stefano BORSI, Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti, cit., p. 404.
65. Stefano BORSI, Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti: il tempio di Venere Physizoa, *Storia dell'Arte*, 2004, n. 109, N.S. n. 9, set.-dic., pp. 99-130; Stefano BORSI, *Il tempio di Venere Physizoa: precisazioni su Francesco Colonna e la sua cultura architettonica*, ROMA 2004, pp. 511-524.
66. [88] COLONNA F. 2004, I, pp. 203-204. COLONNA F. 2004 [Francesco Colonna], *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004.
67. Lo stesso Alberti direttamente citato nell'altezza dell'edificio stabilita nell'aver pari al diametro della pianta [89] BRUSCHI - MALTESE 1978, p. 262. *Scritti rinascimentali di architettura: patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci, Donato Bramante, Francesco Di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X, a cura di Arnaldo Bruschi e Corrado Maltese*, Milano, Il Polifilo, 1978, pp. 145-276.
68. CALVESI 1980, p. 215. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.
69. Gehrard Göbel-Schilling, L'idea originaria e le proporzioni della chiesa di Santa Maria della Salute, in "Eidos", 10, 1992, pp. 72-82.
70. G. d'Annunzio, lettera ad Annibale Tenneroni, 8 gennaio 1900, in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 342. Per la "Tribuna" cfr. C. Cresti, Nel nome di Dante tra conformismo e modernismo, in *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, catalogo della mostra a cura di C. Cresti e F. Solmi, Bologna 1979, pp. 7-22.
71. H. Barth, Un'intervista con D'Annunzio, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, cit., pp. 160-161. Nella stessa intervista d'Annunzio si lamenta anche del fatto che «certi tedeschi abbiano portato la loro architettura sul lago di Garda». D'Annunzio scriverà la prefazione del libro di Barth *Osteria, Guida spirituale delle osterie italiane da Venezia a Capri* (Roma 1910).
72. «Le ville parevano leggiadramente costruite di carton pesto e di latta traforata da un architetto girodino con pizzo al mento e svolazzo alla cravatta, che si fosse ingegnato di conciliare nell'arte sua capitale l'ispirazione della Riviera ligure a quella del Lago dei Quattro Cantoni, entrambe consolatrici. Ogni facciata portava inscritto in lettere di stil novo il suo bravo nome fornito dalla mitologia, dalla botanica, dai fasti civici o dalla buaggine sentimentale. Ogni interno doveva avere suo vaso di fiori artificiali sotto la campana di cristallo, la sua grossa conchiglia bitorzoluta, la figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e la sua pendola col cuccù per chiamare la felicità o la morte».
- G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno* (1913), in *Prose di romanzi*, cit., voi. II, p. 883.
73. G. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 380.
74. 98 «Giorgio non aveva dimenticato alcun episodio di quel suo primo pellegrinaggio religioso verso il Teatro Ideale; poteva rivivere tutti gli attimi della straordinaria emozione nell'ora in cui aveva scorto su la dolce collina, all'estremità del gran viale arborato, l'edificio sacro alla festa suprema dell'Arte; poteva ricomporre la solennità del vasto anfiteatro cinto di colonne e d'archi, il mistero del Golfo Mistico». Si veda: G. d'Annunzio, *L'invincibile*, in *Trionfo della morte*, (*Prose di romanzi*, cit., voi. I, p. 974). Nel 1890 d'Annunzio cominciava la stesura de *L'invincibile*, pubblicato nel 1894.
75. Dire che toglie le luci.
76. Cresti, n. 98 p. ?
77. In realtà la buca per l'orchestra non fosse una novità assoluta in quanto era stata introdotta nel Teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux (1775-84) (Patrick Carnegie, *Wagner and the art of the theatre*, Yale University Press publications, 2006, p. 71).
78. Spotts, Frederic, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven and London: Yale University Press, 1994.
79. R. Giannantonio, *L'architettura di Roma capitale negli scritti di Gabriele d'Annunzio*, ne *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma Capitale d'Italia*, Atti del XXXVIII Convegno Nazionale, "Rassegna Dannunziana" nn. 61/62, settembre - ottobre 2012, all'interno di "Oggi e domani", anno XL, n. 504 (n. 4 della nuova serie, 4/12), gennaio-luglio 2012, pp. 23-52.
80. 3. G. d'Annunzio, *Preambolo*, «La Tribuna», 7 giugno 1893, in Gabriele d'Annunzio. *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Milano 2003, vol. II (1889-1938), pp. 195-196.
81. «(...)»; in mancanza della sala delle due Sorelle, e della sala dell'Aranci, e della torre delle

