

D'Annunzio tra ironia e malinconia

44° CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI 2017

- Venerdì 17 novembre - ore 9.30 -

Indirizzi di saluto

CARLA TIBONI
Presidente Fondazione Edoardo Tiboni

ARNALDO DANTE MARIANACCI
Presidente Centro Nazionale di Studi Dannunziani

ALESSANDRA DI PIETRO
Preside IPSSAR De Cecco

FLORIDEO MATRICCIANO
Preside Liceo Psicopedagogico "G. Marconi"

Presiede GIORGIO PATRIZI

GIANNI OLIVA
D'Annunzio e la ricerca della bellezza tra ironia
e malinconica leggerezza

LORENZO BRACCESI
Ironia, malinconia ed erotismo nel "Libro segreto": il carne
"Alla Piacente"

ANTONIO ZOLLINO
D'Annunzio bersaglio dell'ironia e del sarcasmo degli scrittori
del Novecento

LAURA MELOSI
Dantismo dannunziano tra indugi e paradossi

- Venerdì 17 novembre - ore 16.00 -

Presiede GIANNI OLIVA

MARIA ROSA GIACON

Ironia e melanconia nella "Leda senza cigno"

Breve presentazione del volume *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)* di Maria Rosa Giacon

MARILENA GIAMMARCO

Tra ironia, malinconia e melodramma: *La contessa d'Amalfi*

- Sabato 18 novembre - ore 9.30 -

Presiede LORENZO BRACCESI

GIORGIO PATRIZI

Il frammento tra dissoluzione e rinascita: il Notturmo

ANTONIO SORELLA

Malinconia e ironia nelle novelle dannunziane

ANGELO PIERO CAPPELLO

Figure dell'ironia e momenti di malinconia
nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*

ANDREA GIALLORETO

*"Or conviene il silenzio, alto silenzio".
Malinconie e "fantasmi" dannunziani*

FRANCO CELENZA

Ultimo atto al Vittoriale

D'Annunzio e la ricerca della bellezza tra ironia e malinconica leggerezza

Gianni Oliva

Le trame dell'ironia

Era opinione accreditata per tradizione che l'ironia e, soprattutto, l'autoironia, non fossero elementi connaturati nella personalità di D'Annunzio. Certo, la ieraticità e la solennità della sua arte sembravano non concedere nulla al riso e al gioco. Tuttavia, la rilettura attenta in particolare di quegli scritti per così dire «marginali», rivela una spiccata disponibilità a quelle forme del comico che prevedono il compiacimento di trovar celato il biasimo sotto la lode o sotto la rappresentazione oggettiva, oppure l'incredulità sotto la credenza, o ancora, viceversa, la lode sotto il biasimo e la credenza sotto l'incredulità. Il dubbio regola per forza di cose questi atteggiamenti e D'Annunzio non è da meno nel lasciarsi tentare dalla dissimulazione del proprio pensiero e molto spesso pone in atto comportamenti bonari, lievi, sottili, arguti, talvolta faceti, amari e beffardi, persino pungenti e crudeli, all'insegna del sorriso e della leggerezza. Di recente poi le «carte ignote» venute alla luce dal *mare magnum* degli autografi personali (circa trentamila)¹ hanno rafforzato l'ipotesi di un uomo non estraneo alle «allegorie comiche». «Le mie chiuse tristezze- scrive egli stesso- , i miei turbamenti implacabili, i miei tumulti frenetici- che io solo conosco e, ahimè, soltanto in parte- non trovano difesa se non nell'ironia sottile o nella fischiante sprezzatura, nella raffinata lepidezza o nell'allegrezza indecente». Più avanti precisa che le sue «allegorie comiche» erano esclusive però della sua «vita verbale» e non delle opere d'arte, svelando il segreto dell'assenza da molti lamentata.

Tuttavia, gli innumerevoli fogli sparsi, che forse erano in parte destinati all'assorbimento nella struttura aperta del *Libro segreto*, rivelano un autoritratto originale e inedito dello «scriba recluso», che scrive «a chiarezza di sé», senza pensare per il momento al risvolto sociale dei suoi scritti, cioè ad un pubblico destinato ad accoglierne l'esibizione. Sicché l'energia scrittoria e lo spirito non si placano e pertanto non si pongono limiti all'ingombranza dell'io, come quando ci si ritrova a ripercorrere le grandi tappe della letteratura italiana in un appunto estemporaneo, che vale la pena analizzare:

Dov'è la poesia nella letteratura d'Italia? Nei primitivi, in certe notazioni in margine alle carte notarili- ma Ariosto, Tasso, tutto il resto| E Manzoni? E Leopardi? La poesia italiana comincia con 200 versi di Dante e- dopo un lungo intervallo- continua in me.²

Quanto a modestia questa notazione non pecca certo per eccesso. E se è vero che per Manzoni D'Annunzio alludeva con spregio a un suo «mediocre trattato di psicologia senile intitolato *Promessi sposi...*»³, non c'è dubbio che l'intera affermazione è paradossale e, se non letta con la giusta attenzione, rischia di essere fraintesa come l'atteggiamento di un guascone, di un gradasso pieno di sé senza rispetto per la grande tradizione italiana. Tale «gestualità verbale», che spesso non è da meno di quella pratica, è usata per sbigottire e per sorprendere il lettore o l'ascoltatore e rientrava nei modi dannunziani di stupire, di attirare l'attenzione. Non si può credere infatti che la

dichiarazione vergata con tanta disinvoltura nascondesse una profonda convinzione, a rischio della credibilità. Ancora una volta D'Annunzio gioca con se stesso e la propria immagine alimentando volutamente equivoci di sorta: altalene di giudizi ora esaltanti ora sprezzanti, causati quasi sempre dalla confusione tra il personaggio e la sua «testualità». In questa dimensione, come si diceva, non va dimenticato che il D'Annunzio «verbale», quello privato, per intenderci, quando abbandona lo stile e l'ufficialità solenne, fa uso non raramente dell'ironia, che è disseminata negli scritti giornalistici, nelle lettere e, come attestano anche i biografi a lui più vicini, nella conversazione quotidiana, tant'è che qualcuno gli attribuisce una vera e propria passione per gli scherzi⁴, sottolineando un atteggiamento giocoso addirittura connaturato nell'indole.

Nel caso della citazione riportata D'Annunzio pone in atto un vero e proprio rovesciamento dell'ironia socratica che, com'è noto, prevede l'apparente sottovalutazione di se stessi nei confronti degli avversari con i quali si discute, quasi un finto esercizio di modestia. Ma se Aristotele, al contrario, chiamerà «millantatore» chi esagera nell'espansione di sé, si dovrebbe forse credere che D'Annunzio fosse così smodato da rientrare in quella categoria? In realtà in quella valutazione si affacciava una «coscienza ironica», una simulazione programmata della questione. In pratica, se Socrate diminuiva se stesso, D'Annunzio, altrettanto ironicamente, finiva per esaltarsi rovesciando il metodo socratico. La ragione era nel presupposto dell'attività creatrice dell'Io assoluto subentrato con l'età individualista e romantica. Solger nell'*Erwin* (1815), ma anche Hegel, interpretavano l'ironia come espressione della soggettività che considera se stessa come cosa suprema abbassando tutto il resto a un puro nulla. D'Annunzio però, in possesso della «coscienza ironica» della modernità, scherza con tutte le forme ed esibisce narcisisticamente la propria coscienza esaltata in cui fa finta di credere.

L'ironia e la leggerezza sono gli ingredienti costanti delle *Cronache* sulla «Tribuna», in cui il giovane cronista si compiace di descrivere l'elegante mondo della società bizantina e i suoi riti, non senza sfoderare umorismo e gusto raffinato. Va da sé che in tutta questa attività di commento delle abitudini romane, tra balli, concerti, corse di cavalli, villeggiature e *toilettes*, si costruisce il grande potere fascinoso di D'Annunzio, nasce il suo mito, alimentato dalla stessa società a cui egli si riferisce. Persino gli innumerevoli **pseudonimi** adottati, in cui solo in apparenza si nasconde D'Annunzio, sono un vero e proprio atto creativo e hanno un non so che di sofisticato ammiccando all'*entourage* aristocratico, specialmente femminile (*Lila Biscuit*, ad esempio, rappresenta una ciarliera e maliziosa dama inglese che si occupa delle frivolezze del gentil sesso, di pettegolezzi piccanti, di acconciature e accessori alla moda). Non privo di ironia è il più celebre e il più frequente dei nomignoli adottati, il *Duca Minimo*, che allude alla sua condizione di diseredato dalla famiglia del Duca di Gallese, di cui aveva sposato la figlia Maria Hardouin. Il padre della sposa non permette a un ragazzo senza arte né parte di profittare della nuova posizione nobiliare, tant'è che il titolo di Duca, si trasforma in Minimo. Ed è appunto da questo momento che egli, per mantenere la nuova famiglia, con un figlio in arrivo, è costretto ad accettare l'incarico procuratagli dalla suocera presso la redazione della «Tribuna» del principe Maffeo Sciarra, iniziando la «miserabile fatica quotidiana», sopportata per anni, ma che getterà le fondamenta del suo successo.

Alla ricerca della bellezza

Nella Roma umbertina, centro del Regno d'Italia e sede del pontefice, avanza una classe di piccoli imprenditori, spregiudicata e arrivista che produce il rapido mutamento delle strutture urbanistiche per far fronte all'afflusso massiccio dei funzionari ministeriali nella nuova capitale e di lavoratori provenienti dalle altre regioni. Di conseguenza, alcune

società edilizie straniere e del nord acquistano i sontuosi palazzi signorili ed ecclesiastici del centro storico per costruire al loro posto i grandi quartieri popolari. Tutto ciò provoca lo sdegno e la condanna del giovane innamorato delle bellezze dell'Urbe:

Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia edificatoria, come un turbine improvviso, afferrando non soltanto i famigliari della calce e del mattone ma ben anche i più schivi eredi dei majorascati papali, che avevano fino allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette degli agenti di cambio o dei droghieri (...)

E d'intorno, sui prati signorili ove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei maestri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno.

Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggiante corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia (...)

Fu allora, da per tutto, come un contagio di volgarità. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia quasi feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle **attività utili**, ogni senso estetico fu smarrito, ogni rispetto del passato fu deposto.

Più oltre, di contro al disfacimento sociale prodotto dalla legge dei mercati, dalle dispute politiche e dalle polemiche bancarie, D'Annunzio, controcorrente, rivendica «i diritti della Bellezza inutile e pura» in un mondo ormai sordo e refrattario alle «cose elette delicate ed estremamente rare». La voce di colui che era stato osannato e quasi vituperato come un irresponsabile protagonista della dolce vita romana, rivela al contrario un forte impegno civile e sociale, teso a denunciare lo scempio della speculazione edilizia, a difendere il patrimonio culturale italiano in tutte le sue forme.

Con l'entrata in scena del giovane cronista in qualità di redattore ordinario del giornale, si sviluppa **l'attenzione per la vita cittadina della Capitale** e, dietro le accattivanti rubriche e gli pseudonimi più svariati, fa capolino l'indubbia capacità di catturare l'interesse dei lettori, di focalizzare nelle descrizioni il fascino di Roma. Nulla sfugge all'occhio attento dell'osservatore, dall'atmosfera sacra del Natale, alla gioia spensierata ma sempre composta del Carnevale, ai matrimoni, ai dipinti, alle sculture, ai concerti, alle aste, alle conferenze, alle accademie di scherma, alle cacce, alle corse, alla cronaca ecclesiastica, alle rappresentazioni teatrali, all'inaugurazione dell'anno accademico all'Università, ai ricevimenti, alle commemorazioni funebri, alla riapertura della Camera. Talvolta il paladino della bellezza sfoggia le proprie cognizioni letterarie e artistiche descrivendo monumenti, musei, chiese, ville e palazzi romani, o inventando galanti e sapide favole mondane, non scevre di allusioni a modelli originali d'Oltralpe, ma calate, non senza una sottile ironia, nel dorato mondo dell'aristocrazia capitolina.

L'arte del vestire

La leggiadria degli abiti e degli ornamenti che esaltano le forme e i lineamenti muliebri, unita ad una innata sensibilità per il trionfo dei colori e per lo scintillio delle gemme, ne fanno uno dei maggiori esperti dell'alta società. Con il progressivo affinarsi delle qualità descrittive e l'acquisizione dei segreti connessi al *look*, D'Annunzio impara a distinguere le varie qualità dei tessuti, si mostra intenditore di merletti, di rifiniture e di

gioielli, conosce il nome delle più rinomate sartorie, specie femminili; diventa, insomma, beniamino del pubblico romano, indispensabile punto di riferimento non solo per le altere principesse, duchesse e contesse tiberine, ma anche per le sognanti lettrici della “Tribuna” che si affidavano ad una guida abile e insinuante. Parte da qui, da questa posizione privilegiata, il mito di D’Annunzio, l’affermazione sempre più netta di una personalità a cui la società si trova a dar credito perché in stato di soggezione nei suoi confronti a causa dell’occhio osservatore e giudicante. Il giovane cronista ha dunque il controllo di un’esordiente società dei consumi e di una città come Roma che sembra concepire la propria ascesa a capitale del nuovo Regno come l’accesso a un non so che di edonistico e di effimero. Il suo notevole acume gli fa percepire che, in quell’atmosfera, le regole sono mutate. All’intellettuale, non più rinchiuso nella proverbiale torre d’avorio ad ascoltare il palpito dei propri moti interiori, si sostituisce un attento osservatore dotato del potere della parola, una sorta di stratega pronto ad apprezzare e, volendo, a fustigare con le armi dell’ironia. Tutto a vantaggio del giornalista e del futuro romanziere. L’assiduo dialogo con il pubblico delle lettrici, soprattutto, riflette l’acuta e precoce diagnosi della realtà contemporanea, aiutata da un linguaggio capace non solo di descrivere, ma di ricreare, trasfigurandola, la stessa quotidianità. Insomma, la Roma bizantina di fine secolo trova nel *Duca Minimo* un testimone distaccato e al tempo stesso coinvolto in riti e fatti che riflettono, più o meno, la giornata ideale del «giovin signore», del *dandy* alla moda, del *viveur* raffinato.

Ne è un esempio la prima vera cronaca, in cui D’Annunzio con lo pseudonimo di *Happemousche* (fr. acchiappa mosche) alza il sipario sulle splendore della moda dell’Urbe. *La cronachetta delle pellicce*, questo il titolo dell’articolo, è una sorta di affondo sulla psicologia femminile durante le giornate oziose e fastidiose di una Roma oppressa dallo sciocco, quando uno «snervamento malsano invade la gente». **Non senza malizia**, con un sorriso divertito sulle labbra, il cronista indugia sui particolari, sui «mantelli di lontra ornati di castoro biondo», non risparmiando i doppi sensi:

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 aderenza della seta e del raso, si bene con una certa gravità non priva di grazie e di quelle dolci grazie che li animali forniti di ricco pelame hanno nei loro movimenti furtivi.⁵

Dopo aver colto il risvolto sensuale e quindi il segreto movente che giustifica la predilezione della dama per i mantelli di pelliccia, il cronista indugia con piacere nella descrizione di alcune *toilette*. Le donne sono in primo piano, come lo sono le ospiti dei palchi a teatro, interessate non tanto allo spettacolo, quanto a “non mancare alle *prime rappresentazioni*. Seguono una serie di vivaci ritratti femminili fedeli con i quali si ha conferma del fatto che il brillante osservatore, all’inizio della sua attività, non fa mistero di adottare un tono tra il serio e il faceto ma senza esagerare, conferendo una gustosa leggerezza ai suoi interventi, anche perché non sempre l’ironia è gradita dalle sofisticate lettrici immortalate da un indubbio talento di scrittore. Sotto la sua penna scorre inesorabile la vita romana con i suoi splendori e le sue miserie, durante la preparazione per il Carnevale o nelle invettive contro l’imborghesimento della società e gli abiti troppo castigati, laddove le preferenze del cronista mondano sono rivolte alle spalle nude e al lusso che stimola sogni e desideri, come nel caso della principessa Pallavicini o della contessa Taverna. Altrove non manca una esplicita dichiarazione di sensibilità per il mondo scintillante del lusso e dell’aristocrazia, che soddisfa le proprie ambizioni regali, come sarà per Andrea Sperelli che, in un album di confessioni, non esita a firmarsi “principe romano” in casa di sua cugina, la marchesa d’Ateleta. Qui la professione di fede del cronista mondano tocca punte di artificio anche nella lingua ricca di francesismi e nell’esagerazione voluta per la finzione di cui quel mondo si nutre:

Noi amiamo con molto ardore i grandi spettacoli, i larghissimi lussi, le vibrazioni delle *pierreries*, la luminosità dei tessuti *pailletés*, (...) e le scollature audaci, e le acconciature splendenti di monili araldici e tutte quelle magnificenze femminili che mutano la sala di un teatro in un convegno di bellezza e di ricchezza diletto alla vista dei mortali.

Non poteva mancare dalla rassegna la **biancheria intima**, che più di altri capi attira l'abile cronista, il quale non risparmia il proprio compiacimento quando con sottile ironia e sottintesi commenti, allude alle più che probabili difficoltà incontrate dal dongiovanni alle prese con gli intricati meccanismi dell'abito della donna desiderata, tra pizzi, nastri, fermagli e bottoni di perla. Per rendersi conto della minuziosa descrizione degli abiti che il cronista mette in atto quasi per soddisfare la curiosità del pubblico di un giornale di moda, sarà sufficiente avere la pazienza di leggere un lungo pezzo del brano del 21 gennaio 1887 dedicato all'abbigliamento che non si vede, apprezzando lo sguardo distaccato, che gioca e ammicca, che sfoggia il proprio prezioso sapere con padronanza di mezzi espressivi e capacità di persuasione:

Oramai per le nostre signore il lusso della biancheria è diventato addirittura rovinoso. Le più squisite eleganze e le raffinatezze più procaci son profuse in quei leggeri vestiti di batista e di finissimo lino, che nella lor trasparenza prendono il profumo e il dolce color roseo della cute femminile. (...) diamo alle lettrici la descrizione breve d'una serie di nuove camicie che un elegantissimo giornale di mode offre per saggio. Naturalmente il primo posto è tenuto, senza contrasto, dalla camicia semplice, tutta di batista immacolata, con il petto e l'orlo della maniche ornati di cinque piccole cresphe di finissimo lino. Questa camicia non fa nessun effetto all'occhio volgare; ma (udite, o dame dispendiose!) soltanto l'imbiancatura costa sette lire. (...) Per abbottonarla è di buon gusto adoperare tre perle buone che vadano diminuendo in grossezza affinché nel busto non sieno fastidiose.

La camicia a spirale è anche di batista, con un pizzo di Valenza che si parte di su la spalla e gira gira gira fino all'estrema punta della camicia (...) La camicia preziosa è formata di una *entre-deux* di merletto che stringe i fianchi come una cintura. Da questo *entre-deux* si partono due gale, di cui l'una sale, accoglie il seno ed ha un'apertura per le braccia; e l'altra scende fino alla caviglia formando così il termine della camicia. La camicia di crespone carnicino ha questo di buono: che non è possibile gualcirla perché il tessuto di cui si compone pare sempre gualcito. Un semplice *entre-deux* di merletto Fiandra adorna le maniche e il giro delle spalle e del petto. Certe signore, per renderla più provocante, mettono sul seno due sgonfi dello stesso merletto; oppure serrano la manica per mezzo d'un nastro di velluto azzurro e d'un piccolo fermaglio di diamanti.

Il 1888 è l'anno in cui D'Annunzio decide d'interrompere il tirocinio giornalistico durato circa cinque anni; un periodo lungo di intensa e costante attenzione alle cose del mondo capitolino, certamente formativo per il futuro scrittore che sembra divertirsi nel seguire le frivolezze della mondanità ma **non senza dare spazio ai rigurgiti di una malinconia naturale**. Egli sa che dietro il luccichio e l'apparente spensieratezza si annida «un gran mostro bigio» che rende vuote e interminabili le serate: è la noia, l'inquietudine di un'esistenza depauperata di senso, consumata dietro sogni e vanità leggere. D'Annunzio, testimone di un mondo che non gli appartiene ma a cui vorrebbe appartenere, restituisce non senza il filtro dell'ironia un mondo elegante e cosmopolita nella consapevolezza che quello stato di cose finisce per aprire le strade dell'apatia e dell'abbandono. Non sarà certamente diversa la storia di Andrea Sperelli alla fine del romanzo, intessuto delle stesse vicissitudini specchio nelle cronache. L'assenza delle certezze, la mancanza di un assoluto, portano ad una concezione della vita come continuo divenire, che è vagabondaggio senza mèta diretto verso il nulla. Una condizione che non

può non alimentare con ostinazione l'immaginazione e la fantasia a detrimento del reale, dando forza peraltro a pseudo-valori alternativi non controllati di cui le passioni effimere sono l'effetto. La ricerca del piacere autentico viene sostituita dai suoi surrogati. Nella folla di nobildonne e di giovin signori della Roma umbertina, apparentemente indaffarati, si nascondono i personaggi che nei romanzi di quegli anni troveremo persi dietro amori infelici e angoscianti o votati fortemente alla ricerca della dimensione estetica, tra solitudini e inettitudini. Sul mondo aristocratico della nuova Capitale aleggia l'angoscia del divenire che la cultura positivista e la scienza avevano indirettamente alimentato con la perdita delle certezze. In quelle controfigure si rispecchia l'uomo senza identità, deluso, in balia di vicende imponderabili, già preda di un precoce male di vivere. D'Annunzio percepisce che la crisi dell'uomo contemporaneo è già in atto a tutti i livelli di censo ed ha vari volti, fino a incarnarsi nella tipologia dei protagonisti dei suoi stessi romanzi e di quelli- si può aggiungere- della letteratura europea, da Huysmans, a Pater, a Wilde, a Bourget, alla dinastia di sbandati e di infelici della generazione novecentesca. Lette in questa prospettiva le cronache mondane della "Tribuna" costituiscono la piattaforma su cui affonda le sue radici la narrativa che verrà.

L'idea seminata nel giornale, più che nel libro, o prima o poi germina e produce il suo frutto. E non v'è forse spirito ottuso di lettore, in cui l'insistenza di chi scrive non riesca a produrre una qualche fenditura, ad aprire un piccolo varco. Inoltre, la passione ha una efficacia straordinaria su la massa popolare. Tutti i sostenitori appassionati di un'idea emanano una forza suggestiva più cattivante di qualunque sofisma.⁶

Negli anni molte cose sono mutate e non è più il tempo di dame vezzose e di contesse al ballo o alle corse; il giornale diventa lo strumento per riprendere in modo diverso il contatto con «l'anima collettiva» dopo l'isolamento creativo del *Piacere*; l'intellettuale ha il nuovo compito di farsi «messaggero del suo tempo», di affermare idee e di discuterne attraverso interventi meditati e significativi su argomenti di poetica e di letteratura, con l'occhio rivolto a personaggi del calibro di Nietzsche, Wagner, Zola, De Sanctis.⁷

Verso la malinconia

La sfolgorante società umbertina dedita al piacere e alla ricchezza materiale trascura a poco a poco il legame tra dimensione estetica e collettività, sviluppando un deciso individualismo che porterà verso un processo di decivilizzazione. L'io con la sua forza crede di essere in grado di reinventare il mondo e di possederlo in nome del progresso che guida il destino delle cose. La soggettività, secondo Hegel, la fiducia in se stessi, erano la vera caratteristica dell'età moderna, faatrici di una visione non relazionata all'interesse generale. Il nuovo intellettuale rappresentato da Andrea Sperelli-D'Annunzio limita i suoi fini a se stesso e non concepisce altro utile se non quello giovevole a lui e al proprio benessere. Si verifica insomma una disgregazione della coscienza moderna in una «società a-sociale».⁸ In questo contesto trova spazio il narcisista, un tipo umano che non vive una vita tranquilla e serena ma è oppresso dall'inquietudine e da impulsi ansiogeni, sempre in direzione antisociale. Sperelli, del resto, insegue continuamente una sua gratificazione ma con il risultato di vedersi trascinare verso una perenne insoddisfazione. Egli raggiunge l'oggetto del proprio desiderio per poi distruggerlo e rinnovarlo, vittima di un'infinita apatia, oppresso da un'enorme sensazione di vuoto.⁹ È questa la prova della vibrante interferenza tra narcisismo e malinconia, tratti distintivi dell'età contemporanea. La fenomenologia comportamentale è quella di indossare una maschera, di non rivelarsi mai completamente, di travestirsi, di optare sempre per un tessuto di finzioni. Nasce quindi la nuova «civiltà» del saper recitare nel teatro del mondo con la maschera adeguata e conveniente, anche se il lato oscuro è alle porte e la mancata

soddisfazione mette a nudo l'aspetto depressivo del narcisista, cinico e malinconico, incline alla recessività e impotente all'azione, pertanto di peso nella frenetica società del «fare». D'altro canto però fa da *péendant* a questo modo di essere una «malinconia del fare», una sorta di protagonismo per l'esercizio del narcisismo, una volontà di essere nelle cose a tutti i costi, a prescindere dalle proprie inclinazioni. La tensione verso il piacere in Andrea Sperelli, simbolo dell'individuo post-unitario, scatena la malinconia, che nasce appunto dalla perdita del piacere stesso, dall'annullamento del desiderio¹⁰. In questa condizione instabile il malinconico nevrotico si crogiola e rifugge da una soluzione definitiva del suo problema. «Il mio dolore è 'my castle'» annotava Kierkegaard nel suo *Diario*, come a dire «la mia inquietudine è anche il mio godimento».¹¹

NOTE

1. G. D'Annunzio. *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990.
2. Ivi, p. 214.
3. Ivi, p. 215.
4. T. Antongini, *D'Annunzio aneddotico*, Mondadori, Milano 1939, pp. 396-398.
5. G. D'Annunzio, *La cronachetta delle pellicce*, in "La Tribuna", 11 dicembre 1884 (poi in *Le cronache*, cit, p. 33).
6. G. D'Annunzio, *Preambolo*, in "La Tribuna", a. IX, n. 155, 7 giugno 1893 (*Le cronache*, II, cit. p.642).
7. Ivi, pp. 643-644.
8. R. Aron, *Les désillusion du progrès. Essai sur la dialectique de la modernité*, Calman-Levy, Paris 1969, p. 274.
9. Per il ritratto del narcisista cfr. C. Lasch, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, trad. it. M. Bocconcelli, Bompiani, Milano 1992.
10. Per altre considerazioni sul tema della malinconia dannunziana ci sia concesso rinviare al nostro *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
11. S. Kierkegaard, *Diario 1834-1839*, voll. 2, a cura di C. Fabro, Morcelliana, Brescia 1980, p. 164.

Ironia, malinconia ed erotismo nel “Libro segreto”: il carme “Alla Piacente”

Lorenzo Braccesi

Precede il *Carmen votivum* per Elena Sangro una citazione da Catullo (16, 5-109 che traduco: “Al poeta, consacrato alle Muse, si addice di essere casto, / ma non è necessario che lo siano i suoi versi, / che, per essere salaci e divertenti, / è bene siano lusinghevoli e un po’ sfacciati / sì da risvegliare qualche prurito di amore: non dico ai fanciulli...”. Nei puntini allusivi, in ciò che D’Annunzio con essi sottintende, è il manifesto autoironico e melanconico che giustifica la stesura del *Carmen*. Catullo, infatti, completa il suo dire con queste parole: “non dico ai fanciulli, ma ai vecchi barbosi / che più non possono agitare le reni indurite dall’artrosi”: *sed his pilosis / qui duros nequeunt movere lumbos*. Chiaramente il vate pensa a sé stesso quando, nel 1927, dopo tredici anni di astinenza dal poetare, compone le sestine per l’estrema delle sue amanti, con versi tra i più erotici di tutti la letteratura italiana, poi riediti con minime varianti nel *Libro segreto* del 1935.

Seguiamone il testo in ciò che è funzionale al nostro assunto¹, volto a captare, al di là della spavalda esteriorità, il D’Annunzio che ironizza sul grande amatore che fu, di fatto struggendosi nel ricordo dei giochi d’amore che l’avevano accompagnato per tutta la sua ‘inimitabile’ vita e la cui foga - come ai vecchi del carme di Catullo - gli è ora vietata, o comunque molto limitata.

Strofe 1, con riferimento leggendario a Elena, omonima dell’attrice cui indirizza il *Carmen*:

[...] non ti lodo
come il vegliardo in su le Porte Scee.
Nell’anelito madida io t’agogno:
nova ti fanno il desiderio e il sogno.

Il riferimento è al terzo libro dell’*Iliade*, che vede i vecchi, che sono con Priamo, sbavare al fulgore dell’apparizione di Elena per la quale stanno per duellare l’antico e il nuovo consorte. “Non ti lodo / come il vegliardo”; qui, già nell’*incipit* del *carmen*, alla figura retorica della preterizione il poeta affida il proprio messaggio di stanco amatore, seppure seguiti spavalidamente ad affermare il contrario. Di fatto, egli qui si beffa di sé stesso, che non è, ma è, un vecchio che - per dirla con Catullo - stenta ad “agitare le reni”. Meglio affidarsi - sembra quasi una confessione - al “desiderio” e al “sogno”.

Strofe 2, con allusivo riferimento a un gioco erotico che, non a caso, è praticato in tutte le età:

Un alito d’amor soprauna spada?
O Spada dell’arcangelo Ariele!
Ma il cèspite che l’inguine t’infiora
non è come l’ascella dell’Aurora?

Elegante è la raffinata trasfigurazione poetica del *lusus* amoroso. Prorompente

l'autoironia che celebra esalta e assimila la propria stanca "spada" a quella, esplosiva, dell'arcangelo Ariete, che con il poeta è una medesima persona. L'Aurora è quella di Michelangelo addossata, nella sacrestia vecchia di San Lorenzo, a una delle tombe medicee, e non stupisce che gli susciti un'immagine erotica giacché è la medesima Aurora che aduna "l'infinito della voluttà nella sua forma sculta" come il poeta scrive proprio nel *Libro segreto*. Un'Aurora, peraltro, che egli poteva ogni giorno ammirare nella sala dei calchi al Vittoriale.

Strofe 8, con riferimento alle provocanti rotondità della donna se immortalata di schiena:

Forma che così pura t'arrotondi,
là dalla pura falce delle reni
[...]
la parabola io sciolga della Cruna
e del Cammello, o specie della Luna!

La "pura falce delle reni" evoca la luna del novilunio, la falce della luna la cui curva sottolinea l'eccitante sinuosità del corpo dell'attrice, con un'espressione su cui avremo occasione di ritornare. E' la Luna medesima che esalta l'amplesso invertito nel sonetto *ad Lunae sororem* scritto nel 1893 e rimasto tra le liriche disperse. La sua prima quartina è qui riproposta *ad litteram* con tonalità dove è facile avvertire la suggestione del *Poema paradisiaco*². E' ancora la Luna medesima che ricompare nel 1936, nell'anno successivo alla pubblicazione del *Libro segreto*, in una dissacrante *Chiosa dantesca* pubblicata nelle rime inedite raccolte da Raffaele Tiboni³. L'intento parodico e l'esegesi delle terzine sono più che trasparenti: "Quale nei pleniluni sereni / Trivia ride Endimion che l'ama, / albeggia l'orbe sotto le tue reni. / E' la Luna di Sòdoma, che brama / nel girone il peccato ermafrodito, / dove Dante il suo vizio antico infama". Proprio al "peccato ermafrodito", e sempre in accoppiata alla luna, si riferisce nella strofe del *Carmen* la parabola della cruna e del cammello che accenna, con sottile ironia, alla pratica della penetrazione invertita alla quale probabilmente il vecchio poeta non è più idoneo.

Strofe 10, con riferimento al retro della sua "divinità biforme", della sua nudità esibita senza veli:

La tua divinità biforme strazia il desiderio. [...]
[...]
[...]. ma tra la nuca e il poplite
insino al tuo calcagno tinto in minio
la dolosa Pertunda ha il suo dominio.

Il poeta, con non comune sfoggio di erudizione, insiste sul tema cui già abbiamo accennato. Pertunda, infatti, è la divinità che presiede l'atto della perforazione delle vergini nella prima notte nuziale. Il poeta qui ne espande la sfera delle attribuzioni, ma non senza un sorriso, ché l'attributo "dolosa" la proietta con carica di ironia nelle fascinazioni del suo immaginario erotico.

Strofe 11/12, con riferimento alla più celebre delle metafore del *Carmen*, quella della contesa tra circolo e triangolo:

Perché dita sol m'ebbi cinque e cinque
[...] *utrinde, utrinque*.
[...]
Nella greca mia mente Euclide istesso
tra circolo e triangolo e perplesso.

Utrinde, utrinque sono avverbi sinonimici che indicano in un oggetto il tocco in contemporanea da entrambe le parti, nel nostro caso nel dritto e nel rovescio. Avverbi che si chiariscono nell'ironico e divertente richiamo a Euclide e alla sua perplessità - che non abbisogna di commento - tra il circolo e il triangolo. Il poeta stesso denuncia nel *Libro segreto* la propria autoironia: "Perché scrissi, con un impeto giovanile e con un ironia sottile, la tenzone tra il circolo e il triangolo?", si domanda. E al "Perché scrissi?" gli risponde Leonardo Sciascia⁴: "Lo sapeva benissimo: per rileggersela [la sua tenzone], per rivivere nell'inane e turpe vecchiaia in cui stava inabissandosi quei momenti di splendore erotico, quegli sprazzi di voluttà" di un tempo che non è più. Il motivo delle mani e del duplice *utrinde* arpeggio sul corpo della donna è trasparente nel significato, ma spiegato riattualizzato e meglio approfondito nella *Chiosa dantesca* edita da Tiboni: "Come bianca ondeggiavi quando il dito / esperto nel tentar le sette corde / ti fu novo preludio e scaltro invito! / Ma, però che l'invidia spesso morde / l'arti contigue, insottili l'arpeggio / sopposta al pube l'altra man concorde". Accordi musicali che anche in questo caso sono sul dritto e sul rovescio!

Strofe 14, dove si fondono insieme, all'unisono, con sovrana ironia, le militanze poetiche eroiche ed erotiche del poeta:

Io non oplite Alceo che targa ed asta
 lasci al nemico, io ben dal mondo eolio
 appresi *allà pan tòlmaton*. mi basta.
 'Osare l'inosabile' è il mio scolio
 d'eroe, che insano illustra le parole
 di Psapha tessitrice di viole.

Il paragone è tra il nostro vate e Alceo, un paragone, con un sorriso ironico, che coinvolge entrambi sia per profilo poetico sia per virtù guerriero. Già prima nellà strofe 12, con riferimento ad Alceo, D'Annunzio si definisce "in Mitylana, oplite non fuggiasco". Ma dal campo di battaglia o dal cimento d'amore? Al lettore la scelta, che però è condizionata dalla citazione di Saffo trascritta in caratteri greci: *allà pdn tolmaton*⁵: "ma tutto si può sopportare", ovvero "osare" come traduce il poeta, il cui ardimento qui si esplicita sul corpo della donna. Ma perché il suo corporeo, carnale, "osare l'inosabile" è definito "scolio di eroe"? Lo spiega egli stesso sempre nel *Libro segreto*, annotando: "Ma l'ultimo frammento dell'ode saffica *Eis Eròménan* sfolgora alla sommità del mio spirito: non baleno lesbico, ma adriaco, non di Mitylana ma di Veglia, ben doventò latino in prua del guscio di Buccari". L'operazione è del tutto analoga a quella della romanizzazione dell'antico *alalà* greco! La traduzione di *allà pan tolmaton* in "osare l'inosabile" non è frutto di filologia, ma dunque commento o "scolio" eroico, che il poeta stesso ironicamente definisce "insano".

Strofe 18/19, le quali ripropongono il motivo già espresso nella strofe 12, con un secondo accenno alla metamorfosi di D'Annunzio in una divinità fluviale per meglio avvolgere, o "circondurre", l'amata in tutta la sua nudità:

Sovvienti: un tempo era nomata Sanguè
 la Zancle, sotto il ponte del Crudele
 scorre. alle mie due bocche allude? lambe
 le soglie di Sant'Angelo del Mele.
 Chiara al sole, s'intorbida alla nube.
 E s'increspa più lene del mio pube".
 Io dico: Figlia del chiaro fiume,
Heléne Zàgkle, all'ombra dell'alcova
 nelle mie braccia sei color di fiume.

Il “ponte del Crudele”, con l’esplicita citazione del suo terrifico nome, cela forse una scintilla di suprema ironia nella ‘crudeltà’ che al poeta riserva il presente: quella di appagare la propria foga amorosa sfogandosi soltanto, o per massima parte, nella versificazione erotica.

Ma i versi delle due sestine sono altrimenti interessanti perché pongono un serio problema esegetico sfuggito alla critica. Per il fiume Sangro, o meglio per il suo alto corso, è attestato l’idronimo “Sangue” nelle leggende abruzzesi per le quali le sue acque diventano rosse e ribollono come fossero sangue quando scorrono tra le rocce montane, cioè - per dirla con il poeta, nella strofe 20 - quando scorrono “sotto l’erte / rupi de’ Marsi”. Probabilmente la tradizione è da ricercare in un’alga rossa presente nelle strettoie rupestri, ma per i dialettologi non è neppure da escludere una relazione tra *Sangrus* e *sanguen*. Tutte notizie che il poeta poteva facilmente attingere dalla *Guida dell’Abruzzo* di Enrico Àbbate, edita a Roma, in due tomi, nel 1903, un cui esemplare è presente nell’Officina del Vittoriale e presenta numerosi segni di lettura con cartigli autografi⁶. Ma se è facile spiegare la genesi dell’idronimo “Sangue”, non lo è per nulla spiegare la sua mimesi in “Zacle”, cifra onomastica traslitterata anche in alfabeto greco. Giacché l’autografo del 1927 reca, in luogo di Zacle o Zagkle, il tràdito “Sangro”⁷, i commentatori, traditi anche dall’elegante traslitterazione ellenica, intendono che quello di Zacle sia il nome greco del fiume⁸. Ma così non è. Il Sangro è *Sàros* in Tolomeo e *Sàgros* in Strabone, né alcun lessico antico registra il presunto idronimo dannunziano⁹, né alcuna delle meticolosissime corografie dell’antico Regno di Napoli. Domandiamoci allora cosa significhi in greco (o meglio in siculo) Zagkle, che era l’antico toponimo di Messina? Lo riferisce Tucidide¹⁰: significa falce: “Zagkle, così era stata chiamata dai Siculi, perché il luogo ha la forma simile a quella di una falce, che i Siculi chiamano zagklon”. La città siciliana, per via del terremoto, era stata preda dell’immaginario collettivo, e lo stesso D’Annunzio firma nell’occasione, a sostegno della mobilitazione generale, un documento di intellettuali che registra, tra gli altri, i nomi di Anatole France, di Hermann Hesse, di Pierre Loti, di Emile Zola¹¹. Zacle non è quindi, in greco, il presunto idronimo del fiume, ma il riciclaggio di un antico toponimo greco volto e forzato qui a indicare la ‘sinuosità’ o; ‘falce’ descritta dal Sangro che, presso Sant’Angelo del Mele, scorre tra alte rocce. Sinuosità che, se trasferita al corpo dell’omonima attrice è pari alla sua - già evocata - “pura falce delle reni”, che di nuovo è qui evoca dalla duplice arcata del ponte del Crudele, allusiva alle sue “due bocche” quando si ritrova riversa nell’alcova.

Concludo. Anche da questi pochi esempi, pertinenti l’autoironia e il malinconico sorriso del poeta, risulta evidente il nesso da lui beffardamente instaurato tra i vecchi del carne catulliano *qui duros nequeunt movere lumbos* e sé medesimo. Il *Carmen*, in definitiva, è l’ultimo frutto di un genere letterario che, in parte l’ignoranza, e in parte il viagra, hanno oggi ucciso.

NOTE

1. Fondamentale al riguardo il saggio di G. Oliva, *D’Annunzio e la malinconia*, Milano 2007, *passim*.

2. Vd. P. Gibellini, in G. D’Annunzio, *Alla Piacente*, a cura di L. Sciascia, con contributi di D. Del Corno e P. G., Milano 1988, p. 92.

3. R. Tiboni, *Rime inedite e stravaganti di Gabriele D’Annunzio*, Pescara 1981, p. 20 sg.

4. In D’Annunzio, *Alla Piacente*, cit., p. 14.

5. Saffo fr. 31 Voigt.

6. La documentazione è offerta da M.M. Cappellini, *L’estremo de’ bibliomanti: a proposito delle*

fonti del "Libro segreto" di Gabriele D'Annunzio, in "Atti del XIX Convegno del Centro Nazionale di Studi Dannunziani", (Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002) Pescara 0000, *passim*.

7. Vd. Gibellini, in D'Annunzio, *Alla Piacente*, cit., p. 78.

8. Così anche Gibellini, *ibid*.

9. L'esauriente documentazione in W. Smith (ed.), *A Dictionary of Greek and Roman Geography*. 2, Boston 1854, p. 873 sg.

10. Tucidide 6,4,5.

11. La documentazione in G. Chirico, *Il condiviso dolore. Messaggi degli intellettuali del Novecento per il terremoto di Messina del 1908*, Messina 2006, *passim*.

D'Annunzio bersaglio dell'ironia e del sarcasmo degli scrittori del Novecento

Antonio Zollino

La figura e l'opera di Gabriele d'Annunzio sono state spesso oggetto, lungo l'arco di un secolo e oltre, dell'ironia e del sarcasmo degli scrittori, critici e recensori nostrani¹. Nel corso di questa indagine, anzi, mi sono fatto l'idea - che magari andrà verificata con ulteriori e paralleli accertamenti - che non esista in tutta la letteratura italiana un autore più bersagliato, sia per quantità dei casi che per acredine e costanza nel tempo: cosicché sarà giocoforza, nella presente relazione, mettere a fuoco solo alcuni fra gli esempi più interessanti o eclatanti di tale particolare molteplice ricezione, spesso orientata, occorre dirlo subito, più sul versante del sarcasmo che su quello dell'ironia.

Non è un caso, ovviamente, che le prime manifestazioni d'ironia e parodia coincidano con i primi momenti di autentica popolarità del giovane poeta abruzzese, ovvero con le polemiche sulla verecondia originate dall'edizione 1883 dell'*Intermezzo di rime*; il libro era uscito a luglio, nello stesso mese in cui, dopo una fuga scandalosa, Gabriele aveva sposato l'aristocratica Maria Hardouin di Gallese. La notorietà per il fresco scandalo diventa così propedeutica e collaterale allo scandalo suscitato dal libro: ed ecco allora che l'astuto editore dell'*Intermezzo*, il milanese, trapiantato a Roma, Angelo Sommaruga, pubblica tempestivamente un libello, *Alla ricerca della verecondia*², in cui sono raccolte le polemiche nate dalle oltranziste contenutistiche, da alcuni giudicate pornografiche, dei versi dannunziani. Avviene così che Giuseppe Chiarini, già tra i primi ammiratori del giovanissimo poeta, tanto da ospitarlo persino in casa sua, gli dia ora del «poeta porco» e del «porcellone»³ reclamando addirittura l'intervento da parte delle forze dell'ordine. Ma ai fini della nostra ricerca interessa soprattutto l'ultima parte del volume, dove sono impressi *Quattro sonetti del cav. Mario Balossardi*, (*nom de plume* dietro cui si nasconde la coppia carducciana formata da Olindo Guerrini e Corrado Ricci): si tratta di altrettante parodie, certo fra le prime dello stile dannunziano. In particolare il primo sonetto, *Il peccato di maggio*, insiste sul tema - ampiamente dibattuto nelle polemiche che lo precedono - della nudità, tanto che nel testo appaiono nudi: San Giuseppe, una signora, un prete, una serva, tre contesse, suor Teresa, un cuoco e sei poliziotti.

Complessivamente più garbata, solo pochi anni dopo, appare l'ironia di Giuseppe Mantica, alias dottor Vespa, nella sua *Zoologia letteraria contemporanea* (1886) che classifica d'Annunzio sotto questa specie:

Echinus adriacus- Frutto di mare. Nasce sulle coste dell'Abruzzo forte e gentile. Leccato animale da' capelli ben ravviati, da le forme feminee, da li *canti novi* aspiranti alle melodie di *Vergilio* latino, ma che riescono simili a li seguenti:

Yola canta su l'onde
Donna Maria risponde
Da la riva del mare:
Sale l'arco lunare

Nel prosieguo del componimento non mancano tuttavia movenze piuttosto volgari:

Ed io le vogo accanto,
Bevendomi il suo canto:
Sale da la sua gonna
L'acre odor de la donna;
E, tesi i nervi intanto,
Mi vibrano al suo canto.

E naturalmente si ricordi, in questo stesso 1886, la *Risaotta al pomidauro di Raphaele Panunzio*, che diede luogo al duello con Scarfoglio, direttore del «Corriere di Roma» su cui era apparso il testo.

Proseguendo nell'ultimo scorcio del secolo, appare quindi notevole la posizione di un certo Paulo Post il quale, dietro lo pseudonimo, nasconde la penna e il pensiero di Luigi Pirandello. Questi, nell'articolo *L'idolo*, pubblicato su «La Critica» (diretta da Gino Monaldi) del 31 gennaio 1896 rappresenta d'Annunzio come una sorta di Gesù bambino, ma sotto una luce tutt'altro che benevola:

nella simbolica stalla de la novissima letteratura, riscaldata dalla buaggine e dalla asinità del pubblico italiano, di più viva luce rifulse il nimbo intorno al capo del novello redentore a gli occhi dei compaesani pastori adoranti;

tale idolo, anzi «feticcio»⁴, viene non solo accusato, con toni di patetico vittimismo, di aver affermato una «maniera» che impedisce di trovare spazio agli autori che non la condividono, ma anche coinvolto in una stucchevole polemica antifrancese:

Signora Gallia mia, me ne scordavo!
I libri... dica, che libri mi dà
da leggere? D'Annunzio è dunque un bravo
romanziero? Ho di lui, la scorsa està,
letto un libro, che Lei tanto cortese,
mi tradusse, quantunque per metà
(dicon almen) composto ei l'abbia a spese
di Lei. Se e vero, l'amo tanto più,
quanto che or lo conosco esser francese.
Gli altri sono lo stesso, su per giù,
tutti da Lei derivano, e per ciò
non val la pena che ci perda su
tempo, poiché li ho letti e già li so
nel testo. (vv. 1-14)⁵.

Valicando la soglia del nuovo secolo, ecco subito un altro referto decisamente volgare, ovviamente privato, vista la scurrilità del contenuto, ad opera nientemeno che di Giovanni Pascoli, autore che peraltro si trovava in condizione di essere grato allo stesso d'Annunzio (come poi, nel 1904, attesterà lo stesso Pascoli nella *Prefazione ai Poemi conviviali*). Ma era accaduto che Pascoli così come d'Annunzio, fosse stato invitato a commemorare il centesimo anniversario della nascita di Victor Hugo a Roma: d'Annunzio compose l'ode *Nel centenario della nascita di Vittore Hugo* e vi andò, mentre Pascoli riuscendo a comporre solo sei versi per l'occasione, declinò l'invito e reagì in modo davvero poco elegante alla notizia che d'Annunzio avrebbe letto in pubblico la sua ode; scrivendo all'amico Alfredo Caselli il 25 febbraio 1902 e così commentando l'annuncio dannunziano relativo a una pubblica lettura dell'ode *Nel centenario della nascita di Vittore Hugo*: «Hai visto oggi il telegramma (nella Tribuna) del d'Annunzio? (D'Annunzio e Hugo: il gigante e il suo... stronzolo, un giorno che era stitico!) che *da sé* afferma di voler leggere un'ode... in *Campidoglio*? Imbecille!». E ancora: «Lo str. di cui sopra cadendo si adornò rotolando e si coperse di certi petali di una rosa spogliata dal rosaio. E le signore lo amarono molto e dissero che sapeva buon odore!»⁶.