Infante e del gabinetto di Lindaraja, dove Edmondo De Amicis ha delirato e ha pianto; noi abbiamo quest'Alhambra grigia e sporca di rosso e di turchino, riscaldata e appestata dal fumo del tabacco e dalli aliti umani, dove una diecina di truci comedianti scamiciati urlano e si abbaruffano e gettano in aria sedie e imprecazioni a Dio, tra il mormorio plaudente dei venditori di sigari, di giornali, di cerini e di bibite avvelenate» G. d'Annunzio, All'Alhambra, (firmato con lo pseudonimo Il Duca Minimo), "La Tribuna", 11 luglio 1886, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 597-601. IDEM, All'Alhambra, "La Tribuna", 11 luglio 1886, in Gabriele d'Annunzio. *Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 597.

82. «Vi rammentate l'Esposizione internazionale d'Arte di qualche anno fa? (...) mai fu fatta un'accoglienza più glaciale dalla critica e dal pubblico. La critica balbettò e cincischìò miserevolmente con una meravigliosa concordia di asinaggine e di buaggine (...). Il pubblico, tutto intento prima alla aspettazione delle regali feste nuziali e quindi alle feste, e quindi preso dalla lenta mollezza estiva, neanche si rivolse all'edificio novello che inutilmente splendeva nella sua piacentiniana magnificenza architettonica al bel sole di maggio. Cosicché tutto si ridusse a una piccola guerra invidiosa tra quei quattro o cinque fabbricatori di caserme, che da qualche anno van deturpando i quartieri alti di Roma; e la gran questione dell'Arte cadde tra le colonne del vestibolo, innanzi ai gravi piedi del professore Azzurri, né si rialzò mai più (...)» (G. d'Annunzio, *Esposizione promotrice*, "La Tribuna", 10 marzo 1885 in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 271 ss).

83. «Quella facciata ha un'aria di pretesione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti; e sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo, come un assai feroce simbolo della tirchieria e della piccineria moderna. Io non discuterò le linee non farò confronti; non esaminerò i dettagli. Se bene in nessuna delle parti che compongono la facciata appaia una qualunque ricerca di novità e di eleganza; e se bene gli ornamenti minori, che pure gli antichi curavano con singolare studio perché concorressero insieme alla bellezza architettonica, sieno trascurati; e se bene le colonne in alto non sieno precisamente perfette come quelle del Pantheon d'Agrippa e il frontone non sia davvero nobile e puro come quello del Partenone e le cornici non sieno affatto armoniose come quelle del palazzo Farnese, il giudizio del pubblico potrebbe forse anche essere indulgente verso l'architetto che da troppe restrizioni era impacciato nell'opera sua. Ma quel che veramente a me rare imperdonabile è l'incurezza dell'architetto in certe particolarità che pure hanno principalmente importanza nell'euritmia generale. Io non capisco come un uomo di gusto e di dottrina qual è certamente il commendatore Azzurri abbia potuto sopportare in pace l'offesa atroce che la tettoia di cristallo fa a quella sua povera facciata già così umiliata dalla vernice lucente e rosseggiante delle vaste porte. Avete guardata la tettoia? È orribile. Non ha nessun carattere, non ha nessuna eleganza, non è in nulla diversa dalle comuni tettoie degli alberghi e degli altri più umili edifici aperti in servizio del pubblico. È una cosa tutta industriale, brutta, meschina, comprata a un tanto il metro, appiccicata là a far testimonianza della taccagneria che ha preseduto al compimento di tutta la parte ornamentale dell'opera. (...) L'interno è arioso, comodo, qua e là anche elegante. Alcune innovazioni sono utili e graziosissime. La scala nobile, quella che si eleva innanzi alle porte della facciata, è di proporzioni giuste ed agili; e fa veramente onore all'architetto che l'ha ideata. Il gran foyer è una sala ragguardevole, alta di soffitto, bene illuminata di giorno dalla grande apertura che le famose colonne dividono; ha, intorno intorno ed in mezzo, divani, e sul gruppo centrale dei divani una copia di quel meraviglioso pugilatore di bronzo che venne alla luce dagli scavi praticati nell'area del teatro. Ma se la disposizione dei vani in tutto il nuovo edificio è lodevolissima, la decorazione è assolutamente orribile, è un'offesa all'arte e al buon gusto, è una turpitudine degna d'una qualche osteria di terz'ordine e d'un teatrucolo provinciali. Non una sola cosa è fatta con intendimento d'arte. Tutto è industriale, meschino, volgarissimo. Sulla volta di una specie di vestibolo che sta dinanzi alla grande scala hanno dipinta una tenda, una di quelle brutte tende a fiorami e a frange che i riquadratori sogliono dipingere nelle sale da pranzo della gente borghese. Tutto l'ornato della volta che sovrasta alla scala è uno smi-nuzzolamento e un cincischiamiento miserevole. La balaustrata è una delle solite, di pietra bianca, senza stile, senza eleganza, comprata anche quella probabilmente a un tanto il metro da uno scalpellino qualunque. Su le pareti superiori, dove la scala finisce, è imitata una specie di carta di Francia a fiorami d'oro su fondo chiaro. Alla fine d'ogni ramo della balaustrata hanno messa una statua di gesso, inargentata alla peggio, una di quelle statuette da figurinaio che stando in un'attitudine melensa sorreggono un candelabro. E il soffitto del foyer, a cassettoni, bianco e oro, è barocco, insignificante, comunissimo; e le pareti dello stesso foyer sono un pasticcio di colori ignobile, interrotto da certi specchi degni di una bottega di parrucchiere. Infine io dico questo, o signori: le decorazioni, come le accademie, o si fanno o non si fanno; e poiché le nostre mura non possono essere gloriose dal pennello di Raffaello o del Domenichino o di Giovanni da Udine, lasciamole bianche»<sup>97</sup> G. d'Annunzio, Il