Ma proprio questo primo scorcio del Novecento, parallelamente alla definitiva affermazione del Poeta come stella di prima grandezza nell'universo letterario nazionale e internazionale, si caratterizza per l'accentuata tendenza a ridicolizzare o a commentare ironicamente la vita e l'opera del Poeta⁷. Ecco così apparire la celebre parodia di Eduardo Scarpetta *Il figlio di Iorio* (che com'è noto porterà addirittura ad un processo per plagio, conclusosi con un nulla di fatto) ed ecco l'insistita presa in giro, specie da parte dei periodici cattolici⁸, di d'Annunzio che si vuol far credere falsario anche nello scegliersi il cognome, che secondo tali fonti tendenziose sarebbe in realtà quello assai meno nobile e più risibile di Rapagnetta⁹: ovvio che in questi casi faccia fede l'anagrafe, e il certificato di nascita non lascerebbe dubbi in proposito, se letto e considerato in assenza di malafede: e tuttavia, come vedremo, la volontà di denigrare in ogni modo, anche il più stupido e infantile, il Poeta di Pescara prevale spesso, e incredibilmente resiste ancora in più d'un caso, specie all'estero, fino ai giorni nostri.

Siamo del resto in anni in cui persino Benedetto Croce, che certo non si può annoverare fra i fanatici ammiratori del poeta, sente il dovere di denunciare *L'odio contro il d'Annunzio* (1906)¹⁰. Di tale odio, Croce non sa darsi spiegazione se non adducendo «l'angustia mentale che si gloria di se stessa come di una forza o di un segno di nobiltà; la pigrizia, che rifugge dal modificare e rinnovare i già solidificati schemi intellettivi; la ripugnanza verso la vita e verso la pienezza e varietà della vita»¹¹, motivazioni che qui riporto considerandole più che legittime anche nel caso del sarcasmo che, come vedremo, molto spesso prevale sull'ironia nei pareri su d'Annunzio.

Odio esplicito e sotteso sarcasmo in effetti si mescolano nel relato di Arturo Graf, *L'arte di Gabriele*, probabilmente redatto appunto nei primi anni del secolo, ma reso noto solo nel 1930 da Anna Defferrari:

Odio l'arte che non è se non una forma di prostituzione.

Odio l'arte che traffica con la lubricità del pubblico.

Odio l'arte che per istuzzicare la curiosità mette in piazza i misteri delle alcove.

Quella unzione della lascivia è da discoli dinoccolati e da etère stantie.

Arte senile nei procedimenti, puerile negli intendimenti.

Lo strano è che il D'Annunzio vuol gabellarsi per una natura forte, mentre è una natura sfatta; per un conquistatore mentre è uno schiavo de' sensi; per un veggente mentre è un allucinato. (pp.204-5)

[...]

Nulla di più ridicolo che pretendere di rigenerare la razza latina con romanzi pornografici mettendo in piazza le donne, e circondandosi di discepoli così perfettamente imbelli come Daniele Glauro, detto l'asceta della bellezza. (p. 208)¹².

Ma ben significativo il fatto che la Defferrari premettesse alla divulgazione di tale scritto, fino ad allora inedito, la precisazione che «le aspre definizioni del Graf si riferivano unicamente al D'Annunzio *scrittore*, e scrittore dell'anteguerra»¹³.

Le parodie vere e proprie sono particolarmente attive in questi primi decenni del secolo; da rammentare è il caso del *Figlio di Iorio* (1904) di Eduardo Scarpetta, che provocò un processo intentato senza successo da d'Annunzio (con tanto di perizia, favorevole a Scarpetta, di Benedetto Croce; sempre in ambito napoletano¹⁴ sono da ricordare *Il superuomo* di Lustig e Maldacea le altre parodie scarpettiane, scritte in collaborazione con Rocco Galdieri, *L'ommo che vola* (1909) e *Cielo terra* (1911).

Il fenomeno naturalmente attraversa l'Italia da sud a nord, e a Milano nel 1908 si era rappresentata al Teatro dei Filodrammatici la *Turlupineide* di Renato Simoni. In questo musical spiccano le *Couplets di Gabriele* (sulla musica di *E quand'ero re della Beozia, Orfeo all'inferno*) dell'*Atto terzo*, che iniziano rammentando la conclusione della *Canzone per la tomba di Giosue Carducci*:

Ci fu un di un gran poeta
che tra i sommi or dorme in pace

io raccolsi quella face
che raggianti gli casco.
Ma la face o sorte ria
che splendea d'un foco arcano
si smorzo nella mia mano
e riaccenderla non so.
Quando il pubblico mi loda
io che sono assai modesto
della stirpe canto il gesto
aborigeno e genial!
Ma se il pubblico per caso
mi zittisce e da molestia
io lo chiamo la gran bestia,
il ventrofilo animal!
La mia etade in udienda
mi chiedeva il pretore
agli artisti e alle signore
non si chiede mai l'età.
Or l'egregio Cancelliere
scriva dunque sul verbale
Gabriel Nuncius Immortale
e cosi non sbaglierà.
Nelle stanze mie segrete
ardon sempre gli incensieri
e le rose nei verzieri
auliscono per me.
Ma se vado fuori casa
vedo mille nei pomari
catoncelli stercorari
che subsannan contro me¹⁵.

Quindi, dopo un *Terzetto fra la Réclame, Gabriele, e Mascheragni* (con quest'ultimo che ovviamente adombra Mascagni), si passa al *Duetto fra Gabriele e Basiliola*, sulla musica di *Levati a cammesella*:

GABRIELE
Via levati il primo velo.
BASILIOLA
Primo velo gnor no gnor no.
GABRIELE
Se non te lo vuoi levare
d'ambo gli occhi ti faccio accecar
se non te lo vuoi levare
sulla prora ti faccio inchiodar.
BASILIOLA
Levato me l'ha Gabriele
qual donna può dirti di no.
(a due)
Viva l'Imaginifico
evviva Basiliò.
GABRIELE
Su di che ti piace la Nave.
BASILIOLA
Oh la Nave gnor no gnor no.

GABRIELE
Se non la vuoi lodare
d'ambo gli occhi ti faccio accecar
se non la vuoi lodare
la bella morte ti voglio dar.

BASILIOLO
Ti dirò che mi piace la Nave
ma nessun me lo crederà.

(a due)
Viva l'Imaginifico
evviva Basiliò.

GABRIELE
Commettimi tosto un incesto.

BASILIOLO
Un incesto gnor no gnor no.

GABRIELE
L'incesto io voglio da te
senza incesto tragedia non c'è
l'incesto io voglio da te
la poesia nell'incesto sol è.

BASILIOLO
L'incesto farò mio sovrano
Per l'onor del teatro italiano.

(a due)
Viva l'Imaginifico
Evviva Basiliò¹⁶.

Non tenero, ed anzi caustico, appare anche l'ambito fiorentino: Soffici chiama d'Annunzio «bidet delle muse»¹⁷, Giuliotti e Papini lo definiscono «assonnato sensuale [...] caramella succiata dalle signore e gli snob»¹⁸, mentre per Campana è il «Vate grammofono» e «massima cloaca di tutto il letteratume»¹⁹. Molto più garbata, e innervata nella produzione poetica, l'ironia di Gozzano, che evoca in diversi passi la figura e l'opera dannunziana (e le ricadute sociali di questa)²⁰; particolarmente memorabili i versi de *Le golose*, laddove una di queste viene colta dal poeta in pasticceria, mentre

Gli occhi
[...] solleva, e pare
sugga, in supremo annunzio,
non crema e cioccolatte
ma superliquefatte
parole del D'Annunzio.
(vv. 27-34).

Anche Gozzano però ci tiene a prendere scherzosamente le distanze dal dannunzianesimo imperante: come ne *L'altro*, abbozzo di una *Pregghiera al Buon Gesù perché non mi faccia essere d'annunziano*, vv, 8-12:

avresti anche potuto,
invece di farmi gozzano
un po' scimunito, ma greggio,
farmi gabrieldannunziano:
sarebbe stato ben peggio!

Ma i campioni primonovecenteschi del sarcasmo e dell'ironia antidannunziana sono certamente da individuare in Gian Pietro Lucini e Francesco Enotrio Ladenarda. Il primo,

com'è noto, si produce in una vera propria requisitoria nell'*Antidannunziana* (1914); suoi anche i versi del *Divertimento o sia canzonetta in onore della più grande letteratura nostrana*, che quando non scadono nell'insulto acre e nel sottointeso osceno si fanno anche leggere gradevolmente:

Qui sta a gestir D'Annunzio,
che é più calvo di pria,
però che l'*abrenuntio*
schiva con albagia.
Gestisce nell'alcova
gestisce nell'esilio,
declama nel romanzo,
nelle tragedie infuria,
s'inciela nei misteri;
ma con occhi severi
sogguarda il creditor
(vv. 99-110).

Assai più volgari, per quanto connotate da frequenti citazioni letterarie, le trovate del siciliano Francesco Enotrio Ladenarda, secondo cui d'Annunzio non sarebbe un superuomo, bensì una superfemmina: questo è infatti l'assunto de *La Superfemina abruzzese* (1914), in cui d'Annunzio viene sbeffeggiato sottolineandone la natura muliebre e raffigurato quale onanista innamorato di sé stesso:

Era una tiepida, profumata notte di maggio (il mese venereo per eccellenza, lungo il quale financo gli asini ragliano versi d'amore) e Gabriele se ne stava – in mutande e maniche di camicia – seduto a mirarsi in un lungo e largo specchio limpidissimo, sorridendo a se stesso. Di lì a poco cominciò a svestirsi con gesti lenti e languidi, talora esitanti, soffermandosi ad ogni poco, quasi per aspirare il suo particolare delizioso profumo. Si tolse le scarpe e poi le calze e le mutande, che allora non erano di seta, e le gittò lungi, come fiori appassiti, mollemente. Apparirono le gambe ignude, polite, come di marmo pario, e i piedi piccoli e snelli e i malleoli fragili come quelli di una fanciulla, i ginocchi delicati che con tanta venusta nascondono l'intreccio dei muscoli e il nodo delle ossa. Quindi si tolse la camicia – (che allora, a vero dire, non era – come oggi – più sottile e più preziosa della tela gialla che al tempo antico esportavano i mercadanti dalla Battriana). – E allora egli sorse tutto puro nella sua divinità e guardò i suoi piedi splendere sullo allora piccolo tappeto, che non era uno di quei tappeti che egli oggi calpesta e che pajono materati d'argento, d'oro verde e di lapislazzuli. Le unghie dei piedi aveva egli allora rosate – (le ha egli rosate anche adesso?) – e i pollici lunghi e discosti alquanto dalle altre dita come i pollici dei piedi statuari. – Ed egli rimase in quell'attitudine un istante, con il petto appena mosso dal respiro, mentre a sommo della bocca gli fiorivano le parole, e, quasi direi, gli si disegnavano senza suono: le medesime parole di lode che una donna mormora in segreto alla propria bellezza.... Rimase così, nella sua semplice perfezione, a rimirarsi estatico.... Il silenzio era altissimo: le lampade ardevano dolcemente, ma egli fortemente ardeva dell'amore di se stesso.... E, accostandosi, accostandosi al terso cristallo, trattenendo l'olente alito per non offuscarlo, le sue rosse, ben tagliate, tumidette labbra vi si posarono sopra dolcemente, lungamente, baciando.

E chi sa? – (ma questo lo dicono i maligni) – tentò, ma senza riuscirvi, di accompagnare quel bacio col gesto dell'indegno marito di Thamar.²¹

Non si può tuttavia negare al Ladenarda una certa abilità parodizzatrice, quale traspare ad esempio dal testo che conclude *La Superfemina abruzzese*,²² destinato a rendere un ironico pan per focaccia alla *Laus vitae* da poco pubblicata: ecco infatti, *secundum* Ladenarda, la «*Laus vitae* di Don Nunzio»:

Mi destò il sole
che m'irraggiava il viso.
E io sorsi
come un razzo lascivo;
dal rustico letto
sorsi, sì come sorge
tra l'agreste verzura
l'ardito boleto
edule; sorsi alla luce
come alla luce sorge
il cereo senile;
sorsi dal letto, insomma
io sorsi, io sorsi, io sorsi.

I risvegli

E scesi ai campi;
libero mi sentia
e il polmone s'apria
a la vita freschissima
che, gorgogliando
come gorgoglia
l'acqua rizampillante
d'alpestre polla,
s'inabissava pei meandri
del mio petto rubesto.

L'aria, i campi

Un moto interno
per tutto l'esser mio,
che compiuto nel riposo
notturno aveva
il digesto degli artocrei
sapienti, che ultramontano
coco con mano esperta
diuturnamente
preparami, sentia.

Il digesto

Un pampinoso
arbore di mortella
sacro a Venere madre
nel silenzio s'ergea
qual potente gigante
incompreso da tutti,
ma che rivela
dell'esser suo il segreto
a chi l'adora.
Io l'invito compresi
e m'appressai.
M'appressai, affrettando
il passo, timoroso
che non giungessi in tempo,
perché il moto dell'alvo
giù mi rumoreggiava
internamente,
come di rupe in rupe
romoreggia l'eco, o come
sopra la riva
romoreggia il mare,
o come romoreggia

La mortella

Il romore

nel profondo cielo
il fulmine, o sul campo
come il cannon romoreggia,
come la voce del Tonante
romoreggiò sopra l'Ellade
antica; insomma
anch'io romoreggiava.

A' pie' della mortella
l'amica ortica

mi faceva presagire
futuri godimenti,
per le acri sue foglie
appena pubescenti
come la guancia
d'imberbe cinédo,
che già cominci
a mettere le piume,
presaghe del futuro
volatore. – In silenzio

m'accoccolai;
m'accoccolai siccome
colui che suole
fare a meno
di monumento inglese.
Tutto taceva,
e in quel raccoglimento
della natura

che pareva spiarmi
come la madre spia
il figliuolo dormente,
io solo, io solo, io solo
sentivo palpitare
un'ignota carezza
che discendendo
s'estrinsecava
fuori dell'esser mio,
quasi anch'essa desiosa
di libertade,
non degenerare figlia
del padre suo.

Stentava la carezza
a compiersi,
e del mio volto
ogni muscolo, ogni
nervo, ogni pelo,
s'irrigidiva
nello sforzo supremo
che compia la mia anima
ripiena la faccia di pene,
per liberarsi
dalla carezza dolorosa.

Un tonfo, un colpo,
poi più nulla.
Ritorno nel silenzio

L'ortica

Il silenzio

La carezza

l'attonita natura,
che fruiiva del fecondo
materiale abbandonato
sotto l'arbore sacro
a Venere. – Un pugno
strappai d'ortica
a compiere l'usata
fatica. – Gli occhi
chiusi, delizioso
abbandono dei sensi!
E l'ortica compiette
il suo ministero,
che nuova dolcezza
diede all'anima mia.
O ortica, o ortica,
non mai parsa m'eri si bella!
E un altro da me canto avrai.
(pp. 305-8).

La partecipazione alla grande guerra farà conoscere un d'Annunzio nuovo e abbastanza lontano dagli stereotipi dell'estenuato *viveur*. E tuttavia non si interrompe certo per questo la disposizione scherzosa di alcuni scrittori italiani nei confronti di d'Annunzio: degno di menzione è il caso di Palazzeschi, che così apostrofa il poeta nei suoi *Due imperi... mancati* (1920):

Dopo avervi tutti mobilitato durante la sua vita acciò lo ritenessi [*sic*] grande abbastanza, più grande d'ogni soprannaturale grandezza, perchè la vita sua fosse bella, bella, bella! Gabriele D'Annunzio ora è vecchio, la vita bella è passata, e sarebbe passata anche se fosse stata brutta, ora è solo preoccupato dalla morte. Deve egli fare una morte come fu la vita, straordinariamente grande e bella. È pronto per essa a mettere a disposizione quaranta milioni di persone perchè glie la facciano fare come vuole lui, senza guardare alla spesa. Di tutte ne ha tentate per terra nell'acqua per l'aria, si vede proprio che di là non ce l'hanno voluto, o che nessuna di quelle sperimentate gli sembrò degna di lui. Vuole finire sì alatamente da essere annoverato sui calendari nelle colonne dei Martiri! Martire! Semplice e sublime parola. Dare la vita! Questa cosa sì cara sì grande per chi seppe comprenderla! La vita! Ma, un momento, caro signore, voi ci date la vita, sta bene, ma vediamo un po' di che si tratta, anche noi dobbiamo pur sapere che razza di mercanzia prendiamo, se aveste avuto trent'anni... o quaranta al massimo... certo il dono sarebbe stato grande, e lo avremmo accettato con entusiasmo, ma ne avrete fra un pochino... sessanta, se non erro. Ehi! È un po' tardi eh? ce la date in condizioni un po' avariate, quando tutto il buono è esaurito, e la polpa ve la siete pappata tutta per voi, e avete succhiato e rosicchiato fino in fondo, ma questa caro signore non è altro che la lisca della vostra vita, e noi cosa siamo diventati, il gatto?²³

Risale invece al 1922 la pubblicazione in volume di una fra le parodie della poesia dannunziana giustamente più note: *La pioggia sul cappello* di Luciano Folgore. Ne riproduco qui le prime strofe e quella conclusiva:

Silenzio. Il cielo
è diventato una nube,
vedo oscurarsi le tube
non vedo l'ombrello,
ma odo sul mio cappello
di paglia,
da venti dracne e cinquanta

la gocciola che si schianta,
come una bolla,
tra il nastro e la colla.
Per Giove, piove
sicuramente,
piove sulle matrone
vestite di niente,
piove sui bambini
recalcitranti,
piove sui mezzi guanti
turchini,
piove sulle giunoni,
sulle veneri a passeggio,
piove sopra i catoni,
e, quello ch'è peggio,
piove sul tuo cappello
leggiadro,
che ieri ho pagato,
che oggi si guasta;
piove, governo ladro!

[...]

E piove a diretto
da tutte le nubi,
piove dai tubi
sfasciati
dell'acquedotto
del cielo,
piove sui cani spelati,
piove sul melo e sul tiglio,
piove sul padre e sul figlio,
piove sui putti lattanti
sui sandali rutilanti,
su Pègaso bolso,
su orìolo da polso,
piove sul tuo vestitino,
che m'è costato un tesoro,
piove sulla salvia e sul lauro
sull'erbetta e sul rosmarino,
piove sulle vergini schive,
piove su Pàsife e Bacco,
piove persin sulle pive
nel sacco.
E piove sopra tutto
sul tuo cappello distrutto
mutato in setaccio,
che ieri ho pagato
che adesso è uno straccio,
o Ermione
che scordi a casa l'ombrello
nei giorni di mezza stagione.²⁴

Ironia e sarcasmo colpiscono l'opera e la figura dannunziana anche nelle variegata esternazioni di Carlo Emilio Gadda²⁵: così, in una lettera a Contini del 14 gennaio 1949, d'Annunzio è il «buffone di Buccari e terrone di Castell'a mare», mentre il protagonista

del *Fuoco* risulta «un narcisso di terza classe che porta a spasso pel mondo il pistolino ritto della sua personcina»²⁶; pareri espressi in sede privata, ai quali però fa da riscontro l'esplicita polemica di *Eros e Priapo*, dove a d'Annunzio viene rimproverato di «gabbellare velleità per volontà, e prurigine e inane sogno per opera perfetta: e berci, e trombe e ragli: e spari di cannone voto di nave Puglia da tenere addietro l'ittudesco, e lo schiavo»²⁷. Ma l'ironia gaddiana nei confronti di d'Annunzio darà più sicura prova di sé nella *Cognizione del dolore*, dove il personaggio di Caçoncellos adombra per molti aspetti il poeta negli anni del Vittoriale²⁸, preso in giro da Gadda per le pretese erotiche in età senile già a partire dal cognome: qui infatti c'è una “ç” che è lettera poi caduta in disuso nelle parlate ispaniche, e sostituita dalla “z”, cosicché il cognome normalizzato si leggerebbe, in modo assai eloquente per il lettore italiano, “Cazoncellos”²⁹.

A questo punto, parlando di cognomi (e ricordando che Gadda garbatamente in qualche modo coinvolgeva anche se stesso nella presa in giro, attribuendo a Caçoncellos il nome di Carlos) è necessario fare qualche passo indietro nel tempo per rendere conto di una questione che, già viva alla fine dell'Ottocento, è stata poi agitata per tutto il secolo successivo e ancora pare incredibilmente resistere nel terzo millennio. Pare che il primo a sollevarla, e sto parlando del cognome Rapagnetta attribuito a d'Annunzio, sia stato Luigi Arnaldo Vassallo, alias Gandolin, noto scrittore e umorista genovese, già direttore del «Capitan Fracassa» nei tempi in cui vi esordì d'Annunzio. Di certo l'argomento, che di risibile possiede solo l'infantilismo becero e superficiale dello sberleffo, è rimasto in piedi addirittura fino ad oggi trovando credito, come vedremo, persino presso insospettabili ambienti accademici. Del resto, già nel 1938, Tom Antongini ne lamentava la diffusione sul «grave e austero dizionario Larousse», osservando sconsolato come fosse perfettamente inutile tentare di smentire la fandonia, «tanto gli imbecilli, i malevoli, i poveri di spirito la ripeteranno finché il mondo durerà»³⁰. E in effetti anche negli anni successivi, è possibile rinvenire diversi esempi di tale sopraffina forma di presunta diminuzione della figura e dell'opera dannunziana: ne menzionerò rapidamente un paio di casi notevoli, anche per capire da quali particolari umori risulti talvolta la nostra storia e temperie letteraria, e anzitutto quello accolto nel romanzo *Sostiene Pereira* di Tabucchi, in cui la battaglia eroina del romanzo tira così un sospiro di sollievo alla dipartita del Vate: «per fortuna *quell'insopportabile Rapagnetta* che si fa chiamare D'Annunzio se n'è andato»³¹. Anche più greve riesce tuttavia Franco Loi, il quale, invitato nel 1989 a Pescara al convegno *D'Annunzio e i poeti d'oggi*, presenta la relazione *D'Annunzio complice della decadenza* che avvalorava tesi stantie e infondate, dettate da evidente malanimo. E, ovviamente, a documento dell'originalità e finezza delle proprie posizioni, ecco subito in primo piano la questione del cognome:

E veniamo a Gabriele Rapagnetta, detto D'Annunzio [...] D'Annunzio lo si è voluto annettere al decadentismo. Ma che hanno a che fare Proust e Baudelaire con questa sottospecie della poesia, con questa “poesia di seconda istanza”?

Naturalmente ognuno la può pensare come crede su questioni storico letterarie e di giudizio di valore, magari ripetendo a menadito senza minimamente documentarsi che d'Annunzio «è stato più che un falso poeta e un falso uomo, è stato uno dei precursori del fascismo ed è uno degli equivoci della nostra letteratura»: meno plausibile il fatto che, senza accorgersi dell'assurdità del proprio viscerale ragionamento, Loi finisca per collocare d'Annunzio all'origine di tutti i mali e i problemi della società contemporanea e in particolare:

dell'assenza di ogni valore, della diffusione della droga tra i giovani, della dissoluzione della scuola, dell'iniquità della giustizia, dello scandalo degli ospedali, delle consorterie della medicina, del sostituirsi sempre più delle camorre e delle mafie alla presenza dello Stato, della distruzione della nostra impagabile natura, dei nostri mari, delle nostre bellezze artistiche

concluadendo in modo francamente inverosimile (ma tranquillizzante per la coscienza nazionale) che

D'Annunzio è stato di questa situazione, di questa disastrosa estetica ed etica del nulla, un precursore³²

e via dicendo, con modalità di pensiero paralogico che non sfigurerebbero affatto nel ciclo del capro espiatorio *Malaussène* di Daniel Pennac. È appena il caso di notare che, diversi anni dopo, nel 2007 a Pescara, sempre in un convegno organizzato dal Centro nazionale di studi dannunziani, Barbara Alberti presentando la relazione *La donna e D'Annunzio nel Trionfo della morte, L'innocente e nel Forse* che si forse che no³³ darà una magistrale lezione di ironia e di stile ai vari "rapagenettisti" da sempre a corto di argomenti nel denigrare d'Annunzio, dimostrando come sia possibile parlarne appunto con fine e divertente ironia senza scadere nel peggior becerume .

Alla fine dello scorso millennio si situa invece *Io Rapagnetta Gabriel*³⁴ di Alberto Mario Moriconi, un poemetto drammatico nel quale si manifesta «l'autodifesa e l'autoaccusa di un D'Annunzio moriconizzato» (come nota il prefatore Armando Maglione), composto nell'aprile del 1961 e tenuto chiuso in un cassetto fino appunto all'edizione in volume nel 1999. Ne riproduco l'inizio:

Svanisce Fiume...

"A chi l'ignoto?"

"A noi!"

"E viva l'amore, alalà"

chi 'l tenerà legato?

Dice:

"Sono ... Come! Sapete,
mi ricordate?!... "Il Vate"!"

Lasciate : "Gabriel".

Rapagnetta D'Annunzio Gabriele, fu...

Dell'Annunzio! Ho eccitato di me un'èra.

Sviato, dicono.

Falso poeta falso eroe soldato

falso. E fals'uomo... - In Vittoriale!³⁵

Ma purtroppo non sono solo gli scrittori creativi ad aver ricamato sull'onomastica anagrafica dannunziana: ecco ad esempio che Marco Santagata e Alberto Casadei iniziano così la voce relativa a d'Annunzio nel loro *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, p. 110:

Nato a Pescara nel 1863, da un'agiata famiglia borghese, Gabriele d'Annunzio (il cui primo cognome era Rapagnetta)³⁶.

Non ci si stupirà pertanto che anche diversi studi che per altri aspetti potrebbero essere considerati abbastanza seri ripropongano la medesima facezia ritenendola autentica, ad esempio fa Marco Demarco, *Bassa Italia. L'antimeridionalismo della sinistra meridionale*, p. 41, n. 25, secondo cui «Gabriele D'Annunzio era lo pseudonimo di Gaetano Rapagnetta» (Napoli, Guida 2009) e possiamo immaginare quanto e come la ricaduta appaia particolarmente grave anche nelle tesi di laurea (purtroppo, anzi, in almeno un caso, l'immaginazione è divenuta realtà)³⁷.

Ma si sa che al peggio difficilmente si trova fondo, ed ecco allora quanto può accadere su internet, ormai ai primi posti nell'approvvigionamento di notizie e informazioni culturali specie fra le giovani generazioni. Particolarmente fuori controllo quanto avviene sul sito, curato da docenti di licei lombardi, *atuttascuoladuepuntozero*: qui in un articolo su *Il piacere di Gabriele D'Annunzio* di Carlo Zacco (ma risulta anche come autore,

forse web master, il professor Luigi Di Gaudio) si trova questa perla che dovrebbe informare gli ignari studenti sulla vita dell'autore:

Vita. Gaetano Rapagnetta, nasce a Prato il 12 Marzo 1863, terzo di cinque figli³⁸.

Non credo ci sia molto da commentare, se non avvertire del gravissimo rischio che simili frutti di una mala intesa democrazia culturale, per la loro stessa facilità e faciloneria, prendano il sopravvento su ogni forma esemplare di serietà degli studi e di ricerca del vero.

NOTE

1. Cfr., per ciò, l'ultimo capitolo *Satira e antidannunzianesimo: l'anti-mito*, di MIRKO MENNA, *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio: mitobiografie e divismo*, Lanciano, Carabba 2009, pp. 211-261.

2. Giuseppe CHIARINI, Luigi LODI, Enrico NENCIONI, Enrico PANZACCHI, *Alla ricerca della verecondia*, Roma, Sommaruga 1884 (ma come nel caso dell'Intermezzo la data è in realtà quella dell'anno precedente).

3. *Ibidem*, a p. 24 (fra le altre) e p. 11.

4. Così in Luigi PIRANDELLO, *Verga e D'Annunzio*, a c. di Massimo ONOFRI, Roma, Salerno 1993, p. 105.

5. Cito da Luigi PIRANDELLO, *Opere*, vol. VI: *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di Manlio LO VECCHIO-MUSTI, Milano, Mondadori 1977, pp. 808-9.

6. Giovanni PASCOLI, *Lettere ad Alfredo Caselli (1898-1910)*, Edizione integrale a c. di Felice DEL BECCARO, Milano, Mondadori 1968, p. 276.

7. Per quel che riguarda la pressoché sterminata produzione di caricature su d'Annunzio e la sua opera si può vedere Enrico GIANERI, *D'Annunzio nella caricatura mondiale. Con 233 caricature in nero e a colori*, Milano, Garzanti 1941; *D'Annunzio in caricatura: mostra nel Cinquantenario della morte di Gabriele d'Annunzio*, marzo 1988, Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli italiani 1988; *D'Annunzio: avvenimenti, caricature: Pescara 1988, Roma 1989, Genova 1989, New York e Toronto 1990*, Pescara, Ferrara 1989 e, per produrre un solo esempio, ma abbastanza inoltrato nel Novecento, la caricatura di d'Annunzio, accompagnata dalla didascalia «Bisogna che il mondo si persuada che io sono capace di tutto», in Renzo TRIBERTI, *Il pensiero dominante*, Torino, Le Livre Precieux 1976, pp. 58.

8. Si veda ad esempio un anonimo recensore dello studio di Giuseppe PRESUTTI, *Francesca da Rimini nella storia e nella tragedia di Gabriele d'Annunzio* (Torino, Streglio 1903), recensore che parla sin dalle prime righe di «Gaetano Rapagnetta, vulgo Gabriele d'Annunzio», «La Civiltà Cattolica», n. 1, 1905, p. 343.

9. Alla leggenda ha contribuito anche un libello di Amedeo Rapagnetta, che intendeva ascrivere sotto le insegne araldiche della propria famiglia anche la persona del Poeta, malgrado la sostanza contraria del certificato anagrafico: Amedeo RAPAGNETTA, *La vera origine familiare e il vero cognome del poeta abruzzese Gabriele D'Annunzio: memoria sulla scorta di documenti*, Lanciano, Carabba 1938.

10. «La Critica», n.4, 1906, pp.165-66.

11. *Ivi*, p.165

12. Cito da Anna DEFFERRARI, *Arturo Graf. La vita e l'opera letteraria*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri 1930.

13. *Ivi*, p. 204.

14. Per le parodie napoletane si veda Nunzio RUGGERO, *I giochi dell'intertestualità. D'Annunzio e la cultura giornalistico-letteraria napoletana*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. I. L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale (Pescara, 6-7 dicembre), Pescara, Edizars 1996, pp. 165-180.

15. Renato SIMONI, *Turlupineide, Rivista comico satirica in tre atti*, Milano, Suvini Zerboni s.d., pp. 21-2.

16. *Ivi*, pp. 26-8.

17. Cito da Ardengo SOFFICI, *Giornale di bordo*, in *Opere*, vol. IV, Firenze, Vallecchi 1961, p. 39.

18. Domenico GIULIOTTI – Giovanni PAPINI, *Dizionario dell'omo salvatico*, Firenze, Vallecchi 1923, p. 405.

19. Dino CAMPANA, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a c. di Gabriel CACHO MILLET, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1985, p. 233.

20. Rimando per ciò ad Antonio ZOLLINO, *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*, Lugano, Agorà & co. 2014, pp. 59-61.

21. Cito dal capitolo *Divorzio e riconciliazione* di Francesco Enotrio LADENARDA, *La Superfemina abruzzese*, Palermo, Pedone Lauriel 1914.

22. Si tratta di una parodia già apparsa sulla rivista satirica palermitana «Piff! Paff!» del 30 maggio 1903.

23. Aldo PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, Firenze, Vallecchi 1920, pp. 199-200.

24. Luciano FOLGORE, *Poeti contro luce. Parodie*, Foligno, Campitelli 1922, pp. 41-8.

25. Che tuttavia non sempre manifesta acredine nei confronti del Pescaresc: cfr, per ciò, Antonio ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS 1998 e 2010, pp.

26. Carlo Emilio GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario (1934-1967)*, Milano, Garzanti 1988, p. 65.

27. Carlo Emilio GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)* in *Saggi giornali favole*, vol. II a c. di Claudio VELA, Gianmarco GASPARI, Giorgio PINOTTI, Franco GAVAZZENI, Dante ISELLA, Maria Antonietta TERZOLI, Milano, Garzanti 1992, p. 239.

28. Cfr. Antonio ZOLLINO, *Il Vittoriale fra le righe della Cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda*, in *Gabriele d'Annunzio e i segreti del Vittoriale*, Atti del convegno di studi di Cives Universi, 14 maggio 2015, Milano, a c. di Raffaella CANOVI e Antonio ZOLLINO, Lugano, Agorà & co. 2017, pp.117-127.

29. Cfr. Antonio ZOLLINO, *Il Vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, cit., pp.116-117.

30. Tom ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori 1938, p. 76.

31. Antonio TABUCCHI, *Sostiene Pererira. Una testimonianza*, Milano, Feltrinelli 1994, p. 29.

32. Franco LOLI, *D'Annunzio complice della decadenza*, Atti del Convegno dell'11-12-13 dicembre 1989 *D'Annunzio e i poeti d'oggi* promosso dal Comune di Pescara, Rassegna dannunziana n. 18, 1990, pp. XXVIII-XXIX.

33. Barbara ALBERTI, *La donna e D'Annunzio nel Trionfo della morte, L'innocente e nel Forse che si forse che no*, in *D'Annunzio e gli scrittori d'oggi*, Atti del 34° convegno nazionale di studi, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, Rassegna dannunziana n. 53, marzo 2008, pp. LXIII-LXVII.

34. ALBERTO MARIO MORICONI, *Io Rapagnetta Gabriel e altre sorti*, Tullio Pironti. Napoli 1999.

35. Alberto Mario MORICONI, *Io Rapagnetta Gabriel e altre sorti*, Tullio Pironti. Napoli 1999. Anche ne *L'Italia è morta, io sono l'Italia* di Aurelio Picca (Bompiani, Milano 2011, p. 45), appare difficile distinguere fra ironia e acrimonia, ma non pare dubbio l'intento dissacratorio: «A Gardone, invece, sono entrato/ nella tomba di D'Annunzio,/in quella sua dimora di topo./ Perché l'eroe, o il fasullo Eroe,/era soltanto un bimbo,/ un topolino che si nascondeva tra i libri/e bende e porcellane e sete, si/proprio un rattino con un occhio pettinato,/allisciato, magnetico, a volte triste/ e a volte soltanto malinconico o vitreo:/un rattoletto pronto a nascondersi/ nel pube beato di sua madre».

Anche Alberto Arbasino, a cui pure si deve buona parte della rivalutazione tardonovecentesca di d'Annunzio e a cui nel 2014 verrà conferito il premio "Il Vittoriale", farà precedere un suo articolo apparso nel 1982 sulle pagine patinate di «FMR» da questo bilioso pistolotto: «Escludendo con rigore ogni oggetto bello e pregevole, Gabriele D'Annunzio, vecchio nano che amava le uniformi militari, la cocaina, il gineceo, creò sul lago di Garda il primo Museo della Paccottiglia» (Alberto ARBASINO, *Gli Altarini del Poeta*, FMR n. 3, maggio 1982, p. 33).

36. Marco SANTAGATA, Alberto CASADEI, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 2007.

37. Si veda ad esempio la prima pagina della tesi di Mariapaola MEO, *Fotografia in bianco e nero di un salotto borghese: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, relatrice prof. ssa Valeria BAIANO, licenziata dal pur prestigiosissimo Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli nell'A.A. 2015-2016, dove oltretutto ci si permette uno spirito da polli del tutto ingiustificato rispetto all'argomento scientifico trattato (e per la verità trattato molto poco scientificamente): «Così, per i decenni di fine '900, un poeta come il pescaresc Gabriele Rapagnetta, meglio conosciuto come D'Annunzio (Pescara, 12 marzo 1863 – Gardone Riviera, 1° marzo 1938), è stato associato nella condanna al fascismo, di cui il letterato fu sostenitore, salvo, successivamente, separare il giudizio dell'intellettuale da quello del paladino del Duce.

Uno studente, ad un esame di maturità degli anni '70, rispose con prontezza di spirito sessantottino al docente che gli faceva notare che "La pioggia nel pineto" fosse un'opera indovinata: "Professore, con tutto il rispetto, non mi sarei mai espresso sul talento di meteorologo del Vate...".

38. <http://atuttascuoladuepuntozero.blogspot.it/2015/12/il-piacere-di-gabriele-dannunzio-di.html> . (pagina visitata il 12-02-2018; ma è lì da moltissimi mesi, dal Natale del 2015 - le cui libagioni forse sono all'origine della topica in cui sono incorsi gli sprovveduti autori- senza che nessuno si sia presa la briga di eliminarla).

Dantismo dannunziano tra indugi e paradossi

Laura Melosi

Il titolo di questo intervento richiede una delimitazione preliminare. L'oggetto è una prosa poco nota ascrivibile al contesto del dantismo dannunziano, finita al centro di un caso bibliografico dai risvolti paradossali, come non di rado accadde nei rapporti di d'Annunzio con gli ambienti culturali del suo tempo e in particolare con i suoi editori. Si tratta del proemio composto per la *Divina Commedia* che Leo Samuel Olschki, libraio antiquario affermato a livello internazionale, stampava a Firenze nel 1911, nel cinquantenario dell'unificazione.¹ Un'edizione monumentale per collezionisti e bibliofili, espressione della migliore arte tipografica italiana, attorno alla quale ruotarono per oltre due anni i contatti con d'Annunzio e che diede luogo a un gioco delle parti pronto a scadere in farsa se non fosse stato per la saldezza teutonica dell'imprenditore. Ho potuto ricostruire nel dettaglio questo episodio con l'aiuto dei carteggi conservati al Vittoriale e nell'archivio della Casa Editrice Olschki, insieme con altri documenti inediti;² una ricerca ispirata dal fatto che non mi era sembrato troppo affidabile il racconto a tratti macchiettistico di Tom Antongini, che di quella collaborazione aveva fatto una specie di commedia degli equivoci in cui a d'Annunzio era affidato il ruolo dello scaltro e a Olschki quello del gabbato.³ Basterà qui ripercorrere gli snodi significativi della vicenda per comprendere i caratteri di una prosa dannunziana nata come introduzione alla *Divina Commedia* e finita come favilla nel *Compagno dagli occhi senza cigli* con il titolo *Dante gli stampatori e il bestiaio*.⁴

L'idea di una stampa da collezione del poema dell'Alighieri, arricchita con un nuovo commento al testo, era stata concepita nella primavera-estate del 1909 da Giuseppe Lando Passerini, all'epoca direttore del «Giornale Dantesco» che usciva proprio per i tipi di Olschki. Dopo un tentativo presso l'editore milanese Ulrico Hoepli, il progetto era stato accolto da Leo Samuel che subito ne aveva ravvisato le potenzialità in termini di prestigio per la tipografia Giuntina, da lui appena fondata e che ambiva ad affermarsi nel raffinato panorama dell'editoria di pregio. Sono molti gli elementi che contribuiscono a fare di questa *Commedia* in-folio un assoluto monumento bibliografico. Intanto la scelta di illustrarla con la riproduzione delle xilografie che ornavano l'edizione del commento di Cristoforo Landino uscito dai torchi di Bernardino Benali e Matteo Codecà a Venezia il 3 marzo 1491, una scelta filologica significativa a favore del libro antico. I caratteri furono appositamente forniti dalla ditta Nebiolo di Torino e l'impressione avvenne su carta a mano delle cartiere Miliani di Fabriano (prediletta anche da d'Annunzio),⁵ filigranata con l'effigie di Dante e con la marca LSO. Ne furono tirati trecento esemplari numerati più sei in pergamena, questi ultimi con iniziali miniate, *colophon* latino, borchie e fermagli in argento massiccio su legatura in tutto cuoio con impressioni a freddo. All'atto della sottoscrizione, il prezzo fu stabilito in 3.000 lire per le copie membranacee e 500 lire per quelle cartacee.⁶

A invitare d'Annunzio a collaborare all'impresa era stato Passerini, in virtù di un'amicizia che li legava almeno a far data dal 1883, per via delle ricerche bibliografiche

dannunziane e che i soggiorni di entrambi a Marina di Pisa avevano cementato. Passerini gli aveva chiesto di scrivere una «breve vita Dantis»⁷ e nell'ottobre 1909 l'incarico era stato formalizzato da Olschki nei termini seguenti:

Alla consegna del Suo manoscritto ch'io attendo per il principio di dicembre p.v., mi farò un dovere di rimetterLe mille lire e dopo la riconsegna della vita stampata munita della Sua firma autografa, riceverà altrettanto. Ci tengo assaissimo che il prezioso Suo autografo ornì il volume; per salvarsi dal temuto crampo degli scrittori potrà firmare le trecento copie a varie riprese. Oltre quest'onorario riceverà, come ben s'intende, un esemplare sontuosamente legato del volume e finalmente considererò anche come saldato il Suo vecchio conto.⁸

In base al contenuto di questa lettera, si può porre qualche punto fermo circa quelli che avrebbero dovuto essere i tempi e i modi dell'operazione:

1. d'Annunzio avrebbe dovuto comporre una "Vita di Dante" da premettere al poema;
2. la consegna del testo era fissata entro il dicembre 1909;
3. il prezzo convenuto era di 2.000 lire, oltre all'omaggio di una copia del volume e la rimessa del debito maturato con la Libreria antiquaria Olschki;
4. ognuna delle trecento copie cartacee sarebbe stata autenticata dal poeta con la propria firma autografa.

Le cose, tuttavia, non andarono così e fin da subito ebbe inizio la lunga serie delle reticenze dannunziane alle richieste di Olschki e di Passerini che costituisce il *leitmotiv* della loro corrispondenza. Ecco come Antongini ha raccontato questa storia:

La più divertente conseguenza di questa concezione finanziaria, la subì l'editore Leone Olscki [sic] di Firenze al quale d'Annunzio s'era impegnato, durante il suo soggiorno in Francia, di consegnare una prefazione per una edizione-principe della Divina Commedia.

Abitavamo allora a Versailles. Olscki gli aveva versato, all'atto del contratto, cinquemila lire, prezzo pattuito "a forfait" per la breve prefazione in questione. Per quei tempi (1911) cinquemila lire erano una somma rispettabilissima. Gli altri autori non arrivavano a tanto con due romanzi di 500 pagine.

Olscki, da Firenze, insisteva e imprecava per la consegna, e d'Annunzio, secondo il suo solito, lasciava dire e non consegnava nulla. Mi scriveva a Parigi da Versailles: «Sto lavorando con indicibile pena come se avessi tutti i secolari comenti di Dante su lo stomaco».

Alla fine l'editore, stanco di attendere, comparve inopinatamente a Parigi e manifestò subito la sua indignazione con una lettera diretta al Poeta a Versailles, i cui termini sferzanti giungevano sino a parlare di turlupinatura.

Esitai, dopo averla letta, a mostrarla al Poeta, ma dovetti pur finire per consegnargliela. Egli sorrise, rifletté un poco, poi vergò il seguente telegramma ad Olscki: «Fumida collera non si addice sereno umanista».

Per fortuna l'umanista ebbe infatti il sopravvento sull'editore ed Olscki, rabbonito, attese. Ma l'episodio non finì così: il bello venne poi.

Quando finalmente la prefazione fu ultimata, io stesso la portai all'Hôtel Meurice ad Olscki, ma con l'ordine di non consegnargliela che qualora egli avesse aderito al ragionamento seguente, di pretto sapore dannunziano:

«Il Poeta», così dovevo dire, «ha terminato la prefazione che ho portato con me, ma mi proibisce di consegnarvela gratis. Vogliate quindi aver la cortesia di versarmi altre 5000 lire, perché voi stesso comprenderete che, avendo spese le prime per sostentarsi mentre la scriveva, deve pure, poveretto, guadagnare qualche cosa, ora che ve la consegna».

Olscki si volse a me stupito, poi guardò il manoscritto con occhio concupiscente; esalò un profondo sospiro... e firmò un nuovo "chèque" di 5000 lire.

Quando lo portai da d'Annunzio, egli lo intascò, e sapete che cosa mi disse? «Si potrà dire di Olscki quel che si vuole, ma in affari è un uomo correttissimo».⁹

L'intera ricostruzione della vicenda lascia perplessi per i molti dettagli incongrui che vi si colgono alla luce di quello che si legge nei carteggi e che si conserva negli archivi. Tanto per cominciare non tornano le date, perché come si è detto d'Annunzio si era impegnato a collaborare nell'autunno del 1909 e la stampa della *Divina Commedia* avrebbe dovuto aver luogo entro il 1910; non tornano i luoghi, perché le carte di Olschki attestano che questi ricevette per posta, presso la sua residenza estiva di Vallombrosa, il manoscritto dannunziano nell'agosto del 1911, mentre a Parigi si era recato nel giugno precedente; non tornano le cifre, perché l'onorario pattuito inizialmente era di 2.000 lire e l'esborso finale certificato dalla contabilità d'impresa fu di 7.000 lire.¹⁰

Si aggiunga una scoperta di carattere filologico che spiega le ragioni per cui ancora oggi in Casa Editrice corre voce che il fondatore avesse pagato due, se non addirittura tre volte la collaborazione di d'Annunzio. Dalla lettera inedita con cui il 16 agosto 1911 il Vate accompagnava l'invio a Olschki del tanto atteso proemio, si apprende una notizia del tutto nuova, ossia che l'autore offriva al buon cuore dell'editore anche il «manoscritto originale» di quel testo. Si tratta di cosa diversa dalla copia passata in tipografia e in esso è da riconoscere la prima stesura autografa del proemio dannunziano: 34 carte tormentatissime, piene di correzioni, di cassature e di aggiunte interlineari, alle quali è apposto il titolo *De Comoedia Dantis* e che hanno valore capostipite nella tradizione di questa prosa. Rispondendo con gli stessi toni allusivi del poeta, che aveva fatto appello alla liberalità dell'editore umanista, Olschki sostanzialmente si impegnava all'acquisto («bisserò la mia opera suonante»)¹¹ e dunque deriva da qui la notizia del pagamento plurimo ripresa da Antongini, ma in realtà, in quella circostanza il libraio antiquario era entrato in possesso di due distinti manoscritti: la copia in pulito mandata in stampa e la prima stesura che poco dopo, da Arcachon, avrebbe preso la strada per Vallombrosa. Questo prezioso manoscritto è oggi custodito nella cassaforte del Centro Dantesco di Ravenna che lo acquistò sul mercato antiquario nel 1966. È assai probabile che se ne fossero perse le tracce nel crollo del villino Olschki di via Vanini a Firenze, a opera delle mine tedesche nel 1944, e che sia poi misteriosamente rientrato nei circuiti del collezionismo insieme alla citata lettera del 16 agosto e a un'altra missiva inedita di d'Annunzio a Olschki, datata al 30 dello stesso mese, anch'esse conservate a Ravenna.

Questi sono i fatti attestati, da cui risulta chiaro che tra minute e belle copie scomparse e riapparse, tra richieste pressanti e continue dilazioni, la storia di questa prosa dannunziana è un autentico, a tratti grottesco paradosso. Va detto, a onore del vero, che a deprimere gli slanci creativi di d'Annunzio era intervenuta una contingenza di ordine superiore, un evento in assoluto condizionante quale fu l'abbandono definitivo di Firenze nel 1910 con la conseguente messa all'incanto degli arredi della Capponcina e il delicatissimo salvataggio della biblioteca che non aveva potuto seguire l'autore in Francia.¹² Mettiamoci per un momento nella condizione psicologica di d'Annunzio per comprendere a fondo le ragioni della sua disaffezione dantesca. In primo luogo bisogna considerare la penosa mancanza di libri di cui l'esule volontario ebbe a soffrire oltralpe, una carenza continuamente lamentata e che gli faceva avvertire come una fatica immane la scrittura del proemio, privo com'era di testi, di repertori, di strumenti bibliografici.¹³ In secondo luogo, il fattore tempo giocò a sfavore della *Commedia* olschkiana, perché ad Arcachon d'Annunzio fu travolto dal furore creativo economicamente necessitato, e in particolare dal *Martyre de Saint Sébastien* che lo tenne occupato per mesi tra la fine del 1910 e la primavera 1911. In terzo luogo, sullo sfondo c'erano un'amante estrosa e volitiva come la contessa de Goloubeff che lo attendeva a Parigi e la divina Ida Rubinstein, interprete del *Martyre*, che si era insediata nello *chalêt* Saint Dominique per provare e riprovare la parte del Santo. Il tutto mentre da Firenze arrivavano i solleciti serrati di Passerini in nome dell'amicizia e di Olschki in nome della ragione economica. Esasperato, il 15 marzo d'Annunzio dava sfogo alla tensione scrivendo alla de Goloubeff: «Ho anche questo terribile *dovere* di scrivere la vita di Dante. Dovrei mandarla in questa settimana,

e non son riuscito a scrivere la prima parola! Forse mi vendicherò scrivendo una cosa folle». ¹⁴ Era una provocazione, uno scatto liberatorio, ma certamente il «maledetto Dante» contro cui imprecava in un'altra lettera all'amante ¹⁵ gli bloccava la penna, e alla fine d'Annunzio compose davvero pagine debordanti, vagamente deliranti. *Dante gli stampatori e il bestiaio* è una sublime caciara letteraria orchestrata sul registro encomiastico e su quello erudito, con note di naturalismo cruento; il tutto siglato dal gioco retorico dell'omissione consapevole e dichiarata che finisce per non far dire nulla, a quelle pagine, di ciò di cui avrebbero dovuto parlare.

La prosa si articola in sei quadri che il più delle volte ospitano descrizioni di ambienti e divagazioni su temi estranei a Dante. Li scorriamo in rapida sintesi per fissarne i contenuti. ¹⁶

1. Il primo quadro coincide con l'*incipit* e richiama l'occasione dell'edizione monumentale, evocando le tre capitali del primo cinquantennio di vita della nazione e soffermandosi, dopo Roma e Torino, sulla città di Firenze che «nell'anno mirabile della ricordanza» offriva alla patria «il libro» simbolico, la *Divina Commedia*. ¹⁷

2. Il secondo quadro celebra Leo Samuel Olschki, il «bibliopòla deditissimo» che aveva «novamente impresso nel modo giuntino» ¹⁸ il poema dantesco. Non manca una descrizione bibliografica del volume, metaforica e volta ad attestare la natura musicale della stampa artistica, la quale segue «la regola medesima che conduce il musico o l'architetto nel compartir gli intervalli».

3. Il terzo quadro ci riporta agli albori dell'arte tipografica, quando il cardinal Bessarione e Federico da Montefeltro «irridevano a quel trovato di Barbari» che era la stampa a caratteri mobili. ¹⁹ Fu allora che un orafo e zecchiere di Foligno, Emiliano Orfini, già possessore di una «prospera cartiera sul Sasso di Pale», per primo concepì l'impresa di mettere sotto i torchi la *Divina Commedia* e si industriò con punzoni e matrici «nella sua casa all'ombra di San Feliciano», presago di un evento fatale. D'Annunzio immagina che a Roma, in una bottega di via delle Coppelle, il caso avesse fatto incontrare Emiliano Orfini e un «omaccino di Colonia» di aspetto bizzarro e di salute malferma, lo stampatore tedesco Giovanni Numeister, e che questi si fosse lasciato convincere a impiantare «su la riva del Tupino» ²⁰ quell'officina da cui sarebbe uscito il primo esemplare impresso della *Commedia*. Lo scrittore indugia nella ricostruzione fantasiosa di questa circostanza, popolando la scena di letterati umanisti, di grammatici, di correttori, di figure che si aggirano tra torchi di legno stridenti e fogli di carta di Pale freschi d'impressione.

4. Il quarto quadro chiarisce la funzione del precedente *excursus* erudito, mettendo in evidenza la componente encomiastica del proemio dannunziano: dopo oltre quattro secoli, i ruoli si sono ribaltati e ora è un tipografo italiano, Lorenzo Franceschini, a realizzare a Firenze il mandato di un tedesco dedito a Dante, Leo Samuel Olschki. D'Annunzio paragona la bottega sul Lungarno Acciaiuoli del moderno editore a quella antica di Vespasiano da Bisticci e descrive ammirato il volume uscito dai torchi della Giuntina, «di gran pondo» e per questo «da porre in sul leggio come il Saltero e l'altra Scrittura santa». ²¹ Allude anche al commento di Passerini, ma senza citare l'autore e poco concedendo al suo lavoro, un trattamento di cui il conte ebbe a dispiacersi. ²²

5. Dopo la muscolare esibizione di cultura umanistica fin qui dispiegata, nel quinto quadro la scena cambia improvvisamente e d'Annunzio evoca la figura fuori contesto di un bestiaio della Maremma, un buttero che tiene tra le mani dei «quaderni sgualciti e sconnessi» ²³ in cui qualcuno prima di lui ha copiato la cantica dell'*Inferno*. Gli sono più cari che i codici miniati a Federico da Montefeltro, perché racchiudono l'eredità della sua gente etrusca, allo stesso modo della sella ben arcionata, dei scosciali di pelle di capra, dell'uncino di legno di corniolo. La descrizione oscilla tra il verismo della marcatura a fuoco del bestiame (una scena da *Novelle della Pescara*) e gli accenti bucolici del riposo all'ombra di una sughera che riporta alla poesia e a Dante. Scrive d'Annunzio: «Nelle mani sforzevoli, atte a incornare impastoiare mutilare, il bestiaio teneva i suoi

quaderni come foglie e scorze. “Che leggi?” gli chiesi. “Il mio Dante” mi rispose. “Di grazia, leggi ad alta voce” pregai. Non si peritò». ²⁴ Ed è così che d’Annunzio impara dal bestiaio il modo autentico di conoscere Dante, «sotto la specie del canto eterno, col medesimo orecchio prendendo gioia dal trillo dell’allodola e dalla terza rima», ²⁵ soprattutto libero dalle chiose esplicative e disponibile ad accogliere il poema sacro come «una musica imperscrutabile». ²⁶ Mi pare di poter dire che la provocazione “folle” a cui d’Annunzio alludeva nella lettera alla de Goloubeff stia proprio qui e consista nel disinnescare l’encomio appena pronunciato, ribaltando l’elogio della raffinatezza in un’allegoria della semplicità naturale come via autentica alla poesia.

6. Il sesto e ultimo quadro dimostra esattamente questo: «auguro – scrive d’Annunzio – che fra cinquant’anni, pel Centenario della Nazione costituita, alfine il Libro sia offerto agli Italiani nella sua sublime nudità come s’addice a creatura tutta quanta viva ed immortale». ²⁷ Una sublime nudità che esclude anche la conoscenza della vita di Dante, di cui d’Annunzio si sarebbe giustappunto dovuto occupare nel proemio o almeno in parte di esso. E invece, come la *Commedia* è *musica imperscrutabile*, Dante è *mito onnipresente* e a questo punto la provocazione diventa paradosso: «Chi dunque s’attese che io componessi la sua biografia? – il paziente editore Leo Samuel Olschki sarebbe la risposta – Dell’averne avuto il pensiero e assunto l’obbligo io mi vergognerei, se l’uno e l’altro non avessi portato in me fino a oggi come affanno e cruccio e quasi rimorso invito». ²⁸ D’Annunzio fa appello all’immortalità e all’universalità di Dante per dichiararsi libero dall’obbligo di parlarne in termini umani, di raccontarne la vita. La *Divina Commedia* è «il Libro del canone italico» ²⁹ e tanto basta. Non conta conoscere la genealogia degli Alighieri, sapere quali donne il poeta abbia amato, se fu buon feditore, cosa abbia decretato in qualità di magistrato, chi abbia incontrato in Lunigiana, in Romagna o altrove, quale fosse la sua fisionomia: l’unica notizia da mandare a memoria è la data dell’editto che lo bandì da Firenze, «addì ventisette di gennaio dell’anno mille trecento due», ³⁰ dopodiché Dante vide e narrò qualcosa di sovrumano e da questo miracolo è stato sollevato «sopra l’ombra della morte». ³¹

Anche d’Annunzio dovette sentirsi molto sollevato una volta concluso il proemio e quanto al ritardo di quasi due anni con cui lo consegnò all’editore se ne autoassolse, definendolo eufemisticamente un «indugio». ³² Dal canto suo, sebbene Olschki avesse corso il rischio di vedere compromessa in questa operazione l’onorabilità della propria Casa di fronte al Re d’Italia e ai maggiori bibliofili e collezionisti del tempo, quando finalmente ebbe tra le mani l’autografo dannunziano provò una soddisfazione immensa e lo testimonia la lettura che ne venne data nel villino di Vallombrosa entro una selezionatissima cerchia di amici e ospiti illustri, tra i quali spiccava il Ministro della Giustizia Vittorio Emanuele Orlando, fervido ammiratore del poeta e lettore improvvisato di quelle pagine con voce ben impostata. ³³

Su un altro versante, non mancarono invece le critiche poco favorevoli all’edizione monumentale olschkiana e Passerini se n’era rammaricato con d’Annunzio in un paio di lettere del settembre 1911, quando già il testo del proemio circolava nell’anticipazione che ne aveva dato il «Corriere della Sera» il 27 agosto. ³⁴ Borgese, in particolare, era stato sferzante fino alla stroncatura nell’articolo *Dante, Pascoli e D’Annunzio*, apparso su «La Stampa» il 4 settembre. L’intervento prendeva di mira due eventi danteschi recenti che avevano attirato l’attenzione dei giornali: l’inaugurazione a New York della statua di Dante, opera di Ettore Ximenes salutata con le note di Leoncavallo e i versi di Pascoli, e l’imminente uscita della *Commedia* prefata da d’Annunzio per i torchi della Giuntina. Il critico non aveva risparmiato il sarcasmo verso l’una e l’altra iniziativa, e riguardo al volume di Olschki, da “dannunziano”, aveva scritto:

[...] Gabriele D’Annunzio s’è sobbarcato alla composizione di un proemio per l’edizione monumentale della *Divina Commedia*, fatta in Firenze dall’editore e

antiquario Leo S. Olschki, con un nuovo commento di G. L. Passerini. Questa prosa sontuosa destinata ad ornare una stampa da collezionisti è già stata letta da una folla, rimpetto alla quale i lettori dell'*Otre*, di *Versilia*, di *Apollo e Dafne* sono un cenacolo d'iniziati; e non è senza amara significazione che l'Italia, troppo affaccendata in altre cose per intendere la sublime lirica di D'Annunzio, lo accolga con unanime e plaudente curiosità quand'egli s'esercita nella critica e nella storia. Né manca d'involontaria ma palese ironia il fatto che un paese, ove nessuno ha creduto di dover sottrarre alla clamorosa avidità dei creditori la casa ove furono scritte le *Laudi* e dove nessuno sembra accorgersi che la stessa rovina minaccia la biblioteca ove si ispirò un grande poeta, affidi a questo poeta il compito d'arricchire con le sue belle parole un libro che per i pezzenti costerà cinquecento lire e costerà tremila lire per un paio di letteratissimi Nababbi, che, volendo davvero essere danteschi d'anima e di costume, si sono fatti un Dante d'oro e d'argento, oltre che di pergamena; un Dante di gran pondo e «serrato nelle sue assicelle, nel suo corame e nei suoi ferri, da porre in sul leggio come un Salterio» e via discorrendo.

Va rilevato che, in un certo senso, l'articolo esimeva d'Annunzio dalle critiche più aspre mosse alla lussuosa edizione, perché secondo l'autore la penna del poeta si era dovuta piegare a un'operazione impropria per lui e in generale inopportuna. Merita riprodurre qui integralmente il contributo di Borgese:

D'Annunzio se n'è sbrigato con maggiore energia. Ha scritto una prosa tortuosa e sonora, ove si discorre di Roma, di Torino, di Firenze, dei monumenti e delle esposizioni, poi si discorre, con lusso di vocaboli tecnici, dell'arte della stampa quattrocentesca e moderna, di incunaboli portentosi e dell'irrisione con cui li videro i procaccianti del Bessarione nelle tremule mani di Costantino Lascari; in seguito si rievoca Emiliano Orfini che «primo fermò il pensiero di mettere in torchio il poema di Dante» quando «il suo cavallo grosso ambiava sulla Via Flaminia verso l'Urbe», e si rievoca anche Giovanni Armeister [sic] primo stampatore della *Commedia*, che «di tratto in tratto si poneva una mano sullo stomaco per retterlo e sollevarlo qualcosa che lo gravasse: un sacchetto di cuoio pien d'olio caldo, ch'ei portava per i suoi malanni all'usanza aristotelica?» D'innunerevoli altre cose vi si discorre, e soprattutto della Maremma e di un bestiaio maremmano che leggeva Dante manoscritto: ma, quando si arriva a Dante e all'argomento del proemio, Gabriele D'Annunzio fa una bella riverenza al lettore, e si congeda. «Come la *Comedia* è una imperscrutabile musica (questa, sono io che chioso, è per i commentatori) così Dante è un onnipresente mito. Chi dunque s'attese che io qua componessi la sua biografia? Dell'averne avuto il pensiero e assunto l'obbligo io mi vergognerei, se l'uno e l'altro non avessi portato in me fino ad oggi come affanno e cruccio e quasi rimorso invitto». Soddissfatti, ripetiamo anche noi l'interrogazione di D'Annunzio: chi dunque s'attese ch'egli qui componesse la biografia di Dante?

Purificato di tutti gli orpelli e mondato di tutti i ghirigori il proemio di D'Annunzio si riduce a una mossa di sdegno da parte di un poeta che volevano costringere a farsi presentatore di Dante al pubblico in una rappresentazione di gala. E qualcuno deve averlo letto con dispetto e rossore. Io non tolgo a nessuno i suoi meriti; e credo probabile che il commento del Passerini, uomo dottissimo, sia perfetto; credo quasi certo che la stampa dell'Olschki sia una meraviglia. Ma è proprio D'Annunzio che non vuole commenti e rarità da bibliofili. «Per ciò auguro che fra cinquant'anni, pel centenario della Nazione costituita, infine il Libro sia offerto agli Italiani nella sua sublime nudità come s'addice a creatura tutta quanta viva ed immortale, se non giovi sperare che ciascuno di suo pugno lo trascriva, come per averlo in possessione di corpo e di spirito». Forse questa speranza è troppa, o poeta, poiché è lecito supporre che fra cinquant'anni vi saranno parecchi analfabeti ancora fra i contadini di Verbicaro e ancora tra i bestiai di Maremma. Ma, quanto alle edizioni semplici e linde, ove Dante è offerto a chiunque abbia intelletto ed amore sebben poca moneta per comperarlo, le edizioni ove non

trionfano il proemiante, il comentatore e il «bibliopola deditissimo», le abbiamo da un pezzo anche prima del cinquantenario, senza nessunissimo bisogno d'appuntar l'occhio speranzoso sull'anno 1961.

Solo che le più belle si fanno ad Oxford; come ad Oxford e a Lipsia si fanno le più belle stampe di Virgilio e d'Orazio che son nostri. In compenso, si fanno in Italia le stampe dantesche a tremila lire la copia, quelle ove «traspare in filigrana, per la pagina che sotto il dito volgente crepita e garrisce, l'effigie laureata del Cantore entro la corona chiusa come il cerchio dell'Eternità», quella ove le rubriche sono «di quel bel rosso vivo che pare attinto alle porpore del prisco Giglio» e via discorrendo.³⁵

È il punto di vista di un critico coevo a d'Annunzio, che valutava il proemio nelle sue componenti stilistiche e tematiche, e nel farlo coglieva con lucidità lo spirito irriverente di cui esso è permeato e l'effetto irriducibilmente ironico che ne era derivato.

NOTE

1. *La Comedia del divino Dante Alighieri da Firenze con la esposizione di Giuseppe Lando Passerini da Cortona e con un proemio di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Leo S. Olschki, 1911. Informazioni sintetiche su questa edizione si leggono in *Olschki un secolo di editoria 1886-1986*, Prefazioni di Eugenio Garin, Firenze, Olschki, 1986. Vol. I: CRISTINA TAGLIAFERRI, *La libreria antiquaria editrice Leo S. Olschki (1886-1945)*, pp. 191-195.

2. Lo studio è in corso di pubblicazione: LAURA MELOSI, *D'Annunzio e il Dante monumentale. Dai carteggi con Olschki e Passerini con documenti inediti. Parte prima: il progetto e la fuga (1909-1910)*, «La Bibliofilia», ... 2018; EAD., *D'Annunzio e il Dante monumentale. Dai carteggi con Olschki e Passerini con documenti inediti. Parte seconda: la stampa e l'epilogo (1911-1922)*, «La Bibliofilia», ... 2018.

3. TOM ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 706-707.

4. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1623-1634.

5. Le cartiere Miliani fabbricavano la raffinata carta a mano filigranata su cui lo scrittore vergò con penna d'oca tanti suoi manoscritti, preziosa al punto da farne oggetto del dono di nozze al caro amico Ugo Ojetti (si veda la lettera del 13 dicembre 1905 nel *Carteggio d'Annunzio-Ojetti [1884-1937]*, a cura di Cosimo Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979).

6. I dettagli dell'edizione sono illustrati in una *Notizia* della «Bibliofilia» (XI, 1909-1910, disp. 10-11, pp. 449-450) che pubblica integralmente il manifesto per la raccolta delle sottoscrizioni (vd. L. MELOSI, *D'Annunzio e il Dante monumentale*, cit.).

7. Biblioteca e Archivio del Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale, *Passerini G. Lando*, XXVII, 2, lettera datata 12 luglio 1909 (di seguito ArV, AG e AP per l'Archivio Personale).

8. ArV, AG, *Olschki Leo S.*, XXXIX, 2, lettera su carta intestata «Comm. Leo S. Olschki Firenze», con datazione apografa a matita «13 Ott. bre 09».

9. T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, pp. 706-707.

10. È quanto riporta un pro memoria datata 14 dicembre 1922, steso con finalità amministrative e conservato nell'Archivio della Casa Editrice Leo S. Olschki (di seguito ArO), *Carte Olschki-Passerini*, D780.

11. Lettera del 23 agosto in ArV, AG, *Olschki Leo S.*, XXXIX, 2.

12. ANNAMARIA ANDREOLI, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993; ELENA LEDDA, *Le Biblioteche del Vittoriale*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*. Atti del 33° Convegno di studi (Pescara, 17-18 novembre 2006), Pescara, Edgars, 2006 pp. 7-28.

13. Passerini aveva scritto a d'Annunzio il 19 gennaio 1910: «Ti spedisco per pacco postale due libri recenti che raccolgono quanto si sa di meglio sulla vita di Dante: il Cinegotto e il Turri: e vi unisco, se mai potesser giovarti, benché vecchi, il Balbo e il Fraticelli. [...] Ti manderò anche la vita di Zingarelli, che non ritrovo tra' miei libri e che bisogna ricerchi. Se altro ti occorre, scrivimi» (ArV, AG, *Passerini G. Lando*, XXVII, 2). Le biografie dantesche citate da Passerini sono le seguenti: CESARE CIMEGOTTO, *L'Alighieri nella vita, nell'opera e nella sua varia fortuna. Lezioni per i giovani della scuola secondaria*, Milano, Libreria Editrice Lombarda, 1904; VITTORIO TURRI, *Dante (1265-1321)*, Firenze, Barbèra, 1907; CESARE BALBO, *Vita di Dante Alighieri scritta d C. B. Edizione consentita dall'autore*, Firenze, Le Monnier, 1853; PIETRO FRATICELLI, *Storia della vita di Dante Alighieri compilata*

da P. F. sui documenti in parte raccolti da Giuseppe Pelli in parte inediti, Firenze, Barbèra, 1861. Di NICOLA ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Vallardi, 1898-1902, 2 voll., opera poi ridotta a *Vita di Dante in compendio con un'analisi della Divina Commedia*, Milano, Vallardi, 1905. È assai probabile, tuttavia, che questi libri non abbiano seguito d'Annunzio in Francia.

14. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, a cura di Andrea Lombardinilo, Lanciano, Carabba, 2005, p. 444.

15. Così in una lettera non datata, ma sempre del marzo 1911, alla de Goloubeff, *ivi*, p. 446.

16. Di questa prosa si sono occupati SALVATORE COMES, *D'Annunzio lettore di Dante*, in ID., *Capitoli dannunziani*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 67-103 e SIMONA COSTA, *D'Annunzio e Dante*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. II-III La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, a cura di Silvia Capecchi, Pescara, Ediar, 1999, pp. 57-70.

17. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Dante gli stampatori e il bestiaio*, in ID., *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1623.

18. *Ibidem*.

19. *Ivi*, p. 1624.

20. *Ivi*, p. 1625.

21. *Ivi*, p. 1627.

22. «Son lieto delle lodi al buon Franceschini: ma sai che s'egli ha potuto far tanto lo deve all'opera mia? Io ideai il Libro, io ne diressi e seguitai, non poco penando, il faticoso lavoro!» (ArV, AG, *Passerini G. Lando*, XXVII, 2, lettera a d'Annunzio del 22 agosto 1911).

23. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Dante gli stampatori e il bestiaio*, in ID., *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1628.

24. *Ivi*, p. 1629.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. *Ivi*, p. 1630.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

30. *Ivi*, p. 1632.

31. *Ivi*, p. 1634.

32. Così nella lettera a Olschki del 16 agosto 1911 pubblicata per la prima volta in L. MELOSI, *D'Annunzio e il Dante monumentale*, cit.

33. Scriveva Passerini a d'Annunzio verso la fine di agosto: «Giovedì, a Vallombrosa, presente il Di San Giuliano e il Finocchiaro Aprile e poche signore, nello studiolo dell'Olschki, l'on. Orlando lesse, con buon tuono di voce e con buona arte (io non sapevo ch'egli fosse un così garbato lettore) la tua prosa mirabilissima: e fu un trionfo. L'Olschki era inebrietato [sic]: egli pareva l'autore di quella scrittura!». (ArV, AG, *Passerini G. Lando*, XXVII, 2, lettera su carta intestata «Giornale Dantesco Direzione»).

34. GABRIELE D'ANNUNZIO, *Comoedia Dantis*, «Corriere della Sera», 27 agosto 1911, p. 3.

35. GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Dante, Pascoli e D'Annunzio*, «La Stampa», 4 settembre 1911, p. 3.

Ironia e melanconia nella *Leda senza cigno*

Maria Rosa Giacon

Dopo l'ampio contributo di Gianni Oliva sul tema della malinconia dannunziana,¹ sembra difficile poter dire qualcosa di nuovo. Come si evince da simile indagine, che si estende a larga parte della produzione di d'Annunzio, dalla poesia alla prosa agli stessi epistolari, la malinconia è connaturata nel poeta rispondendo al senso fondamentale di una costante aspirazione all'infinito di contro alla finitezza del reale. Ciò non toglie, a parer nostro, che tale sentimento unitario si attualizzi in numerose accezioni, parte ereditate dalla trattatistica religiosa e scientifico-filosofica d'ogni tempo, parte originalmente ricreate. Un macro-tema, dunque, del quale si dovranno individuare le diverse modalità realizzative, in termini di variazione semantico-stilistica e di apporto strutturante, all'interno delle singole vicende testuali: è quanto ci si propone di tentare in questa sede all'interno della *Leda senza cigno*. Prima, tuttavia, si osserverà che, se tale percorso tematico si lascia cogliere più facilmente in odore di prosa memoriale e notturna, esso già trascorre per le prose di romanzi, e sin dall'esordio del 1889: per il *taedium vitae* che, dietro alla maschera del gaudente «giovin signore», affligge Andrea Sperelli;² lo si scorgerà poi segnare, nell'*Episcopo*, il composito volto, democriteo-eracleiteo, del protagonista,³ ma anche, nell'*Innocente*, il fondo oscuro, tracimante nella follia, che si agita nella personalità di Tullio Hermil, o, nel *Trionfo*, imprimersi nel personaggio di Giorgio Aurispa con due fra i più tipici tratti del soggetto melancolico, quali l'*acedia* e la mania suicida; in seguito, nelle *Vergini delle rocce*, lo si avvertirà spirare dalla cadente dimora dei Montaga e dal ritratto leonardesco dell'enigmatica Violante, e infine, nel *Fuoco*, dalle tante pagine dedicate a una Venezia insolita o minore, di calli, corti e campielli solinghi, di dimore e giardini abbandonati, suggellando l'*explicit* del romanzo con una dettagliata descrizione della *Melencolia I* düreriana.⁴ Una comparsa, quest'ultima, che, pur legandosi maggiormente al personaggio di Foscarina,⁵ è una sotterranea firma d'Autore, la sua *facies abscondita* sotto le vesti dell'eroe trionfante. E che l'io di d'Annunzio, come artista e come uomo, non sia tutto e solamente contenuto nella *persona* di Stelio Effrena basterebbe a dichiararlo la prossimità tra l'ultima fase di stesura del *Fuoco* (1899-febbraio 1900) e la datazione di un'opera per molti aspetti già vicina alla prosa dell'ombra quale *Il compagno dagli occhi senza cigli* («Gennaio, 1900, in Settignano del Desiderio»).⁶ Ma, per venire al nostro argomento, si noterà in primo luogo che *La Leda* rappresenta una giuntura tematica essenziale: composta in Francia e pubblicata a puntate sul «Corriere della Sera» tra il luglio e l'agosto del 1913, essa prelude alle modalità elegiache della malinconia nella *Licenza* — con la quale nel '16 uscirà presso Treves — e al cupo *furor melancholicus* del *Notturmo*. Dal punto di vista tipologico si tratta, anche stando allo stesso d'Annunzio, «di una scrittura difficilmente riconducibile» al genere romanzo.⁷ Parodia, piuttosto, dei «rossi romanzi ad uso dei portinai» (*LS*, 919) sussunti al proprio interno (nella storia del personaggio femminile) e immediatamente rovesciati, *La Leda senza cigno* sviluppa la sua narratività in una lirica *fantaisie*, in una sorta di *capriccio* in

cui la musica è centrale non solo tematicamente, ma anche tecnicamente, nel cospicuo ricorso a forme di *leitmotiv*. In simile territorio libero dalle costrizioni del genere, la malinconia dilaga, e al punto da non aver quasi bisogno d'esser chiamata per nome.⁸ Essa balza ai nostri occhi nel ritratto del protagonista, che, collocato in apertura, non appartiene però all'*ante factum*, essendo stato tracciato *post rem*, da parte di un soggetto in prima persona (l'*io* del racconto), che, facendo le veci del personaggio di primo grado, ne riporta e filtra i detti immaginando che «il caso sia seguito» a sé «medesimo»: un atto di moltiplicazione prospettica che da solo basterebbe a suggerire i nuovi percorsi in atto entro la prosa dannunziana. Inoltre, diversamente dall'*io* narrante che resta anonimo per l'intera durata del racconto, questo protagonista ha un nome “parlante”, che di fatto, in tutt'uno coll'essere egli ispirato da *melancholia generosa*,¹⁰ subito lo dichiara tra i nati sotto Saturno:¹¹ «Desiderio Moriar». Benché, inquadrato di fronte, egli appaia provvisto di gran forza vitale, d'«una sensualità avventurosa, insofferente di costrizione», volgendosi di lato, Moriar oppone all'occhio dell'osservatore «l'abnegata volontà di chi senza fallo scopre il medesimo orrore vuoto sotto i più facili e i più difficili capricci della vita» (*LS*, 879). Desiderio che s'augura di morire (*Moriar*, appunto) soffre cioè di *taedium vitae*, la prima, stando all'ordine dell'intreccio, delle accezioni melanconiche che ci viene proposta: una lucida, e per ciò stesso spaventosa, apprensione dell'*horror vacui* esistenziale («orrore vuoto»); percezione ch'è madre, a sua volta, della *noia*, questa nientificazione dell'essere, secondo la quale al vivere è preferibile il morire, frequente negli uomini di genio come nel caso di Leopardi: «A tutto aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora [...] e però spesso mi piglio noia, ma questa mi cresce, com'è naturale la malinconia»;¹² di Kierkegaard: «Com'è pur terribile, terribilmente noiosa la noia! [...] Io me ne sto disteso, inerte; l'unica cosa che vedo è il vuoto, l'unica cosa di cui vivo è il vuoto [...]. Ancor meno sento il dolore»;¹³ o di Baudelaire: «Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, | Quand sous les lourds flocons des neigeuses années | L'Ennui, fruit de la morne incuriosité, | Prend les proportions de l'immortalité».¹⁴ Che dunque Moriar, musicista di genio, sia sempre stato un melancolico per disposizione d'indole e che, come dalla potenza consegue l'atto, gli eventi vissuti abbiano rafforzato in lui la propensione innata è possibilità lasciata aperta dalla costruzione di simile intreccio che, contravvenendo all'ordine naturale della *fabula*, inizia dal *post factum*. Quanto emerge chiaro, però, è che, se pur anche melancolico non fosse stato, egli per certo lo è divenuto a seguito dell'esperienza qui raccontata per interposta persona: il suo incontro fatale con la donna misteriosa cui darà il nome di «Leda». A differenza di Moriar, non v'è nulla d'artistico in lei,¹⁵ e però altri tratti ce la rivelano governata dagli influssi che, secondo tradizione, discendono dal pianeta oscuro: umorale — conforme al sobbalzare della bile, da gialla (o rossa) a nera —¹⁶, enigmatica, dissimulatrice del proprio tormento con scoppi di riso secco o con un frivolo chiacchierio mondano,¹⁷ ma alla pari soggetta a mania suicida; immersa in un mondo d'impenetrabile tetraggine dei cui fantasmi lei sola, e forse neppure lei propriamente, appare a conoscenza («*pestis illa phantasmatum*», registrava Petrarca nel *Secretum*).¹⁸ Ma, prima di entrare in *medias res*, si osserverà come, al di là degli enunciati espliciti, la significazione della melanconia nella *Leda* sia caratterizzata da un massiccio ricorso al tropo dell'allegoria, che, quale forma d'una retorica estremizzante, è associabile, osservava Pierre Dufour, ad altre figure d'intensificazione e/o rovesciamento caratteristiche dell'espressività melanconica.¹⁹ Poiché, infatti, a parlare non è il narratore solamente, ma, in anticipo su Eliot e Montale, sono gli oggetti e le loro proiezioni sui sensi, sorta di correlativi del ristagno spirituale, presenze straniate e come smarrite in una congerie d'infetta desolazione: rottami e lordumi, melma e fermento di batteri. Anche la caratterizzazione atmosferica della «Leda» francese collabora a suggerire la marcescenza di questa vita morta, la cui «virtù attiva» par invero essersi ritratta «dai cerchi dell'anima» lasciando il corpo privo di forze, come stroncato da una forma di *torpor*, di «ottuso e sonnolento stupore», in cui è sin troppo

facile riconoscere i sintomi di un'anima in preda a melancolico tedio (*tristitia, acedia*).²⁰ Dopo la premessa dell'io narrante, infatti si legge:

Ero in una di quelle giornate di *tedio* [...], quando la virtù attiva della vita si ritrae dai cerchi dell'anima come l'acqua dalle gore d'una gualchiera o d'un mulino lasciando a secco i *fossi ingombri di rottami e di lordumi intorno ai congegni inerti*.

Par di fiutare in ogni pensiero *un odore di melma in fermento*. Il corpo stesso è come *sguainato e stroncato*: cerca di sostenersi, di appoggiarsi, di trovar requie in qualche attitudine durevole [...].

Anche la stagione secondava tale miseria; ché pioveva e non pioveva, nella Landa. Una nuvola *bucherata spruzzolava* un tratto di sabbione con goccioline grosse e rade che, per esser quasi tiepide, parevan cadute da uno *schiumatoio*. Ma di là dalla banda annaffiata s'intravedeva la sabbia secca, e più in là un'altra *spruzzaglia*, e più in là un'altra lista di *alido*; cosicché anche la terra pareva in malessere come quelle donne incinte che si sentono la pelle a chiazze fredda e calda, *qualcosa d'informe* dentro sobbalzando in una profondità indefinita (*LS*, 881)

Simile durezza di tratto, visibile anche nel lessico espressionisticamente ritorto (*bucherare, spruzzolare, spruzzaglia, schiumatoio, alido, qualcosa d'informe*), presenta talune affinità con l'incisione düreriana, specie nell'immagine del corpo che, come nella *Melencolia I*, tenta «di sostenersi, di appoggiarsi, di trovar requie in qualche attitudine durevole», sicché, ricordava Pietro Citati, «la melanconia si distingue» per cercare l'appoggio del «mento sulla mano» o del «gomito sul ginocchio»,²¹ ma anche, indicava Starobinski, per il disordine visionario e allucinato degli oggetti che ingombrano il campo dell'occhio:²² come nel laboratorio dell'Angelo düreriano, appunto, e qui, parimenti, nella congerie di *rottami, lordumi, congegni inerti*.

Ad ogni modo, i segni dell'infezione su rammentati preannunciano un tema strettamente congiunto a quello malinconico quale la malattia,²³ dal momento che la dimora della Landa ospita la triste Città dell'Etisia. Presenza fondamentale nell'economia del racconto, la malattia si coagula nel disordine oggettuale di quei «Cumuli di ciarpe e di coperte» (883): inerti presenze metonimiche dalle quali il soggetto umano resta escluso non fosse per lo «schianto di tosse» che di quando in quando le solleva;²⁴ ma alla pari si addensa nella surreale gravidanza di interminabili file verminose: «Su la via bianca una fila interminabile di bruchi, discesa chi sa di dove, camminava verso l'eternità con la contrattura lieve e spaventevole delle sue miriadi d'anelli» (883-884), prima comparsa di un simbolo di morte e putrefazione che ricorre con *variatio* più o meno accentuata entro un *leitmotiv* dalla continuità ossessiva.²⁵ E però, se la malinconia sempre regna sovrana, la sua gradazione tonale non è la medesima, al contrario, essa presenta sensibili variazioni nel passaggio dalla fase che precede a quella che segue l'incontro di Moriar con la donna fatale e misteriosa. Se invero l'allegorico corredo d'oggetti preannuncianti il tema dell'infezione e della malattia è di per sé veicolo di *tristitia*, tuttavia il trattamento melancolico conoscerà una decisa impennata atrabiliare soltanto a partire da quell'incontro, quando Moriar, ossessionato dai fantasmi dell'amore e del desiderio, precipita in un abisso di tormentosa tetraggine dal quale non potrà sollevarsi mai più.²⁶ E, come si evince dall'ordine della *fabula*, è appunto a seguito di tale esperienza che il protagonista giungerà a patire il *no sense* esistenziale di cui lo si scorgeva preda nel ritratto d'apertura. In precedenza, invece, ossia nella descrizione della città «dell'agonia», non si coglie altrettanto carattere cupo. Sia pure percepibile, la malinconia che qui traspare è di genere abbassato o come illanguidito, al punto da consentire l'innesto di modalità decisamente ironiche:

Tra le raschiature fresche dei pini [...] scorgevo la città variopinta dell'Etisia covata da un tepore umidiccio di stufa alquanto disgustoso come quello che si respira in certi bagni turchi trasportati in Occidente, ove gli uomini grassi s'affannano a sudare leggendo il giornale della loro fede spiegato su la pancia grondante.

Le ville parevano *leggiadramente* costruite di carton pesto e di latta traforata da un *architettorello* girondino con pizzo al mento e svolazzo alla cravatta, che si fosse ingegnato di conciliare nell'arte sua ospitale 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 (LS, 883)

L'accento ironico, evidente anche nell'uso avverbiale (*leggiadramente*), nella riduzione suffissale *architettorello*, e nel recupero del luogo dantesco («in lettere di *stil novo*»), si rivela agevolmente associabile ad oggetti di crepuscolare eloquenza,

Ogni interno doveva avere il suo vaso di *fiori* artificiali *sotto la campana di cristallo*, la sua *grossa conchiglia* bitorzoluta, la sua figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e *la sua pendola col cuccù* per chiamare la felicità o la morte (LS, 883),

rivenibili in quel maestro dell'ironia (e della malinconia in veste nostalgica) che è il Gozzano dei *Colloqui* (1911):

Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri, di Napoleone
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto),
il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo *protetti dalle campane di vetro*,
un qualche raro balocco, *gli scrigni fatti di valve*,
gli oggetti col monito *salve, ricordo [c.d'A]*, le noci di cocco,
[...]
il cúcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chèrmisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!²⁷

Né manca in tale repertorio un corazziniano organetto di Barberia, ma i «Poveri ritornelli», le patetiche «Ariette da ospedale» care al fanciullo ammalato,²⁸ riecheggiano qui quasi gaie:

Un pianoforte lassù, che aveva ereditato l'anima di un organetto di Barberia suo parente, sonava uno di quei pezzi che portano un numero su ogni nota per condurre ciascun dito al suo tasto; e non so quale avo romantico risvegliandosi in qualche parte di me si mostrava curioso di sapere se la copertina s'ornasse d'una gondola nera o d'un salice piangente o d'un'arpa ossianica in litografia e se il titolo fosse: «Il sospiro dell'Esule» oppure «Il giovine schiavo» oppure «Ultimo giorno di Maria Stuarda» (LS, 884)

Un'ironia che si spinge all'irriverenza conclamata, affine a quella del palazzeschi *Controdolore*, là dove, dinnanzi alla visione dei «vetri nettissimi» del triste luogo di cura, il protagonista è attraversato da questo «pensiero atroce e puerile»:

Se ora getto un grido, tutti i malati si precipitano alle finestre, e mi restano là con i loro visi eguali e bucati come i sugheri che pendono dalla sciabica stesa ad asciugare dopo la pesca (LS, 884)²⁹

Considerata la natura del referente, si tratta di un'assoluta mancanza di *pietas*, rivelatrice di quel momentaneo anestetizzarsi della sensibilità, che, affermava Bergson, «abituamente accompagna il riso»,³⁰ e che, come ora e nel seguito vedremo, nel d'Annunzio della *Leda* può andare dalla comicità lieve alla contraffazione caricaturale ad un genere di torsione antifrastica grottesca e feroce. Lasciandosi dunque alla spalle la Città dell'Etisia, il personaggio si reca all'ascolto d'un «giovine sonatore di cembalo», dal «viso raso angoloso e sparso di qualche neo irsuto alla Franz Liszt, un paio d'occhiali professorii a stanghette d'oro sopra un naso quasi greco, l'antico zazzerrino spolverato di Jacopo Peri» (886, 890). In una sala «dipinta in quello stile turchesco» che accende «la

fantasia dei sottufficiali nei parlatorii dei bordelli», e custodita dall'ossuta «Euterpe locale» (886-887),³¹ costui si rivela splendido esecutore delle *Sonate* di Domenico Scarlatti. Il lungo scorcio immaginativo che segue (887-889), una mimesi musicale d'atmosfera settecentesca, tra Amarilli, dame e galanti intenti a ripararsi dallo «spirito agile dell'acqua», è steso con una *vis* comico-ironica dalla grazia spumeggiante, che se da un lato costituisce un virtuoso esercizio scrittoria, dall'altro, sul piano della finzione testuale, sembra rispondere a una vitale pausa preparatoria di contro al sopravvenire della malinconia, tetra e tormentosa, che dovrà verificarsi a breve durante l'incontro con la bellissima donna. A dire il vero, di quest'ultimo evento non era mancata suggestione prolettica, quando, nel recarsi al concerto, il protagonista era stato assalito da un acuto e indefinibile sentimento di perdita. È alquanto improbabile, e in fondo neppure rilevante, che d'Annunzio conoscesse il saggio freudiano *Lutto e malinconia*, il cui manoscritto, risalente al 1915, sarebbe pubblicato solo nel 1917, ossia posteriormente all'uscita della *Leda*. Colpisce, ad ogni modo, l'affermazione freudiana: nel soggetto melanconico «una perdita si è ben prodotta, ma senza riuscire a sapere che cosa è stato perduto», ossia si tratterebbe «di una “perdita sconosciuta”, o di una “perdita oggettuale che sfugge alla coscienza”». ³² Di fatto, tale, nell'imminenza dell'incontro con Leda, era stata l'esperienza del personaggio dannunziano:

[...] l'acqua sporca colava giù per la viottola nella strada, verso me, simile a una mano deforme che palpasse in terra e s'allungasse e s'allargasse cercando *qualcosa che io avessi perduta*.

Non sapevo che.

M'aspettavo che qualcuno di dietro mi dicesse con zelo: «Signore, guardi, si volti; *ha perduto la tal cosa*». Ma nessuno fiatò; né quella mano colante si levò a restituirmi *la cosa* [...]. (LS, 884)

Quale sia «la cosa» il protagonista lo scoprirà di lì a poco, mentre è immerso nelle «immaginazioni incantevoli» destategli dalla musica di Scarlatti; allora infatti, ponendo fine a ogni dilettevole visione, l'ignoto oggetto del desiderio irromperà nel suo campo sensoriale, olfattivo e poi visivo, sotto le spoglie della donna misteriosa cui egli finisce per dare nome di «Leda». Ritrovamento affatto provvisorio e ingannevole, tuttavia, dal momento che, tale è il senso di quella prolessi, esso si rivelerà governato da un destino d'immedicabile perdita. Ma, prima di giungere all'esito racchiuso nel seguito della storia (la partenza di Leda, prima, il suo suicidio, poi), si osserva per l'intanto che tutto nella creatura bellissima parla malinconia. A partire dagli occhi, che, incastonati in palpebre dagli «orli [...] induriti e netti», «pareva non le servissero a dirigersi» (LS, 890-891), tant'è che, al momento di lasciare la sala, la donna urta una dopo l'altra le sedie rovesciandole a terra.³³ Né ciò avviene per puro effetto della gonna strettissima che ne impastoia le gambe (893), quanto, sembrerebbe, per quegli occhi che la fanno «avanzare come una cieca» (900). E però cieca non è, propriamente, Leda; il suo occhio, piuttosto, «non vede» al di fuori perché, come quello dei melanconici, è intento a guardare al di dentro, «nei paesaggi dell'anima». ³⁴ Da lei che, «così fasciata», suscita in Moriar l'immagine d'una di quelle «principesse faraoniche» pronte a giacersi «dentro le lunghe cassette mortuarie»,³⁵ emana «un'onda di tristezza» dalla quale il protagonista si avverte «subito sopraffatto». ³⁶ E tanto forte è il sentimento di *miseria* e *sciagura* che da lei muove o che ella gli ispira, che, per tradurlo *in verbis*, l'io non può che ricorrere alla forza espressiva dell'allegoria:

Con una forza d'allucinazione inoppugnabile come la realtà, *sentii a un tratto la miseria e la sciagura* in un modo informe e diffuso, non legate a quel volto e a quel corpo ma sparse come quando si sale su per una scala sinistra, si esita per un corridoio scialbo, e poi s'entra in una stanza mal rischiarata ove restano le tracce d'un delitto commesso (LS, 892-893)

Tale percorso nell'interno conduce alle soglie del segreto che Leda racchiude, ma si tratta, la sua, d'una verità tutt'affatto impenetrabile (impenetrabile fors'anche a lei stessa), dalla cui «massa d'oscura miseria» il protagonista resta escluso dopo averla appena intuita.³⁷ Egli potrà dunque solo registrarne l'intensità angosciosa:

Eppure *ella era abitata da un'angoscia* che in quel punto doveva urtare contro il fasciame delle sue coste come per ischiantarlo (LS, 896)

Avviene allora che simile tetraggine si trasferisca empaticamente nell'io dell'osservatore, che finirà per patirla senza più distinguerne il punto d'origine, come fosse una propria oscura germinazione:

[...] *tutto il mio essere aderì* all'incognito che è il fondo della vita, per l'ombra accolta nel corpo, pel buio che occupa i nascondigli della carne, per l'oscurità delle viscere e dei precordii.

Sentivo stillare verso me il dolore e la morte come le goccioline che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa.³⁸

Una disperata poesia divenne *la mia propria sostanza* (LS, 898)

Il lessico, allusivo a una cupaggine fonda e tenebrosa (*fondo, buio, nascondigli, oscurità delle viscere, caverna tenebrosa*) o improntato a negatività estrema (*stillare dolore e... morte, «disperata poesia»*), di per sé basterebbe a significare la *climax* atrabiliare di questa fase del testo. Vero è che il protagonista ha fatto propria l'alterazione melanconica della donna, al punto da subirne gli effetti anche somaticamente:

Si guardava, considerando in sé cose ch'io non sapevo vedere [...]. Il suo viso era alterato da un tremito muscolare che non potevo più reggere, *quasi trasposto nella commessura delle mie mascelle* come quello spasimo che i medici chiamano *trisma* (LS, 901)

La subitanea partenza di questa creatura viene vissuta da Moriar come una dipartita verso gli inferi. «Certo» egli afferma, mentre la vede allontanarsi su d'una rombante automobile, stringendo di sotto alla pelliccia un revolver,

un carro funebre non avrebbe potuto trasportarla per me in un mistero più fondo, in un annientamento più cupo. Quell'assenza e la morte non avevano il medesimo aspetto? Bisognava evocare quel viso da *una tenebra eguale a quella del sepolcro* (LS, 901)

La metafora (*carro funebre, tenebra... del sepolcro*) evidenzia il carattere cimiteriale del distacco: Moriar vive questa separazione come una perdita irreparabile, benché essa non lo sia, non per il momento almeno. Adottando la definizione freudiana, egli vivrebbe tale lacerazione come un lutto, perché in effetti, diversamente dalla «cosa» smarrita nello schiumante rigagnolo, ora può ricondurre il suo sentimento di perdita a una causa precisa.³⁹ Poco cambia, in realtà: la separazione da siffatto oggetto del desiderio attiverà l'irrompere dei fantasmi dell'immaginazione, sicché il pensiero della donna chiamata «Leda» non conosce, d'ora innanzi, requie alcuna, al contrario, ogni apparenza delle cose che parli «al fervore de' [...] sensi» è «accompagnata da un dolore folgorante [...] quasi corporale» (903). Ma allora, come indica il diverso trattamento tonale, la vera malattia, la vera infezione, non è quella che fermenta nell'ospizio dell'Etisia (malinconia languida e ironia), è, bensì, quella (atrabiliare) che ferve tra le chiuse pareti dell'*io*. Non a caso, dunque, ora v'è spazio per una delle rare occorrenze del termine-chiave, significativo di quel che sia lo stato del personaggio. Rientrando nella sua abitazione dopo la partenza di Leda, così commenta il protagonista:

Era già l'ora delle lampade domestiche. A ogni lampada accesa, *la mia malinconia* traboccava come per nutrirla (LS, 902)

E poco dopo aggiunge:

Pativo l'urgenza d'una forza che non dominavo; della quale veramente non sapevo se io la contenessi o ne fossi contenuto (*LS*, 903)

È un'espressione, rileva Lorenzini, che in parte già risonava nel *Compagno dagli occhi senza cigli*: «La forza che io conteneva, ora mi contiene». ⁴⁰ E però come non pensare ad Amore, al «Deus fortior me qui veniens dominabitur michi» della *Vita nova*? ⁴¹ Nel crescente incupirsi melanconico segnato dalla partenza-perdita della donna, l'immaginazione amorosa del protagonista tracima ormai nella follia, la cui voce richiama i sensi abolendo ogni distanza spazio-temporale e prospettando esiti d'impossibile riparazione. «Non avrei avuto il tempo», s'interroga Moriar colmo di quel doloroso distacco,

di ritrovarmi là, sul suo passaggio, aspettando il ritorno nella sera o nella notte? Mi pareva che una follia remota chiamasse la mia follia, a traverso la Landa (*LS*, 904)

Tale la sorte del protagonista: in una comunicazione empatica (reale o immaginata, poco importa) con l'oggetto del desiderio, egli s'avverte come una statua dalla «testa [...] fenduta»: medesima sorte, la sua, di quella occorsa alla *Leda* del Bargello, che, sfuggita alle mani degli inservienti, si era rotta in sette pezzi (*LS*, 905). Un'autocitazione dal *Taccuino* XXIX del settembre 1899 ⁴² che simbolicamente suggella quella perdita avvertita immedicabile:

Una nostalgia improvvisa m'accorava [...].