Teatro Drammatico Nazionale, (firmato con lo pseudo- nimo Miching Mallecho), “La Tribuna”, 25 luglio 1886, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 602-606. Su “La Tribuna” del 27 luglio 1886 d’Annunzio (sempre con lo pseudonimo ‘Miching Mallecho’) dedicava un altro articolo al teatro in questione (*Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 607-611). Il Teatro Drammatico Nazionale, ubicato alle pendici del colle del Quirinale, in prossimità di piazza Venezia, venne costruito nel 1886 su progetto dell’architetto romano Francesco Azzurri e per iniziativa dell’impresario Eugenio Tibaldi. Nel 1929 fu demolito e al suo posto, nel 1934, è stato edificato il palazzo dell’Istituto Nazionale Infortunati. G. D’ANNUNZIO, *Il Teatro Drammatico Nazionale*, «La Tribuna», 25 luglio 1886, in *Gabriele d’Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 602 ss.. Il teatro ospitava al suo interno anche un ristorante di Doney, che d’Annunzio citerà nel *Piacere*, descrivendo la cena consumata da Sperelli nei *cabinets particuliers* con amici e amiche al suo ritorno a Roma dopo la convalescenza a Schifanoia (IDEM, *Il Piacere*, cit., p. 280).

84. ACCASTO – FRATICELLI – NICCOLINI, *L’architettura di Roma Capitale ...*, cit., p. 61.

85. CIRANNA - DOTI - NERI, *Architettura e città nell’Ottocento ...*, cit., p. 300.

86. Cfr. Carlo Cresti, Gabriele D’Annunzio ‘architetto immaginifico’, pp. 83-113.

87. 38 Va precisato che il progetto in questione non veniva presentato all’Amministrazione comunale, né discusso e né approvato in quella sede istituzionale. Del Martinelli si veda anche l’articolo apparso su “La Nazione” il 12 marzo 1926.

88. 39 Si veda: “la Nazione”, 25 marzo 1926, p. 4.

89. «Caro Ugo, tu m’inciti; e io scrivo col mio stile e col mio stilo. Ti vieto di mutare pur una sillaba. Se non hai il coraggio di stampare queste pagine, *restituiscile* (...).»

90. Nello stesso 23 marzo d’Annunzio a Benito Mussolini, Capo del Governo, il telegramma:

«Non posso credere che tu permetta l’ignobile spregio contro la Firenze del bel San Giovanni. Io fiorentino debbo e voglio oppormi con tutte le mie forze e confido che anche questa volta ti avrò compagno. Ti abbraccio»<sup>40</sup> Per la sollecitazione di Ojetti e le risposte di d’Annunzio si veda: C. Ceccuti, a cura di, *Carteggio D’Annunzio - Ojetti (1894 -1937)*, Firenze 1979, pp. 271 - 272. Si veda anche: Protesta contro una Galleria nel centro di Firenze, in U. Ojetti, *D’Annunzio Amico Maestro Soldato*, cit., pp. 175 - 179. Il telegramma inviato dal poeta a Mussolini è pubblicato in *Carteggio D’Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice e E. Mariano Milano 1971, p. 183.