«M'è impossibile vederla, parlarle, intenderla» pensai soffermandomi e posando la lanterna su la sabbia [...] (*LS*, 907)

Mentre dunque si evidenzia anche il rapporto di *iüóöiö* e *ëäiö* melanconico, si assiste a un moltiplicarsi dei segni luttuosi. Se nell'*incipit* la significazione si raddensava negli oggetti, ora essa s'affiderà al simbolismo dei suoni. Sarà così la triste polifonia che nell'ora del crepuscolo si leva dalla vita abbuaiata della Landa, con gli stridi degli uccelli marini dietro le dune e, soprattutto, il singulto dell'assiolo, che qui riecheggia nella veste di un'onomatopea lessicalizzata alla Pascoli («la nota del *chiù*») e nel distacco metonimico (pascoliano anch'esso) dell'effetto dalla causa. ⁴³ In effetti, la cancellazione dell'*agens* — l'assiolo non viene qui nominato — pone in rilievo, isolandola, la capacità penetrativa del suono, quasi essa fosse provvista di veggenza:

La Landa era buia sotto il nuvolato [...].

Qui udivo gli stridi fiochi degli uccelli marini di là dalle dune, simili talora a un pigolio triste, e la voce dell'Oceano rammaricoso, e la nota del *chiù* che mi toccava ogni volta il punto più dolente del cuore *come se meglio di me lo conoscesse* (*LS*, 906-907) ⁴⁴

Nulla di meglio che il suono, infatti, a rilevare la tetra e misteriosa metamorfosi che sta avvenendo nell'io travagliato dalla fatica d'amore:

Tesi l'orecchio a un *rumore singolare* [...], simile al battere cadenzato di due stecche l'una contro l'altra [...].

[...]. Seguendo il suono, entrai nell'ombra con un sentimento indicibile, come se lasciando il cerchio del chiarore escissi di me stesso per assumere non so che *nuova natura notturna* e udissi battere il mio proprio polso nella *sostanza che stava per incorporarmi*.

Non era se non *il vento* nelle dure foglie lanceolate d'una pianta gigliacea che si moltiplica per le sabbie.

E dentro me non era se non il mostro oscuro dell'amore, non ancor domato, non ancor legato, che ancora si mutava e rimutava in mille forme [...].

Come in me, così fuori di me tutto era *travaglio e mutamento, angoscia e smania*.
[...]

Un'afa *tetra* snervava l'elasticità dell'aria (LS, 908-909)

Dovrà passare un intero anno prima che Moriar possa rivedere la donna cui ha dato il nome di «Leda». E fatalità vuole che il nuovo incontro ancora si svolga tra le pareti dell'auditorium musicale cittadino e che gli «onori del cembalo» vadano, ora come allora, a Domenico Scarlatti. Riascoltandone la «Sonata in la maggiore», il protagonista cade in preda alla più violenta emozione e ad una palpitante aspettativa «come se la sconosciuta venisse di nuovo» a sederglisi accanto (913). Accanto a lui, invece, si siede un amico, anch'egli un musicista di grande valore, gravemente malato d'etisia. Tuttavia, come segnalano la caratterizzazione fisica e lo stesso espressivismo linguistico, specie nella semantica dispregiativa del suffisso, il ritratto di questo infelice è governato dall'antifresi, ossia dal contrario d'una *pietas* non dicasi amicale, ma anche solo genericamente umana:

Due magre dita a spatola si tendevano verso di me [...].

I pomelli delle gote erano rossi e venati come le foglie della vite vergine su per un muro in autunno, non senza qualche rimasuglio di verdiccio e qualche traccia d'allumacatura [...] (LS, 913)⁴⁵

Tuttavia, v'è una ragione per tanta insensibilità, giacché costui si rivela essere un amante della donna, che, comparsa all'improvviso, lo attende accennando complice:

Indietro, a destra in piedi, addossata alla parete, stava la sconosciuta, col viso verso di noi accennando.

[...]

[...] Lo vidi andare verso la donna [...] raggiungerla, scambiare un saluto, partire con lei (LS, 914-915)

Simile intonazione è pertanto il frutto vendicativo che, nel ricordo, ci porge la gelosia di Moriar. Essa si manifesta appieno in un nuovo incontro con il malato, che s'è recato a colazione presso lo spietato rivale. E qui la descrizione precipita in una *exaggeratio* feroce, che si risolve nel grottesco accostamento del viso «vizzo» dell'amico alla bellezza singolare di quel volto amato:

Il mio amico venne, secondo il convenuto [...].

Egli aveva cattive abitudini di malato e di maleducato mangiando: masticava con rumore, beveva col boccone in bocca, faceva schioccare le labbra, dimostrava una voracità e una sete non frenate da alcuna creanza [...]. Accanto a quel viso vizzo, acceso da una punta di sbornia, incorniciato dai capelli lunghi e dalla cravatta a fiocco, arieggiante ancora le vecchie maschere romantiche di Henri Mürger, ponevo l'enigma di quell'altra faccia dai larghi piani fortemente connessi come in una testa di Re pastore intagliata nel basalto.⁴⁶

E chiedevo senza suono: «È dunque la tua amante? Conosci la forma delle sue ginocchia? La tocchi con le spatole delle tue dita? Mangia, bevi» (LS, 916-917)

Al di là dell'interesse d'ordine tecnico per i modi di cui è capace l'ironia dannunziana, l'episodio è rilevante perché chiave di volta in senso narrativo, rivelandoci esso la storia di Leda, storia da annale giudiziario o da «vecchio romanzo poliziesco» (LS, 921), riguardante la sua complicità in un orribile delitto e, similmente, i suoi reiterati tentativi di suicidio. Ma tale acquisizione non riesce a dispiegare il segreto della tristezza che da lei promana. Di certo, non è il rimorso dell'azione delittuosa a causarne la tetraggine, dal momento che costei non possiede coscienza del bene e del male. A Moriar che chiede se ella si accusi, così invero risponde lo sciagurato amante:

– Non si accusa; parla. Ignora dove sia il bene, dove sia il male. Prima ti dice una cosa tremenda, senza guardarti, con non so che sorriso timido, come chi provi col

piede la resistenza della tavola posta a traverso il torrente, prima di passare. Poi ti curva come un carico, ti pesa sopra come una colpa che tu debba reggere con l'osso della tua schiena (LS, 920)

Né pertanto è dal rimorso che trae origine il suo continuo ricercare, con il suicidio, «uno scampo dalla parte del buio, [...] sotterra» (LS, 922). In realtà, Leda cerca scampo da quella sua natura che la condanna a un destino di perpetua miseria, a un sentire che unicamente dipende dalle oscure pulsioni del proprio interiore. Moriar, che l'ha ben inteso, ricorda infatti:

Rividi luccicare l'arme d'acciaio e d'avorio per l'apertura del manicotto color di perla. Rividi la donna dalla mano celata, in piedi dinanzi a me, intiera, silenziosa, piena d'un suo male simile a una verità o a una menzogna profondissima che le tenesse vece di vita (LS, 922)⁴⁷

E invero la conclusione della vicenda, ove s'apprende che ella si è uccisa,⁴⁸ è siglata dalla comparsa della parola in cui è racchiuso tutto il suo «male». Giacché è qui, accompagnata dal lugubre verso del gallo della Landa, che la *malinconia* intona più forte il suo canto. Ben lo ode Moriar, percosso in cuor suo «da un allarme improvviso», come se, con percezione veggente, egli avesse intuito la morte della donna amata:

Mi ritrovai levato su i gomiti, pieno d'una pulsazione fragorosa, con gli occhi spalancati nel buio, inconsapevole del tempo, del luogo e della sorte, come colui che si sveglia per morire nella casa che crolla. Secondo la consuetudine, la finestra era aperta; e indovinai l'approssimarsi dell'alba dal colore del cielo stellato. La frescura mi placò. Mi ricoricai supino, vigilando.

In nessuna riva la *malinconia* del mondo fluttua come su questa dell'Estremo Occidente, al principio d'ogni nuovo giorno. *Il gallo della Landa ha il canto roco e lugubre*, come se si ricordasse di discendere da quello ch'era consacrato a una divinità concepita dalla Notte senza il soccorso d'alcun altro iddio. L'uomo, che quel canto risveglia, si sente ombra, prima di riprendere il peso del suo corpo per ritrascinarlo alla sua pena (LS, 938)⁴⁹

I fantasmi di Eros, che ormai per sempre tormenteranno Desiderio Moriar, non sono certo mutati dall'antichità ai giorni nostri e sempre, nei trattati, da Aristotele ad Alcuino, da Ficino a Burton sino alla clinica moderna, si è teorizzato sul nesso di amore e melanconia.⁵⁰ Ma, fra gli scrittori d'ogni tempo, d'Annunzio ha saputo tradurre con assoluta certezza d'arte «questa fondamentale pertinenza dell'umor nero alla sfera del desiderio erotico»,⁵¹ registrando con *La Leda senza cigno* alcune fra le sue pagine maggiori. Agamben 2006, p. 23 (*Eros malinconico*, pp. 20-23).

Appendice

*Lingua della malinconia nella «Leda senza cigno»*⁵²

I. Procedimenti lessicali

RITRATTO DI DESIDERIO MORIAR (*antefatto*)

(LS, 879) *orrore vuoto (horror vacui)*.

(881) *tedio, miseria*.

(888) *il velo violetto della Malinconia* [«verso il cielo soave d'occidente ove le spole delle rondini tessono il...»].

(892) *onda di tristezza-sopraffare* [«Io fui subito sopraffatto da...].

(893) *miseria e sciagura* [«sentii a un tratto la miseria e la sciagura in un modo informe e diffuso»];

«divinazione *dolorosa*» [«La mia divinazione dolorosa si ritrasse in disparte [...]»].

(894-895) *sul margine del suo segreto-massa di oscura miseria* [«Per istinto mi chinai un poco verso di lei, sul margine del suo segreto, ma smarritamente, destituito di quella virtù che nei primi attimi m'aveva rivelato in lei una massa di oscura miseria»].

(895) «necessità *patetica*» [«Un flutto di vita remota [...] sopravveniva a travolgermi e a sommergermi. Mi pareva che un necessità patetica fosse sospesa su me [...]»]

(896) *angoscia* [«Eppure ella era abitata da un'angoscia [...]»].

(898) *sentimento di sconosciuta gravità* [«La forza della dissimulazione abbandonò a un tratto quelle labbra su cui un sentimento di sconosciuta gravità sembrò porre una vera benda [...]»];

ombra-buio-oscurità [«Come tante altre volte, tutto il mio essere aderì all'incognito che è il fondo della vita, per l'ombra accolta nel corpo, pel buio che occupa i nascondigli della carne, per l'oscurità delle viscere e dei precordii»];

dolore-morte-stillare-gocciolate-gemere-caverna tenebrosa-disperata poesia [«Sentivo stillare verso me il dolore e la morte come le gocciolate che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa. | Una disperata poesia divenne la mia propria sostanza»].

(901) *tremito muscolare-trisma* [«Il suo viso era alterato da un tremito muscolare, quasi trasposto nella commessura delle mie mascelle come quello spasimo che i medici chiamano trisma»].

PARTENZA DI LEDA E FANTASMI DELL'IMMAGINAZIONE AMOROSA (MALINCONIA, FOLLIA, NOSTALGIA)

(901) *carro funebre-mistero più fondo-annientamento più cupo-assenza-morte-tenebra-sepolcro* [«Certo, un carro funebre non avrebbe potuto trasportarla per me in un mistero più fondo, in un annientamento più cupo. Quell'assenza e la morte non avevano il medesimo aspetto? Bisognava evocare quel viso da una tenebra eguale a quella del sepolcro»].

(902) *la mia malinconia* [«Era già l'ora delle lampade domestiche. A ogni lampada accesa, la mia malinconia traboccava [...]»].

(903) *dolore folgorante* [...] *quasi corporale*;

l'urgenza d'una forza [«Pativo l'urgenza d'una forza che non dominavo [...]»].

(904) *follia* [«Mi pareva che una follia remota chiamasse la mia follia, a traverso la Landa»].

(907) *nostalgia-accorare-fantasmii-allucinazioni* [«Una nostalgia improvvisa m'accorava, creandomi nei sensi fantasmi [...]. Poi le allucinazioni animali s'interrompevano [...]»].

AMORE E MALINCONIA – METAMORFOSI DEL SOGGETTO

(908) *entrare nell'ombra-escire di me stesso-nuova natura notturna* [«Seguendo il suono, entrai nell'ombra con un sentimento indicibile, come se lasciando il cerchio del chiarore escissi di me stesso per assumere non so che nuova natura notturna»].

(909) *mostro oscuro dell'amore-mutarsi-rimutarsi-travagliare-travaglio e mutamento, angoscia e smania* [«E dentro me non era se non il mostro oscuro dell'amore, non ancor domato, non ancor legato, che ancora si mutava e rimutava in mille forme, mi tentava e m'ingannava per mille figure, mi travagliava e rinnovellava con mille arti. | Come in me, così fuori di me tutto era travaglio e mutamento, angoscia e smania»];

dolore segreto [«Era ella tutta rotta dal suo dolore segreto [...]?»];

severa tristezza-sopraffare [«mi ripiombò sul cuore la severa tristezza che m'aveva sopraffatto [...]»];

umano, malsano, miserabile [«Nulla in me rimaneva che non fosse...»];

afa tetra [«Un'afa tetra snervava l'elasticità dell'aria»].

(910) *ambascia inesplicabile-opprimere* [«Tutta la Landa pareva oppressa da...»].

(911) *malattia d'indole nostalgica*.

(915) *dolore e morte-caverna tenebrosa* [«per sentire di nuovo stillare verso me il dolore e la morte come le goccioline che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa»].

MALE SEGRETO DI LEDA E SUA MANIA SUICIDA

(898, 922) *piena d'un suo male* [«Ella era in piedi, tra sedia e sedia, mentre la sala si votava degli uditori come d'una poltiglia scorrevole che l'Euterpe ossuta spazzasse verso l'uscio. Ogni forma d'umanità pareva abbassata verso terra, privata di vertebre, scolorata e strascicante, tranne quella che in piedi m'era dinanzi, intiera, silenziosa, piena d'un suo male simile a una verità o a una menzogna profondissima che le tenesse vece di vita»]; [«Rividi la donna [...], in piedi dinanzi a me, intiera, silenziosa, piena d'un suo male simile a una verità o a una menzogna profondissima che le tenesse vece di vita»].

(918) *virtù funesta-oscuro* [«Nasceva d'una di quelle razze miste la cui virtù funesta è prodotta da un oscuro concorso di sanguini e di fati [...]]»].

(920) *canale d'ombra* [«non so che canale d'ombra che il mio spirito aveva già risalito e ora novamente risaliva [...]]»].

(922) *scampo dalla parte del buio-di sotterra* [«Ma v'è uno scampo dalla parte del buio, v'è lo scampo di sotterra. È questa la sola minaccia ch'ella possa opporre a quelle altre che la curvano | – È capace di uccidersi? | – A ogni momento»];

(923) *insofferenza e furore* [«Due anni fa, in un periodo d'insofferenza e furore, tentava la morte quasi ogni giorno»].

(925) *insofferenza della stupida vita* [«– Per immaginazione d'amore e per insofferenza della stupida vita»].

(938) *la malinconia del mondo-canto roco e lugubre-divinità concepita dalla Notte* [«In nessuna riva la malinconia del mondo fluttua come su questa dell'Estremo Occidente, al principio d'ogni nuovo giorno. Il gallo della Landa ha il canto roco e lugubre, come se si ricordasse di discendere da quello ch'era consacrato a una divinità concepita dalla Notte senza il soccorso d'alcun altro iddio»].

II. Procedimenti retorici

A. DALL'ASTRATTO AL CONCRETO. ALLEGORIA, PERSONIFICAZIONE E SIMILITUDINE CONTINUATA: *TRISTITIA* E MALATTIA; DOLORE SEGRETO DI LEDA E SUOI EFFETTI SUL PROTAGONISTA

(LS, 881) Ero in una di quelle giornate di *tedio* [...], quando la virtù attiva della vita si ritrae dai cerchi dell'anima come l'acqua dalle gore d'una gualchiera o d'un mulino lasciando a secco i *fossi ingombri di rottami e di lordumi intorno ai congegni inerti*. | *Par di fiutare* in ogni pensiero *un odore di melma in fermento*. *Il corpo stesso è come sguainato e stroncato*: cerca di sostenersi, di appoggiarsi, di trovar requie in qualche attitudine durevole; ma somiglia quei vecchi crocifissi mancanti della croce, che nelle botteghe degli antiquarii sembran rinchiodati a supplizio in qualunque luogo e contro qualunque arnese si ritrovino. | Anche la stagione secondava tale miseria; ché pioveva e non pioveva, nella Landa. [...]; *cosicché anche la terra pareva in malessere come quelle donne incinte che si sentono la pelle a chiazze fredda e calda, qualcosa d'informe dentro sobbalzando in una profondità indefinita*.

(883) Cumuli di ciarpe e di coperte, sollevati di tratto in tratto da uno schianto di tosse, riposavano su lunghe sedie di vimini, di là dai vetri nettissimi che come quelli degli aquarii parevano chiusi sopra un mondo remoto.

(892) Io fui subito sopraffatto da un'onda di tristezza [...]. | Con una forza d'allucinazione inoppugnabile [...], sentii a un tratto *la miseria e la sciagura* in un modo informe e diffuso,

[...] sparse come quando si sale su per una scala sinistra, si esita per un corridoio scialbo, e poi s'entra in una stanza mal rischiarata ove restano le tracce d'un delitto commesso.

(896) Eppure ella era abitata da un'angoscia che in quel punto doveva urtare contro il fasciame delle sue coste come per ischiantarlo. E la pena [...] di tratto in tratto saliva a gonfiarle il labbro inferiore [...].

(898, 915) Sentivo stillare verso me il dolore e la morte come le goccioline che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa; [...] per sentire di nuovo stillare verso me il dolore e la morte come le goccioline che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa.

(903) Ogni apparenza era apparizione al fervore de' miei sensi; ma ognuna era accompagnata da un dolore folgorante che mi pareva quasi corporale, simile a quello che provavo un tempo per l'avidità di respirare profondamente l'aria marina con un torace dove tre costole rotte non eran saldate ancora.

(909) E dentro me non era se non il mostro oscuro dell'amore, non ancor domato, non ancor legato, che ancora si mutava e rimutava in mille forme, mi tentava e m'ingannava per mille figure, mi travagliava e rinnovellava con mille arti.

(910) E l'amore singhiozzò come se contro il legno malvivo io l'avessi inchiodato e flagellato.

B. DAL CONCRETO ALL'ASTRATTO. SIMBOLI DI AFFIORAMENTO CTONIO, DI PERDITA E LUTTO:

(883-884) Su la via bianca una fila interminabile di bruchi, discesa chi sa di dove, camminava verso l'eternità con la contrattura lieve e spaventevole delle sue miriadi d'anelli».

(885) [...] un conciliabolo di bruchi radunati sotto una specie di canavaccio che poteva somigliare tanto a una spoglia di serpe quanto alle cellette d'un favo votato e disseccato; Una riga di bruchi attraversava la strada [...].

(907) [...] nell'altro solco parallelo una catena di bruchi camminava verso l'eternità con la contrattura lieve e spaventevole delle sue miriadi d'anelli [...].

(912) S'appressava intanto nella nuova primavera l'anniversario del giorno strano, quasi ricondotto dal lungo corteo di bruchi per la via ingiallita di polline.

(933) Concilii di bruchi stavano raccolti sotto una specie di canavaccio che poteva somigliare tanto a una spoglia di serpe quanto alle cellette d'un favo votato e disseccato.

(879) Questo mi fu raccontato ieri, prima di sera [...], mentre udivamo intorno bruiare la vita nascosta delle sabbie e a quando a quando il chiù rammaricarsi nelle macchie litorali fiorite di ginestrelle, mi fu raccontato da Desiderio Moriar [...].

(903) [...] l'assiuolo sonò il suo oboe d'una sola nota; l'usignuolo colse nell'ombra quella nota di velluto bruno e la trasmutò in limpido cristallo volubile gorgheggiandola. Tutta la foresta fu piena di gemito e di canto [...].

(907) Qui udivo gli stridi fiochi degli uccelli marini di là dalle dune, simili talora a un pigolio triste, e la voce dell'Oceano rammaricoso, e la nota del chiù che mi toccava ogni volta il punto più dolente del cuore come se meglio di me lo conoscesse.

(909-910) Dal nuvolato cominciava a cadere qualche gocciola quasi tiepida. S'udiva crescere a poco a poco il crepitio sopra le macchie. Un assiuolo si lagnò nel folto [...]. | La pioggia cresceva, scrosciava. L'assiuolo non cessava di lagnarsi.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.

ATTI D'ANNUNZIO, *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° Convegno di studio, Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002. A cura del Centro nazionale di studi dannunziani. Pescara, Ediz. 2002.

ATTI D'ANNUNZIO, *Le molte vite dell'Imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, Atti del 28° Convegno di studio, Chieti-Pescara, 9-10 novembre 2001. A cura del Centro Nazionale di Studi dannunziani. Pescara, Ediarsi, 2001.

ATTI DOLFI, *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento, maggio 1990. A cura di Anna Dolfi. Roma, Bulzoni, 1991.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, in *Opere*. A cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano. Introduzione di Giovanni Macchia. Milano, Mondadori, 1996.

BERGSON, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*. A cura di Federica Sossi, Milano, SE, 2002 [*Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris Alcan, 1924].

BORRNA, Eugenio, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, in Atti Dolfi 1991, pp. 33-51.

CITATI, Pietro, *Melanconia. Il vero carcere dell'anima*, «La Repubblica», 15 ottobre 2005.

CORAZZINI, Sergio, *Poesie edite e inedite*. A cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968³.

CROTTI, Iliaria, *Lo scrittoio imaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*, Avellino, Edizioni Sinestese, 2016.

CURRERI, Luciano, *Metamorfosi della seduzione: La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Milano, Mondadori, 2005, 2 voll., vol. 1.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Prose di romanzi*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Ezio Raimondi. Milano, Mondadori, 1988 e 1989, 2 voll.; vol. 1: *Il piacere*; vol. 2: *Il fuoco, La Leda senza cigno*.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano, Mondadori, 1965.

DUFOUR, Pierre, *Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une methode*, in Atti Dolfi 1991, pp. 67-101.

FREUD, Sigmund, *Opere*. A cura di Cesare Musatti. Torino, Bollati Boringhieri, 1968-1980, voll. 12, vol. 8, pp. 102-118.

GIACON, Maria Rosa, *Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia*, in ID., *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 17-98.

GIACON, Maria Rosa, *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»*, «Archivio d'Annunzio», vol. 2, ottobre 2015, pp. 113-128.

GOZZANO, Guido, *Poesie*. Revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti. Torino, Einaudi, 1973.

GUGLIELMINETTI, Marziano, *Dürer, D'Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino*, in Atti Dolfi 1991, pp. 323-332.

KLIBANSKY, Raymond – PANOFKY, Erwin – SAXL, Fritz, *Saturno e la melancolia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Traduzione di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983 [*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London, 1964].

LEOPARDI, Giacomo, *Canti*. Introduzione e commento di Mario Fubini. Edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino, Loescher, 1964².

LEOPARDI, Giacomo, *Epistolario con le iscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, voll. 2, Firenze, Le Monnier, 1849.

NOFERI, Adelia, *Una variante della malinconia. Il pathçma nella poesia di Luzi*, in Dolfi 1991, pp. 387-409.

OLIVA, Gianni, *A proposito della malinconia: D'Annunzio e Robert Burton*, in AA.VV., *Notebook of Italian Cultural Institute*, Edinburgh 2001, pp. 65-73.

OLIVA, Gianni, *Attraverso carte segrete: eros, malattia e malinconia nell'ultimo d'Annunzio*, in Atti d'Annunzio 2002, pp. 85-94.

OLIVA, Gianni, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007.

OLIVA, Gianni, *D'Annunzio: la malinconia come elemento autobiografico*, in *Atti d'Annunzio* 2001, pp. 45-63.

PALAZZESCHI, Aldo, *Il controdolore*, in *I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti – Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini Pratella – M.^{me} De Saint Point – Apollinaire – Palazzeschi*, Firenze, Edizioni «Lacerba», 1914.

STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

WITTKOWER, Rudolf – HOLZMANN WITTKOWER, Margot, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Traduzione di Franco Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1998 [*Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists, New York, Random House, 1963*].

NOTE

1. Cfr. G. OLIVA, *D'Annunzio: la malinconia come elemento autobiografico*, in *Le molte vite dell'Imaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, Atti del 28° Convegno di studio, Chieti-Pescara, 9-10 novembre 2001, a cura del Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Edians, 2001, pp. 45-63; *Attraverso carte segrete: eros, malattia e malinconia nell'ultimo d'Annunzio*, in *D'Annunzio segreto*, Atti del 29° Convegno di studio, Chieti-Pescara, 25-26 ottobre 2002, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Edians, 2002, pp. 85-94; *A proposito della malinconia: D'Annunzio e Robert Burton*, in AA.VV., *Notebook of Italian Cultural Institute*, Edinburgh 2001, pp. 65-73, poi confluiti, in tutt'uno con altri studi inediti, in ID., *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Mondadori, 2007. Inoltre, per l'analisi di questo tema nell'opera specificamente veneziana di d'Annunzio sia consentito rinviare a M.R. GIACON, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, e qui il cap. *Il Veneto e Venezia: distanza e «malinconia»*, pp. 17-98. Si precisa, infine, che il termine *malinconia* viene da noi impiegato in quanto di norma utilizzato da d'Annunzio; accanto ad esso, tuttavia, ci serviremo delle forme *melancolia* e *melanconia*: non come semplice *variatio*, ma poiché più vicine al valore atribiliare che è all'origine del vocabolo e frequenti negli studi maggiori sul tema.

2. Per questo riferimento e i successivi alla malinconia nei «Romanzi della Rosa», cfr. OLIVA 2007, il cap. *L'abisso interiore*, pp. 50-89.

3. *Ivi*, pp. 32-37: Democrito ed Eraclito sono invero le due *facies*, la *ridens* e la *flens*, attribuite per tradizione al soggetto melanconico.

4. Per questa fondamentale pagina del *Fuoco*, cfr. *ivi*, il cap. *Stelio e Perdita nel segno di Dürer*, pp. 90-101.

5. Per un'analisi dell'incisione düreriana nella sua complessità, tuttora imprescindibile l'apporto di R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Traduzione di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1983, pp. 267-349 [*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, Thomas Nelson & Sons, London, 1964]. Nel *Fuoco*, ad ogni modo, il passo sigla la partenza di Foscarina e il distacco dei due amanti: «– Ti amo e credo in te – disse. – Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Nasce da noi qualche cosa che sarà più forte della vita. | Ella disse: | – Una *malinconia*. | Dinanzi a lei, su la tavola, erano i libri familiari con le pagine dal lembo piegato, dal margine segnato [...]. Dinanzi a lei erano le piccole cose dilette, strane, diverse, quasi tutte prive di pregio: il piede d'una bambola, un cuore d'argento *ex-voto*, una bussoletta d'avorio [...]. Dinanzi a lei erano lei immagini che incitavano il pensiero e disponevano alla meditazione, [...] allegorie arcane ond'era velata qualche verità che come il sole non potevano fissare gli occhi mortali. | – *Guarda – ella disse al suo amico, additandogli un'antica stampa. – La conosci bene. | La conoscevano bene entrambi; ma si chinarono insieme a riguardarla [...]. Era di mano d'Alberto Duro. | Il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila, lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza, stava seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno, tenendo su l'altra coscia un libro e le seste nell'altra mano. Ai suoi piedi giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele [...]. Al suo fianco, quasi appollaiato sul taglio di una macina come un uccello, dormiva il fanciullo già triste tenendo lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza. E intorno erano sparsi gli strumenti delle opere umane; e sul capo vigile, presso l'apice di un'ala, scorreva nella duplice ampolla la sabbia silenziosa del Tempo [...]*»: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi (PR)*, Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini.

Introduzione di Ezio Raimondi. Milano, Mondadori, 1988 e 1989, 2 voll., vol. 2, pp. 513-514. La descrizione minuziosa dell'opera düreriana, per il cui seguito si rimanda direttamente al testo, non prescinde da talune forzature interpretative finalizzate ad adattarne il significato all'economia del romanzo e alla visione dell'autore stesso, quella in particolare sull'operosità artistica quale mezzo per trascendere la condizione melanconica e farne, anzi, il proprio strumento. Emerge comunque con chiarezza il profondo richiamo esercitato dalla 'malinconia' presso la sensibilità dannunziana, il cui appello risuona già all'inizio del passo nelle parole della stessa Foscarina («Ella disse: | – *Una malinconia*.»). Quanto a quest'ultima, basti qui osservare che, connessa alla vitalità ctonia del fondo lagunare e al carattere lussureggiante dei giardini veneziani, Foscarina-Perdita nondimeno incarna l'anima melanconica della città, come basterebbe a dimostrare la stretta associazione di questa *persona* con calle Gambarà e la sfiorita Radiana di Glanegg. Per un'analisi del personaggio dal punto di vista simbolico, si consenta di rinviare a M.R. GIACON, *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»*, «Archivio d'Annunzio», vol. 2, ottobre 2015, pp. 113-128. Si avverte che qui e altrove il corsivo è nostro; eventuali evidenziazioni nell'originale saranno segnalate per mezzo della sigla *c.d'A o c. nel testo*

6. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, 2 voll., vol. 1, p. 1557.

7. Così Niva Lorenzini nelle sue note di commento a G. D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno (LS)*, in *PR*, vol. 2, pp. 1397-1403, p. 1397 in particolare.

8. La 'malinconia' viene infatti linguisticamente esplicitata solo in tre occorrenze, che si vedranno riportate nel seguito del testo.

9. «Disperando d'imitare pur lontanamente l'arte sua viva, nel riferire taluno de' suoi racconti io mi studio d'immaginarli che il caso sia seguito a me medesimo», *LS*, in *PR*, 2 p. 880.

10. Ossia 'malinconia generatrice' o 'geniale', secondo la celebre definizione fornita dal neoplatonismo fiorentino: cfr. KLIBANSKY, PANOFSKY, F. SAXL 1983, pp. 228-257, ma v. a riguardo anche la nota successiva.

11. Il personaggio di primo grado, cui si riferisce l'io narrante, è infatti un musicista «squisitissimo» («squisitissimo artista ignudo di opere e di fama», *LS*, 879). Si rammenterà a riguardo come la connessione di umore saturnino e spiccato talento artistico o scientifico fosse invalsa nel Rinascimento, che aveva originalmente ripreso il principio di Aristotele: «"Tutti gli uomini straordinari eccellenti nella filosofia, nella politica, nella poesia e nelle arti sono palesemente melanconici". Così il filosofo greco diede origine alla credenza del legame fra genio e melanconia»: cfr. R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Traduzione di Franco Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1998, p. 116 [*Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists, New York, Random House, 1963*]. Tale linea di pensiero avrebbe goduto di grande fortuna nel Rinascimento, specie attraverso «la rivalutazione fatta dal Ficino delle posizioni aristoteliche», tuttavia con un importante cambiamento rispetto all'originaria credenza astrologica secondo la quale «gli artisti erano nati sotto Mercurio». Nel Rinascimento, infatti, il loro "patrono" diverrà Saturno, poiché, riteneva Ficino, «gli uomini di genio appaiono dotati di temperamento non mercuriale ma saturnino: Saturno dev'essere quindi considerato come il loro pianeta. Ficino pensava, a questo riguardo, ai dotti e agli scrittori: ma gli artisti del Rinascimento, che si giudicavano eguali e magari superiori agli uomini di lettere, non potevano rinunciare al loro diritto di nascita saturnina, prerogativa dei più eletti creatori» (*ivi*, p. 118).

12. Dalla celebre lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817: cfr. G. LEOPARDI, *Epistolario con le iscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, vol. 2, Firenze, Le Monnier, 1849.

13. Riportato da E. BORGNA, *L'esperienza del tempo nella malinconia*, in *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento, maggio 1990, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 33-51, p. 37 in particolare. Riguardo all'assenza di 'dolore' affermata da Kierkegaard («Ancor meno sento il dolore»), si noti la consonanza col Leopardi del *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, vv. 105-123: «O greggia mia che posi, oh te beata, | Che la miseria tua, credo, non sai! | Quanta invidia ti porto! | [...] | Ma più perché giammai tedio non provi. | Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe, | Tu se' queta e contenta; | E gran parte dell'anno | Senza noia consumi in quello stato. | Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, | E un fastidio m'ingombra | La mente, ed uno spron quasi mi punge | Sì che, sedendo, più che mai son lunge | Da trovar pace o loco. | E pur nulla non bramo, | E non ho fino a qui cagion di pianto», in G. LEOPARDI, *Canti*. Introduzione e commento di Mario Fubini. Edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino, Loescher, 19642.

14. Cfr. *Les fleurs du mal*, LXXVI, *Spleen*, vv. 15-18, in Ch. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano. Introduzione di Giovanni Macchia. Milano, Mondadori, 1996, pp. 150-151. Per la malinconia in Baudelaire, oltre al classico saggio di J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, cfr. P. DUFOUR, *Vers une herméneutique*

cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une methode, in Dolfi 1991, pp. 67-101, p. 81, in particolare, dove si rileva come lo *spleen* baudelairiano sia contrassegnato anche linguisticamente dai tratti più marcati della negatività: «Irréparable, L'Irrémédiable, Incompatibilité, Le Goût du Néant [...]», etc.

15. Dinanzi ad un'esecuzione di Scarlatti ad opera d'un valente clavicembalista (cfr. seguito del testo), «Leda» non solo non dà prova di conoscenze specifiche, ma anche appare dotata di scarsa sensibilità in fatto musicale. Lo osserva lo stesso Moriar: «M'accorsi della nativa e profonda indifferenza del suo spirito per questo genere di sottigliezze e di problemi, come con una sola nota di saggio un cantore s'accerta della sordità di un luogo chiuso», «Non credo ch'ella ascoltasse veramente la sonata italiana. Mi pareva che la sua sensibilità musicale fosse molto scarsa» (LS, 894, 895).

16. Secondo la teoria tradizionale degli umori: cfr. KLIBANSKY-PANOFKY-SAXL 1983, pp. 7-63, il cap. *La melanconia nella letteratura fisiologica degli antichi*, e qui pp. 7-19 (*La dottrina dei quattro umori*), in particolare. Inoltre, benché priva di specifica afferenza alla clinica della malinconia, piuttosto in chiave preliminare ad essa, si ricordi l'analisi del corpo malato della donna (folia, isteria, sterilità) quale strumento di seduzione, che si legge effettuata, anche con precisi riferimenti alla *Leda senza cigno*, da L. Curreri, *Metamorfofi della seduzione: La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

17. Il riso di «Leda» riecheggia in più luoghi del testo, come in LS, 896: «– Soffrite, signora? – osai chiederle, con una voce alterata che certo la toccò. | Ella volse verso me l'enigma di quel suo viso dai larghi piani fortemente connessi come in una testa di Re pastore intagliata nel basalte. | – Niente affatto – rispose; e rise d'un secco riso senza risonanza come ridono talvolta le cortigiane a qualcuno che è dietro di loro mentre lo specchio riflette quella cera fissa e brusca ch'esse hanno nel trafiggere col lungo spillo il cappello; ma v. soprattutto LS, 900, ove, dopo aver assistito all'esecuzione di Scarlatti, la donna fa cadere al suo passaggio le sedie dell'auditorium musicale per «aprirsi un varco. Era come in certi sogni affannosi e ridicoli. | [...] E la custode ossuta accorreva verso noi furibonda, con lo zelo d'un sacrestano contro i profanatori. Una moneta tesa la placò e le mosse una ilarità inestinguibile; ché, come la signora rideva d'un riso falso, ella per compiacenza la imitava senza freno, rialzando le seggiole e persuadendo a noi e a sé stessa che quell'avventura era la più buffa del mondo». Quanto all'eloquio mondano, si tratta d'un cambio di registro cui la protagonista ricorre per stornare da sé l'acuta intuizione di Moriar («– Soffrite, signora? [...] –») sul suo vero stato. Dopo quel «riso secco», infatti, «Ella si mise a chiacchierare come una piccola mondana di Parigi, con una bocca molle ed elastica che esagerava la forma delle parole e la modulazione delle sillabe fino alla smorfia. Si burlò della sala turchesca, del pianista zizzeruto, dell'uditorio melenso; spregiò la vita meschina e noiosa di quella cittadaccia nata per baracche e baracuzze da un accampamento di resinieri [...]» (LS, 896-897). Non sfugga però che tale ritratto ha un indubbio antecedente nel comportamento di Elena Muti durante il ricevimento in casa Ateleta, consistente in uno scarto d'umore e di linguaggio che ingenera sconcerto in Sperelli, già egli, come Moriar, turbato dall'improvviso cambiamento della donna e interrogantesi sull'«essenza» racchiusa nell'enigmatica creatura: «Ed ella, dopo le piccole maldicenze, rideva d'un riso cordiale che le dava un tremolio alla parte inferiore del mento e alle narici. | D'innanzi a quella volubilità incomprensibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin dal profondo; uscivano dalla stessa bocca che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte. “Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione o coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori del proprio mistero? [...]”»: cfr. *Il piacere*, in G. D'ANNUNZIO, *PR*, vol. 1, p. 47. Sarà appena il caso di rammentare come il dipinto della *Medusa*, erroneamente attribuito a Leonardo, fosse vissuto in quella *fin de siècle* come simbolo della melanconia.

18. O «malattia della produzione fantasmatica», opportunamente parafrasata da Adelia Noferi a proposito dello scritto petrarchesco: cfr. A. NOFERI, *Una variante della malinconia. Il pathçma nella poesia di Luzi*, in Dolfi 1991, pp. 387-409, p. 388 (testo e nota).

19. Ossia d'una «rétorique de l'extrême», in tutt'uno con l'iperbole, l'antitesi, l'ossimoro: cfr. DUFOUR, in Dolfi 1991, p. 81. A riguardo, cfr. anche I. CROTTI, *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore* (Avellino, Edizioni Sinestesia, 2016), studio individuante in tali tecniche le principali direzioni retoriche della malinconia nel *Notturmo*, delle quali *La Leda* costituisce un'indubbia anticipazione: v. qui soprattutto il cap. *Per una retorica dello sguardo*, pp. 105-135, pp. 117-135 in particolare.

20. Cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-14 (*Il demone meridiano*), p. 8 in particolare.

21. P. CITATI, *Melanconia. Il vero carcere dell'anima*, «La Repubblica», 15 ottobre 2005.

22. Cfr. STAROBINSKI 1989, p. 65: «Dans la tradition iconologique [...] le personnage mélancolique, ou la Mélancolie personnifiée, sont environnées d'objets épars. C'est un cabinet de travail en désordre, un chantier où l'ouvrage s'est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux». Il disordine degli oggetti nel «cabinet de travail» dell'Angelo düreriano era stato appunto rammentato nel *Fuoco*: cfr. qui la nota 3.

23. Come per d'Annunzio trovasi esemplato anche in OLIVA 2007, *Attraverso carte segrete: eros, malattia e melanconia*, pp. 102-119.

24. «Cumuli di ciarpe e di coperte, sollevati di tratto in tratto da uno schianto di tosse, riposavano su lunghe sedie di vimini [...]» (LS, 883).

25. Le occorrenze di simile immagine, di putrescenza e affioramento ctonio, sono le più numerose nel ricorso alla tecnica del *leitmotiv* di questo testo dannunziano: cfr. qui *Appendice*, II. B.

26. A prescindere dagli accadimenti, lo denota lo stesso incupirsi del lessico, con voci quali *massa di oscura miseria, angoscia, dolore e morte, caverna tenebrosa*: per queste e altre espressioni, cfr. qui *Appendice*, I.

27. *L'amica di Nonna Speranza*, vv. 1-14, in G. GOZZANO, *Poesie*. Revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1973. Per il rapporto di dare-avere intercorso fra d'Annunzio e Gozzano lungo l'asse tematico della malinconia, tuttora imprescindibile l'intervento di M. GUGLIELMINETTI, *Dürer, D'Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino*, in Dolfi 1991, pp. 323-332.

28. «Elemosina triste | di vecchie arie sperdute, | vanità di un'offerta | che nessuno raccoglie! | Primavera di foglie | in una via diserta! | Poveri ritornelli | che passano e ripassano | e sono come uccelli | di un cielo musicale! | Ariette d'ospedale | che ci sembra domandino | un'eco in elemosina»: *Per organo di Barberia*, vv. 1-13, in S. CORAZZINI, *Poesie edite e inedite*. A cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 19683.

29. Recante la data del 29 dicembre 1913 e pubblicato nel 1914 per le Edizioni lacerbiane (*Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti – Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini Pratella – M.me De Saint Point – Apollinaire – Palazzeschi*, Firenze, Edizioni «Lacerba», 1914), *Il controdolore* palazzeschiano è in effetti definibile come una lista di *remedia* contro la malinconia, termine che ricorre a proposito dei «tardivi, QUELLI PREDISPOSTI IRRIMEDIABILMENTE ALLA MALINCONIA», ossia, si direbbe, dei sofferenti di accidia. Tale *manifesto* presenta accenti affatto simili a quelli impiegati da d'Annunzio, specie nell'immagine degli ospedali da trasformarsi «in ritrovi divertenti, mediante five o' clock tea esilarantissimi, café-chantants, clowns. Imporre agli ammalati delle fogge comiche, truccarli come attori, per suscitare fra loro una continua gaiezza. I visitatori non potranno entrare nei palchetti delle corsie se non dopo esser passati per un apposito istituto di laidezza e di schifo, nel quale si orneranno di enormi nasi foruncolosi, di finte bende, ecc. ecc.» (al punto 8 delle *Conclusioni*).

30. Cfr. H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*. A cura di Federica Sossi, Milano, SE, 2002, pp. 18-19 [*Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris Alcan, 1924]: «Segnaliamo ora [...] l'insensibilità [c.d'A] che abitualmente accompagna il riso. Sembra che il comico possa produrre il suo effetto solo a condizione di cadere sulla superficie di un'anima molto calma e uniforme. L'indifferenza è il suo ambiente naturale. Il maggior nemico del riso è l'emozione. Non voglio dire che non sia possibile ridere di una persona che ci ispira pietà, per esempio, o affetto: ma in tal caso sarà necessario, per qualche istante, dimenticare quell'affetto, far tacere la pietà. [...] Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un'anestesia momentanea del cuore. Si rivolge alla pura intelligenza».

31. «Euterpe locale» è detta la custode dell'auditorium musicale cittadino dove si svolge il concerto di Domenico Scarlatti. L'ironia dannunziana, diffusa nella caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente, racchiude anche una irridente riflessione sul livello culturale della provincia francese che il poeta dovette aver avuto modo di misurare durante il soggiorno ad Arcachon: «Un giovine sonatore di cembalo, escito dalla *Schola Cantorum*, educato alla grazia e alla forza degli antichi cembalisti italiani, mi aveva scritto con fiera gentilezza che nel suo concerto di quel giorno avrebbe sonato per me solo. | *Ottima cautela, del resto, perché, entrando nel Casino, m'accorsi come la più gran parte dei porci paesani – more biblico – non fosse attratta dalle margherite*» (LS, 886).

32. Cfr. S. FREUD, *Opere*. A cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1968-1980, voll. 12, vol. 8, pp. 102-118, pp. 104-105 in particolare: «Proviamo ora ad applicare alla melanconia ciò che abbiamo appreso a proposito del lutto. In una serie di casi è evidente che anche la melanconia può essere la reazione alla perdita di un oggetto amato [...]. Può darsi che l'oggetto non sia morto davvero, ma sia andato perduto come oggetto d'amore (è il caso, per esempio, di una sposa abbandonata). In altri casi ancora riteniamo di doverci attenere all'ipotesi di una perdita di questo genere, ma non sappiamo individuare con chiarezza cosa sia andato perduto, e a maggior ragione possiamo supporre

che neanche il malato riesca a rendersi conto coscientemente di quel che ha perduto [...]. Saremmo quindi inclini a connettere in qualche modo la melanconia a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza, a differenza del lutto in cui nulla di ciò che riguarda la perdita è inconscio». Tuttavia, per il nostro riporto nel testo e il commento del passo freudiano, si veda AGAMBEN 2006, p. 25.

33. Per l'esemplificazione di questo rilevante episodio, cfr. la nota 17.

34. Cfr. CITATI 2005.

35. *LS*, 893-894: evidente anticipazione della similitudine dello 'scriba egizio' del *Notturmo*.

36. «Io fui subito *sopraffatto da un'onda di tristezza*, come se quella creatura avesse rifatto per me il cammino tra le case dei malati [...], e mi riconducesse i miei pensieri color di cenere brancicati da quella mano sudicia che colava in terra» (*LS*, 892).

37. «Per istinto mi chinai un poco verso di lei, sul margine del suo segreto, ma smarritamente, destituito di quella virtù che nei primi attimi m'aveva rivelato in lei una *massa di oscura miseria*» (*LS*, 894-895).

38. Tale motivo s'inscrive in una delle tante linee di *leitmotiv* autocitazionale che attraversano il testo. Cfr. infatti *LS*, 915: «Dimenticai i giochi d'acqua [...], per sentire di nuovo *stillare verso me il dolore e la morte come le goccioline che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa*».

39. A differenza della melanconia in senso clinico (cfr. la nota 32), il lutto è sempre connesso a perdita identificabile: «Il lutto è invariabilmente la reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via»: FREUD 1968-1980, vol. 8, pp. 202-203.

40. Lorenzini, in D'ANNUNZIO 1989, p. 1410.

41. Cfr. *Vita nova*, II, 4 (DANTE, *La vita nuova con una scelta dalle altre opere minori*. A cura di Natalino Sapegno, Milano Mursia, 19713): «In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparìa ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*» (c. nel testo). La *Vita nova* è infatti ben presente nella *Leda senza cigno*. Oltre all'antifrase già citata («in lettere di *stil novo*», *LS*, 883), si pensi alla celebre metafora del 'libro della memoria' (*Vita nova*, I, «In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere...»): «Cercai tra le mie stampe qualcuna delle Lede conosciute. Prima mi venne sotto la mano quella dell'Ammannati, che è al Bargello. Un lontanissimo ricordo fiorentino mi risorse nello spirito. *Lo ritrovai nel libro segreto della mia memoria*, alla data del 22 settembre 1899» (*LS*, 905). Cfr. anche il testo e la nota seguenti.

42. Il passo succitato è stato analizzato da Ilaria Crotti quale esempio di una tecnica autocitazionale che, saggiata nella *Leda*, diverrà la cifra dominante della *Licenza* (v. il cap. *La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo*, in CROTTI 2016, pp. 90-92). Il taccuino del 22 settembre 1899 registrava, in realtà, un ricordo legato ad Eleonora Duse: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, XXIX (datato «22 settembre '99 – SERA –»), pp. 331-332 in particolare.

43. Cfr. anche l'apertura del racconto, contrassegnata dal medesimo richiamo fonico: «Questo mi fu raccontato ieri, prima di sera, sul pontone piatto che la bassa marea lasciava in secco a poco a poco, mentre udivamo intorno bruiare la vita nascosta delle sabbie e a quando a quando *il chiù rammaricarsi nelle macchie litorali fiorite di ginestrelle e di giunchi marini [...]*» (879). Il procedimento metonimico, che ha finito per dar voce agli assioli del *Forse che si forse che no* («Lampeggiava senza tuono dietro il Montebaldo [...]. *Gli assioli* cantavano su i pioppi», in G. D'ANNUNZIO, *PR*, vol. 2, p. 612), è in Pascoli il medesimo, poiché l'*agens* del «pianto di morte» non compare nel corpo della lirica di *Myrica*, ma solo nel suo paratesto (*L'Assiuolo*).

44. Altrove l'*agens* appare, per la verità, evidenziato tre volte, ma disgiunto dal suggestivo richiamo onomatopico: «l'assiuolo sonò il suo oboe d'una sola nota [...] di velluto bruno» (*LS*, 903); «Un assiuolo si lagnò nel folto [...]» e «L'assiuolo non cessava di lagnarsi» (910).

45. Il tono è quello d'un feroce disgusto. Cfr. anche *LS*, 914: «Pativo la sua umanità con una forza singolare, come se fossi stato per qualche tempo il suo infermiere e avessi tollerato l'esalazione de' suoi sudori e conoscessi a una a una le sue miserie e le sue manie».

46. Simile descrizione del volto di «Leda» è anch'essa componente di *refrain*. Cfr. infatti *LS*, 896: «Ella volse verso me l'enigma di quel suo viso dai larghi piani fortemente connessi come in una testa di Re pastore intagliata nel basalte».

47. Altra suggestiva linea di *leitmotiv* inaugurata da una precedente inquadratura della donna. Cfr. *LS*, 898: «Ella era in piedi, tra sedia e sedia, mentre la sala si votava degli uditori come d'una poltiglia scorrevole [...]. Ogni forma d'umanità pareva abbassata verso terra [...], tranne quella che *in piedi m'era dinanzi, intiera, silenziosa, piena d'un suo male simile a una verità o a una menzogna profondissima che le tenesse vece di vita*».

48. L'annuncio di tale evento è dato in modo repentino, in forma di lapidaria *conclusio*, nelle parole bisbigliate dalla madre dell'infermo: «– Stanotte s'è uccisa» (939).

49. Dei tre richiami linguistici al tema 'malinconia' manca da citare il primo nell'ordine di comparsa, e che parrebbe essere il meno significativo, in quanto, a differenza dei successivi, esso non coincide con alcuno snodo raccontativo di rilievo: «Ricomincia la fuga venusta; e la scala sembra si prolunghi come quella di Giacobbe, verso il cielo soave d'occidente ove le spole delle rondini tessono il velo violetto della *Malinconia*» (*LS*, 888). In realtà, la sua funzione è quella di un inserto d'ordine lirico, inscritto nel contesto d'una «fantasia visiva e acustica legata a un clima di figurazioni settecentesche (il giardino, i giochi d'acqua, le dame e i galanti)» (Lorenzini, in *PR*, 2, 1406), e recante un raffinato bisticcio semantico (tra la *scala* musicale e quella dell'immagine biblica).

50. Cfr. almeno R. BURTON, *The Anatomy of Melancholy*. Now for the first time With the *Latin* completely given in translation And embodied in an *All-English* text. Edited by Floyd Dell and Paul Jordan-Smith, New York, Tudor Publishing Company, 1948. Nel paragrafo *Symptoms of Love*, interno alla sezione *Love-Melancholy* del celebre trattato, così commentava, a proposito della sofferenza d'amore, Robert Burton: «[...] the Spanish Inquisition is not comparable to it; a torment and execution it is [...] an unquenchable fire, and what not? From it [...] arise biting cares, perturbations, passions, sorrows, fears, suspicions, discontents, contentions, discords, wars, treacheries, enmities, flattery, cozening, riot, lust, impudence, cruelty, knavery, &c» (*ivi*, p. 728).

51. Agamben 2006, p. 23 (*Eros malinconico*, pp. 20-23).

52. Seguendo una divisione per blocchi tematici, si raccolgono i luoghi lessicali (I) e retorici (II) della *malinconia* in parte citati o richiamati nel testo.

Tra ironia, malinconia e melodramma: *La contessa d'Amalfi*

Marilena Giammarco

In occasione del I Convegno organizzato nel lontano 1979 dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani e intitolato “D’Annunzio giovane e il Verismo”, nel tirare le conclusioni Ettore Paratore lamentava che nessuno degli illustri relatori di allora avesse preso in esame la novella da lui considerata un «*unicum*» non solo nella produzione novellistica dannunziana ma «quasi nell’intero mondo espressivo del poeta, la novella cioè in cui trionfa il D’Annunzio umorista, il D’Annunzio che sa sorridere»¹: *La contessa d’Amalfi*.

A distanza di tanti anni, il tema del presente Convegno mi ha convinto a tentare la rilettura di uno dei testi forse meno valorizzati delle *Novelle della Pescara*, ma denso di contenuti e aspetti formali quanto mai originali e interessanti. Il «realismo umoristico» indicato da Paratore vi si colora infatti di varie sfumature che vanno dall’ironico al patetico, nonché di effetti manifestamente comici o tendenti al grottesco: una compresenza di registri espressivi che permette, ancora una volta, di documentare lo sperimentalismo teso all’innovazione della letteratura novecentesca che i critici più avveduti hanno sempre riconosciuto a D’Annunzio; né mi sembra irrilevante poter verificare come in questo caso l’umorismo, veicolato anche dall’uso del dialetto, innervi l’endemica “malinconia della terra”² in cui consiste la cifra espressiva più intima e nascosta dello scrittore pescarese. Elementi ironici e malinconici si combinano dunque in una narrazione che già nel titolo richiama il genere del melodramma, proponendosi peraltro come singolare antefatto rispetto a una delle più intense novelle pirandelliane.³

La contessa d’Amalfi, com’è noto, fa esplicito riferimento al “dramma lirico” in quattro atti del musicista siciliano Errico Petrella, su libretto di Giovanni Peruzzini, rappresentato per la prima volta al Teatro Regio di Torino l’8 marzo 1864.⁴ Un’opera forse oggi dimenticata dal grande pubblico, ma la cui popolarità si protrasse fino agli ultimi decenni dell’Ottocento, tant’è che per uno studioso esperto di rapporti tra musica e letteratura quale Folco Portinari la novella dannunziana varrebbe come una sorta di «racconto dal vero»⁵ atto a testimoniare la notorietà dell’opera petrelliana. Va però osservato che, se *La contessa d’Amalfi*, nella sua versione musicale, fornisce all’autore abruzzese più di uno spunto per inquadrare la vicenda narrata in un contesto palesemente parodico e per di più canzonatorio, a ben guardare si scoprirà che le strutture profonde del testo celano un più complesso intreccio di allusioni melodrammatiche che invitano a interrogarsi sul vero significato del progetto dannunziano.

La trama della novella, ambientata a Pescara all’inizio degli anni Settanta dell’Ottocento, ruota intorno all’arrivo in città di una mediocre compagnia lirica che ha, appunto, in cartellone *La contessa d’Amalfi*. L’insolito evento scuote l’indolente popolazione pescarese che accorre in massa agli spettacoli, decretando un autentico trionfo all’opera di Petrella e, soprattutto, alla prima donna della compagnia, l’opulento soprano di origine greca Violetta Kutufà. Per lei perde la testa un anziano notevole del luogo, Don Giovanni Ussorio, il quale dà fondo a molti suoi averi, dapprima per conquistarne i favori e poi per mantenerla adeguatamente finché, dopo qualche mese di apparentemente

felice convivenza, Violetta lo pianta in asso e parte per ignota destinazione, lasciandolo nel più nero sconforto: della situazione approfitta Rosa Catana, l'astuta serva di Don Giovanni – ormai scivolato in un pietoso stato di demenza senile –, la quale, sostituendosi alla figura di Violetta, riesce a soggiogarlo e carpirne la benevolenza sino a diventare, alla morte del padrone, erede di tutti i suoi beni.

Si tratta, come s'intende, di una storia un po' banale, che tuttavia D'Annunzio converte in un racconto assai ben strutturato sul piano narrativo, finemente elaborato linguisticamente e stilisticamente, e ricco di implicazioni metateatrali.

In primo luogo va osservato che nell'ambito delle *Novelle della Pescara*,⁶ raccolta in cui è inserita, *La contessa d'Amalfi* si distingue per la particolare atmosfera che avvolge i luoghi rappresentati: la topografia urbana altrove circostanziatamente delineata per definire il *milieu* pescarese, pur rievocata in qualche tratto (la casa di Violetta Kutufà, per esempio, «stava proprio dalla parte di Sant'Agostino, in contro al palazzo di Brina, accanto al palazzo di Memma»⁷), lascia qui largo spazio a una raffigurazione mirata a trasformare Pescara in un grande palcoscenico. Si veda la descrizione del teatro, che pare voler incorporare lo stesso paesaggio fluviale:

Il teatro era in una sala dell'antico Ospedale militare, all'estremità del paese, verso la marina. La sala era bassa, stretta e lunga come un corridoio: il palco scenico, tutto di legname e di carta dipinta, s'alzava pochi palmi da terra; contro le pareti maggiori stavano le tribune, costruite d'assi e di tavole, ricoperte di bandiere tricolori, ornate di festoni. Il sipario, opera insigne di Cucuzzito figlio di Cucuzzito, raffigurava la Tragedia, la Comedia e la Musica allacciate come le tre Grazie e trasvolanti sul ponte a battelli sotto cui passava la Pescara turchina.⁸

Non diversamente l'autore si comporta con l'onomastica cittadina e i personaggi che l'incarnano: nomi e cognomi sparsi un po' ovunque nella raccolta (a cominciare dalle genealogie degli Ussorio, delle Catana, dei Rapagnetta e D'Annunzio, all'onnipresente Don Paolo Seccia, alle signore della borghesia pescarese – Teodolinda Pomarici, Fermina Memma *la mascula* e chi più ne ha più ne metta... –) vi ritornano immancabilmente, ma come “figurine” paesane tramutate talora in irresistibili macchiette.

Quanto all'impiego del dialetto, esso meriterebbe l'apertura di un capitolo a sé, ma non si possono tralasciare almeno alcune basilari annotazioni. Se l'arte di Gabriele D'Annunzio, come molti suoi esegeti hanno più volte rilevato, è nell'intera sua produzione in gran parte legata a uno strenuo lavoro sulla lingua e alla ricerca dell'espressività della parola letteraria, nelle *Novelle della Pescara* il largo ricorso alla «parlatura» abruzzese può essere fondamentalmente ricondotto – nella varietà delle singole situazioni – a quella «particolare fenomenologia popolare»⁹ che lo scrittore aveva scelto d'interpretare, ancorandovi la sua ispirazione e dunque la sua lingua e il suo stile. In tale contesto, *La contessa d'Amalfi* s'inserisce come la novella in cui il vernacolo pescarese, divenuto funzionale alla rappresentazione ironica del paese natale e dei suoi abitanti, asseconda piuttosto il filone, senza dubbio marginale ma pure fedelmente coltivato dall'autore, delle poesie d'occasione d'argomento abruzzese: componimenti che, per essere privi di velleità letterarie, sembrano limitarsi «alla battuta di spirito, alla macchietta» celando sempre, però, un inguaribile «tono di malinconia»¹⁰. Questo lasciarsi andare alla lingua del volgo potrebbe apparire inspiegabile in uno scrittore così sorvegliato, teso alla conquista della forma più raffinata e aristocratica, se la mente non corresse all'eloquente episodio biografico del giovane cicognino deriso dai forbiti compagni di collegio proprio a causa delle sue inflessioni dialettali.¹¹ Si potrebbe allora ipotizzare almeno qui (circoscritta, voglio dire, all'arguta eccezionalità dell'*unicum* narrativo) un'improvvisa irruzione del tipico meccanismo freudiano denominato «ritorno del represso formale»¹²? Riappropriarsi della lingua materna senza remore, nella trasgressiva libertà concessa dal travestimento ironico e per di più camuffandovi la propria malinconia, sarebbe forse per

Gabriele, futuro Vate, il modo più beffardo di consumare un'agognata rivalsa, di affrancarsi dall'antica "vergogna" dell'abruzzese dileggiato?

Passando a esaminare l'intreccio della novella, si può rilevare che già l'*incipit* presenta un'autentica scena comica in cui l'oralità e la gestualità dei personaggi, nell'esilarante "duetto" tra Don Giovanni e Rosa Catana che lo informa dell'improvvisa partenza della "signora", conferiscono alla scrittura sfumature macchiettistiche, con un tocco di colore locale dato dal vernacolo della serva e dal suo tipico intercalare, mentre acquistano connotazioni patetico-buffonesche prima il balbettio e, poi, il puerile piagnucolio di Don Giovanni:

Quando, verso le due del pomeriggio, Don Giovanni Ussorio stava per mettere il piede sulla soglia della casa di Violetta Kutufà, Rosa Catana apparve in cima alle scale e disse a voce bassa, tenendo il capo chino:

- Don Giovà, la signora è partita.

Don Giovanni, alla novella improvvisa, rimase stupefatto; e stette un momento, con gli occhi spalancati, con la bocca aperta, a guardare in su, quasi aspettando altre parole esplicative. Poiché Rosa taceva, in cima alle scale, torcendo fra le mani un lembo del grembiule e un poco dondolandosi, egli chiese:

- Ma come? ma come?

E salì alcuni gradini, ripetendo con una lieve balbuzie:

- Ma come? ma come?

- Don Giovà, che v'ho da dire? È partita.

- Ma come?

- Don Giovà, io non saccio, mo'.¹³

Nelle successive sequenze, oralità e gestualità si estendono al "coro popolare" costituito da amici e conoscenti di Don Giovanni quando, divulgatasi la notizia della fuga della Kutufà, nel borgo si propaga implacabile l'irrisione verso il povero ganzo tradito.

- Venite! Venite! Vi debbo dire 'na cosa grande.

- Che cosa? – chiese l'uomo di schiena lunga, avvicinandosi.

- Non sapete niente?

- Che?

- Ah! Ah! Non sapete niente ancóra?

- Ma che?

[...]

- Quella signora che stava là sopra, donna Viuletta, sapete? ... Quella del teatro, sapete?...

- Be'?

- Se n'è scappata stamattina. Tombola!

- Da vero?

- Da vero, Don Domé.

- Ah, mo' capisco! – esclamò Don Domenico, ch'era un uomo fino, sogghignando crudelissimamente.¹⁴

Con la seconda parte si apre una lunga analessi che riporta il tempo narrativo all'epoca dell'arrivo della compagnia e alla messa in scena dello spettacolo e dove lo stile, notoriamente, ricalca quello delle cronache giornalistiche, così caro al primo D'Annunzio e puntualmente sondato da Gianni Oliva anche nei suoi aspetti ironici e malinconici.¹⁵

Anche qui, nel descrivere la sera della “prima”, il narratore fa largo uso d’ironia, fornendo un pungente spaccato della borghesia pescarese del tempo e infilandovi una galleria di bizzarri e talora grotteschi ritratti femminili e maschili culminanti nell’impietosa messa a fuoco del “cerchio magico” che circonda l’influente Don Giovanni.

Nelle prime sedie della platea sedevano gli ottimati. Don Giovanni Ussorio primeggiava, bene curato nella persona, con magnifici calzoni a quadri bianchi e neri, con soprabito di castoro lucido, con alle dita e alla camicia una gran quantità di oreficeria chietina. Don Antonio Brattella, membro dell’Areopago di Marsiglia, un uomo spirante la grandezza da tutti pori e specialmente dal lobo auricolare sinistro ch’era grosso come un’albicocca acerba, raccontava, a voce alta, il dramma lirico di Giovanni Peruzzini; e le parole, uscendo dalla sua bocca, acquistavano una rotondità ciceroniana. Gli altri su le sedie si agitavano con maggiore o minore importanza. Il dottore Panzoni lottava in vano contro le lusinghe del sonno e di tanto in tanto faceva un rumore che si confondeva con il *la* degli strumenti preludianti.¹⁶

Ma il *climax*, per così dire, meta-melodrammatico è raggiunto con il resoconto della rappresentazione e conseguenti effetti sul pubblico, quando l’ironia del narratore prende a bersaglio ogni aspetto dello spettacolo: dalla scenografia ai cantanti, alcuni destinatari di similitudini culinarie alquanto irriverenti («Tilde, in verità, era un *primo soprano* non molto giovine; portava un abito azzurro; aveva una capellatura biondastra che le ricopriva insufficientemente il cranio; e, con la faccia bianca di cipria, rassomigliava a una costoletta cruda e infarinata che fosse nascosta dentro una parrucca di canapa»); mentre Egidio, il tenore giovine, «Come aveva il petto singolarmente incavato, le gambe un po’ curve, rassomigliava un cucchiaino a doppio manico, su ‘l quale fosse appiccicata una di quelle teste di vitello raschiate e pulite che si veggono talvolta nelle mostre dei beccai»); altri interpreti dell’opera vengono invece ridicolizzati per la loro pronuncia difettosa (e qui, dopo ciò che s’è detto poc’anzi, chi vuol intendere intenda...), come il baritono toscano, il quale «cantava fiorentinamente, aspirando le *c* iniziali, anzi addirittura sopprimendole talvolta. *Non sai tu che piombo è a ippiede/ La atena oniugale?*»¹⁷.

Va registrato che, oltre questa appena riferita, sono numerose le citazioni del libretto di Peruzzini decontestualizzate in una dimensione narrativa dominata dall’ironia, quasi a voler rimarcare la degradazione di un genere musicale diffusissimo ma ormai avviato al tramonto.

E che dire dell’entrata in scena, nell’«atto secondo», di Violetta Kutufà, alias Contessa d’Amalfi, alias Leonora (è questo il nome di battesimo dell’eroina petrelliana)? L’io narrante vi si sofferma con dovizia di particolari, mettendo a fuoco l’apparato scenico, il costume della protagonista, «tutta vestita di velluto rosso, con uno strascico regale, con le braccia e le spalle nude, rosea nella faccia», la voce da soprano «disuguale, talvolta stridula, ma spesso poderosa, acutissima», l’istrionica procacità dei gesti, che «accendeva i celibi avvezzi alle flosce Veneri del vico di San’Agostino, e i mariti stanchi delle scipitezze coniugali»; gli “*a solo*“, i duetti, la «romanza soave» di Egidio abilmente ripresa dalla Contessa «dopo un contrasto di passione e di seduzione».

In quel punto Violetta Kutufà conquistò intero Don Giovanni Ussorio che, fuori di sé, preso da una specie di furore musicale ed erotico, acclamava senza fine:

- Brava! Brava! Brava!

Disse Don Paolo Seccia, forte:

- ‘O vi’, ‘o vi’, s’è ‘mpazzito Ussorio!’¹⁸

Un piacere, una voluttà tale, quella che dal palcoscenico si propaga in platea, da non essere minimamente scalfita (almeno presso il pubblico maschile) né dai «morenti sospiri di Tilde», né dal «monologo del malinconico Egidio», per culminare invece nell’ovazione

tributata a Leonora e, *pour cause*, alla sua interprete Violetta la quale, «inframmezzando le parole di mille vezzi e di mille lezii, cantò fra giocosa e beffarda» l'aria più popolare:

Io son la farfalla che scherza tra i fiori....

Quasi un delirio prese il pubblico a quell'aria già nota. La contessa d'Amalfi, sentendo salire fino a sé l'ammirazione ardente degli uomini e la cupidigia, s'inebriò, moltiplicò le seduzioni del gesto e del passo; salì con la voce a supreme altitudini. La sua gola carnosa, segnata dalla collana di Venere, palpitava ai gorgheggi, scoperta.

Son l'ape che solo di mèle si pasce;

M'inebrio all'azzurro d'un limpido ciel...

Don Giovanni Ussorio, rapito, guardava con tale intensità che gli occhi parevano volergli uscir fuori delle orbite. Il barone Cappa faceva un po' di bava, incantato. Don Antonio Brattella, membro dell'Areopago di Marsiglia, gonfiò, gonfiò, fin che disse, in ultimo:

- Colossale!¹⁹

Ed è tra il delirio del pubblico aternino che cala la tela sulla seconda parte della novella e su una messinscena melodrammatica efficacemente evocata e, insieme, ridicolizzata dallo scrittore con vera maestria.

Prima di tornare al presente narrativo delle sezioni quinta e sesta²⁰, la terza e quarta parte della novella prolungano il *flash-back* riguardante la conquista di Pescara da parte di Violetta Kutufà. Dapprima viene riportato il singolare fenomeno per cui, durante molte settimane, «tutta la vita pescarese pareva chiusa nel circolo magico di una melodia unica, di quella ov'è la farfalla che scherza tra i fiori»: dai monelli che la fischiano per le vie, fino ai musicisti dilettanti che la provano sui loro strumenti, tant'è che «Nelle prime ore del pomeriggio il paese pareva un qualche grande ospizio di pazzi incurabili»²¹. Del tutto funzionale, poi, all'ironica rappresentazione del melodrammatico intreccio tra arte e vita che dalla scena si proietta sulla società aternina, risulta la lunga sequenza della festa in maschera che si svolge, in tempo di carnevale, nella stessa sala del teatro che aveva ospitato le rappresentazioni della *Contessa d'Amalfi*. Qui, spicca il goffo travestimento di Don Giovanni che, per meglio entrare nella parte di pretendente della Contessa, indossa un costume da gentiluomo spagnolo e, avverte la voce narrante, «pareva un conte di Lara più grasso». Una raffigurazione ancora una volta impietosa quella riservata al protagonista maschile della novella:

L'abito metteva più in vista la prominenza del ventre e la picciolezza delle gambe. I capelli, lucidi di olii cosmetici, parevano una frangia artificiale attaccata intorno al berretto, ed erano più neri del consueto.

Un pulcinella impertinente, passando, strillò con la voce falsa:

- Mamma mia!²²

Finalmente conquistata colei che aveva conquistato Pescara, l'improbabile seduttore di provincia la alloggia in uno dei suoi appartamenti, dove la maliarda si diletta a ricevere ospiti e a organizzare serate musicali come nella migliore tradizione mondana, mettendosi al pianoforte e cantando le arie più famose, in un salotto che anche per i suoi arredi francesizzanti sembra curiosamente alludere a quello della *Traviata*.

Violetta riceveva i visitatori in una stanza tappezzata di carta francese su cui erano francescamente rappresentati taluni fatti mitologici. Due canterali panciuti del Settecento occupavano i due lati del caminetto. Un canapè giallo stendevasi lungo la parete opposta, tra due portiere di stoffa simile. Sul caminetto s'alzava una Venere di gesso, una piccola Venere de' Medici, tra due candelabri dorati. Su i canterali posavano vari vasi di porcellana, un gruppo di fiori artificiali sotto una campana di cristallo, un

canestro di frutta di cera, una casetta svizzera di legno, un blocco d'allume, alcune conchiglie, una noce di cocco.²³

Una spia, un indizio questo rifare il verso al celebre melodramma ispirato, non dimentichiamolo, alla *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio? Quale traccia pare suggerire l'autore per permetterci di ritrovare il filo segreto del suo racconto? Potrebbe forse trattarsi di un'ulteriore, ambigua allusione alla popolarissima protagonista dell'opera di Verdi-Piave, cui peraltro il personaggio femminile della novella dannunziana rinvia onomasticamente?

Certo è che, se nel personaggio di Don Giovanni Ussorio si è potuto a ragione e senza troppo sforzo individuare un'evidente demitizzazione dell'eroe portato in auge da Mozart-Da Ponte (si veda tra l'altro l'inerica morte per «paralisi» di Ussorio, beffato dalla serva che gli estorce l'eredità), ben più complicato si rivela il gioco di specchi (anche onomastico) che D'Annunzio si concede nel costruire il personaggio di Violetta Kutufà: ennesima variante, si direbbe, all'interno della consueta tipologia di «donna fatale sintetica»²⁴ ove, in questo caso, vanno a convergere varie e disparate eroine del melodramma romantico ottocentesco. Non può infatti sfuggire come, ancor prima della Contessa petrelliana, il nome «Leonora» designasse almeno altre due aristocratiche eroine verdiane, e precisamente la principessa del *Trovatore* (1853) e la marchesa della *Forza del Destino* (1862), protagoniste, entrambe, di mirabili e sublimi storie sentimentali concluse tragicamente con la loro morte. Al contrario, la Leonora di Petrella afferma sfrontatamente il proprio potere seduttivo sull'universo maschile e, pertanto, può essere considerata una vera e propria *femme fatale*, dotata, ebbe a scrivere il musicologo Massimo Mila, di un «erotismo inquietante e morboso». Rispetto al modello della Leonora verdiana, la Contessa di Amalfi si propone dunque quale figura non più eroica, bensì svilita, imborghesita, una «giocosa e beffarda» civetta (ed è così che D'Annunzio metadrammaticamente la legge e narrativamente la rappresenta) che irretisce gli uomini avvolgendoli nelle spire della sua vampiresca sensualità; essa, ha osservato Portinari, è «l'emblema negativo del potere dei sensi che uccide lo spirito», tema, questo – sempre a suo dire –, pronto ad approdare a una sorta di «superomismo amorale», attestando così «l'equivoca popolarità del melodramma»²⁵.

E Violetta? Oltre a replicare sulla scena e nella vita la Leonora di Petrella, la protagonista della novella dannunziana rimanda pure al tipo – letterario e melodrammatico – della prostituta d'alto bordo: non dimentichiamo la sottile e ben dissimulata comparazione con le «flosce Veneri» dei vicoli pescaresi... Come la Traviata verdiana, la cantante della *Contessa d'Amalfi* esercita il mestiere di mantenuta e, come lei, la vediamo intenta a celebrare i riti salottieri del *demi-monde*; ma, al contrario di Violetta Valery, Violetta Kutufà non si lascia affatto redimere dall'amore: essa è, si potrebbe dire, una prostituta «irredenta».

I reconditi rinvii onomastici, l'intreccio dei modelli, il rovesciamento dei ruoli, delle parti e degli statuti anche melodrammatici che sottendono la trama segreta della *Contessa d'Amalfi* dannunziana sembrano dunque mirare a molte e ben calcolate finalità, alcune delle quali – per esempio, l'intento di esplorare gli slittamenti interni al melodramma italiano e i suoi rapporti con la letteratura – esulano dall'argomento proposto, ed andrebbero meglio esposte e approfondite altrove. Ciò che invece più importa rilevare in questa sede è come la novella di D'Annunzio si configuri, in definitiva, come un grande esercizio di autoironia: ispirandosi all'opera di Petrella e calandola narrativamente nella realtà della Pescara del tempo, il Vate ha inteso riflettere e ironizzare non solo sul mondo del melodramma, ma soprattutto su se stesso, sulla propria lingua e le proprie origini, sui temi del «superuomo» e della «superfemmina», sulla propria produzione «eroica» e «sublime».

La solita strategia combinatoria²⁶, insomma, condotta però con il sorriso sulle labbra e, perché no? anche con un tocco di inconsolabile malinconia, proprio come avverrà diversi anni più tardi, quando Gabriele invierà agli amici abruzzesi versi di questo tenore, scritti nell'amato idioma natio: «J' cqua me more de malingunie//. Qua me s'abbotte propie li cujune. /Cante e cante, mannaggia la Majèlle, / j' nen ne pozze cchiù ngh sti canzune!»²⁷

NOTE

1. E. Paratore, *Conclusioni*, in *D'Annunzio giovane e il Verismo*, Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara 1981, p. 251.

2. Cfr. O. Giannangeli, *D'Annunzio e l'Abruzzo. Storia d'un rapporto esistenziale e culturale*, Solfanelli, Chieti 1988, p. 6: «La sua storia si legge come una continua istanza di trasgressione che sempre rientra e si ridisciplina melanconicamente (i libri di memoria comprovano tutto questo) nei termini della terra...». Colgo qui l'occasione per rendere omaggio alla memoria di Ottaviano Giannangeli, poeta, saggista e docente universitario amico del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, scomparso nella sua Raiano il 17 dicembre 2017 all'età di 94 anni.

3. Penso a «*Leonora, addio!*» (scritta nel 1910 e poi confluita nella raccolta *Novelle per un anno*), che costituisce tra l'altro il nucleo drammatico della *pièce Questa sera si recita a soggetto*, rappresentata per la prima volta a Berlino nel 1930. Non è questo il luogo per indagare i rapporti tra le due novelle, che andrebbero semmai approfonditi in altra sede, ma basterà ricordare che, come nella dannunziana *Contessa d'Amalfi*, nel testo di Pirandello l'argomento verte sulla straordinaria notorietà del melodramma nella provincia italiana. Ambientato in una «polverosa città all'interno della Sicilia», il racconto si segnala per i numerosi riferimenti all'opera lirica (*Faust* di Gounod, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *La forza del destino* e *Il trovatore* di Verdi – opere, queste ultime, le cui eroine si chiamano entrambe Leonora come la protagonista della *Contessa d'Amalfi* di Petrella. Gli strali ironici indirizzati dal narratore verso la moda musicale giunta dal “Continente”, l'esibita metateatralità, le profonde implicazioni del rapporto tra arte e vita (che qui sfociano nella tragica e grottesca fine della protagonista Mommina) costituiscono altrettanti spunti sui quali impostare un'analisi contrastiva utile quantomeno a verificare la distanza che intercorre tra D'Annunzio e Pirandello nell'uso dell'ironia.

4. Ambientata alla fine del XVII secolo tra Amalfi e Napoli, l'opera presenta la figura di un'affascinante contessa, Leonora, che per capriccio seduce il giovane musicista Egidio, allontanandolo dall'arte e dal puro amore di Tilde. Quest'ultima finirà per morire di dolore, ma il suo sacrificio consentirà a Egidio di redimersi e tornare alla sua musica.

5. F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, EDT, Torino 1981, pp. 188-9.

6. Per tutte le informazioni sul testo, apparso per la prima volta nel 1885 sul *Fanfulla della Domenica* e poi entrato nella raccolta del 1902, rinvio a I. Ciani, *Storia di un libro dannunziano: Le novelle della Pescara*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.

7. G. D'Annunzio, *La contessa d'Amalfi*, in *Le novelle della Pescara*, Mondadori, Milano 1992, p. 207.

8. Ivi, p. 192.

9. E. Giammarco, *Il vernacolo abruzzese nella narrativa e nella drammaturgia dannunziana*, in *Abruzzo*, Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, I (1963), 3, p. 274. Va aggiunto che nella *Contessa d'Amalfi* si registra anche il ricorso a un proverbio: «- Eh guardate! Ho perfino un *impegno* rotto – egli rispose, indicando il tomaio che nel dialetto nativo si chiama 'mbigna, come nel proverbio *Senza 'mbigna, nen ze mandé la scarpe*» (G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 210). Colgo qui l'occasione per segnalare la traduzione imprecisa fornita da Stefania Guarnieri: «Senza il tomaio (la tomaia) non si copre la scarpa» (Ead., *Spunti linguistici dalle pagine de “La Contessa d'Amalfi” di D'Annunzio*, in *Humanities*, III, 5 (Gennaio 2014), p. 156), che va invece così corretta: «Senza tomaia non si sostiene la scarpa»; al riguardo, si veda E. Giammarco, *Dizionario Abruzzese e Molisano*, II (F-M), p. 1065, alla v. *mandené*: “*mantenére, règgere, sorrèggere, sostenére*”.

10. Ivi, p. 276.

11. «Mi ritorna nella memoria l'irrisione feroce dei miei condiscipoli nel ginnasio pratese quando per la prima volta chiamato mi levai dal mio banco a declinare il nome della rosa pronunziandolo come fosse il participio passato del verbo *ródere*. Mi ritorna nella memoria quella mia costante e orgogliosa disciplina vocale per cui giunsi in breve a correggere i suoni del dialetto nativo...» (in I.

- Ciani, *L'abruzzese Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Esercizi letterari*, a cura di G. Papponetti e M. M. Cappellini, Ediaris, Pescara 2001, p. 18).
12. Al riguardo, si veda F. Orlando, *La lezione di Freud e il ritorno del represso formale*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 36-55.
13. G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 183.
14. Ivi, p. 188.
15. A Oliva si deve, peraltro, il fondamentale *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
16. G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 193.
17. Ivi, pp. 194-5.
18. Ivi, pp. 195-7.
19. Ivi, pp. 197-8.
20. Le ultime due parti della novella, sulla falsariga dell'*incipit*, riprendono la descrizione comico-patetica dello stato di «ebetudine» in cui versa Don Giovanni Ussorio dopo l'abbandono di Violetta: dagli inutili tentativi consolatori effettuati dagli amici, al cinico comportamento della serva, determinata a trarre vantaggio dalla «melensa commedia» del protagonista: «Egli si mise a baciare le mani di Rosa, quelle mani che pettinavano, che lavavano, che vestivano Violetta. Tartagliava, baciandole; faceva versi così strani che Rosa a fatica poteva ritenere le risa» (Ivi, p. 215). *L'explicit*, che occupa l'intera sesta parte, è addirittura lapidario: «Così Rosa Catana a poco a poco guadagnò l'eredità di Don Giovanni Ussorio, che nel marzo del 1871 moriva di paralizia» (ivi, p. 216).
21. Ivi, p. 199.
22. Ivi, p. 200.
23. Ivi, p. 208.
24. Sull'argomento non posso che rinviare al fondamentale saggio di V. Roda, *Note sui personaggi femminili del D'Annunzio*, in Id., *Il soggetto centrifugo*, Pàtron, Bologna 1984, pp. 277-300.
25. F. Portinari, *op. cit.*, p. 190 e sgg.
26. Sui complessi meccanismi di progettazione e costruzione del testo dannunziano, mi permetto di rinviare al mio studio *La parola tramata*, Carocci, Roma 2005.
27. Il titolo del sonetto è: *A l'Abruzzese de Melane*. Qui cito da E. Giammarco, *Il vernacolo abruzzese*, cit., p. 276, ma il componimento si legge in vari luoghi, tra cui G. D'Annunzio, *Tutte le poesie*, 3 (*Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*), a cura di G. Oliva, Newton, Roma 1995, p. 9. Per ulteriori informazioni sulla destinazione e trasmissione del testo rinvio alla *Nota introduttiva* di V. Moretti, ivi, pp. 5-6.

Il frammento tra dissoluzione e rinascita: D'Annunzio e il Notturmo

Giorgio Patrizi

Inizierei con una riflessione relativa ad un'immagine che accompagna, secondo l'uso, la prima edizione del *Notturmo*, pubblicata da Treves, nel 1921: immagine emblematica, carica di suggestioni.

Prelude il testo, in quella stampa, una incisione di Adolfo De Carolis, protagonista dell'arte al passaggio dei due secoli, -grande illustratore liberty. Due ciclopici fabbri intenti a forgiare una lama sono accompagnati dal motto "Dant vulnera formam", "le ferite creano la forma". Appartiene alla più tipica iconografia liberty, il culto del corpo come origine di universi estetici che adeguano la propria peculiarità identitaria alla matrice materica, ma anche spirituale, del *vulnus*, del corpo ferito (o dell'anima ferita).

Oppure, accentuandone una legittima interpretazione tipicamente novecentesca, è la forma della parola –la parola del dire, del cantare, del narrare - che scaturisce, nella propria originale fisionomia, dal corpo malato, infranto, frammentato. Una lettura che rimanda, appunto, a quella pratica del frammento, che caratterizza il primo novecento, in una tensione dialettica tra il polo della prosa d'arte – che gestisce il frammento come materia privilegiata del preziosismo stilistico- e il polo della parola-verità, esoterica e sapienziale (un'altra modalità, topica nel passaggio dei secoli, di gestire il *sermo brevis*).

L'incidente alla base del testo del *Notturmo*. È il 16 gennaio 1916: una squadriglia di idrovolanti da Grado deve compiere una missione su Trieste. D'Annunzio è sull'apparecchio guidato dal tenente Luigi Bologna. A Caorle devono ammarare per un guasto ma il pilota sbaglia la manovra e l'idrovolante urta con violenza la superficie dell'acqua, ricevendone un forte spinta verso l'alto. D'Annunzio viene sbalzato dall'impatto e urta violentemente il capo contro la mitragliatrice di bordo, rimanendo gravemente ferito all'occhio destro, la cui funzione perderà completamente. Ma il trauma riguarda tutto il sistema visivo e costringe lo scrittore ad una lunga degenza terapeutica, con una benda che ripara entrambi gli occhi e la prescrizione di una immobilità quasi assoluta per evitare ulteriori peggioramenti delle ferite.

Costretto a restare fermo, con gli occhi coperti e una diagnosi incerta sulla possibilità di riacquistare la vista, per D'Annunzio inizia un periodo di difficile coabitazione da un lato con il proprio corpo ferito e dall'altro con il desiderio di essere ancora attivo nella guerra che gli si svolge attorno, con alterne vicende e che egli è costretto a seguire nella sua immobilità tormentata¹. L'*incipit* è noto, nella sua teatrale programmaticità "Ho gli occhi bendati. Sto supino sul letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata."

Il *Notturmo* nasce da qui: come cronaca non solo di un lento processo di recupero della propria integrità fisica, ma anche di una svolta nel proprio itinerario di scrittore, nella sperimentazione di generi e di modalità discorsive e narrative. Una svolta che apre una prospettiva di suggestiva originalità. La matrice del *Notturmo*, infatti, è quella di una

scrittura che registra il corpo di chi scrive, del soggetto che verga lettere su una superficie: un rispecchiamento diretto del corpo nella parola. La percezione del mondo attraverso solo alcuni sensi enfatizzati e l'immaginazione compensatrice che si imbeve di fantasia, di memorie, di sogni. D'Annunzio lavora per una prosa che sia radicalmente diversa da quella dei romanzi che aveva fino allora composto ad immagine della propria idea di letteratura: che era una letteratura come storia di anime e di oggetti che di quelle anime parlano e testimoniano. Una geografia del mondo esperito in una quotidianità alla costante ricerca del sublime, nella creazione estetica come nell'esistenza. Ora la prospettiva cambia: cambia la lingua e il mondo da raccontare: e il modo di costruire questo racconto, l'universo dei sentimenti e delle passioni che ora sono oggetti del testo. Domina ancora il culto della guerra – matrice del corpo ferito- come universo privilegiato di esistenze temperate dal coraggio e dall'amicizia. Eppure il corpo "notturno" ha un altro respiro, diverso: se a volte si nutre dello slancio eroico di altre scritture, di altre retoriche, ricerca però soprattutto una dimensione peculiare che esibisce l'intimità inconsueta della malattia, questa sempre ricondotta a testimonianza di vita eccezionale.

Il *Notturmo* è costruito su tre parti, le tre "offerte" che scandiscono il testo sono i capitoli di un rito eucaristico, con una netta suggestione cristologica. La *Prima Offerta* è tutta costruita intorno alle sensazioni, alle emozioni e ai ricordi che si presentano all'autore che giace convalescente e privato dell'occhio destro. La vicenda rappresentata in questa prima parte del libro è interamente dedicata alla scrittura come strumento sensoriale che va a sostituire la vista: fino a scoprire che quello strumento diviene una vista esso stesso, una vista profonda che permette di "vedere" al di là dell'oscurità fisica e coinvolge, oltre la realtà effettuale, la realtà psichica, la realtà della storia e della memoria: "M'era vietato il discorrere e in specie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediari o testimoni fra la materie e colui che la tratta....Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su foglie disperse al vento del fato."²

Quello scrivere nella condizione fisica di oscurità diviene una necessità vitale, nel senso più proprio dell'esigenza di una vita bloccata e inespressa, se non la soccorresse l'atto dello scrivere «Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti volti verso il futuro? come rivelatori dell'avvenire?».: «Quando il silenzio fu fatto in me – scrive D'Annunzio- e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti»³. Allo sguardo nella propria interiorità si sovrappone lo sguardo rivolto al passato, al ricordo di compagni scomparsi. Il diario dei giorni della morte del suo compagno di voli Giuseppe Miraglia⁴ (il 20-26 dicembre) - che è la parte più narrativa dell'intera sezione - si trasforma in una libera attività memorativa, che scavalca la realtà, il tempo della vita e della morte, per divenire quello che più autenticamente è: scrittura di sé⁵.

La *Seconda Offerta* -che continua il tema della morte, come un *leit-motiv* solenne ed ossessivo - racconta di compagni d'arme caduti in volo, delle operazioni di guerra condotte per mare e sul Carso. Ma tutto questo è visto con gli occhi del cieco «veggente», con lo sguardo penetrante della memoria e, appunto, della veggenza. Il tema dominante della *Seconda Offerta* è proprio quello dell'occhio. D'Annunzio, di nuovo, «vede» la morte di un altro «compagno d'arme», Alfredo Barbieri: "La faccia smorta di Alfredo Barbieri è su la proda del letto, come sul bordo della carlinga"⁶ E, naturalmente, è ancora l'occhio interiore il solo a essere in grado di aggregare passato, presente e futuro, vita e morte, realtà e sogno: «Rivivo la mia morte; ripatisco la prova della mia morte... La realtà squarcia il mio sogno; il mio sogno taglia la realtà.»⁷

Nel mezzo di questa *Seconda Offerta*, a fare da ulteriore spartiacque, sta la rievocazione della musica di Aleksander Skrijabin. Il musicista russo, teosofa ed esoterista,

esercitava un grande fascino su D'Annunzio; peraltro con un singolare parallelismo, nelle rispettive biografie. Grande pianista, Skrjabin aveva danneggiato l'articolazione della propria mano destra in una ossessiva sperimentazione delle sonate per pianoforte di Beethoven e si era trovato così a dover comporre brani musicali adattati alla propria menomazione.

“Il musicista moscovita diventa l'interprete musicale di una mistica nietzschiana erotica ed eroica...La passione dannunziana per Skrjabin divampa nel tempo della guerra e nell'esperienza diretta della musica”⁸: si accende soprattutto per l'opera pianistica di cui richiede ripetutamente, in questi mesi, pagine e testimonianze a Giorgio Levi, amico pianista che gli fu tramite per la conoscenza del mondo dell'avanguardia musicale russa. “Nell'insonnio –scrive D'Annunzio- il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro.”⁹

Ora la prosa si interrompe per far spazio ad una poesia dall'acceso simbolismo liberty: “ Eravamo là cinquanta fanciulli/ cinquanta eredi del folle volo...”¹⁰: Fantasia di giovani a cui sono tagliate le ali e di un volo liberatorio come quello d'Icaro, che inscena l'aspirazione al sublime: “E tutti i nostri occhi eran pieni di cielo/ resupini su le penne tarbate. E la stirpe era invitta nel volo”¹¹ In una successiva poesia, il protagonista è lo stesso Skrjabin, interprete emblematico di una tensione verso l'assoluto: “Egli danza, danza,/ con una ebbrezza disperata/ chiarore di se stesso/ finché non senta/ sotto l'urto sempre più crudo/ il cuore premuto nella terra...”¹².

Anche nella *Terza Offerta* - che ancora una volta prende le mosse da una “contemplazione della morte” - l'occhio interiore dell'“orbo veggente” rivede e rivive il mito della guerra, i luoghi che ne sono stati il palcoscenico, i suoni e le immagini di una storia che ha avuto la capacità di accomunare la sua all'esperienza di altri uomini. E, ancora, nel celebrare la morte di un compagno d'armi, D'Annunzio “vede” il cadavere: nella bara: Luigi Bresciani «come Giuseppe Miraglia, come me, ha l'occhio destro ferito»¹³. Ora i fatti assumono la valenza e la pregnanza della visione, dell'incubo notturno, dell'immaginazione ossessiva. La scrittura, inseguendo come sempre le associazioni involontarie di realtà e memoria, di vita e di sogno, diviene anch'essa ossessiva, piena di ripetizioni, di ritorni e richiami; anche i giri della frase seguono uno schema di paratassi che ora è la cifra stilistica dominante. Ogni ossessione, ogni immaginazione, ogni visione dovrebbe però cessare con la guarigione, simbolicamente attesa per la Pasqua. Ma, con il ritorno della vista fisica, si spegnerebbe la vista interiore, e le luminose visioni del «veggente» verrebbero riassorbite dalla realtà ormai, ineluttabilmente, visibile. È per questo che, alla fine, un solo occhio rimarrà leso per sempre (quasi a preservare la possibilità di ulteriori «visioni» notturne): «Alzo l'orlo della benda che copre l'occhio leso, apro la palpebra. L'ombra ostinata è là, senza mutamento. Il buon presagio è vano»¹⁴.

Ma proviamo a ripercorrere da vicino la costruzione della pagina “notturna”. *L'incipit*, come si è già visto, scandisce i dettagli del corpo ferito, che si attesta in tal modo come il centro della narrazione: “Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta...”¹⁵. La descrizione del corpo ferito si snoda parallela ad allucinazioni che via via s'intrecciano alle sensazioni fisiche. Emergono fantasmi: un mondo di figure emblematiche nel mondo delle fantasie dell'ferito. Emerge l'immagine -carica di sottintesi simbolici: arte, pazzia, realtà/immaginazione, delirio- dello scultore folle, il napoletano Vincenzo Gemito (di cui D'Annunzio ricorderà l'“implacabile fame dei suoi occhi veggenti”), a cui poi farà da ossessivo *pendant* -come si è detto- il pianoforte di Skrjabin. Qui Gemito assume la fisionomia di un Re Lear napoletano, artista protagonista di una sfida estrema della mente: “Lo vedo, in una stanza angusta come una cella, agitarsi tra porta e finestra.”¹⁶ I ricordi del passato vanno a ricomporre il quadro di un'esistenza tormentata: “Nel mio occhio

piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio.”¹⁷

Le parole scelte dallo scrittore per queste visioni non possono essere che quelle di un vocabolario di straniante ricercatezza, dove la precisione tecnica diviene diversità e mistero – come d'altronde la poesia di Pascoli aveva insegnato. D'Annunzio: “Scrivo come chi caluma l'ancora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarci.”¹⁸ L'immagine della barca che non riesce a fermarsi all'ancora, perché questa sembra non riuscire a toccare il fondo, risulta di un preziosismo di suggestioni tra il materiale e il simbolico.