91. «Sull’improvvisato progetto di una Galleria da aprire a Firenze, sfasciando un gruppo di case del vecchio centro e spalancando un immane arcone di fianco al Battistero di San Giovanni e un altro di fronte alla nuova facciata di San Lorenzo [*sic*], abbiamo già pubblicato il 9 marzo un articolo di Luigi Dami. Chiaramente vi si mostrava la spensierata audacia d’un progetto siffatto. L’idea è venuta ad alcuni fiorentini intraprendenti e intraprenditori. (...) intanto il più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza e il più incrollabile difensore della storia e dell’arte nostra ci manda questa lettera fierissima che varrà, speriamo, a far meditare i fiorentini e il loro Comune su tali improvvisazioni e leggerezze. Il Comune di Firenze si abbandona, infatti, da qualche tempo a queste improvvisazioni, e male tollera che vengano discusse e le difende con argomenti politici, quando non trova argomenti logici. (...) Fra gli amministratori della gloriosa città, a cominciare dal Sindaco, senatore Antonio Garbasso, sono uomini ponderati, dai quali proteste come questa di Gabriele d’Annunzio non possono essere considerate ubbie di profani e di pedanti» (Ugo Ojetti?, *Editoriale*, “Il Corriere della Sera”, 25 marzo 1926).

92. Cfr. Ugo Ojetti, *D’Annunzio amico-maestro-soldato (1894-1944)*, Firenze, Sansoni, 1957.

93. “Gocciolone” ha significato di “scimunito”: «Andate via, andate, goccioloni che voi siete; voi non sapete ciò, che voi vi dite» (Boccaccio, *Decamerone*, nov. 56. 3)

94. Letteralmente “fanfarone” (Carlo Goldoni, *Arcifanfano Re de’ Matti, Dramma Giocoso Per Musica*; musica: Baldassarre Galuppi; libretto: Polisseno Fegejo; coreografie: Paolo Cavazza; Soliani Bartolomeo Eredi, Modena, 1755)

95. 41 La lettera di Coppedè era pubblicata su “La Nazione” del 26 marzo 1926, p. 5. In precedenza (17 marzo) Coppedè aveva replicato ad altre censure rivoltegli dai fiorentini.

96. 43 Appare un po’ strano che Mussolini non avesse provveduto, direttamente, tramite un comunicato-stampa, a rassicurare anche i fiorentini. Infatti il telegramma mussoliniano non doveva essere pubblicato dal “Corriere” come si deduce da una notazione di Ojetti contenuta ne I taccuini, Firenze 1954, p. 217. Il telegramma di risposta di Mussolini è in *Carteggio D’Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, cit., p. 183. D’Annunzio ringraziava Mussolini con il telegramma (25 marzo): «Sono da alcuni giorni fastidiosamente malato per abuso di eloquenza sotto la pioggia diretta ma stamani il tuo conforto è la migliore medicina. Ti ringrazio e ti abbraccio in Santo Giovanni il Guaritore guarito» (*Carteggio D’Annunzio - Mussolini 1919-1938*), cit., p. 184.

97. 42 Si veda: “La Nazione”, 26 marzo 1926, p. 5; 7 aprile 1926, p. 4. Un'altra associazione fiorentina, La Colombaria, nell'adunanza del 10 aprile faceva voti «che in particolare la proposta Galleria monumentale non si faccia» (vedi “La Nazione”, 17 aprile 1926, p. 4).

98. 44 I resoconti del discorso del Sindaco e degli interventi degli Assessori venivano pubblicati il 31 marzo su “La Nazione” e “Il Nuovo Giornale”.

99. Mauro Cozzi, COPPEDÈ, Adolfo, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 28 (1983), ad vocem, consultabile in

[http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-coppede\\_\(Dizionario\\_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-coppede_(Dizionario_Biografico)).

100. L'Illustrazione ital., 7 ott. 1928, p. 268. Cresti gli architetti e il fascismo

101. Cresti ?

102. Architetto immaginifico, p. ?

103. Cfr. R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura ...*

104. Cresti, pp. 18-19.

105. Al presente studio hanno collaborato Daniela D'Alimonte, Erika Di Felice e Loes Di Pietro, che l'autore ringrazia.