L'impervia costruzione dell'andamento narrativo del *Notturmo* si coniuga con la tensione ad una presa di posizione contro il proprio essere ai margini della guerra. D'Annunzio aveva scritto ad Albertini, il direttore del “Corriere della sera”, il 6 agosto del '15: “Forse canterò, ma non canterò se non avrò ricevuto sul serio il battesimo del fuoco. Il vigore e il tono della mia musa dipendono dall'efficacia delle batterie di Opcina”. E ancora, il 14 settembre, ancora ad Albertini: “Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso.”¹⁹ La ricerca di parole nuove per esprimere le tensioni del mondo in guerra non può che avvenire nella prosa, lasciandosi alle spalle ogni possibilità di canto. Ma con precauzione, perché la ricerca di una parola di guerra diversa da quella consueta, istituzionale, della propaganda di regime, si scontra con il rischio di una censura occhiuta che guarda con sospetto a questo “esteta in uniforme”, facile alla posa narcisistica.

“Il disegno del *Notturmo* si definisce entro un puzzle di coincidenze, di fatalità: lo scrittore forse scorge immediatamente nell'infermità la *chance* per uscire dai ruoli del soldato o dell'oratore di guerra per rientrare, senza disdoro, nel ruolo agognato di “artista puro”²⁰. E' come artista puro che D'Annunzio vive la sua condizione, relegato nella posizione precauzionale di restare disteso, pressoché immobile, nello stretto letto di malato: una posizione che non può non essere riferita ad una condizione di cadavere e dunque con una collocazione, fisica e mentale, che allude ad un passaggio dalla vita alla morte. Ma, d'altronde, ancora queste pagine non possono non ricordare –nella tradizione letteraria dell'immagine- i versi di Ungaretti soldato, che si bagna nell'Isonzo, come in una “urna d'acqua”: “Stamani mi sono disteso/ in un'urna d'acqua/ e come una reliquia/ ho riposato”²¹.

La condizione di ferito, orbo, immobile diviene la base per un nuovo genere di testo, per una scrittura rinnovata ed enfatizzata nella propria peculiarità. Una scrittura che si articola nella costante auscultazione del proprio corpo e dei processi, fisiologici e mentali, che presiedono agli assestamenti, alla lenta guarigione. D'Annunzio d'altra parte, accanto ad Angelo Conti, il “dottor angelicus” degli studi di medicina, aveva frequentato, fin dagli anni romani, ambienti di medicina innovativa e sperimentale, e aveva scritto “Sul nostro intelletto pende di continuo la minaccia spaventevole o d'una improvvisa lesione o d'una progressiva degenerazione degli organi.”²²

Dall'ascolto di sé e del proprio corpo – quasi un universo chiuso narcisisticamente su un processo di riscrittura dell'io - deriva questo paradossale diarismo di “scriba egizio”, con tutta la esotica immaginazione del ruolo di una scrittura magica sacerdotale, capace di recuperare le prospettive evocative che possono derivare dalla musica – come abbiamo già visto - e che trovavano una precisa, appassionata, perorazione nelle pagine di Angelo Conti. Scriveva: “Nel tempo, cioè a dire nel tessuto dei fenomeni, non è possibile percepire l'essenza della musica se non nel succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori, cioè a dire nella apparizione del silenzio in forma di ritmo”. Per questo “la poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne... agli estremi confini di ciò che può essere espresso con la parola, alla soglia di ciò che deve essere compiuto dall'azione.”²³ È attraverso questa guida, in questa prospettiva che l'autore del *Notturmo* prende le distanze da una “parola” elaborata che male si accorda con le corde della “nostra vera occulta

vita”, come scrive in *Violante dalla bella voce*. La parola nuova è invece quella che deve scaturire dal confronto dialettico col silenzio, la parola che si nutre delle pause del discorso e della scrittura, con quell’attenzione ad una espressività nuova, per il Vate, ma che aveva già in realtà permeato di sé la cultura europea del ‘900, a partire, a inizio secolo, dalla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal e da quella resa al silenzio a cui sembrava votata la nuova sensibilità moderna²⁴.

Tra il ’17 e il ’18, il *Notturmo* continua a vivere intrecciandosi con le vicende belliche a cui D’Annunzio cerca in vari modi di partecipare: ma va maturando in lui sempre più la convinzione dell’importanza di una cronaca di una sorta di resurrezione: una resurrezione, certo, che guarda verso la guerra, più che verso la vita quotidiana. Ed infatti scrive il 16 novembre del 1918: “essere oggi un superstite è per me la più grave disgrazia che potesse accadere al mio corpo e al mio spirito.”²⁵ Qualche mese prima, a De Carolis, aveva scritto: “la mia vita ormai non è se non una morte differita”²⁶. In questo singolare “avvicinamento” alla morte” la riduzione del campo vitale provoca un’accensione –in una prospettiva opposta al panismo che caratterizzava D’Annunzio nei romanzi delle passate stagioni- della memoria e dell’immaginazione, con la ripetizione formulaica della stessa frase nel giro di poche pagine: “Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno”²⁷. E dopo qualche pagina, fissando il ricordo nel recupero del vitalismo dell’universo della infanzia, scriverà: “Tutto rivedo. E mi balza il cuore a quell’accenno della parlatura d’Abruzzi... Tutto rivedo. Un carro dipinto va lungo la riva tirato da un paio di bovi bianchi.”²⁸. E ancora: “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.”²⁹ La nuova, profonda vista del veggente: un altro topos della grande letteratura europea di quello scorcio di secolo. Lo possiamo ricordare, esemplarmente, nel Rilke dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (apparsi nel 1910, dopo una elaborazione di quattro anni): “Imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo.”³⁰.

La scrittura dei cartigli, la costruzione lenta e paziente di un testo che prenda vita dalla scansione delle frasi, delle parole, recupera, ripristina la voce di un io tra il dissolvimento e la ricostruzione, tra la rinuncia al senso totalizzante e l’innovativa pratica umile –seppur esibita -, “francescana”, di una letteratura fatta di smontaggio e di rimontaggio del senso, del significato.

NOTE

1. G. D’Annunzio, *Notturmo*, in *Prose di ricerca*, a c. di A.M. Andreoli e G. Zanetti, t.I, Mondadori, Milano 2005, p. 161. Per una riflessione sulle incisioni di de Carolis che costituiscono il paratesto dell’opera v. G. Zanetti, *Note e notizie sui testi. Notturmo*, in G. D’Annunzio, *Prose di ricerca*, cit. p. 3062-63.

2. G. D’Annunzio, *Notturmo*, p. 162

3. G. D’Annunzio, *Ivi*.

4. V. G. Zanetti, op. cit., p. 3072 e segg.

5. *Ivi*.

6. G. D’Annunzio, op. cit. p. 213

7. *Ibid.*, p. 219.

8. *Ibid.*, G. Zanetti, op. cit., pp. 3145-3146.

9. G. D’Annunzio, p. 272.

10. *Ibid.*, p. 274.

11. *Ibid.* 276.

12. *Ibid.*, p. 282. “A conoscenza delle mistiche sperimentazioni di Skrjabin nella sfera dell’*audition colorée*, D’Annunzio moltiplica i prestigi e i viluppi della sinestesia, finché la metamorfosi del suono

nello spettro della luce assume il significato di una regressione all'unità primordiale della vita percettiva” (G. Zanetti, cit. , p. 3041.)

13. *Ibid.* p. 328.

14. *Ibid.* p. 356.

15. *Ibid.* p. 161.

16. *Ibid.*, p. 165

17. *Ibid.*, p. 170.

18. *Ibid.* p. 170. L'uso di parole ricercate ha la medesima funzione straniante del lessico tecnico in Pascoli: il massimo di specificità lessicale, il termine tecnico riferibile al gesto quotidiano del lavoro, e alla cultura materiale che urge dietro quel gesto, finisce per coincidere, all'interno del discorso poetico, con il massimo dell'astrazione, della semantizzazione della pura sonorità, che gioca la suggestione dell'inusitato. Un'altra modalità per D'Annunzio di elaborare un linguaggio prezioso, in un registro diverso dall'enfasi del sublime d'*en haut* (per dirla con Contini).

19. Cit., in G. Zanetti, op. cit., p. 3013.

20. *Ibid.*, p.3042.

21. G. Ungaretti, *I fiumi*, da *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*, Meridiani Mondadori, Milano 1969, p. 43.

22. G. D'Annunzio, *Lettera prefatoria* in *Giovanni Episcopo*, in *Prose di romanzi*, vol. I Mondadori, V. G. Zanetti, op. cit., pp. 3023-3024.

23. A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia 2000, p. 51.

24. “Deliquio della parola e naufragio dell'io”, scrive Magris, esito, per il protagonista di una “sfibrante e ininterrotta epifania che lo assale da tutte le parti”, rispetto alla quale l'esito dell'inadeguatezza della parola può essere solo il silenzio. C. Magris, *Prefazione* a H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 1974.

25. Cit. in G. Zanetti, op.cit., p. 3044

26. *Ivi.*

27. *Ibid.*, p. 220 e 223

28. p. 225.

29. p. 239.

30. R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, in trad. it., Adelphi, Milano 1992, p.11

Malinconia e ironia in alcune novelle dannunziane

Antonio Sorella

I racconti di *Terra vergine* e *Le novelle della Pescara* rappresentano due delle tappe significative dell'apprendistato di d'Annunzio come prosatore. Più che nella lirica, egli si mise d'impegno per testare tutte le risorse che aveva a disposizione e per capire quelle che ancora gli mancavano nel respiro breve di una narrativa "minore", ma tornata in auge grazie alla forte spinta del verismo regionale e alle esigenze imprenditoriali dei proprietari dei grandi giornali, per i quali i romanzi a puntate erano comunque un rischio, a causa delle bizzarrie e dei capricci degli autori. Trovato uno spunto iniziale, spesso cannibalizzato dalle sue letture di quegli anni, lo sviluppava con una certa destrezza, dosando sapientemente la tavolozza del linguaggio letterario, dalle tinte più auliche al dialetto, ma soprattutto assorbendo come una spugna le suggestioni che gli provenivano dai dizionari. In essi, egli cercava in un certo senso i segreti dell'esistenza, oltre che quelli dell'arte, attraverso il disvelamento delle arcane radici etimologiche dei lemmi, della loro storia nell'uso che ne avevano fatto grandi e meno grandi autori italiani.

Ho scelto per l'esemplificazione un paio di novelle, particolarmente significative, ma avrei potuto continuare con altre, avendo avuto più tempo e spazio. La prima è *Cincinnato*, comparsa prima sul *Fanfulla* nel dicembre del 1880, e poi in raccolta su *Terra vergine* (Roma, Sommaruga, 1882). Questa novella mi è sempre parsa la più indicativa dell'atteggiamento del giovane d'Annunzio nei confronti della sua strategia narrativa di tipo verista. Infatti, al contrario di Verga, che rappresenta per lui il modello di partenza, d'Annunzio non adotta un narratore popolare "interno" per raccontare la storia di Cincinnato, ma la rievoca egli stesso in quanto sedicente testimone e coprotagonista. Per dare maggiore credibilità alla vicenda, egli la data con precisione: «io aveva tredici anni».¹ Da un paio d'anni, cioè dal 1874, il padre lo aveva mandato a frequentare il Collegio "Cicognini" di Prato, perché avesse una robusta formazione e soprattutto perché imparasse a parlare bene in italiano. Gli anni in cui Firenze era stata capitale d'Italia erano passati da poco, ma erano serviti per sensibilizzare la piccola e media borghesia sull'importanza di parlare, oltre che scrivere, la lingua nazionale, come allora era ancora difficilmente possibile fuori dalla Toscana.² Nell'estate dei suoi 13 anni, aveva finito la seconda classe del ginnasio, quella che corrisponde oggi alla nostra seconda media inferiore. Tornato a Pescara, il preadolescente Gabriele, secondo quanto ci racconta in questa novella, invece di andare a giocare con i coetanei sotto casa sua, nel centro dell'antico piccolo comune, a pochi passi dalla riva sud del fiume omonimo, stava tutto intento alla finestra a guardar passare un povero giovane, che era diventato folle in seguito a una delusione amorosa. A dar credito a d'Annunzio, questo giovanotto era stato soprannominato *Cincinnato* dai pescaresi. Mi ricordo che parlai con l'allora mio maestro di abruzzese, il mai dimenticato Ernesto Giammarco, di questo soprannome, perché a me pareva irrealistico che i popolani di fine Ottocento a Pescara andassero a scomodare addirittura la storia romana per dare un nomignolo a un giovane che veniva

da fuori, prendendo spunto dai suoi capelli arricciati dall'incuria e dalla condotta di vita, per così dire, *bohemien*. Per Giammarco si trattava di una mera invenzione di d'Annunzio, anche perché, mi spiegava, in Abruzzo i soprannomi sono quasi sempre, come si dice in dialetto, "nomi d'insulto", cioè traggono origine dall'amplificazione di difetti fisici o morali delle persone cui sono affibbiati. In realtà, a leggere con attenzione la novella, si capisce che *Cincinnato* non fosse altro, nella fantasia del giovane Gabriele, che il suo *alter ego*; infatti, nella stessa novella l'autore aggiunge che a sua volta egli avrebbe ricevuto da Cincinnato un grazioso appellativo: «Mi chiamava il *ricciutino*». ³ Anche nella finzione narrativa, il personaggio Gabriele, nonostante i suoi tredici anni, doveva sapere che *ricciutino* era la traduzione esatta di *Cincinnato*, visto che a quei tempi nelle scuole medie, e soprattutto nelle prime classi ginnasiali, si studiava parecchio latino. Una traduzione, peraltro, in italiano letterario piuttosto che in dialetto, come ci aspetteremmo da un personaggio come Cincinnato. Dunque, non credo di allontanarmi molto dal vero, sostenendo che tutta la vicenda sarà stata un parto dell'immaginazione del giovane autore. Un'immaginazione piuttosto fervida, se addirittura nella novella egli vuole lasciarci intendere di avere avuto un'attrazione nei confronti di Cincinnato. Giustamente, Marcello Carlino ha messo in guardia da analoghe affermazioni di d'Annunzio a proposito di una sua presunta «affezione morbosa» per un compagno del Cicognini:

L'autobiografia dannunziana deve essere adeguatamente tarata; e, per essa, sia il narrato di talune *tranches de vie* della primissima infanzia - l'amicizia con marinai, mendicanti e straccioni deficienti - sia l'attribuzione pruriginosa al giovane di esperienze irregolari - l' "affezione morbosa" per un condiscipolo - vanno opportunamente sottoposti a verifica. ⁴

Anzi, la letterarietà del rapporto tra il tredicenne Gabriele e Cincinnato si manifesta proprio nello scambio dei ruoli tra i due, nella novella. Infatti, da una parte leggiamo che aveva cominciato il primo a guardare il secondo in un modo strano, provocandone l'imbarazzo: «Io lo guardava curiosamente: mi pareva bello. Se ne accorse subito e voltò il capo dall'altra parte, verso le barche»; ⁵ dall'altra parte, era Cincinnato a portare fiori a Gabriele come un corteggiatore romantico all'amata, per poi a un certo punto mutare atteggiamento: «Mi sfuggiva, non mi portava più né i papaveri, né le margherite; ed io soffrivo. Dicevano bene le donnacole: quell'uomo lì mi aveva stregato». ⁶ Si sarebbe tentati di sottolineare la straordinaria modernità di d'Annunzio, che aveva capito che il mondo stava andando verso una nuova libertà sessuale, nonostante che nell'Inghilterra vittoriana Oscar Wilde avrebbe di lì a poco pagato un prezzo molto alto per non aver saputo nascondere la propria omosessualità, se non fosse per il timore che dell'argomento si impadroniscano i tantissimi studiosi che soprattutto all'estero si occupano dei *gender* o *gay studies*, ai quali sarebbe vano tentare di spiegare la pura letterarietà di tali atteggiamenti nello scrittore pescarese. Del resto, gli accenni all'attrazione per Cincinnato possono essere interpretati anche con una diversa chiave di lettura. Non voglio fare del facile psicologismo (quel tipo di critica ha fatto già troppi danni negli scorsi decenni), ma mi pare evidente che d'Annunzio avesse attuato una specie di *transfert* attribuendo a un personaggio di fantasia il suo reale amore narcisistico, che in effetti si portò dietro tutta la vita. Si consideri che Sigmund Freud avrebbe introdotto il termine *transfert* nella psicoanalisi solo nel 1895 (ted. *Übertragung*), per giudicare l'incredibile capacità dannunziana di intuire i fermenti nuovi del suo tempo prima di tutti gli altri. Letto il racconto pseudoautobiografico in quest'ottica, si capisce che il sé stesso con cui il tredicenne Gabriele si confidava parlasse in italiano. In essa, infatti, tutti i dialoghi sono in lingua, mentre sarebbe stato normale che un giovane demente, per di più venuto da un paese lontano dell'Abruzzo, si esprimesse in dialetto. Molto significativo, a mio parere, è un passaggio in cui d'Annunzio, in una novella fortemente malinconica dall'inizio alla fine, introduce un elemento ironico:

- La vela!... - disse pensieroso. - Sono due: una sopra e una sotto, nell'acqua...

Pareva non capisse che quella di sotto era il riflesso. Cercai di spiegarglielo alla meglio; lui mi stava a sentire incantato, ma probabilmente non intese. Mi rammento che lo colpì la parola *diafano*.

- Diafano!... - mormorò stranamente, e sorrise; poi tornò a guardar le vele.⁷

L'ironia nei confronti di Cincinnato, che non riesce a distinguere una vela dal suo riflesso nell'acqua, mentre Gabriele vuole spiegargli il fenomeno usando una parola dotta come *diafano*, diventa a ben guardare uno spunto autoironico, tanto più importante, perché l'autoironia è quasi assente in tutta la produzione dannunziana. Il d'Annunzio giovanotto delle "figurine abruzzesi" rideva del sé stesso ragazzino, che ingenuamente pretendeva di dare lezioni di ottica a un amico presumibilmente poco alfabetizzato, facendo ricorso a parolone imparate al "Cicognini". Infatti, la riflessione che faceva nella novella sul significato di *diafano*, alludendo alla sua etimologia greca, rappresenta una specie di testimonianza dell'infatuazione per la lingua di Omero che egli ebbe nei primi anni ginnasiali, se è vero che nel 1877, a quattordici anni, tra le «sette imputazioni» di cui fu accusato dai precettori del "Cicognini" c'erano l'aver letto in classe alcuni versi del romanzo erotico *Amori di Abrocome e di Anzia* di Senofonte Efesio e l'aver servito a messa rispondendo in greco all'officiante. Rimane il fatto incontrovertibile che il *ricciutino* e Cincinnato della novella dannunziana dovessero parlare in italiano, perché sarebbe inconcepibile un dialogo in dialetto in cui fosse usata più volte la parola *diafano*. Eppure, lo stesso d'Annunzio, nella redazione in volume della novella, volle introdurre un verso in dialetto di una canzone popolare abruzzese, come fece anche in altre novelle (*Fiore fiurelle* e *Fra' Lucerta*),⁸ imitando il Verga di *Nedda*,⁹ per aggiungere un tocco in più di colore locale:

*Amór 'amór 'acciùccheme 'ssa ràme...*¹⁰

Da dove aveva ripreso quel verso? Nel 1880, un amico di d'Annunzio, il musicista Tosti, aveva raccolto alcuni canti popolari della sua regione, li aveva fatti tradurre dall'amico Raffaele Petrosemolò e li aveva musicati, incidendoli per Ricordi. La traduzione del canto di cui d'Annunzio aveva citato il primo verso suonava così:

O mamma, mamma, stringimi al tuo cuore,
Ch'io son piena d'affanno e di dolore.
Dimmi tu, mamma, ch'ei non ha scordato,
L'amore tante volte a me giurato.
L'amava tanto, mamma, e m'ha tradito,
S'egli non torna io non avrò più vita.¹¹

Non possediamo più le trascrizioni in abruzzese di Tosti, ma è stato ipotizzato che d'Annunzio avesse avuto direttamente da lui quell'unico verso in dialetto citato in *Cincinnato*, senza che tale ipotesi sia mai stata messa in discussione. Giustamente, Ottaviano Giannangeli ebbe a notare che d'Annunzio aveva citato il verso in dialetto, mentre nella traduzione italiana, nella «raccolta Tosti lo stornello non è rivolto dal giovane dall'un sesso all'altro, ma dalla figlia alla madre».¹² In effetti, i sei versi tradotti da Petrosemolò furono trovati, nella tradizione folklorica locale, molto dopo l'edizione di Tosti e la pubblicazione di *Terra vergine*. Ne do di seguito una traduzione, il più letterale possibile:

Amore, amore, abbassami quel ramo
fa' cogliere a me quel bel fiore.
Amore, amore, non mi ingannare,
dammi una rosa con tutte le foglie.
Amore, amore, non me ne fare tante delle tue,
sono piccina e lo racconto a mamma.¹³

I due testi, dunque, la canzone originale in abruzzese e la reinterpretazione in italiano di Petrosemolò, non hanno niente a che fare l'uno con l'altra. Di sicuro però, d'Annunzio aveva in mente la seconda, quando nell'edizione in volume introdusse quel verso. Infatti, tale verso costituiva una specie di risposta alle domande che subito prima nella novella il *ricciutino* aveva rivolto a Cincinnato, a proposito del suo paese d'origine e del perché lo avesse lasciato per venire a Pescara (si notino le frasi "foderate", che Verga aveva utilizzato per connotare dialettalmente la sua narrativa, mentre qui d'Annunzio rimaneva nell'equivoco tra lingua e dialetto):¹⁴

Di che paese sei? - gli domandai dopo un momento di silenzio. [...] Avevo la casa bianca, avevo; e accanto l'orto grande, e c'erano i peschi dentro; e veniva Tresa a veglia, veniva... Bella!... gli occhi... Bella Tresa! Ma lui... Si fermò bruscamente; di certo un pensiero buio gli aveva attraversato il cervello; i suoi occhi erano diventati cupi. Poi si rasserenò, mi fece un inchino profondo, e allontanandosi canterellava:

*Amór' amór' acciùccheme 'ssa ràme...*¹⁵

Si trattava, evidentemente, di un amore tradito, e d'Annunzio aveva alluso alla versione di Petrosemolò e non certo ai versi in dialetto da cui essa era stata ricavata, senza alcuno scrupolo filologico. Cantando quella canzone, il personaggio di Cincinnato aveva voluto far capire all'amico che l'origine della sua follia fosse il tradimento di una donna a causa di un rivale. Se d'Annunzio avesse avuto da Tosti l'intera trascrizione della canzone popolare in dialetto, di certo non l'avrebbe utilizzata in quel modo in *Cincinnato*, appunto perché essa parlava di tutt'altro, cioè di una ragazzina che dialogava con Amore, chiedendogli di non ingannarla, con la minaccia puerile di fare intervenire la madre in caso contrario. Inoltre, se ipotizzassimo che d'Annunzio conoscesse personalmente quella canzone, rimarrebbe oscuro il motivo per cui l'avesse utilizzata, pur sapendo che il suo significato era molto lontano da quello del testo in italiano pubblicato dall'amico musicista e ancora più lontano dal senso che egli stesso le aveva dato ponendola sulla bocca del suo personaggio. Perciò, siamo di nuovo al punto di partenza e dobbiamo cercare altrove una spiegazione plausibile. Dopo decenni passati a studiare il linguaggio letterario di d'Annunzio, ho maturato la convinzione che, quando qualcosa non torna o non è chiaro, tanto nei suoi versi quanto nelle sue prose, bisogna ripercorrere in senso inverso il suo processo creativo dai dizionari alla composizione letteraria. Perciò, sono andato a cercare lumi nel *Vocabolario dell'uso abruzzese* di Gennaro Finamore, la cui prima edizione era stata appena pubblicata, nel 1880. Oltretutto, Finamore fu un frequentatore del cenacolo di Francesco Paolo Michetti a Francavilla e d'Annunzio avrebbe potuto incontrarlo in quel luogo nell'estate di quello stesso anno o nella successiva. Nel *Vocabolario*, c'era un'appendice corposa di canzoni popolari abruzzesi, elencate per paese di provenienza, cioè probabilmente per i paesi dai quali gli informatori di Finamore gliele avevano trascritte. Ora, come non è stato notato finora, tra i versi elencati in questa appendice, in quanto appartenenti a canti popolari del paese di Castelfrentano, ci sono i due iniziali della canzone che ci interessa:

*Amór' amór' acciùccheme 'ssa ràme,
Fámmele còjj' a mmé 'ssu bbèlle fióre!*¹⁶

Il lettore attento avrà già notato che la trascrizione di Finamore, da competente dialettologo, fu esemplata da d'Annunzio anche nei minimi dettagli degli apostrofi e degli accenti tonici, tutti segnalati e per di più con la distinzione di timbri aperti e chiusi per le *e* e le *o*, che sicuramente il nostro scrittore non avrebbe potuto trovare in quella dell'amico musicista. Naturalmente, doveva essere stato Tosti a indicare a d'Annunzio che il suo canto n. 12, *O mamma, mamma*, corrispondesse al dialettale *Amor, amor*, consentendogli di ritrovarne i primi due versi nella raccolta di Finamore. Neppure Tosti avrà conosciuto il seguito della canzone in dialetto, perché altrimenti avrebbe rivelato

all'amico che il testo di Petrosemolò parlava di tutt'altro; anzi, forse lo stesso Petrosemolò lo aveva ricostruito soltanto dal primo verso, perché se avesse conosciuto anche il secondo avrebbe utilizzato la bella e stuzzicante immagine del "fiore" da cogliere metaforicamente. In ogni caso, grazie a questa piccola scoperta, sappiamo anche che in *Terra vergine* il paese d'origine del protagonista di *Cincinnato* era precisato dall'autore come quello di Castelfrentano, sulla base del primo dei due versi della canzone popolare che egli aveva ripreso da Finamore. È chiaro che d'Annunzio, non conoscendo tutti e otto i versi della canzone, perché Finamore ne aveva riportati solo i primi due, li avrà ricostruiti dalla traduzione molto infedele di Petrosemolò, facendosi indurre in errore nell'immaginare che anche il testo dialettale riguardasse un amore tradito, come quello del suo povero Cincinnato. Come è stato già osservato riguardo al suo modo di utilizzare le canzoni popolari abruzzesi:

Di D'Annunzio non si può che sottolineare il ruolo di grande volgarizzatore del mito – per cui tutto ciò che si muove attorno alla sua figura, comprese le musiche, diventa conosciuto ai più – e, allo stesso tempo, di grande elaboratore di questi stessi elementi a uso e consumo delle sue creazioni. D'Annunzio, tra l'altro, ebbe accesso a molte conoscenze e materiali di carattere etnologico per tramite di Antonio De Nino (Pratola Peligna 1833 – Sulmona 1907).¹⁷

Tornando al linguaggio letterario adottato nella novella, mi limiterò a sottolineare soltanto gli aspetti fonomorfolologici che denotano nel giovane allievo del "Cicognini" la perdurante incertezza nella scelta tra forme trecentesche e forme del toscano ottocentesco parlato, cioè tra la grammatica che imparava sui libri e la lingua viva che ascoltava e imparava soprattutto dai compagni di collegio, piuttosto che dai *Promessi sposi* (la Quarantana) o dai tanti scrittori che seguivano la moda manzoniana. Infatti, troviamo nella stessa novella l'imperfetto indicativo con l'uscita tradizionale in *-a* nella prima persona accanto a quella più moderna, ma ancora non accolta nello standard, in *-o*:

p. 15: *io aveva tredici anni*; p. 15: *stavo delle mezz'ore a guardarlo*; p. 15: *E ridevo anch'io*. p. 16: *Io lo guardava curiosamente*; p. 17: *Avevo la casa bianca, avevo*.

Analogamente, il pronome soggetto è talvolta *egli*, altre volte *lui*:

p. 15: *Egli passeggiava*; p. 15: *lui rideva di un riso infantile*; p. 17: *Ma lui...*

Infine, *-er-* intertonico del fiorentino era alternato alla forma comune negli altri dialetti toscani e italiani *-ar-*:

p. 17: *canterellava*; p. 17: *soldarelli*; p. 18: *canterellare*.

Nelle successive raccolte di novelle, d'Annunzio mostrò di avere acquisito una ben diversa competenza nella linguistica storica. Prendiamo, per esempio, in esame un'altra novella, *La contessa d'Amalfi*, pubblicata sul «Fanfulla della domenica» nel luglio 1885 (in due puntate, del 12 e 19 luglio 1885), poi in volume nella raccolta *San Pantaleone* (Firenze, Barbèra, 1886) e di nuovo ne *Le novelle della Pescara* (Milano, Fratelli Treves, 1902). Anche questa novella è considerata (probabilmente anche in questo caso a torto) una vivace testimonianza dei ricordi del giovane d'Annunzio, ma in un certo senso è speculare alla prima, perché in essa domina un forte spirito ironico, contraddetto solo nel finale da un velo di malinconia. La storia è nota: un goffo personaggio della borghesia pescarese di fine Ottocento, don Giovanni Ussorio, si innamora di una cantante lirica venuta nella cittadina con la sua compagnia, Violetta Kutufà, la corteggia, la convince a trasferirsi a casa sua, ma dopo un po' è da lei abbandonato. Trova conforto tra le braccia della sua serva, Rosa Catana, piangendo sul suo seno mentre invoca il nome di Violetta. Rosa capisce di poter approfittare della situazione e sta al gioco, riuscendo alla fine a prendere il posto di Violetta e a farsi lasciare da lui in eredità tutti gli averi. Mi ero già occupato di questa novella, perché rappresenta a mio parere un capolavoro del d'Annunzio giovane proprio da un punto di vista linguistico. Innanzi tutto, i cognomi dei personaggi

citati dallo scrittore risultano ancora attestati negli elenchi telefonici abruzzesi: Brattella (l'Areopagita), Bucci, Cappa, Carabba, Ciccarini,¹⁸ Cortese, d'Annunzio, de Marinis, Giordano, Memma, Oliva (Culinterra), Panzoni, Pomàrici,¹⁹ Profeta, Seccia, Sicoli (che è anche un paese in provincia de L'Aquila). Non ho trovato Cucuzzitto figlio di Cucuzzitto, che evidentemente era un soprannome, passato di padre in figlio. Non risultano esserci discendenti delle due sorelle Ermenegilda e Adele Del Gado, che furono le prime maestre di d'Annunzio, né di Costanza Lesbii. Contrariamente a quello che mi sarei aspettato, ci sono diverse famiglie Ussorio: avevo pensato che fosse un'invenzione di d'Annunzio (come per es. *l'Ummàlido*, cioè in dialetto *lu 'mmalido*, 'l'invalido', protagonista della novella *L'eroe*), in riferimento a don Giovanni, che aveva vissuto fino alla morte con Rosa, appunto, *more uxorio*. Conoscendo d'Annunzio, sarà avvenuto esattamente il contrario, cioè si sarà inventata tutta la storia, traendo lo spunto da un cognome realmente esistente a Pescara.

In questa novella, d'Annunzio si dimostra un attento e fine osservatore della realtà linguistica che lo circonda. Infatti, in essa domina il dialetto napoletano, accanto all'abruzzese, come era ovvio in una cittadina di provincia, che fino a pochi anni prima era stata al confine settentrionale del Regno e perciò importante da un punto di vista strategico, con i bastioni rinascimentali a forma di stella, risalenti alle fortificazioni volute da Carlo V per difendere i suoi domini dagli attacchi provenienti da Nord, ma anche dall'Adriatico, laddove i Turchi continuavano ad aumentare la loro pressione. Don Paolo Seccia, dal cognome tipicamente pescarese (nel dialetto locale significa 'seppia' e per sineddoche 'sputo'), esclama: «'O vi', 'o vi', s'è impazzito Ussorio!»;²⁰ una voce di scherno tra le altre si sente all'entrata nella pista da ballo del goffo Areopagita: «'O vi'! 'O vi'! L'urangutango!».²¹ Nella Pescara di fine Ottocento, l'italiano letterario era sentito, secondo d'Annunzio, come qualcosa di artefatto e talvolta di ridicolo, come nel discorso fatto da Don Federico Sicoli per celebrare l'unione dei due amanti, protagonisti della novella: «mezzo ebro, fece anche un brindisi a gloria di Violetta e di Don Giovanni, in cui si parlava persino di *sacre tede* e di *felice imene*».²² Il personaggio di Don Antonio Brattella, detto l'Areopagita, è disegnato come il tipico borghese di provincia, dalla cultura appiccicaticcia, ma convinto di parlare un italiano corretto e forbito. Quando scrisse questa novella d'Annunzio aveva già da qualche anno abbandonato gli studi all'università, ma non aveva dimenticato quello che aveva imparato nei corsi di Filologia neolatina da Ernesto Monaci e dalle letture personali ispirate dal suo insegnamento. Lo stesso d'Annunzio raccontò un episodio della sua carriera di studente universitario al seguito di Monaci:

Per sentir tintinnare la campanella d'argento e di cristallo nella gola di una musa del Campo San Stefano, ho ricominciato a parlare speditamente l'antico veneziano del secolo XII che già mi piacque di apprendere dal volgarizzamento del Panfilo per rallegrare il mio squisitissimo maestro Ernesto Monaci in una lezione sul codice trascritto che faceva testo nelle scuole medievali.²³

Nelle competenze linguistiche di d'Annunzio ho sempre notato un prima e un dopo, come risulta evidente dalla sua diversa padronanza linguistica in *Cincinnato* rispetto a *La duchessa di Amalfi*. Il discrimine, a mio parere, fu l'insegnamento di Monaci, che in genere è sottovalutato dai biografi e dagli studiosi del nostro autore, sulla base del presupposto che egli quasi non avesse messo piede nelle aule universitarie della facoltà di Lettere della Sapienza a Roma.²⁴ Tuttavia, recentemente Fabio Massimo Bertolo ha trovato un inedito componimento di 32 versi di d'Annunzio, risalente al 12 marzo 1882 (il giorno del suo diciannovesimo compleanno), in cui menzionava il trentino Salomone Morpurgo e il triestino Albino Zenatti,²⁵ che si erano laureati con Monaci nel 1881. Sapevamo che d'Annunzio fosse stato in anni successivi in rapporto con entrambi, ma è interessante che il componimento testimoni la sua intima familiarità con loro proprio nel periodo in cui egli evidentemente frequentava le lezioni di Monaci. Alla luce di tutto ciò, non credo di esagerare dicendo che mi sembra di leggere una tesina universitaria quando

mi imbatto, in questa novella, nel centone di battute dell'Areopagita, che potrebbe essere usato ancora oggi per esemplificare agli studenti universitari il fenomeno del *malapropismo*, o *ibridismo*.

Secondo la cronaca veridica, una sera, prendendo una bacchetta e piegandola, disse: «Com'è *flebile!*» per dire flessibile; un'altra sera, indicando il palato e scusandosi di non potere suonare il flauto, disse: «Mi s'è infiammata tutta la *platea!*» e un'altra sera, indicando l'orificio di un vaso, disse che, perché i fanciulli prendessero la medicina, bisognava spargere di qualche materia dolce tutta l'*oreficeria* del bicchiere. Di tratto in tratto, Don Paolo Seccia, spirito incredulo, udendo raccontare fatti troppo singolari, saltava su:

- Ma, Don Antò, voi che dite?

Don Antonio assicurava, con una mano sul cuore:

- Testimone *oculista!* Testimone *oculista!*

Una sera egli venne, camminando a fatica; e piano piano si mise a sedere: aveva un reuma *lungo il reno*. Un'altra sera venne, con la guancia destra un po' illividita: era caduto *di soppiatto*, cioè aveva sdruciolato battendo la guancia al suolo.

- Come mai, Don Antò? - chiese qualcuno.

- Eh guardate! Ho perfino un *impegno* rotto - egli rispose, indicando il tomaio che nel dialetto nativo si chiama *'mbigna*, come nel proverbio *Senza m'bigna nen ze mandé la scarpe*.²⁶

Si tratta di «parole 'storpiate' e ricostruite analogicamente su altre con le prime affini per il significante».²⁷ Fa specie che neppure i linguisti abbiano capito le competenze universitarie acquisite dal pescarese nello studio di un fenomeno presente in tutta la storia della commedia italiana (e ancora molto usato ed abusato, come per esempio nella caratterizzazione del personaggio di Antonio Razzi da parte di Maurizio Crozza). Infatti, secondo la Guarneri, che si è occupata specificamente proprio de *La contessa di Amalfi*, a «uno spiccato gusto per lo sperimentalismo linguistico, è da ricondurre il gioco suffissale e semantico presente in poche battute della novella».²⁸ In realtà, d'Annunzio fece tesoro degli strumenti linguistici sempre più raffinati di cui si era dotato anche grazie alla seppur saltuaria frequentazione dei corsi universitari e registrava le varietà diafasiche, diatopiche e diastratiche della lingua che si parlava a Pescara, quando aveva occasione di tornarvi, con la curiosità e la capacità di analisi di un vero e proprio glottologo. È ovvio che in questa attenzione linguistico-antropologica, egli non potesse prescindere dallo strumento più prezioso che aveva a disposizione, cioè il già citato *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Sofferamiamoci, per esempio, sull'ultimo malapropismo dell'Areopagita. Non mi pare che possano esserci dubbi sul fatto che dal *Vocabolario* di Finamore d'Annunzio avesse attinto sia lo spunto per trarre il malapropismo *impegno*, sia il proverbio che spiegherebbe la sovrapposizione di *'mbigna* e *impegno* nella coscienza linguistica degli abruzzesi coevi:

'Mbigna, s.f., 'tomaio'. Senza *'mbigna* nen ze mandé la scarpe, senza protezioni, a volte non si approda a nulla. (Il bisticcio è tra *'mbigna* e *impegno*).²⁹

Certo, d'Annunzio continuava a filtrare la realtà attraverso la lente libreria dei dizionari, ma la sua attenzione per il parlato era sincera, perché era probabilmente il risultato di esperienze traumatiche personalmente vissute. Infatti, come raccontò poi in una delle *Faville del maglio*, il suo italiano di marca fortemente abruzzese non poteva non suscitare lo scherno dei compagni toscani di collegio:

Mi ritorna alla memoria l'irrisione feroce dei miei condiscipoli nel ginnasio pratese quando per la prima volta chiamato mi levai dal mio banco a declinare il nome della rosa pronunziandolo come se fosse il participio passato del verbo *ródere* [...] Mi ritorna in mente quella mia costante e orgogliosa disciplina vocale per cui giunsi in breve a correggere i suoni del dialetto nativo e a vincere 'di moderazione con bellezza' perfino un mio emulo affettatuzzo di Siena.³⁰

Non crederemo fino in fondo alle sue parole, quando sosteneva di aver migliorato la propria pronuncia con lo studio e l'esercizio costante a tal punto da superare i compagni nella corretta dizione, perché sappiamo che fino alla morte egli conservò una pronuncia marcatamente meridionale. Tuttavia, è lecito pensare che fosse anche una simile forte motivazione di orgoglio e di riscatto personale a indirizzare i suoi studi verso un vivace e onnivoro interesse linguistico. Come se non fosse bastato, il padre lo costringeva talvolta a rimanere in Toscana anche durante le vacanze, per il timore che il contatto con il dialetto nativo inficiasse i risultati da lui fino ad allora raggiunti nell'acquisizione dell'ortoezia.³¹ Lo spirito di rivalsa e di competizione, per esempio con quel suo «emulo affettatuzzo di Siena», lo avrà indotto a riflettere anche sui difetti di pronuncia dei toscani, che si ergevano a suoi spietati giudici. Infatti, ne *La contessa di Amalfi* egli si prese la soddisfazione di irridere a due dei tratti più tipici della parlata toscano-fiorentina, la cosiddetta “gorgia” (ovvero fricativizzazione delle consonanti intervocaliche e, in particolare, della velare sorda), e il passaggio di *al piede a a ippiede*, a proposito del modo di cantare del baritono:

Egli cantava fiorentinamente, aspirando le *c* iniziali, anzi addirittura sopprimendole talvolta.

*Non sai tu che piombo è a ippiede
La atena oniugale?*³²

Devo confessare che proprio leggendo questa novella dannunziana parecchi decenni fa decisi di scrivere un *Manualetto di dizione per centromeridionali*, allo scopo di mostrare le differenze tra lo standard italiano (il fiorentino “emendato”) e le diverse varietà regionali. In modo semplificato rispetto al percorso fatto da d'Annunzio, volevo consentire al lettore centromeridionale di giungere alla comprensione dei propri tratti fonetici e prosodici, paragonandoli a quelli dei parlanti centrosetentrionali, ugualmente influenzati dai dialetti locali, perché potesse reagire alla vergogna e all'irrisione, oltre che imparare a parlare in modo più “standard”, ma senza disprezzare il proprio accento regionale e soprattutto il proprio dialetto. Appunto, proprio come d'Annunzio ci ha insegnato a fare con il suo esempio.

NOTE

1. G. d'Annunzio, *Cincinnato*, in *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, vol. II, 1959, pp. 15-21: 15.
2. Ho già trattato l'argomento in *Studi linguistici abruzzesi*, Collana “Biblioteca linguistica” diretta da Pietro Trifone, n. 3, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2000, pp. 57-60.
3. G. d'Annunzio, *Cincinnato*, cit., p. 16.
4. Marcello Carlino, voce *D'Annunzio, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, XXXII, 1986 (consultata in rete).
5. G. d'Annunzio, *Cincinnato*, cit., pp. 16-17.
6. Ivi, p. 20.
7. Ivi, p. 17.
8. Si consideri, però, che *Fiore fiurelle* rimase inedita fino all'uscita di *Terra vergine*.
9. Cfr. Giorgio Pannunzio, *Archetipi di alterità in «Cincinnato»*, in *La capanna di bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per «Terra vergine»*, a cura di Gianni Oliva, Chieti, Solfanelli, 1994, pp. 65-80: 68.
10. G. d'Annunzio, *Cincinnato*, cit., p. 17.
11. Francesco Paolo Tosti (trad. libera dal dialetto di Raffaele Petrose-molo), *Canti popolari abruzzesi*, Milano, Ricordi, 1880, n. 12.
12. Ottaviano Giannangeli, *Metrica e significato in d'Annunzio e Montale*, Chieti, Solfanelli, 1988, p. 52.
13. Amore, amor acciuccame 'ssa rame
fammele cojie a mé 'ssu belle fiore.

Amore, amore ne me fa' l'inganne
damme 'na rose 'nghe tutte li fronne.

Amore, amore ne me ne fa' tante
so' piccirelle e le raccont'a mamme.

14. Pietro Gibellini, *Per un diagramma del verismo dannunziano*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara, 1981, pp. 25-40: 31, ha fatto rilevare che in «*Terra Vergine* gli echi della tecnica narrativa verghiana, lungi dal legare uniformemente la scrittura, sono isolabili nel contesto a mo' di gemme; non necessitati, insomma, anche dove si addensino più fitti, come in *Dalfino*. Invero quasi ogni stilema del campionario verghiano è reperibile in D'Annunzio».
15. G. d'Annunzio, *Cincinnati*, cit., p. 17.
16. Gennaro Finamore, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Lanciano, Rocco Carabba, 1880, *Appendice*, p. 289, nr. 103.
17. Domenico Di Virgilio, *La ricerca dell'autenticità e alcuni possibili revival*, in Domenico Di Virgilio, Gianfranco Miscia e Gianluca Tarquinio, *Il folk revival in Abruzzo*, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 7-37: 8.
18. La Ciccarina, citata nella novella, era Margherita Ciccarini, figlia di un muratore e perciò chiamata Calcinella.
19. Della nobile Teodolinda Pomàrici si era invaghito da ragazzo.
20. G. d'Annunzio, *La contessa di Amalfi*, in *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 196.
21. Ivi, p. 200. La presenza del dialetto napoletano in questa novella non è stata notata neppure da Stefania Guarneri, *Spunti linguistici dalle pagine de «La Contessa d'Amalfi» di D'Annunzio*, in «*Humanities*», III, 2014, 1, pp. 142-58: 155-56, che nell'unico studio linguistico su *La contessa di Amalfi* elenca senza distinzione tra i tratti dialettali sia generici meridionalismi come *saccio* e *mo'*, sia abruzzesismi, sia napoletanismi.
22. G. d'Annunzio, *La contessa di Amalfi*, cit., p. 203.
23. *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta, di comando ecc.*, Milano, Mondadori, 1956, vol. II, p. 907.
24. Si veda Alberto Maria Ghisalberti, *La laurea "honoris causa" a Gabriele d'Annunzio*, in «*Rassegna storica del Risorgimento*», LIV, 1967, 4, pp. 615-38: 617: «Se l'iscrizione [alla Sapienza] è certa, è anche altrettanto certo che manca del tutto nel registro dei fogli matricolari la descrizione, che esiste, invece, per gli altri studenti, della sua "carriera" universitaria. Il che significa che Gabriele d'Annunzio è entrato, sì, nelle aule della Sapienza, ma le ha quasi subito abbandonate». Si veda anche Anna Ferrari, *La lezione del Monaco e le Origini in D'Annunzio*, in *D'Annunzio a Roma*, Atti del Convegno «D'Annunzio a Roma» (18-19 maggio 1989), Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1990, pp. 27-52.
25. Ho letto la notizia nella pagina culturale de *La Stampa* del 22 marzo 2010.
26. G. d'Annunzio, *La contessa di Amalfi*, cit., p. 205.
27. Gaetano Berruto, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «*Vox Romanica*», XLII, 1983, pp. 38-79, par. 6. 2. Sui malapropismi studiati dal doppio punto di vista dell'italiano popolare e di quello regionale, cfr. Id., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 135.
28. S. Guarneri, *Spunti linguistici dalle pagine de «La Contessa d'Amalfi» di D'Annunzio*, cit., p. 155. Naturalmente, l'autrice mostra di non aver letto quanto io avevo già avuto modo di osservare sui malapropismi in d'Annunzio (cfr. *Il 'verismo' di Gabriele d'Annunzio*, Atti del Convegno *I verismi regionali*, Catania, 27-29 aprile 1992, Catania, Fondazione Verga, 1996, vol. I, pp. 379-401, e il citato *Studi linguistici abruzzesi*).
29. G. Finamore, *Vocabolario dell'uso abruzzese*, cit., s. v. Tale riscontro mi pare di un certo interesse, visto che anche l'esperto Giammarco ribadì l'opinione comune secondo cui nella produzione novellistica d'Annunzio non tenne in alcun conto il «*Vocabolario dell'uso abruzzese* del Finamore, la cui prima edizione, uscita nel 1880 egli sicuramente non utilizzò perché limitata al solo dialetto di Gessopalena, mentre la seconda edizione, che ha come base il dialetto di Lanciano, uscì nel 1893, quando *Terra vergine*, che è del 1882, e le *Novelle della Pescara*, che sono del 1884-86, avevano già visto la luce» (ERNESTO GIAMMARCO, *Il vernacolo abruzzese nella narrativa e nella drammaturgia dannunziana*, in «*Abruzzo*», 1963, pp. 271-91: 281).
30. G. d'Annunzio, *L'arcangelo nella fienaja*, in *Le faville del maglio*, 2a favilla; il brano è commentato da un diverso punto di vista da Pietro Trifone, *Italiano letterario, dialetti, varietà regionali*, in «*Quaderni dell'Istituto di Glottologia*», Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti, Facoltà di Lettere e Filosofia, II, 1990, pp. 73-85: 75-76.
31. Rimando di nuovo ai miei *Studi linguistici italiani*, cit., p. 58.
32. G. d'Annunzio, *La contessa di Amalfi*, cit., p. 194.

Figure dell'ironia e momenti di malinconia nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*

Angelo Piero Cappello

Nei *Due precetti di stile* che d'Annunzio enuncia nelle prime pagine dell'autobiografia del convittore, si fa subito riferimento alla duplicità dell'origine della scrittura: da una parte «il cardamomo di Dioscoride», con riferimento all'alchimia delle parole ed alla struttura «archimiatata» del costruito sintattico, dall'altra a «l'omero del pio nutrito», simbolo del rito metamorfico che induce ed ispira una scrittura istintiva. Sinteticamente, d'Annunzio riassume quindi i due precetti di stile a cui ha fatto riferimento nelle pagine precedenti e che, nel loro insieme, si possono considerare alla base della scrittura dannunziana: la paziente alchimia officinale simboleggiata dal medico-naturalista Dioscoride Anazerbeo e dalla spezia del cardamomo da lui decantata nel suo trattato di medicina officinale (cfr. *Encomio della mia arte*, p. 1244 e nota relativa), ovvero il delicato e preciso lavoro di cesello nella scrittura quale arte mediata dalla ricerca e dallo studio; l'omero del pellicano, invece, rappresenta l'ispirazione 'magica' e metamorfica, è simbolo di un'arte istintiva e immediata. L'arte della scrittura come «magia pratica» che consenta di 'signoreggiare' la natura e il linguaggio è peraltro oggetto anche di molti altri appunti d'archivio conservati al Vittoriale, ma in questo passo del *Secondo amante* ciò che colpisce è l'annotazione che segue: «sono due precetti di stile piacevoli, in un sorriso d'ironia adulta, in un sorriso d'ironia impube...». Ora, che l'ironia o, meglio, una volontà d'ironia percorra interamente la scrittura e la modalità di stesura dell'opera, se non è un dato acquisito alla critica, è però facilmente rilevabile; più nuova appare invece l'idea dell'ironia come chiave di lettura del *Secondo amante*: tradizionalmente, infatti, la lettura/interpretazione di quest'opera ha funzionato come supporto a idee sulla scrittura di d'Annunzio maturate a margine di altre opere e di altre considerazioni intorno alla produzione dannunziana. Spessissimo la *favilla* di Suor Lucrezia ha fornito spunti di riflessione e citazioni per supportare teoriche – peraltro fondate – sullo scrittore come *artifex additus artificum* o, comunque, come altamente consapevole della propria straordinarietà e precocità d'artefice. Invece, più raramente – se non mai – il *Secondo amante di Lucrezia Buti* è stato letto utilizzando, quale chiave di accesso alla lettura ed all'interpretazione, il “precetto” dell'ironia, talvolta alternato a qualche cedimento malinconico di cui però vedremo limiti e circostanze. Due, dunque, le forme d'ironia presenti in questo libro: una ironia matura, «adulta» - la definisce d'Annunzio -, quindi consapevole della propria modalità e della propria funzione; ed una ironia così definita «impube», giovanile, spensierata, inconsapevole e senza mediazioni, immediata.

Come ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo, sulla poesia italiana contemporanea – ma, l'assunto si potrebbe estendere ad ogni movimento, autore o stagione letteraria – «s'impara, assai più che da tanti ambiziosi panorami globali, da ricerche apparentemente decentrate che percorrono per esempi e campioni l'intero territorio a partire da ipotesi di

lavoro circoscritte ma precise, e in base a queste fanno emergere e contrastare episodi, personalità, testi». E vi aggiungerei, ipotesi di lettura. E infatti, in questa sede non cercherò di fare una analisi globale dell'opera dannunziana né di individuare una chiave tematica valida per l'intertestualità tutta del Pescarese: piuttosto, vorrei provare semplicemente a leggere il testo del *Secondo amante* di Lucrezia Buti indovinandone, qua e là, la portata ironica della scrittura e, ove emerge, la deriva malinconica cui la stessa scrittura conduce.

Non v'è possibilità, quindi, di non indovinare la prospettiva ironica da cui muove il testo del *Secondo amante* in apertura, un'ironia adulta e consapevole:

«Non contento di allignare nel terreno al suo paese domestico, nobilissima pianta peregrina nel nostro terreno translata e allignata» già diceva di me, quando ero collegiale d'Abruzzo nel collegio toscano di Prato, un solenne accademicónzolo dei Misòduli...sorrido ripensando ch'ero anche allora nunzio robbiano, d'invetriato bianco su fondo azzurro, e che nell'Oratorio pratese del Buon Consiglio già m'era nato questo amore, anzi questa ghiottornìa venuta m'era...e quando passavamo davanti la porta del Buon Consiglio sormontata dal gallo in ghirlanda, dicevo piano al sagrestanello campigiano che anteponeva san Luca a Sallustio e san Matteo a Cornelio Nepote: "Bizzocco, stasera, dopo la cappella, io torno qui senza cena. Non mi tradire al censore, beghino.».

Chi legge oggi, infatti, non può non notare l'ironia sottile che corre lungo queste prime battute del romanzo, dove uno degli insegnanti è etichettato come "accademicónzolo" dei Misoduli (in realtà, al tempo in cui d'Annunzio scrive, era già "Società dei Misoduli" e non più Accademia), che pure – fuori da ogni ironia – gli riconosce la duplicità dell'anima abruzzese e toscana, nutrita dell'acqua della Pescara ma anche da quella del Bisenzio, il fiume toscano che passa per Prato. Il capitoletto, il solo anepigrafo del libro, ha valore introduttivo e sembra aggiunto a stesura ultimata. Ma quel che qui importa è che insieme con la "multanimità" tante volte proclamata, il linguaggio cruschevole veicola l'ironia del memorialista del Vittoriale (cfr. dormentorio, ghiottornia), nutrito di sentenze latine, in cui subito emerge un'intensa consultazione vocabolaristica, con particolare riguardo al vocabolario prediletto del Tommaseo-Bellini e ad altri testi di tradizione umanistica. «Bizzoco» (o Bizzocco) e «Beghino», ad esempio, epiteti quasi sempre usati al femminile per indicare una donna particolarmente devota e religiosa in forme spesso inutilmente ritualistiche ma qui attribuiti, con voluta ironia, al giovane sagrestano di Campo de' Flagellanti, ritornano spesso in d'Annunzio: più avanti, in *Peccantem me quotidie*, sarà la «zia Maria» ad essere ironicamente definita «Bizzoca», come anche nel *Libro segreto*. Ma già nel *Trionfo della morte*, quasi a testimoniare un *fil rouge* d'ironia nascosta che corre lungo le pagine dell'intera produzione dannunziana di ogni tempo, «Beghina» e bizzoca, nella variante meno usata di «Pinzòchera», era stata la zia Gioconda di Giorgio Aurispa («Il fiero e gentile sangue che aveva rigato il letto nella stanza contigua, votando un cervello già róso dalle più alte cure dell'intelligenza: tal sangue aveva comune le origini con quello che scorreva impoverito nelle vene della pinzòchera»). Pinzòchera, per bizzoca, che si ripeterà più avanti, nelle pagine del *Secondo amante*, anche nell'*Indulgenza dell'erba e del giustiziere* (cfr. qui a p. 1350 e nota 2), si trova nel *Fiore* di Dante: «Ella si fa pinzochera e badessa/ e monaca e rinchiusa e serviziale, /e fassi soppiora e prioressa» (I, 102 - vv. 9-11). Numerosissima e costante, spesso con declinazioni ironiche, si farà la presenza dei riferimenti danteschi d'ora in avanti.

Un aiuto non trascurabile, poi, alla ricchezza e raffinatezza dell'ironia lessicale del libro, viene anche dalla consultazione dei volumi degli autori della Crusca: nel 1922, infatti, la preziosa biblioteca personale della Capponcina era stata recuperata e, in particolare, con essa tornava nelle mani di d'Annunzio la cosiddetta collezione "de' Citati" di cui si servirà ampiamente nel riscrivere alcune *Faville*. Anche i monumenti artistici di Prato sono qui menzionati (l'Oratorio del Buon Consiglio, il Duomo, il monastero di Santa Margherita) con il soccorso di qualche buona guida ai tesori d'arte di Prato e della Toscana (certa è almeno la assidua consultazione di: Sulla storia di Prato

dalle origini alla metà del XIX secolo di Sebastiano Nicastro, Dizionario geografico fisico storico di Emanuele Repetti, Prato e i suoi dintorni di Enrico Corradini, A Prato – impressioni d’arte di Odoardo Giglioli). Dalla mescolanza di fonti ‘alte’ e fonti ‘popolari’ nascerà, in gran parte, quello speciale amalgama linguistico e stilistico che caratterizza la scrittura affatto particolare del *Secondo Amante*: un testo caratterizzato da una spessa epidermide ironico-parodistica e da una linfa di malinconia profonda che affiora, di tanto in tanto, nelle pause narrative destinate alla meditazione su se stesso, sulla propria letteratura, sulla propria identità di uomo e di scrittore. Una siffatta tipologia di testo – come è il *Secondo amante di Lucrezia Buti* – apparentemente memorialistica nella struttura e nel contenuto, ma nel metodo sostanzialmente una rapsodia che deforma in senso ironico propri e altrui testi, in un alternarsi ed incastrarsi e completarsi di fonti di tutti i generi (lessicografiche, repertoriali, interne, esterne, dirette, indirette, di memoria o d’invenzione ecc.), garantisce inoltre all’autore la possibilità di fornire indicazioni esplicite sul testo di riferimento o, al contrario, di occultare più o meno completamente le tracce che possano ricondurre ai libri da cui origina per ironia, parodia, gioco, combinazione, contaminazione o germinazione un termine, una frase, un brano, una intera sezione del libro.

L’idea di una propria biografia di collegiale, strettamente connessa, per il suo carattere di predestinazione all’eccellenza di vita e d’arte, all’affresco contenuto nel Duomo di Prato, dovette albergare a lungo nella mente di d’Annunzio se già nel 1892, in occasione della traduzione francese dell’Innocente egli così si presentava al pubblico transalpino:

«A Pescara, nelle mie terre, passavo per un enfant-prodige, così strana era la mia precocità. A nove anni partii dagli Abruzzi per la Toscana. E rimasi in un gran collegio toscano, a Prato, sette anni. Prato è una città industriale e un poco triste, illuminata dal cielo meno che da un pulpito marmoreo scolpito in bassorilievo divinamente dal divino Donatello. Questo pulpito è all’aperto, a un angolo esterno del Duomo; e rappresenta una danza di putti. È un’opera famosa dello scultore fiorentino. L’immagine che più profondamente m’è rimasta impressa nella memoria, di tutto quel periodo della mia vita, è appunto l’immagine di quel pulpito meraviglioso. Fin da quel tempo il mio senso estetico era vivissimo [...]. Nella mia puerizia io già mostravo attitudini non comuni alla pittura e alla musica [...]. Ebbi per maestro di pittura un vecchio accademico; il quale mi faceva disegnare le teste argute e irregolari di Fra Filippo Lippi. Come egli copiava su un’immensa tela, a encausto, un affresco di quel maestro, da una parte della pieve in più parti guasta, io l’accompagnavo ed assistevo al suo diligente lavoro. E ricordo con sempre viva dolcezza quelle mattine di primavera, in quella chiesa muta e solenne, d’innanzi alle pitture pallide di Fra Filippo. Là, forse, la mia anima incominciò a sentire la nostalgia di una vita anteriore, di un’altra età; quando il vecchio maestro mi raccontava la vita avventurosa del frate che nel mio stesso paese natale, nell’Adriatico, fu preso dai corsari barbareschi e mandato prigioniero in Barberia, e che in Prato amò e rapì la bella figliuola di Francesco Buti, Suora Lucrezia» .

Ma, come si sa, la scrittura autobiografica o d’impronta memorialistica, nella produzione dannunziana, avrebbe dovuto attendere tempi più propizi. Nonostante l’autobiografismo continuo e l’autoreferenzialità costante, in una narrativa i cui protagonisti appaiono sempre dei perfetti alter ego dell’autore, la vicenda più precisamente autobiografica, avviata nella prosa dei *Memoranda* francesi, avrebbe trovato soluzione, come si è detto, solo a partire dal 1921, nell’Officina del Vittoriale, con esiti diversificati e considerati “provvisori” fino all’esito finale e conclusivo del *Libro segreto*: così fu, appunto, nel 1921 per le tensioni drammatiche e malinconiche di *Notturmo*, così fu nel 1924, con il primo tomo delle *Faville del maglio*, in cui è racchiuso, appunto, questo libello tutto giocato sul filo dell’ironia, così nel 1927 con il *Fastello della mirra* dove la memoria apre varchi ampi alla malinconia del tempo perduto. Tuttavia, quel germe gettato nel terreno della ricostruzione del proprio profilo, d’uomo e di scrittore, ebbe certamente a fertilizzare nel tempo l’idea di un proprio passato, di una «vita anteriore» già pregna di segnali di predestinazione alla eccezionalità e alla gloria, fuori da ogni ironia, fuori da

ogni intento parodistico. E senza traccia alcuna di malinconia. E però, quando furono maturi i tempi per la messa in opera di quell'antico progetto, l'idea germinante della sua adolescenza pratese poteva certo essere posta sotto il torchio dell'invenzione e della ricreazione d'un passato memorabile ma non senza essere anche sottoposta alla lente deformante dell'irrisione autoironica, della parodia consapevole da parte del grande artista ormai divenuto esperto di tutte le tecniche di produzione e combinazione testuale.

Evidenti, anche se non esplicitamente sottolineati ed oculatamente nascosti sotto la pelle dell'ironia deformante, poi, sono alcuni ricorsi o rinvii alle letture dei classici: il primo dei tre "Encomi" della propria arte che d'Annunzio riporta, ad esempio, mentre rappresenta una riflessione ed una presentazione della scrittura dannunziana in linea con alcuni teoremi estetici del più recente simbolismo europeo di matrice fortemente schopenhaueriana, disegna una fitta rete di citazioni e rinvii impliciti nel testo, interni ed esterni all'opera dannunziana, a cominciare dalla definizione del proprio "segreto" compreso a metà fra la musica e il silenzio che recupera alcune intuizioni già contenute ne *Il fuoco* («quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura»), passate ad *Alcyone* e giunte fino al *Libro segreto*. Il riferimento a Petrarca, «il poeta laureato di Arezzo», con lo stesso riferimento polemico al *Secretum*, era già nell'*Avvertimento* premesso al *Venturiero senza ventura*. Il *Secretum*, peraltro, viene testualmente citato per illustrare una modalità di scrittura "a chiarezza" di sé: «*Hoc igitur tam familiare colloquium ne forte dilaberetur, dum scriptis mandare instituo, mensuram libelli huius impluvi. Non quem annumerari aliis operibus meis velim, aut unde gloriam petam (majora quaedam mens agitat) sed ut dulcedinem, quam semel ex colloquutione percepi, quotiens liberuit ex lectione percipiam. / Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mantisse contentus eris, nominis propriis non immemor. Secretum enim meum es et diceris; michique in altioribus occupato, ut unumquodque in abdito dictum meministi, in abdito memorabis*». Che le parole vadano estratte da una profondità che le precede, da una sorta di profondo buio per essere esposte alla luce piena del significato, con una operazione alchemica dell'artefice stesso, questo è assioma dell'autore del *Piacere* (con il soccorso delle letture da Poictevin) che durerà fino al *Libro segreto*: «La trasmutazione delle parole è una vera operazione di alchimia. non v'è convenienza tra il linguaggio chiamato itinerario da Ugo Foscolo e questa non divina né umana materia d'arte». Di tutto questo è traccia in un appunto d'archivio: «L'arte di scrivere è un segreto perduto. // Citare alcuni versi di Dante, alcuni del Petrarca. Dire perché Alcyone è un gran libro di poesia»

Nello stesso brano, il riferimento tutto ironico al colloquio con Giovanni Pascoli rinvia all'incontro dei due poeti avvenuto nel marzo 1910, a Bologna, di cui d'Annunzio ha già dato notizia nella *Contemplazione della morte*: in quella occasione d'Annunzio racconta di aver chiesto a Giovanni Pascoli «Insegnami qualche segreto»; ora, al contrario, Giovanni Pascoli vorrebbe tirar fuori a d'Annunzio il suo «segreto d'alchimia» chiedendogli: «Con che miracolo lo fai?». Ma si tratta, appunto, di una segreta alchimia di laboratorio: come quella descritta da Dioscoride nel *De materia medica* su cui, appunto, aveva scritto un trattato il medico umanista Pietro Andrea Mattioli (Dioscoride è anche in Inf., IV, 140). L'ironia dell'intero brano è lavorata tutta su alcune rarità e curiosità 'cruschevoli' (spessire, presunzione, apponti...). E, in questo, ancora una volta è evidente il soccorso delle strumentazioni vocabolaristiche: la definizione di "adito" è chiaramente – come indicano anche le virgolette – ricavata dal Tommaseo-Bellini che così lo definisce: «S. m. La parte più riposta del tempio, dove, secondo i riti del gentilesimo, non potevano entrare che i sacerdoti». D'altra parte, fu lo stesso d'Annunzio in più di un'occasione a difendere la propria tecnica di lavoro fondata sull'assidua consultazione vocabolaristica: «spulciatore di vietumi» si definirà in una lettera a Mussolini, aggiungendo la specifica di aver «mandato a segno tante bombe e indicato tante mète con la stessa mano che spulcia i dizionarii». E in un tardo appunto del Vittoriale, sottolinea: «In me scrittore le parole sono sempre collocate nel lor luogo, là dove la lor vita è più intensa, là dove è –

per così dire – il loro agio, tanto nella prosa che nella poesia. // O asini, che mi rimproverate l'artificio, la maniera, l'affettazione...» E oggi aggiungeremmo, l'ironia.

Non è raro, poi, in d'Annunzio, né nella prosa di memoria né in quella di romanzo, assistere ad una vero e proprio depistaggio operato ai danni del lettore, specie quello avvertito che della lettura sappia farne operazione professionale. Per quanto il più delle volte l'interpolazione di altri testi al proprio venga, nel *Secondo amante*, segnalata dalle virgolette, è vero anche che quasi mai queste servono ad indicare la tipologia di fonte utilizzata né, tantomeno, il grado di appropriazione della fonte stessa (fonte di prima mano, diretta ma mediata, indiretta). Accade spesso, infatti, che la citazione da una fonte "nobile" sia stata acquisita al testo di d'Annunzio attraverso un repertorio o un dizionario: tra i molteplici esempi che sarebbe possibile fornire, esemplare, anche per la profonda e divertita intonazione ironica che lo distingue, è ancora quello della sesta delle imputazioni che l'estensore delle memorie cicognine rammemora nella parte centrale del libro, intitolata *Senofonte contro Senofonte*;

«Così la superbia fu l'aroma conservatore delle mie virtù native, contro tutte le sentenze dei Padri raccolte ne' miei quaderni. La superbia fu la mia salute vera e grande, fu la mia costante liberatrice da ogni contagio vile o maligno, in onta a San Bernardo che ne' miei quaderni la faceva «nascimento e capo di tutti li peccati, ruina di tutte le virtù». Ma anche una volta l'Ottimo mi penetrava addentro, se ben paresse accendiscendere alla rampogna del calònaco nel chiamare ora «disordinato» ora «perverso» il mio amore della mia propria eccellenza».

Nessun quaderno con la raccolta delle *Sentenze de' Padri* sembra essere stato d'aiuto all'estensore di questa pagina, al contrario di quanto lo stesso sostiene; piuttosto, nello stesso brano, evidente il soccorso del Tommaseo-Bellini nella definizione di «superbia» che riporta la citazione dal *Trattato della coscienza* di San Bernardo: «Cosc. S. Bern. 103. La superbia, come ella è nascimento e capo di tutti li peccati, così è ruina di tutte le virtù». E subito dopo, alla stessa voce del vocabolario si legge la citazione dall'Ottimo Commento della Divina Commedia: «Ott. Com. Purg. 10 150. Superbia non è altro, che uno amore disordinato d'eccellenza che la creatura desidera. Pass. 208. È dunque superbia... un appetito disordinato, ovvero uno amore perverso della propria eccellenza».

Fra le fonti occulte, non direttamente attinte, artatamente e perfettamente però adibite alla funzione ironica dell'irrisione verso un certo modo di fare scrittura, nel *Lucrezia Buti*, un esempio tipico è quello che si rileva nel capitoletto intitolato *Il ribrezzo delle virgole*. Nella finzione narrativa, l'episodio che permette all'anziano scrittore di rammemorare la propria giovanile avversione per i periodi eccessivamente sorretti da una intensa punteggiatura, nascerebbe nel quadro del ricordo di una bravata collegiale, rispondendo alle obiezioni del professore Onorato Bambini: la genesi del racconto, secondo quanto scrive d'Annunzio, dovrebbe avere un carattere eminentemente memoriale, ovvero è una scena tratta dai ricordi di collegio, dunque scena di vita vissuta e rammemorata. E invece, sulla pagina dell'ormai abilissimo retore del Vittoriale, la velatura ironica raggiunge uno dei suoi massimi effetti:

«...ero nimico delle virgole – ricorda l'autore del Lucrezia Buti – come la cicogna invis colubris è nimica delle serpi; e l'avevo pur dichiarato al calònaco Bambini gran virgolatore adducendo che il Petrarca non mai puntò né virgolò il suo Canzoniere per lasciar la «minuta faccenda» ai grammatici sfaccendati. «Ascolta, ascolta, arrectis auribus accipe» m'avea risposto il prete di Prato scartabellando il suo repertorio con l'indice intinto nella sua saliva superflua mentre il naso beccava e ribeccava nello scartafaccio come il becco ottuso dell'oca nel becchime. «Segni del piccolo punto, il quale, perché non sembrasse il massimo, cioè punto fermo, con una traversa linea, quasi stecco tenuto da magistral mano, presero i Grammatici a additare; la qual linea fu perciò chiamata virgola, o vogliam dire piccola verga dimostrante il minor punto».

L'episodio, che, appunto, si dovrebbe pensare nato se non dalla memoria almeno dalla fantasia memoriale di d'Annunzio, ad un rapido controllo, si verifica invece nato da altra letteratura, vale a dire da fonti librarie di diverso genere. A partire dalla citazione del Petrarca, l'intero brano è indirettamente debitore alle *Prose toscane* di Anton Maria Salvini citate, però, non direttamente ma attraverso il loro recupero alla voce "virgolare" del Tommaseo-Bellini che recita testualmente: «Salv. Pros. Tosc. 1.188. (C). Né il Petrarca puntò e virgolò il suo Canzoniere; ché questa minuta faccenda i grandi autori ai grammatici avvenire, loro affezionati, lasciarono». E, subito di seguito, la definizione della virgola, che nella mistificata ricostruzione dannunziana si vorrebbe dettata dal «calònaco gran virgolatore», sacerdote e professore cicognino, è invece ancora tratta dal dizionario che, alla voce "virgola", riporta sempre il Salvini delle *Prose toscane*: «segni del piccolo punto, il quale, perché non sembrasse il massimo, cioè punto fermo, con una traversa linea, quasi stecco tenuto da magistral mano, presero i Grammatici a additare; la qual linea fu perciò chiamata virgola, o vogliam dire piccola verga dimostrante il minor punto». A questo punto giunto, sembra che d'Annunzio si lasci addirittura prendere la mano dal gioco irrisorio, dalla deformazione ironica della scrittura. E così, anche il «latin salmistico» di qualche riga sotto, si scopre nascere dalla voce "verga" del Tommaseo: «Virga tua, et baculus tuus, ipsa me consolata sunt». Il resto del brano, poi, interamente dedicato al cacio d'Abruzzo – con una spassosissima, ma calibratissima analogia tra il cacio verminosio e la prosa virgolata – ed al «mazzamauriello», nasce dalle letture degli *Usi e costumi abruzzesi* di De Nino, grazie ad una operazione di continua e illimitata *contaminatio* tra la fonte alta e la fonte popolare. Quel che resta, di un presunto tempo perduto e che dovrebbe essere recuperato con la scrittura attraverso la memoria, è davvero ben poca cosa: la sostanza dell'autobiografia dannunziana dimostrandosi ancora costituita di altri libri, di altre parole, di proprie o altrui opere da utilizzare indifferentemente – e senza tema dell'accusa di plagio che, davvero, sarebbe, come è stata, infondata. In effetti non di plagio si tratta, ma di una precisa visione della scrittura, che irride e ironizza l'altra scrittura, l'accademica e irrigidita prosa dei "Professori", ed in specie di quella spacciata per "autobiografica": come più tardi in Borges, come poi per Foucault, la letteratura dannunziana, anche quella di memoria, anche le prose «di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni», sono scrittura che «si stende tra i segni, da libro a libro, nell'interstizio delle ripetizioni e dei commentari; nasce e si forma nell'intercapedine dei testi. È un fenomeno da biblioteca». E nella biblioteca dannunziana del Vittoriale, l'ideale scaffale della memoria è davvero il più affollato di libri di riferimento, il solo in grado di produrre ironia, sorriso, divertimento nella e della scrittura.

Naturalmente, la distinzione che si è fatta per comodità d'indagine rischia di far pensare ad un testo in cui, volta per volta e brano per brano, funzioni e sia rintracciabile una sola fonte e di carattere specifico: mentre invece, il risultato finale è quello in cui le varie fonti si intersecano e si assommano, talvolta occultandosi e confondendosi tra loro, presentando infine un volume la cui tessitura risulta altamente elaborata, l'ordito testuale composto, sì, di pezzi di provenienza assolutamente eterogenea ma ben amalgamati entro una architettura complessiva che sa salvaguardare la coerenza estetica dell'opera, ne annulla le fratture interne, lima le incongruenze stilistiche e sa patinare la superficie della scrittura fino a dissimulare completamente eventuali più o meno profonde 'commettiture'. Ora, ad alimentare tessera per tessera il mosaico di questo libro, giova ricordarlo, aiuta anche la recuperata biblioteca dannunziana dei classici citati nel dizionario della Crusca, la cosiddetta «raccolta de' Citati», classici che, come si è detto, anche per il tramite del Tommaseo-Bellini, si affastellano nell'ideale scaffale di riferimento dell'autore del Secondo amante di Lucrezia Buti: la veggenza antelucana da cui, a dire del d'Annunzio aviatore, sarebbe nata la scrittura del Notturmo è ora dichiaratamente una diuturna visione di quella sorta di Aleph dove «il passato è presente» grazie anche

alla memoria che recupera insieme vita e libri, ricordi del collegio e, ad esempio, letture dai Preludi e commenti degli “Inni della notte” di Novalis nella traduzione di A. Hermet per i tipi Carabba di Lanciano, conservati nella biblioteca del Vittoriale con evidenti segni di lettura, cartigli segnalibro e intense sottolineature. Il discorso vale ovviamente non solo per Novalis ma per tutta la fila di libri che, giacenti sullo scaffale o sullo scrittoio del Vate al momento della composizione del Lucrezia Buti, ben fanno mostra di loro stessi affiorando dalla superficie del testo in maniera ora più ora meno evidente o, magari, emergendo in alcuni tratti per poi scorrere al di sotto della superficie testuale fino a ricomparire, come risorgive in un terreno carsico, in punti definiti del testo. Le fonti ora si sommano e, nel loro complessivo insieme, si depositano nel testo dannunziano arricchendolo e sostanziandolo di temi, motivi, spunti, lessico e stile: ne è palese esempio la favilla intitolata Glosa dell’acino e del frammento, tutta risultante di una rete di riferimenti bibliografici ai ‘Citati’ e ad alcune altre fonti storiche, turistiche e linguistico-letterarie.

«Scrivo nel Libro segreto del perché. E oggi la mia isola è un’isola ionia perché ho davanti a me un graticcio ricoperto di grappoli fitti come i riccioli intorno alla testardaggine di Giacinto figlio di Diomede. Ne ho assaggiato qualche acino...ma è uva di Ser Alamanno Salviati; e posso dire che la licenza me la dà il «testo di lingua» Lionardo, magari sotto il nome cruschevole ‘Ormanozzo Rigogoli, per amore di quel suo Paradosso...e mi ritorna in mente la meraviglia di Ristoro d’Arezzo davanti a certi «pezzi di vasa»...com’è fatta questa mia prosa che io scrivo per me, per me solo, con quel «secreto stile» che Bindo Bonichi accennò in non so quale sprazzo di bagliore venutogli dal cozzo delle rime, ma che io dopo molti secoli di Siena trovo e imparo e conduco a perfezione? Com’è fatta?»

Qui, le ipotesi di Ristoro d’Arezzo, esposte nel primo trattato scientifico in volgare, La composizione del mondo colle sue cascioni, nel 1282, sulla base di alcuni assiomi aristotelici e averroisticici, per spiegare alcuni fenomeni naturali, non sempre spiegabili su basi razionali, sono comunque più attendibili di quelle che potrebbero spiegare il ‘mistero’ della scrittura e dell’arte dannunziane: il che avvia l’ipotesi di una scrittura a chiarezza di sé, condotta con criteri i di «secreto stile» che distinguono non la prosa del diario intimo (le letture di Amiel sono ormai lontane nel tempo) vergato a confessione del proprio io, ma uno scrivere che, nel registrare, chiarisce la propria (straordinaria) identità. Testimone ‘alto’ di questa operazione era stato già chiamato ad essere Francesco Petrarca, che aveva precisato al lettore i contorni del suo “libello”: «Secretum enim meum es et diceris». Testimone più umile, ma più funzionale al progetto della sua scrittura a chiarezza di sé, invece, era stato chiamato Goro di Stagio Dati nel Venturiero senza ventura. E mentre l’incipit della favilla, infatti, sembra rifare il verso alla fonte interna dell’Avvertenza del Venturiero, il corpo del testo si sostanzia di una serie di appunti presi durante la crociera in Grecia avvenuta nel 1895, di cui resta traccia nel Taccuino I, poi riversati integralmente nel Taccuino III ove compaiono una serie di annotazioni soprattutto rispetto a piante, frutta e fiori esotici, con menzione speciale dell’uva passolina: «È uva dolce e profumata. Tutta la campagna di Patrasso ne è ricchissima. In questo mese i mercanti sono nelle loro ville a vigilare la preparazione della passolina». Di uva greca ‘passolina’ si era già parlato anche nei Madrigali dell’estate di *Alcyone*. Ma il Taccuino, ovviamente, non è la sola fonte a cui questo brano rimanda: proprio un particolare vitigno di provenienza greca è trapiantato nel Giardino annesso al Palazzo Salviati di Firenze, dove l’antico proprietario, ser Alamanno Salviati, aveva voluto quel frutto esotico che aveva ribattezzato «uva salamanna» o uva passolina e di cui dà notizia proprio nella sua opera conosciuta col titolo di Paradosso, ma il cui titolo completo d’Annunzio in parte riporta: Il Lasca, dialogo. Cruscata, ovvero Paradosso d’Ormanozzo Rigogoli rivisto e ampliato da Panico Granacci, cittadini di Firenze e Accademici della Crusca, nel quale si mostra che non importa che la Storia sia vera e quistionasi alcuna cosa contro la Poesia. Le informazioni sul giardino di Palazzo Salviati sono contenute nel libro

di Federico Fantozzi, Nuova guida ovvero descrizione storica-artistica-critica della città e contorni di Firenze, Firenze, Ducci, 1849, conservato al Vittoriale (stanza del Mappamondo). Il riferimento al mito di Diomede, infine, si riferisce all'episodio di cui racconta Ovidio (Metam., X, vv. 162-219), per cui Apollo, dopo averlo ucciso, trasforma Giacinto in fiore. La varietà di fonti, per questo brano, differenti fra loro per grado di 'nobiltà' (si va dal Secretum al baedeker turistico) e per grado di acquisizione (diretta o mediata dal dizionario e dalla guida turistica), rende bene l'idea della tessitura intera del libro giocato tutto sulla possibilità combinatoria di pezzi eterogenei, di libri eterogenei, di materiale vario che si viene affastellando nel *Secondo amante* secondo un criterio distributivo che, probabilmente, è destinato a rimanere a noi ignoto ma che individua nella cifra stilistica dell'ironia la chiave interpretativa dell'opera. L'identificazione della fonte, anche se certa, lascia infatti aperta la questione relativa a quale criterio d'Annunzio abbia utilizzato nel distribuire le citazioni all'interno del testo; e, in subordine ma seguente e consequenziale, il problema di quale dei due testi abbia avuto carattere generativo: è la fonte che genera il testo o il testo – predeterminato e preordinato – che si avvale della citazione come addizionale esterna? Non lo sappiamo, e forse non lo sapremo mai. Quel che invece è certo è il lavoro deformante della scrittura che genera ironia, quel «prosare» che in questo romanzo raggiunge il massimo grado di ironia coniugata al massimo sforzo di artificio compositivo: ad esempio, ancora fra le “Sette imputazioni” del collegiale di Prato, la quarta è emblematicamente intitolata alla *Penna dell'agnolo Gabriello*: qui la narrazione si snoda tutta fra un'evidente riutilizzo di materiali boccacceschi, citazioni e calchi più e meno palesi da manuali lessicografici, indicazioni e rinvii (non sempre diretti) a fonti della Crusca (come l'Ercolano del Varchi), precisazioni estratte dalle Vite del Vasari o dall'Illustratore fiorentino dell'abate Becchi. Il titolo, ad esempio, viene esattamente dall'indicazione che lo stesso d'Annunzio dà in chiusura di brano: Decamerone, giornata sesta, Novella decima (Frate Cipolla promette a certi contadini di mostrare loro la penna dello Agnolo Gabriello).

«Proprio là abitava un altro consorto addetto alla segreteria del Comune di Palazzo Vecchio e deditissimo agli studii filologici per una elezione quasi corporale alla pedanteria linguaiuola e per una occulta aspirazione di ottenere e tenere un ufizio magari di prima staccatura nell'Accademia della Crusca...Da buon toscanello novizio, m'ero subito messo a parlare in Crusca...[e]m'ero messo a contraffare Messer Prosone gesticolando e favellando con tanto faceto acume che la Clematide [...] m'avea mostrato le sue belle gambe [...] e s'era lasciata un pochettino abburattare. Un certo genere di lepidezza cruschevole, un certo genere di sottilissima ironia ammanierata...questa maniera elegantissimamente fiorentina...io fin da quella vigilia chiamai prosare».

L'episodio narrato, in sé, ancora una volta, non costituisce fatto straordinario: ospite della famiglia Coccolini, in Corso de' Tintori a Prato, il giovane Gabriele fa conoscenza di un impiegato comunale dedito agli studi eruditi e filologici e, nell'imitare, parodiandolo, il suo 'parlare in crusca', d'Annunzio affina precocissimamente il suo 'genere di lepidezza cruschevole', quel certo stile di 'sottilissima ironia ammanierata', in una parola il suo 'prosare'. Anche in questo caso, come in altri, però, l'episodio non vale per la sua più o meno realistica rispondenza. Al contrario, l'intera narrazione sembra nascere più dall'esigenza linguistica di cesellare un testo a partire da materiali di vocabolario piuttosto che dalla volontà di raccontare fatti realmente accaduti. Anche il personaggio protagonista di queste pagine, messer Prosone, che pure è stato concretamente identificato in Gargano Gargani, 1820-1889, autore del cosiddetto Poligrafo Gargani, risulta una caricatura ironica talmente elaborata manieristicamente che, piuttosto, sembra fare il paio con simili bozzetti linguaioli presenti nelle *Pagine sparse* del De Amicis o nei versi di *A Messerino* del Carducci (Juvenilia, V): lo stesso nome, *Messerino* o *Prosone*, è senza dubbio derivato dal sonetto di Rustico Filippi *Quando Dio Messere Messerino fece*, da d'Annunzio colto

nella *Crestomazia* del Monaci o, con maggiore probabilità, dall'*Ercolano* di Benedetto Varchi, e però non da una diretta consultazione del Varchi stesso quanto piuttosto dalla citazione che ne vien fatta alla voce «prosare» del Tommaseo-Bellini: «fig. Varch. Ercol. 51. (C) Quando in Firenze si vuol riprendere uno che favelli troppo adagio, e ascolti se medesimo, e (come si dice) con prosopopeja, s'usa di dire: egli la prosa, e coloro che la prosano si chiamano prosonei». Tutta la prima parte del brano, peraltro, è risultante da un'abile incastro di definizioni ricavate dal TB: valga per «stacciatura», definita come «Per Azione dello stacciare. Car. Apol. 171. (M.) Voglio che per ora mi basti di aver mostro a voi... quanta ciarpa si sia cavata di questa prima stacciatura, che s'è fatta delle cose vostre», dove si trova anche il termine «buratto» che, rinviando ad una derivazione dall'infinito del verbo, porta d'Annunzio alla voce «abburattare», che «dicesi dell'atto venereo» (cfr. Tommaseo-Bellini, sub voce). Allo stesso modo, anche l'espressione «parlare in Crusca», insieme alla successiva dello «scrivere con la crusca alla mano» vengono, con ogni probabilità, dalla consultazione del Tommaseo-Bellini alla voce «crusca»: «Scrivere colla Crusca alla mano, attenersi servilmente all'esempio de' vecchi. – Parlare in Crusca, d'ogni parlare affettato». Alla stessa voce del vocabolario, peraltro, solo un poco più lavorata ed adattata al contesto, è dovuta l'intera frase virgolettata che viene dopo: «S. f. Titolo dell'accademia fiorentina, spiegato nel seg. es. Inf. Sec. lett. (C) L'accademia nostra che, non per altro,... s'intitola della Crusca, che per l'abburattar ch'ella fa, e cernere da essa crusca la farina. [T.] Se così è, meglio dire Accademia della Farina. Di questo andare la scienza del bene diventa scienza del male», anche se è evidente la mescolanza con quanto il medesimo Tommaseo-Bellini riporta alla voce «frullone»: «Frullone è anche Impresa dell'Accademia della Crusca col motto: IL PIÙ BEL FIOR NE COGLIE. Infar. pr. (C) Dal continuo cernere che ella fa col suo frullone la farina dalla crusca». Singolare, infine, e quanto mai significativo di un metodo di lavoro, è la descrizione di Messer Prosone:

«Messer Prosone era, in verità, il tipo vivo del pedante rappresentato con quattro buoni tocchi nel Comento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del padre Siceo. «Li atti d'un pedante sono: parlando prosar le parole; disputando alzar le dita; andando, dimenarsi, compiacersi di quel che dice, e, quando gli viene allegata un'autorità di Cantalizio, colleppolarsi d'allegrezza».

Il brano è ripreso integralmente, come d'altra parte onestamente lasciano supporre le stesse virgolette, da una qualche fonte; che è, si scopre subito, la voce «Pedante» del Tommaseo: «Li atti d'un pedante sono: parlando prosar le parole; disputando alzar le dita; andando, dimenarsi, compiacersi di quel che dice, e, quando gli viene allegata un'autorità di Cantalizio, colleppolarsi d'allegrezza». Si noti in aggiunta, che dalla tavola delle abbreviazioni allegata al Tommaseo-Bellini, la citazione risulta tratta dal Comento di Annibal Caro: «Comento di Ser Agresto da Ficaruolo (Annibal Caro) sopra la prima Ficata del padre Siceo» (Tommaseo-Bellini, Tavola delle abbreviature degli autori e dei testi dai quali sono tratti gli esempi). L'insieme di queste indicazioni, opportunamente lavorate all'interno del laboratorio narrativo posto sulla riva sinistra del Lago di Garda, produrranno la famosa descrizione di Messer Prosone. Le citazioni virgolettate in chiusura di «Favilla» provengono, infine, dal Decameron, giornata V, dalla novella di Dioneo in cui, per l'appunto, la moglie di Pietro da Vinciolo «di pelo rosso», esattamente come Monna Cavolfiore, riflette sull'andare «in zoccoli per l'asciutto» (comportarsi da sodomita) del proprio marito e decide di conseguenza di «portare altrui in nave per lo piovoso» (tradire il marito con un altro uomo).

Un tale metodo di composizione, per la realizzazione di un libro che ha la pretesa neppure tanto celata di presentarsi come “di memorie”, lascia aperti alcuni interrogativi che investono non tanto la sincerità del genere – la scrittura essendo, di per sé, una ironia

o un tradimento o una sola delle tante possibili interpretazioni del reale –, quanto la modalità e, cosa più seria, il senso autentico di una siffatta operazione che usa e mette insieme fonti ‘meschine’ millantando letture blasonate, che sostituisce le memorie d’infanzia con le pagine di un baedeker, che, soprattutto, compone il testo deformandone la superficie lessicale e sintattica in facile ironia come un mosaico di tessere disperate e rese distorte anche se satinandone con cura gli interstizi. Questioni alle quali, forse, il solo estensore della pagine avrebbe potuto rispondere: a noi posteri, meravigliosamente dotati del senno di poi, non restano che ipotesi.

Una fra le tante possibili, è che il gioco della scrittura, la favola ironica, il divertimento della parodia abbia preso la mano allo scrittore il quale, se da una parte ha irritato il lettore incastonando e componendo un testo fatto di altri testi così mostrando una capacità testuale che non ha pari nella storia della letteratura italiana del Novecento, dall’altra ha inteso irridere e parodiare proprio quei “poeti laureati” – gli accademicónzoli di varia provenienza e fattura – da sempre suo bersaglio polemico.

L’incedere ironico e parodistico della prosa dannunziana nel *Secondo amante*, poi, trova alcuni momenti di pausa che, generalmente, coincidono con le pause metaletterarie, ovvero quelle riflessioni di d’Annunzio sulla propria stessa scrittura o sui misteri della propria interiorità; va qui ricordato, innanzitutto, che pur essendo la materia narrativa del *Secondo amante* già alla data della sua composizione sufficiente per una pubblicazione a sé stante, come avrebbe desiderato lo stesso autore, in realtà il volume di *Lucrezia Buti* finì per essere, editorialmente, solo una favilla del più ampio fuoco del tomo del 1924 intitolato *Venturiero senza ventura ed altri studi del vivere inimitabile*. In questa raccolta di prose “nuove”, occupano propri spazi le *Tre parabole del bellissimo nemico* la cui connotazione “malinconica”, come malinconiche sono alcune pagine dello stesso *Venturiero*, potrebbe aver influito sulla scelta – operata per conferire una necessaria coerenza interna al tomo – di inserti malinconici in un testo altrimenti così fortemente connotato in senso ironico e parodistico. Il “buffo”, quale tema portante, come s’è visto, dell’intero schema narrativo del *Secondo amante*, infatti, trova ogni tanto delle pause di riflessione segnate da una nota di malinconia. E d’altra parte, questa altalenante condizione di euforia – che si trasforma in ironia o in parodia – e che lascia spazio a tratti di abbattimenti melanconici, non è caratteristica nuova nella storia biografica e letteraria di Gabriele d’Annunzio: «ondeggio in una perpetua vicenda di estasi e di martirii...di abbattimenti tragici e di ilarità convulse», scriveva a Elda Zucconi in data 12 maggio 1881 lo stesso autore che, nel 1924, tra le pagine del *Secondo amante*, si definirà proprio «Arcangelo e mostro», arcangelo d’ironia e mostro di malinconia:

«Sotto le mie violenze e i miei eccessi e le mie tempeste subitanee e le mie ansietà vertiginose questa certezza pone un fondo imperturbabile. Non v’è creatura più di me mutevole e più di me ferma, più di me inquieta e più di me pacata. I miei interpreti vani si stupiscono e si scandalizzano. Io, quando studio me stesso per rivelarmi a me stesso, rinnovo di continuo in me la meraviglia del fanciullo e del dio».

E tale rimase l’alternanza tra ilarità euforica e profondità malinconica nella sua esistenza, e quindi nella sua scrittura, fino in tarda maturità. Solo per fare qualche esempio concreto, proprio tra le pagine più belle del *Secondo amante*, quelle in cui sembra squarciarsi il cielo di carta della predestinazione all’eccellenza di un superuomo in nuce, si nascondono verità sussurrate, appena accennate e fatte emergere da processi di rimembranza:

«Trassi dalla guaina di stagno il disco dello specchio, non senza brivido superstizioso, come se m’attendessi a ritrovare nel piccolo vetro piombato la mia immagine di bambino lontana di sett’anni. Specchiai il pallore indomito della mia malinconia, i miei grandi occhi pensosi e coraggiosi. «Oh, la vecchiezza del mondo!». Un filo d’argento riluceva tra i folti riccioli apollinei...Non lo tolsi; non ebbi fretta di toglierlo».

M'indugiavi nello specchio come se attendessi l'apparizione della mia maschera di vecchio dietro il mio viso di bambino».

Sono, in genere, pause di riflessione, di memoria, di meditazione e/o di riscoperta di sé. Ma anche di meravigliata scoperta del reale e di una sensibilità precoce:

«Mi ricordo. Il digiuno aumentava i subitanei fervori del mio delirio contenuto, accelerava la vicenda delle mie immaginazioni, rendeva leggiere al travaglio del mio spirito le mie ossa, leggiere come l'omero del pellicano celato. Sensibilissimo ai più tenui mutamenti della luce come se tutta la mia anima non fosse se non un'acqua volubile a specchio dei cieli, non avevo pertanto mai sentito – dalla mia nascita fino a quel giorno – non avevo mai sentito con tanta potenza l'angoscia della sera. [...] più mi stupii quando vidi a poco a poco la perlagione dell'aria farsi più chiara, più argentea, come se io avessi tra le mie dita la perla della malinconia e la volgessi con arte a suscitare il lustro cangiante».

Certi cedimenti, che appunto lasciano intravedere di là dalla patina fiammeggiante del fanciullo eroico/erotico già predestinato a grandi gesta, sono quelli che più fanno autentiche le pause di meditazione del *Secondo amante di Lucrezia Buti* (che, per l'appunto, è proprio lo stesso d'Annunzio che si rivede e si ristudia e si riscopre da anziano ed esperto scrittore in un volto ingenuamente bambino):

«Mi parve che a un tratto il petto mi s'incavasse ... Tutte le spoglie, tutte le larve, tutte le scorie cadevano da me a un tratto; mi lasciavano ignudo e vero, senza la mia grazia flessibile, senza la mia menzogna amabile, sola ossatura del mio animo ben costruita, sola balestra del mio volere tesa dai miei tendini, sola volontà ascetica pronta a volgersi verso ogni richiamo severo, verso ogni allarme tremendo. Ero io, ero io! Che m'importava del ponte dietro di me con tutti i miei giochi e i miei sogni? Mi bisognava rendere il mio diamante sempre più duro perché nessuna punta potesse mai fenderlo né graffiarlo. Mi bisognava rendere il mio elmetto sempre meglio temprato perché da nessuna incrostatura vi potesse entrare un pensiero vile. È vero: difendevo con le mie finzioni e con le mie invenzioni la mia vita profonda, preservavo con la frode sottile e laboriosa la mia più ricca sostanza...E l'ansia di vivere mi ridiveniva vertiginosa».

Anche nel ricordo della imminente scoperta della sessualità, quando insomma la solare e vibrante energia vitale dovrebbe caratterizzare gli eventi, il ricordo si tinge di malinconia. Così d'Annunzio scrive nel paragrafetto intitolato *Lo splendore della sensualità*:

«Non più temevo l'esperimento plebeo, la delusione abietta; ché portavo la mia bellezza in me, non umilievole. Sapevo che avrei serbata la mia solitudine orgogliosa anche nel covile del postribolo. L'ora fuggiva. Cercai di ritrovare il cammino. Più volte mi smarrii, tra muri siepi cancelli cipressi roseti. Più volte tornai indietro, girai a dritta, voltai a manca, senza impazienza, senza rammarico».

E continua:

«Sentii una mano sudaticcia che mi compresse nella bocca il grido spasimoso. Poi sentii placare e cullare i miei sussulti da una tenerezza quasi materna, da non so che malinconica dolcezza di ninnananna, da una pietà semplice che pareva ritrovasse la monotonia delle cantilene in una lontananza indefinita... Mi ricordo. Seduto su la sponda del letto, mi chinavo verso di lei che s'era seduta su un guanciale a' miei piedi. E la guardavo intento, come per riconoscere quel che di me s'era effuso in lei, come per seguire nel suo buio il flutto della mia vita preziosa. E forse, credendo di guatarla e di spiarla, non guatavo e non spiavo se non la mia tristezza incognita; ma la vedevo irrimediabilmente accomunata alla mia novità misteriosa».

La prima esperienza d'amore, prima ancora che la sperimentazione della sessualità nel postribolo, viene addirittura tratteggiata e raccontata da d'Annunzio con il nomignolo di Malinconia:

«Al palagio della Crocetta nella via della Colonna fui condotto da colei che 'in quella parte del libro della mia memoria, dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere' è chiamata Malinconia.

Eravamo sul Ponte alle Grazie, sul vecchio ponte di Rubaconte che in grazia di quel mio primo amoretto avevo nominato 'di Rubacuori' edificando sopra la pigna dal lato di levante, nel luogo dell'oratorio di Iacopo degli Alberti, il sacello de' miei vóti quasi confessati. Malinconia aveva così belle e fresche braccia che non smetteva la manica corta se non dopo l'estate di San Martino e la rimetteva al principio della primavera, proprio all'equinozio, tre giorni dopo la festa del mio nome angelicato, con una esattezza equinoziale che mi tagliava in due parti eguali l'anima, in agguagliata di 'pensier folli' e di 'spemi bambe', come diceva una rima di Benedetto Varchi in un librettolo pastorale da me trovato nella scancia d'un libraino sul lungarno degli Acciaiuoli. Fin da allora avevo in uso e in vezzo la facezia cruschevole per dissimulare il mio segreto! E l'academia della Crusca, tanto ritrosa dal concedere al 'miglior fabbro del parlar materno' almen la toga verderògnola dello Immaturo, non sa quanto ella m'abbia soccorso e mi soccorra nei tremori e rossori e pallori della mia timidità.

La mia 'speme bamba' aveva dunque inventato un modo ingegnoso di goder le belle braccia, in obbedienza a un mònito della Introduzione alle Virtù: "I tastamenti vadano dinanzi alla tua via".

Avevo inventato il modo di andare e di stare "a gomitello" con Malinconia».

Molto probabilmente, l'intero brano nasce e si struttura, anche in questo caso, non già dal ricordo di Clemenza, ma proprio come un gioco d'incastri, sovrapposizioni, citazioni e doppi sensi recuperati o ricalcati da esempi lessicografici di varia provenienza, su cui spicca, fra tutti, il vocabolario del Tommaseo. Proprio l'espressione che dà titolo alla favilla, stare a «gomitello» (da d'Annunzio usata nel senso di «andare a braccetto»), è ricavata dal TB che riporta, in esempio, una citazione da Domenico Cavalca: «Dormire col capo appoggiato sul gomito. Cavalc. Frutt. ling. 283. (M.) Dormendo in su la cattedra a gomitello, si lascia cadere il bastone di mano». La stessa fonte, poi, vale per le espressioni «speme bamba» (nel vocabolario, sub voce: «Varch. Rim. Past. 42. O miei folli pensier, o spemi bambe, Dove voi stessi avete e me condotto?»), «sempre mai stare a bacio» e per la citazione connessa della canzonetta di Lorenzo de' Medici: «Posto avverb., si dice di piaggia o sito dove poco o punto batte il sole, e per lo più di quello ch'è volto a tramontana; [...] Lor. Med. canz. Non vorrà che questi fiori Sempre mai stieno a bacio». L'espressione «avere in uso e in vezzo», similmente, proviene dal lemma "vezzo" per cui il TB riporta: «Avere in delizia. Fr. Giord. 62. (M.) I peccati veniali non tolgono la grazia di Dio, ma chi troppo gli ha in uso e in vezzo..., troppo dispiace a Dio». Alle 'fonti' lessicografiche o dei testi di Crusca, poi, si aggiungono testi di erudizione e curiosità toscane come L'illustratore fiorentino del Becchi (al quale d'Annunzio stesso rimanda, già nel 1903, come riferimento bibliografico nel Taccuino XLVI: «L'illustratore fiorentino – (Tipografia Galileiana) 1837 Abate F. Becchi», T., p. 466) o anche testi più ampiamente utilizzati come le Vite del Vasari. A quest'ultima opera, ad esempio, si deve il paragone con il "Rosso" (Giovambattista di Jacopo di Gasparre, detto il "Rosso fiorentino", 1495-1540): «Stava il Rosso, quando questa opra faceva ["quando Jacob piglia il bere da quelle donne alla fonte", n.d.r.], nel Borgo de' Tintori, che risponde con le stanze ne gli orti de' frati di Santa Croce, e si pigliava piacere d'un bertuccione, il quale aveva spirito più d'uomo che di animale» (Vite, pp. 751-752). Ma l'aneddoto vasariano è già riportato da d'Annunzio nel 1903, con dovizia di rimando bibliografico: «L'episodio narrato dal Vasari al borgo de' Tintori – dove stava il Rosso e vi dipingeva il quadro di Jacob "quando

Jacob piglia il bere da quelle donne alla fonte” // Il Rosso “bonissimo musico” “ricco d’animo e di grandezza” (Le vite – Il Rosso – Milanese Tomo V. pagina 160). // Stava nel borgo de’ Tintori che risponde con le stanze [...] // “Era anco tanto ricco d’invenzioni che non gli avanzava mai niente di campo nelle tavole”» (T., pp. 465-466).

Insomma, la vena malinconica che, di sotto al tessuto testuale affiora, di tanto in tanto nelle pause, indotte alla superficie dalle meditazioni o dal ricordo sembra investire vari e diversi aspetti della vita – pur eccezionale – del giovane collegiale. E quel che ne emerge, è uno sforzo continuo e costante di usare la scrittura come un colpo di sonda, per dirla con Bergson, nel profondo della propria identità, di memorare per scrivere a chiarezza di sé, anche se tale chiarezza svela un fondo di sostanziale cupa malinconia:

«Quante pene pativo per pigliare chiarezza di me, per conoscere me vero, e per provare le mie tempere! Ma d’esser tanto sconosciuto non m’adontavo né m’attristavo, sì bene m’allegro talvolta sì selvaggiamente che m’accadde di trapassare i limiti delle vendette allegre e dei disordini premeditati. Né mai – e me ne glorio come d’un titolo di precocissima nobiltà che mi dura e mi durerà fino alla morte – né mai potei sorprendere me stesso in una qualche inclinazione a giustificarmi o a difendermi con l’autorità altrui, con la testimonianza altrui, con l’altrui consenso. Né mai m’avvenne di coglier me medesimo in fallo di scoprire dinanzi all’accusatore la mia essenza intima e il segreto delle mie cagioni; né mai m’avvenne di cogliermi in un qualche moto d’arrendevolezza o di compiacimento nel lasciarmi deciferare; che anzi, come una fiera spedita e scaltra, m’ingegnavo a escir pronto da ogni pesta seguitata o a confonderla con le più rapide rivolte e con i controtagli più netti. Professavo fin da allora, nella vita in comune, l’arte acuta e crudele d’ingannare senza scrupolo gli altri per non ingannar me; ed era l’inizio d’un’arte che poi dovevo divenirmi ascetica ed eroica, conciliando entro me – attraverso il disdegno e il silenzio, attraverso l’orgoglio e lo sprezzo – la Libertà e la Grazia nell’ufficio divino dell’anima.

...

Come avrei potuto, ad esempio, degnarmi di riagitare il mio spirito e di risollevarlo il fondime prezioso deposto nel mio sonno di stanchezza e di tristezza dormito in quella bottega da caffè dinanzi a quella povera mosca annegata in quel rosolio tetro? Mi lasciavi accusare grossamente di diserzione ridendo, ridendo mi lasciavi castigare; e da tutta quella agitazione e inquisizione ridevole, contro quelle mie ore profonde, la mia anima si sentì più remota di Sirio e delle Pleiadi».

La traccia evidente di una siffatta complessa, composita, difficile costruzione narrativa, di là dai contenuti e di là dai risultati più o meno agevoli alla lettura del malcapitato lettore, è tuttavia l’unica pista possibile per arrivare a leggere, con una qualche soddisfazione ed un qualche auspicabile risultato di comprensione l’opera di d’Annunzio. Ma che sia scrittura ‘sorridente’, intessuta d’ironia o parodia, che sia scrittura penetrante nel più profondo degli abissi di malinconia, l’opera dannunziana si rivela sempre più un’opera di “parola”: parole di “numerosa composizione” – se si vuole, artefatte grazie a infinite variazioni, digressioni, inserzioni, contaminazioni – o di favolosa invenzione, intessute di preziose rarità da vocabolario. In ogni caso, la materia di cui si compone l’opera non è ironia in sé, non è parodia e non malinconia. Il tocco dell’artefice peritissimo trasforma, come un Re Mida novello, qualunque cosa, sentimento, emozione, realtà Egli tocchi in una meravigliosa, inarrivabile, rara e preziosa opera di letteratura.

Il mio più alto e più raro privilegio è in questo potere di trarre nuove tempere di suono da tutte le cose ch’io tocco, da qualunque cosa ch’io tocchi... Io non sono uno scrittore da scrittoio. Sono un artefice di vita assiduo, congiunto alla intera vita, accordato alla vita universale dal mio linguaggio, che è il mio parlar materno e che pure è inimitabile, di numerosa composizione e di favolosa invenzione, come un giorno

dirà l'Inciscrannato o l'Incancherito nel recitare il mio elogio académico. E di questo rido, e so ridere, mentre penso al giovine Italiano che fra cent'anni o fra dugent'anni, libero d'ogni «luogo comune» e d'ogni imparaticcio, scoprirà il più bello de' miei libri – quello che non ho ancóra scritto – e, sentendosi rinascere e trasfigurare dall'intimo, lo terrà per sempre come il più grande e il più appassionato degli eventi.

Riferimenti bibliografici essenziali

S. Costa, *D'Annunzio e Dante* in AA.VV. *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: la Toscana*, Pescara, 1999, pp. 57-70

V. Moretti, *In libertà di parole* in "Rassegna Dannunziana", 2002, 41, pp. 21-23.

G.d'A., *Il secondo amante di Lucrezia Buti* in *Prose di Ricerca*, I (a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, con note esplicative di A. P. Cappello), Milano, Mondadori, 2005.

G. Oliva, *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

G.d'A., *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (a cura di Angelo Piero Cappello), Prato, Piano B, 2014.

«Or conviene il silenzio, alto silenzio». Malinconie e “fantasmi” dannunziani

Andrea Gialloreto

Ricercando me stesso, non ritrovavo se non la mia malinconia.
Ricercando il mio silenzio, non ritrovavo se non la mia musica.
G. d'Annunzio. *Notturmo*, seconda offerta

Chi si accinga a mettere in rilievo nell'opera di d'Annunzio convergenze, interrelazioni e linee di attrito fra due stati alquanto impalpabili della “vita morale” come malinconia e ironia, dovrà porsi il problema di confutare la recisa asserzione di Giuseppe Antonio Borgese, che nella sua monografia del 1909 accreditava «l'impossibilità del riso, l'assenza di gaiezza, d'umorismo, di scherzosa ironia»¹ nell'indole e nell'arte del Pescara. I contributi a queste giornate di studio hanno ben dimostrato come sia invece possibile aprire spazi inaspettati per un tale campo d'indagine, finora minoritario nel vasto schedario della letteratura critica sul vate².

Più che al tentativo di riscontrare occorrenze, pur evidenti, del nesso ironia-malinconia all'interno del sistema testuale dannunziano, il mio intervento si concentrerà sui «fantasmi» del poeta, ossia sui rari momenti di autoironia o di meditazione sull'inadeguatezza dell'artefice a conferire forma alla bellezza e a dar vita alle larve che hanno popolato sensi e nervi del poeta negli anni dell'apprendistato, da *Primo vere* fino alle soglie del *Poema paradisiaco*. Si tratterà dunque di un'ironia tragica confinante con l'avvertimento dell'imperfezione, della provvisorietà, della natura effimera e transitoria dei pensieri prima che essi trovino traduzione e corpo sonoro nell'immagine e nel verso. L'impegno metatestuale è spesso assunto da d'Annunzio per civetteria, quasi volesse accentuare lo sforzo della creazione per meglio esaltarne gli esiti impeccabili; nondimeno, in questa fase iniziale del suo operare la prospettiva dello sguardo rivolto a sé e ai propri strumenti espressivi si configura come un'occasione di scoperta e di mutamento dei codici artistici ereditati dai modelli (“fari” di una stagione, che si succedono agevolmente, e vengono abbandonati con adolescenziale noncuranza: da Chiarini a Carducci, dai parnassiani ai decadenti, fino all'aggancio duraturo con la poetica dei romantici inglesi dirottata su tonalità preraffaellite e decadenti, per restare nel solo campo della lirica).

In ciò d'Annunzio anticipa la temperie liberty e primonovecentesca culminante nella ritrosia a dirsi poeti dei crepuscolari e nelle perplessità dei postsimbolisti belgi e francesi. Collocandosi tra ironia e malinconia, egli si interroga sugli statuti dello scrivere in versi, pur senza arrivare a sbeffeggiare la figura del poeta come fece Tristan Corbière o a rinnegarne ruolo e funzione sociale alla stregua di Rimbaud (del resto, siamo avvisati, per aver letto i saggi di Mario Praz, che l'italiano resta estraneo alla rivelazione della

tetrarchia simbolista: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont spingendosi al massimo a ricalcare la poetica verlainiana della musica *avant toute chose* o le esalazioni sentimentali dei simbolisti minori). Facendo leva su una sensibilità condivisa, al cadere del diciannovesimo secolo, da vasti strati del mondo artistico e culturale, Jean Starobinski ha sottolineato che «Il gioco ironico possiede di per sé il valore di un'interpretazione: è una derisoria epifania dell'arte e dell'artista»³. Gli fa eco l'autorevole voce di uno dei massimi studiosi italiani delle "istituzioni della poesia", Luciano Anceschi, che ha notato come in d'Annunzio la poesia faccia «riflessione di sé»; l'abruzzese, infatti, «fu poeta della poesia come pochissimi nel nostro paese, in quegli anni»⁴. Come può l'autore giunto a scrivere che «il verso è tutto»⁵, il provinciale che non si fece scrupolo di attribuirsi la medaglia di massimo poeta italiano nutrire dubbi, manifestare timidezze, anche solo incertezza tra soluzioni e orizzonti teleologici della scrittura poetica? Questi indugi, queste venature malinconiche che talora increspano la superficie smagliante e polita dello stile devono la loro ragion d'essere – e il loro salutare concentrarsi negli anni in cui l'artista si cercava – allo status di creatura ibrida, ancora in formazione, che il giovane autore sperimentava tra il primo *Canto novo* e la riedizione dell'*Intermezzo*. Una simile disponibilità al cambiamento, spinta al limite dell'emulazione rispetto alle formule in sospensione nel clima culturale dell'epoca e incline alle disposizioni mimetiche da novello Proteo, trova ragion d'essere nella felice condizione di dilettante che lo scrittore condivideva con numerosi colleghi d'oltralpe. Nel tracciare il profilo della psicologia dell'uomo della *Décadence*, un raffinato analista di costumi come Paul Bourget ne perimetra gli effetti sul piano artistico evidenziando una diffusa attitudine all'instabilità e al rifiuto dei tratti distintivi del mestiere: «il dilettantismo diviene allora una scienza delicata della metamorfosi intellettuale e sentimentale»⁶.

Le non frequenti ma significative evidenze a livello testuale vengono a comporre un singolare ritratto del poeta *as a young man*, tutto inteso ad accordare la "cetra" secondando i palpiti di un animo in tumulto. D'Annunzio investe molto, in termini di autostima e di fiducia nei propri mezzi, e conseguentemente riversa dosi inaspettate di ironia nei riguardi di coloro che coglie in fallo nell'atto di svilire la missione del poeta, per mancanza di doti o per il vizio di ostentare una volgare subordinazione della parola a fini altri (piaggeria, prediche, vacua retorica, pratiche arcadiche etc). Gabriele quindicenne compone nel 1878 *A Lilia*, titolo convertito in un più atteggiato *Nox* nella seconda edizione della raccolta, datata 1880. Nelle pieghe di un'effusione amorosa convenzionale quanto artificiosa, ma già precocemente audace, si leggono due quartine segnate dal classico *topos* della tenzone tra usignoli e rane; l'intero componimento è strutturato su polarità antitetiche (notte placida *vs* tormento interiore, armonia del canto degli usignoli contrapposta alla cacofonia delle rane, candore virgineo e abbandono, immobilità del paesaggio rotta da movimenti inquieti della sua "parte oscura", tenebrosa: «i vipistrelli spersi ne 'l silenzio /voli sghembi ricamano»). Si legga:

Viene per l'aure da lontano un alito
di biancospino e di verbena, brillano
giù per le siepi le solinghe lucciole,
la rauca rana gracida,
e li usignoli tra le fronde cantano
un bel notturno in *fa minore*: allungansi
le note molli, carezzose, limpide...
Tacete, rane rauche!

La marcatura convenzionale dello scenario idillico, un notturno romantico in *fa minore*, accentuata dall'incipit di memoria classica («bella è la notte», nota ribattuta in anafora), assimila il brillare delle «solinghe» lucciole a Lilia, sottoposta a transustanziazione per metafora («o vaga stella, o vaga stella tremula»). Ma ecco che la

quiete viene turbata dallo sgradevole gracidiare delle rane. Presenze consuete nell'ambito della tradizione poetica, le rane – dall'omonimo componimento pascoliano fino ai mottetti di Montale – contrappongono il loro impudico e disarmonico verso alle orditure di trilli canori degli usignoli. La foga di questi animali nell'emettere suoni stridentori soverchiando il virtuosismo degli usignoli richiama per associazione i percorsi antiretorici della lirica novecentesca, che del canto strozzato e del «balbo parlare» d'impronta montaliana hanno fatto l'emblema di un'alternativa radicale, non a caso perseguita dalle avanguardie primonovecentesche, dai futuristi e dagli espressionisti vociani: si pensi, solo per fare qualche esempio, a *Le rane* di Govoni o alla *Serenata del rospo* di Rebora. Il «fate silenzio!» rivolto alle «rbdomanti rane» da Corrado Govoni ricorda il non meno perentorio «tacete, rane rauche!...» dannunziano, ma nel primo si coglie una tensione tutta novecentesca di attrazione/repulsione fra gli opposti del canto e del grido inarticolato, bestiale, ed è sottintesa la vittoria del principio di realtà rappresentato dalle ingorde rane nei confronti della residuale carica lirica appannaggio degli sparuti usignoli.

Più salace e salda nelle architetture, anche perché scritta nel 1880 quando il poeta toccava i diciassette anni, *A un tale* si presenta già nel sottotitolo («andantino in *la minore*») compiacente alle ambiguità della canzonatura: siamo comunque ben dentro il dominio composto dell'ironia e lontani dal sarcasmo acre della tarda *Pasquinata*. Il bersaglio polemico è un poetastro reo di aver stroncato i versi dell'autore⁷, che si vendica schizzando il ritratto al veleno di un arcade in ritardo, predicatore con malcelata vocazione pretesca, incapace di produrre altro che versi belanti e intrattenimenti da salotto. Gioverà riportare per intero il testo, a riprova dell'efficacia di quella corda satirica che il d'Annunzio maturo lascerà quasi intentata:

Quando raspate il fido chitarrino
 co' la mano paffuta
 e mugolate il floscio sonettino
 tra la malva e la ruta,
 le candide agnellotte co' l' belato
 vi tengono bordone,
 ed i ciuchi in amor pe' l verde prato
 dimenano il groppone.
 Le canzoncine stiticuzze e gialle
 a' l bel mese de' fiori,
 e gl'idilli biasciati ne le stalle
 da bovi e da pastori,
 fanno quasi svenir di tenerezza
 le dame tabaccose
 e le zitelle piene di dolcezza,
 patite e smorfiose...
 I vostri sermoncini e le tirate
 mi sanno d'omelia;
 le strofette cachettiche e melate
 puzzan di sacrestia...
 E inver m'han detto che a la confessione
 ci andate ogni mattina,
 e che siete un model di devozione
 a la santa dottrina.
 O allor perché non vi faceste prete
 merciaio di morale?
 Voi siete ancóra in tempo, e diverrete
 ben presto cardinale.

Tanto non sa che farsene il Parnaso
d'una campana fessa,
e spaventa le muse il vostro naso...
Andate a cantar messa!

Ciò che manca negli insipidi versi dell'avversario è il vigore, l'impeto del travaso sulla pagina di sensazioni e percezioni autentiche che costituisce la risorsa primaria dell'avidò sguardo di Gabriele: l'artificio inutile, il suono vacuo da «campana fessa» ripugnano al poeta che già fa le prove della equazione tra il vissuto, materia che il mondo offre ai sensi e all'esperienza, e la letteratura concepita quale prodotto della perizia da «fabbro della lingua» dell'artista. Se i referenti bestiali e gli ammicchi scatologici (agnelli, ciuchi, strofette «cachettiche» e «stiticuzze») sono calchi da un epodo carducciano, interamente riconducibile allo humour dell'abruzzese, in questi anni giovanili di fascinazione per il messaggio socialista, è la coloritura chiesastica, nel segno dell'opportunismo e della pedanteria bigotta, attribuita al poetaastro le cui opere risultano ben accette solo alle «dame tabaccose» e alle «zitelle piene di dolcezza» e che meglio si adatterebbero all'atmosfera rustica e grottesca degli «idilli biasciati ne le stalle / da bovi e da pastori».

In *Canto novo* il poeta, proteso a vivere accogliendo il richiamo dei «desideri ne 'l cuore», si congeda dalle ultime reminiscenze dello scolaro e dell'apprendista scrittore alle prese con un popolo di larve risuscitate dalle pagine dei libri. La metafora militare delle «coorti» di volumi ben rappresenta il punto di vista ormai distaccato e ironico: «addio, di libri varie lunghissime / coorti! Addio, gentile esercito / di libri ne l'algide notti / popolanti di larve la stanza!»⁸. Lo stesso autore, rivolgendosi al padre della musa ispiratrice Elda Zucconi, sintetizza la struttura organica di *Canto novo* fissando anche questo passaggio nella trama dell'evoluzione spirituale e artistica di cui la raccolta offre la testimonianza: «Alla dedica segue un prologo in cui si vede il poeta ancora dibattersi tra i fantasmi che lo circondano da ogni parte surgendo dai libri»⁹.

Nel terzo componimento del libro quarto si riaffacciano questi fantasmi poetici, rimpianti nel momento della vile fatica, quando la materia rilutta alla mano dell'artefice che si affanna a torturare le «barbare strofe», «povere strofe dilaniate»: lo sforzo di essere pari, come artista, alle ardenti immaginazioni che gli attraversano la mente e alle rivelazioni del visibile lo spinge a malinconiche considerazioni («pure un'angoscia / d'amor perduto mi stringe l'anima») che trovano sbocco nell'evocazione delle meraviglie inusitate appena intraviste e non fermate in tempo sulla carta: «Dove n'andaste, rime, novissime / rime? fantasmi via pe 'l ceruleo / immenso fuggevoli, oh dove / dove n'andaste senza un addio»¹⁰. La sensibilità del giovane d'Annunzio si mostra qui in sintonia con le smagate riflessioni del prosatore delle *Faville*, quando in data 5 settembre 1899 riconosce con disincanto che «I fantasmi sono così numerosi e veloci che l'arte non ha potere di coglierli e di sceglierli»¹¹.

Quella dell'aridità d'ispirazione è l'«ora tetra», come recita un titolo di *Primo vere* edizione 1879, ora di frustrazione durante la quale «su le vegliate carte la povera penna mi cade, / e indarno, o amico, sopra i miei carmi sudo». La scrittura diviene una lotta con l'angelo, un tentativo di carpire all'invisibile il suo segreto per calarlo in una forma tangibile; la quintessenza delle manifestazioni percettibili del vivere si compendia in una tipologia d'espressione artistica che mira a sondare la sfera interiore, non riducibile alle potenzialità della parola

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. L'anima del poeta può

possedere le cose [...] ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. Il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo¹².

Se la risposta a questo scacco va ricercata nel possesso muto, nella gloria delle apparenze e del godimento della realtà a livello epidermico, sensoriale, allora la svolta "mondana" e bizantina dell'*Intermezzo di rime*, proseguita nelle raccolte successive, trova il giusto referente nella sfida dell'artefice alla sordità della materia. Il dinamismo che sostanzia l'evoluzione della ricerca poetica dannunziana si dispone nello spazio intermedio tra i due atteggiamenti assunti dallo scrittore nei confronti della propria vocazione ben descritti da Giacomo Debenedetti: «Nella psicologia dannunziana di quell'epoca si scorge predominante, quasi esclusivo tra tutti gli impulsi verso la poesia, quello di *sapersi poeta*; laddove nel *Canto Novo* l'impulso era stato quello del *sentirsi poeta*»¹³. Entro queste misure, diviso tra il tentativo di saggiare il proprio ventaglio espressivo (il *sentirsi poeta*) e la scelta della maschera da indossare (il *sapersi poeta*), si muove il prepotente istinto dell'«artiere».

A chi lavora con la parola accade di invidiare l'artigiano che modella la materia fedele alle apparenze, rivaleggiando con la natura in esuberanza di «forme» e di «perfette nudità». L'inorganico e il disanimato, il simulacro carnale, assicurano¹⁴ l'artista ben più che i labili fantasmi del poeta, parole preziose come suoni che si disperdono al vento. In *Plastiche*, da *Intermezzo*, Gabriele sembra sconfessare la devozione ai «versi evanescenti» per associarsi al credo nelle sagomature «nitide e sicure» realizzate dallo scultore domando «co 'l pollice la creta»:

Questi lunghi esercizi pazienti
su le fragili pagine di seta
mi sembrano vili. Muoiono su i vènti
i suoni co' fantasmi del poeta.

Oh come invece nitide e sicure
Ne la materia imprimonsi le forme
Per l'ostinata pugna del lavoro!

E come al vivo della fiamma pure
Bàlzano poi dal minerale informe
Quelle perfette nudità che adoro!

Il *Poema paradisiaco* si apre sull'invocazione amara di *In vano* («Arte, o tremenda!, ancóra / tu non ti sei svelata. / Noi t'adorammo in vano») e si chiude su accordi non distanti, nell'aspettazione di un'arte della ritrovata età dell'oro («Quando i Poeti al mondo canteranno su corde / d'oro l'inno concorde»¹⁵). L'antefatto della stagione del d'Annunzio lirico, spinta ai margini da un lato dall'incalzare di un presente nutrito di eroismi coreografici che dilagano nella poesia delle *Odi navali* prima che nel romanzo e nel teatro e dall'altro dal presagio di un futuro ripiegato sulla decantazione nostalgica «dei misteri veduti, / degli amori goduti, / degli aromi bevuti»¹⁶, il precedente si diceva di una poesia dalla sorprendente naturalezza affonda in un passato indefinito, in una favola d'arte così compiuta da staccarsi dall'ombra dell'individuo creatore, per quanto egli aspiri all'eccezionalità: «Il sogno d'un passato lontano, d'una ignota / stirpe, d'una remota / favola nei Poeti luce»¹⁷. Le *Laudi* si incaricheranno di trasportare l'invenzione lirica dannunziana sul piano dell'oggettività e del mito, disciogliendo in musica gli archetipi dell'immaginazione elementare con il risultato di intonare attraverso la poetica dell'analogia il preludio della lirica novecentesca (dagli italiani a Valéry, Hoffmannstahl ed Eliot). Intanto, con le tenui lamentazioni del *Poema paradisiaco* si compie l'identificazione consegnata più tardi a un appunto dei taccuini: «Onde di malinconia, onde di poesia. Monotonia dell'eroismo. Desiderio di recuperare la ricchezza e la diversità interne».

In obbedienza ai dettami del *Künstlerroman* decadente, uno dei miti più solidi della fine secolo, l'apprendistato dannunziano all'illusione di racchiudere la realtà multiforme nella gabbia del verso passa per la costruzione del libro di poesia, storia di un'anima e della sua vita morale e sentimentale. Siamo distanti dall'assolutezza del Libro sognato da Mallarmé, ciò nonostante l'opera scritta non si limita ad ospitare, come in un'ideale galleria, gli splendidi manufatti del poeta, anzi, lungi dal connotarsi come deposito del già realizzato, essa innesca un duplice movimento dell'io, a specchio di se stesso e verso il mondo: così, per il suo valore formativo e metaletterario, «il *Libro* diviene il grande iniziatore»¹⁸. Tuttavia, in quanto aggregato di cento e cento pagine e frammenti, esso è anche il ricettacolo dei fantasmi del poeta, delle parole marmorizzate dopo che la vita, sfuggendo alla presa dei sensi, ne ha lasciato solo la spoglia sontuosa e inerte. Come insegna il gesto esemplare di un erede della perizia stilistica dannunziana, Tommaso Landolfi, il diario, in quanto scrittura di consuntivo, è per sua natura un cedimento all'ironia verso se stessi e l'immagine di sé che l'opera ha pazientemente edificato. Un lettore d'eccezione quale Mircea Eliade, nel saggio *Oceanografia* del 1934, ha individuato il carattere transitorio del genere letterario del *Journal intime*; la struttura diaristica, di norma, celebra l'impermanenza e la volatilità dei suoi contenuti:

È sorprendente come ciò che è meno significativo, meno solenne e che evita più decisamente l'eternità abbia possibilità di vivere più a lungo. È il caso dei diari intimi, elenco di morti, di fatti morti, di pensieri morti. Eppure niente è più vivo e affascinante di questi cimiteri. I loro autori hanno saputo morire così bene ogni giorno...¹⁹

Nelle prose notturne, al contrario, il fluire della successione di morti e rinascite quale si evince nei frammenti di memoria e di esperienza si arresta, aspira alla staticità del monumento. Continua Eliade: «Vedete i solenni ricordi di D'Annunzio: *Le faville del maglio*, pagine talvolta straordinariamente scritte ma aride, secche, non morte». L'intuizione del saggista romeno ci prospetta nell'arte estrema del vate la stessa fissità e gravità che nell'iconografia artistica e letteraria si accompagnano alla rappresentazione del malinconico. L'ironia suprema, che colpisce l'artista ingenuo di un tempo riconoscendolo controfigura dell'immagine attuale dello scrittore, viene a coincidere con la malinconia, quella particolare malinconia che immobilizza il passato imbalsamandolo in una collezione sterile di reperti per farne il contrappeso di un futuro insidiato e sempre più esiguo:

Ora che so infine qual sia l'essenza dell'arte, ora ch'io posseggo la compiuta maestria, ora che dopo cinquanta libri ho appreso come debba essere fatto il libro, ora non ho se non il vespero di domani per esprimermi intiero, non ho se non il vespero di domani per cantare il mio nuovo *Canto Novo*, e per illudermi d'esser lieto²⁰.

NOTE

1. Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1983 [Napoli, Ricciardi, 1909], p. 133.

2. Segnalo, quale eccezione feconda di ulteriori sviluppi, il paragrafo *L'ironia degli affetti* nel saggio di Roberto Puggioni, *Sul carteggio D'Annunzio-Olga Brünner Levi*, in *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia*, a cura di Giovanna Caltagirone, Cagliari, AM&D Edizioni, 2005, p. 361.

3. Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 39.

4. Luciano Anceschi, *D'Annunzio e il sistema della analogia*, in Id., *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 109 e 126.

5. «O poeta, divina è la Parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto» (*L'Isottò, Epodo*, vv. 12-14).

6. Paul Bourget, *Décadence. Saggi di psicologia contemporanea*, a cura di Francesca Manno, introduzione di Giuliano Campioni, Torino, Aragno, 2007, p. 39; prosegue il romanziere francese: «Non è tanto una dottrina quanto una disposizione di uno spirito, ad un tempo molto intelligente e molto voluttuosa, che ci fa inclinare, di volta in volta, verso le diverse forme della vita e ci spinge a prestarci a ciascuna di esse, senza darci ad alcuna» (ivi, p. 38).
7. Niva Lorenzini, nelle dettagliate annotazioni in apparato al volume dei “Meridiani” dedicato ai *Versi d’amore e di gloria*, ricorda la querelle polemica che vide contrapposti due recensori del poeta debuttante, Marco Lessona prototipo del “tale” di cui si discorre nella poesia e Guido Biagi Cfr, G. d’Annunzio, *Versi di amore e di gloria*, I, a cura di Niva Lorenzini, Luciano Anceschi, Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1982, p. 801).
8. CN (1882), Libro primo, III, vv. 5-8.
9. Lettera a Tito Zucconi del 3 ottobre 1881 citata in Ivanos Ciani, *Nascita di Canto novo*, in Id., *Esercizi dannunziani*, Pescara Edians, p. 351.
10. CN (1882), Libro quarto, III, vv. 45-48.
11. G. d’Annunzio, *Dell’attenzione da Il venturiero senza ventura*, incipit *Qualis artifex valeo!* In G. d’Annunzio, *Prose scelte*, a cura di Gianni Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 274.
12. G. d’Annunzio, *Cento e cento...libro segreto*, in Id., *Prose di ricerca*, II, a cura di Annamaria Andreoli, Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2005, p. 778. Osservazioni di tal fatta sembrano negare credito alla posizione critica di Angelo Jacomuzzi, convinto assertore della mancanza all’interno della poetica «strumentale» dannunziana di segni di consapevolezza del limite: La pagina dannunziana, in tutta la sua ampiezza, può offrire l’immagine della “formata bellezza” come quella della sua degradazione, dello sfacelo, ma non conosce la limitazione critica dei suoi strumenti, l’equivalente stilistico, necessariamente ironico e contaminatorio, della sospensione del giudizio sulla sufficienza degli ingredienti e sulla legittimità della manipolazione letteraria. Di qui, anche, l’*intrinseca necessità del sublime* nella poetica e nella poesia dannunziana» (Angelo Jacomuzzi, *L’officina dannunziana tra obrador e opificio*, in Id., *Una poetica strumentale. Gabriele d’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 25).
13. Giacomo Debenedetti, “Intermezzo” di D’Annunzio, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 307.
14. «C’è nella psicologia e nell’opera dannunziana una sorta di superstizioso *horror* dell’attività intellettuale che non sia rivolta alla produzione della forma, che non si fonda con l’attività dell’“occhio” e della “mano” (A. Jacomuzzi, *L’officina dannunziana*, cit., p. 8).
15. *I poeti*, in PP, vv. 50-51.
16. *Ibidem*, vv. 16-18.
17. *Ibidem*, vv. 1-3.
18. Paul Bourget, *Décadence*, cit. p. 3.
19. Mircea Eliade, *Sulla morte e la storia letteraria*, in Id., *Oceanografia*, a cura di Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 76-77.
20. *Libro segreto*, cit., p. 896.

Ultimo atto al Vittoriale

Franco Celenza

Su D'Annunzio ho fatto ricerche in gran parte per il suo teatro, ma nel lungo elenco delle sue tragedie non trovo il "Vittoriale", quell'ultimo "poema di pietra" che lui ha costruito nella parte finale della sua vita. Eppure è lì, nel suo personale mausoleo, che ha scritto implicitamente l'ultimo atto della sua catastrofe biografica. Nel suo teatro vero, quello degli anni del successo e della piena maturità fisica e creativa, le proiezioni estetiche di sé erano la componente più tragica del suo palcoscenico, le sue donne erano forti, essere amati e più consimili a lui, mentre erano deboli gli uomini, i perdenti, i malati, gli sconfitti dalla vita. L'identificazione del poeta era col se stesso al femminile e, per contrasto, con ciò che del se stesso considerava negativo, appunto quell'elemento maschile dei suoi errori, del suo vagabondaggio, delle personali esagerazioni dalle quali non riuscì mai a fuggire perché erano la sua natura profonda.

Il "poeta armato" come lo definiva Antonio Spinosa in una biografia degli anni Ottanta, "cercava l'esilio e l'isolamento come uno dei suoi personaggi, uno dei superuomini finiti in solitudine". Scelse Villa Cargnacco, a Gardone, quasi una casa colonica, prossima alla rovina, appartenuta ad un erudito tedesco, dunque un edificio posto sotto sequestro governativo come bene del nemico.

D'Annunzio, a poco a poco, aveva fatto di quella casa cadente, una trasfigurazione radicale divenuta il Vittoriale, fu la fortezza inaccessibile in cui il poeta rinchiusse se stesso. Vecchio, deluso, "la carne stanca", mise sulla porta due cartelli con le scritte "Clausura" "Silentium". Era nella sua intenzione fare di quel luogo, il lugubre museo della sua fine.

D'Annunzio infatti precipita nella sua inaccettabile vecchiaia nel palcoscenico del Vittoriale. Sente che si apre uno spazio vasto alla solitudine, una condizione che, in realtà, era sempre esistita, ma che una volta poteva mascherare nella gamma vasta del fare, dell'amare, del viaggiare e del creare. Ma tutto il suo passato vitalismo era a detrimento dell'altra modalità dell'essere, quella fondamentale del sentire, cioè del saper convivere unicamente con la propria interiorità. Nel suo implicito palcoscenico del Vittoriale lo spazio della solitudine non trova il conforto della propria interiorità. Il poeta non riesce ad adattarsi e cede inconsapevolmente alla figura della morte, quella sua, non quella di un suo personaggio che può creare e dominare il destino. La sensazione imminente di un finale, non ha più i caratteri fantasmatici della possibilità, ma quelli ineludibili della ineluttabilità. Un tempo era lui che dava morte tra le fiamme a Mila che gridava: "la fiamma è bella" e nel San Sebastiano era lui che celebrava la sua sensualità attraversata dalle frecce degli arcieri. Allora la morte era trasferita sul personaggio, era rappresentata. Ora sente di esserne la vittima e la prova nel suo corpo, è in lui che la morte determina l'ineluttabile regia.

È dunque tra le pagine non scritte dell'ultima tragedia al Vittoriale che D'Annunzio vive la perdita più vasta: sta perdendo il presente e il futuro, mentre il passato ha per lui

una dimensione che si è dilatata oltre ogni accettabile misura. È sempre più difficile per lui sperare nella vita, nell'arte e nell'amore. Questa condizione si trasformerà in un ossessivo e autocommiserante erotismo, fino all'orgia. Ma è un futuro già in gran parte determinato da scelte di vita "inimitabili" compiute in precedenza quando ogni energia era a disposizione delle sue imprese. Quando progressivamente sfuggono il raggiungimento e la realizzazione di scopi e valori per lui indispensabili da sempre, nel momento in cui il poeta sente nella sua fisicità che la prestante giovinezza è finita e la vecchiaia ha reso il posto, si compie l'ultimo atto. Infatti si potrebbe dire che questo del Vittoriale sia stato l'ultimo allestimento teatrale, l'ultima tragedia non scritta, ma, che trapela da molte testimonianze letterarie degli anni penultimi di D'Annunzio: il "Notturmo" e "Il libro segreto". Al Vittoriale D'Annunzio si vede preda della turpe vecchiaia, lui abituato a vivere con tutti i sensi, ora deve subirne i tormenti. Il corpo stesso del poeta ora diventa il suo decrepito Mausoleo. Come lui stesso lo definì è un "libro di pietra". Lui lo ha costruito come si compone un'opera in prosa, ma alla fine è il suo corpo a scrivere l'ultimo poema di una crudele fisiologia. Il poeta si scopre posseduto, prigioniero della sua vecchiaia. Non sopporta di essere l'ombra di quel guerriero che era. Ora è disarmato dagli anni. Al Vittoriale va in scena la catastrofe biografica del poeta. L'eroe ferito, all'ultimo atto, non può scrivere e dirigere altro finale se non quello scritto dai suoi invincibili rivali: il tempo che si esaurisce e il corpo, il suo patibolo, dove D'Annunzio raggiunge l'ultima stazione del suo Golgota.

Dal "Notturmo" al "Libro segreto" il Poeta aveva già lasciato fogli sparsi, tracce evidenti dell'ultima tragedia non scritta, ma vissuta al "Vittoriale". D'Annunzio aveva sperimentato la morte dei sensi con la cecità e il buio in seguito ad una ferita all'occhio durante un volo di guerra. In quei giorni aveva provato la tragica assenza proprio di quei sensi raffinati che erano alla base della sua insaziabile creatività.

Nell'esperienza del buio e dell'immobilità aveva visto scomparire il mondo. Gli restava solo la memoria del passato. Tornò a vedere moglie e persone e ne scrisse. Ricordare come supplenza del vedere. Confinato nel buio (era il 1916) perdeva il suo amore della vita sensibile e cadeva in una cupa malinconia animata dalla morte della madre, dal rimpianto della sua "piccola patria", l'Abruzzo originario, il padre e altre persone a lui vicine morte durante l'impresa fiumana.

Al Vittoriale "Il libro segreto" è pervaso dalla vecchiaia anagrafica e, di conseguenza, il Poeta passa dalla iniziale e congenita malinconia ad un eros angoscioso dove l'orgia di tutti i sensi e l'uso della cocaina accelerano la catastrofe e nel "Libro segreto" ripete quanto aveva scritto Ovidio (il conterraneo) negli "Amores": "turpe senex miles, turpe senilis amori (brutta cosa un soldato vecchio, brutto un amore senile). Al Vittoriale D'Annunzio è dunque consapevole che la sua carne il suo corpo non è se non uno spirito devoto alla morte". Come scriveva Proust: " ci rendiamo conto che non viviamo soli, ma incatenati ad un essere di un diverso regno dal quale ci separano abissi, e dal quale è impossibile farsi comprendere: il nostro corpo".

Gli ultimi diciassette anni del Vittoriale il Poeta scriveva ad una giovane, ribattezzata a modo suo, "Tormentella": "La turpe vecchiaia mi separa da te che sempre più risplendi di giovinezza, io che ti chiedo perdono ancora una volta, e per sempre, di essere tanto vecchio". E poi l'ultima lettera il 2 febbraio 1938, un mese prima di morire: "Povera piccola immeritevole! Io non sono guarito, non guarisco. È vero: la pubertà della vecchiaia!.. Oh Signore, si può dunque, per gioco, far questo di un uomo, prima di farlo morire? E che senso di vergogna verso di te! Ecco che conosco anche lo strazio del pudore senile. Perdonami: Non ti ostinare su questa carcassa senza carne..."

bianca



FONDAZIONE
EDOARDO TIBONI



CENTRO NAZIONALE
DI STUDI DANNUNZIANI

D'ANNUNZIO IN ITALIA E NEL MONDO A OTTANT'ANNI DALLA MORTE

45° CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

PESCARA 25 - 26 - 27 ottobre 2018

PROGRAMMA

GIOVEDÌ 25 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00

Mediamuseum, Piazza Alessandrini n. 34, Pescara, Sala Flaiano

Presiede Mario Cimini

Indirizzi di saluto e presentazione dell'antologia
I Pastori di D'Annunzio nelle lingue del mondo

GIANNI OLIVA

D'Annunzio oggi in Italia

MAURIZIO SERRA

D'Annunzio oggi all'estero

PIETRO GIBELLINI

D'Annunzio e la poesia italiana del Novecento

ANTONIO SORELLA

D'Annunzio e la lingua italiana

ANTONIO ZOLLINO

D'Annunzio nella narrativa italiana

ore 16.00 - 19.00

Università degli Studi G. D'Annunzio di Pescara, Viale Pindaro n. 42, Aula 27/b

Presiede Gianni Oliva

MARIO CIMINI

La Francia è pur sempre il più intellettuale paese del mondo!

D'Annunzio e la "sorella latina", un bilancio

DANTE MARIANACCI

D'Annunzio nelle Isole Britanniche

PAOLO FASOLI

La vittoria e le sue ali: note sulla fortuna nordamericana di D'Annunzio

ROSANNA VENTURA-PISELLI

Echi dannunziani in Ispano America ed in Argentina: con la scrittura di Manuel Mujica Láinez

ELVIRA DIANA

Gabriele d'Annunzio e il mondo arabo

MARCO PRESUTTI

Gabriele d'Annunzio e «La Critica»

VENERDÌ 26 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00

Mediamuseum, Piazza Alessandrini n. 34, Pescara, Sala Flaiano

Presiede Andrea Lombardinilo

SERGIO PRODIGO

"D'Annunzio. Il musico invisibile": analisi introspettiva e retrospettiva di un imprescindibile rapporto

PAOLA SORGE

D'Annunzio e il mondo germanico

ANGELO PIERO CAPPELLO

D'Annunzio biografo di sé. L'autobiografismo e l'autobiografia nelle più recenti acquisizioni della critica

MATTEO BRERA

Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti. Storia di un'inconciliabilità tra tensioni politiche e dibattiti culturali del Novecento

RAFFAELLA CANOVI

Il palcoscenico vuoto: il poeta-soldato e la censura di regime

MARIA ROSA GIACON

Gabriele d'Annunzio e il carteggio con Zina Hohenlohe-«Nerissa», 1907-1921

ore 16.00 - 19.00

Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti, Aula Magna di Lettere

Presiede Angelo Piero Cappello

LORENZO BRACCESI

Archeologia e propaganda. Le statue della vittoria

ENRICO TIOZZO

Gabriele d'Annunzio in Scandinavia e il premio Nobel

ULLA ÅKERSTRÖM

Poeta decadente, guerriero, dittatore e Vate. La vita di d'Annunzio in due nuovi saggi svedesi

ANDREA GIALLORETO

"Ragazzi folli di poesia comandati da un poeta": ricordi fiumani di Giovanni Comisso e di Arturo Marpicati

RAFFAELE GIANNANTONIO

D'Annunzio e l'architettura

ANDREA LOMBARDINILLO

D'Annunzio e la nascita della terza pagina: il mito giornalistico di Francesca da Rimini

SABATO 27 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00

Mediamuseum, Piazza Alessandrini n. 34, Pescara

Presiede Lorenzo Braccesi

GIAN PIERO BRUNETTA

Effetto D.

FRANCO CELENZA

Gabriele D'Annunzio e l'arte del teatro

GABRIELLA ALBERTINI

D'Annunzio e le arti figurative. Appunti e spunti per approfondire le conoscenze della pittura e della scultura nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio

CECILIA GIBELLINI

Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci

LUCIO D'ARCANGELO

D'Annunzio e Rubén Darío



codice ISBN

terza di copertina bianca

RASSEGNA DANNUNZIANA
del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara
Anno XXXIV - N. 69-71 / 2018

Fondatore e Presidente Onorario Edoardo Tiboni
Presidente Dante Marianacci

Progetto e impaginazione grafica Angela Campolieti
Correzione delle bozze Cristiana Mantenuto e Stefania Ribaldi