67/68

RASSEGNA DANNUNZIANA

del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara **Anno XXXIII - N. 67-68 / 2017**

SOMMARIO

D'Annunzio, la guerra, l'Europa

41° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI

Indirizzi di saluto di Dante Marianacci, Pietro Gibellini. . . . . pag. 3-4

La guerra: epica e orrore, *di Giorgio Bárberi Squarotti* . . . . . » 5

«Il n'y a plus d'Alpes»: D'Annunzio, la Francia e il mito del "Rinascimento latino", *di Mario Cimini* . . . . . » 21

Scritti guerrieri: ai confini della parola e alla soglia dell'azione, *di Elena Ledda* » 31

«Quel falso limitare» tra la vita e la morte. Paesaggi adriatici nella *Licenza*, *di Marilena Giammarco* . . . . . » 41

Giornali di guerra e prigionia. Pareto, Gadda, d'Annunzio e il mito della "società in trincea", *di Andrea Lombardinilo* . . . . . » 49

Fra pre-testo e intratesto: la circolarità complementare di *Notturno*, *Licenza* e i *Taccuini* dell'artista-soldato, *di Maria Rosa Giacon* . . . . . » 77

Faville di guerra. D'Annunzio e i giorni dell'intervento, *di Gianni Oliva* . . . . . » 107

Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte, & Architettura, *di Raffaele Giannantonio* . . . . . » 117

D'Annunzio, la guerra e gli altri, *di Dante Marianacci* . . . . . » 135

Il Centro nazionale di Studi dannunziani

Operante dal 1963, si costituì legalmente nel 1979 con sede in Pescara, ha figura giuridica di associazione culturale che opera per l'approfondimento degli studi, nonché la ricerca di fondi e documenti che possono contribuire alla migliore conoscenza e valutazione dell'opera dannunziana, con particolare riguardo al periodo giovanile e ai sempre stretti rapporti che legarono il poeta in ogni stagione della sua vita alla terra natia, che gli fu fonte permanente di ispirazione e riferimento. In tal senso, il Centro ha indirizzato negli ultimi anni la sua attività anche all'indagine e alla realizzazione di studi sulle figure di maggiore spicco della cultura abruzzese. Tutto ciò nell'ambito del raggiungimento degli scopi statutari in modo autonomo e valendosi dei propri mezzi e delle acquisizioni patrimoniali e finanziarie che si sono verificate e potranno verificarsi in futuro.
In questi quaranta anni e più di vita, con il patrocinio della Regione Abruzzo e di altri Enti locali, il Centro ha promosso ben quarantaquattro convegni nazionali e internazionali, da «D'Annunzio giovane e il verismo» del 1979, ai più recenti. Di ogni convegno sono stati tempestivamente pubblicati gli *Atti* a stampa.
L'attività editoriale non si è esaurita in tale ambito, ma ha fornito volumi di alta valenza letteraria e filologica per le cure di studiosi di vaglia quali Hérelle, De Michelis, Paratore, Tosy, Ciani, Gibellini, De Titta, R. Tiboni, Circeo, Cappellini, Traina, Balducci, Papponetti, Woodhouse. E con cadenza semestrale esce dal 1982 la «Rassegna di studi dannunziani», in veste autonoma e incorporata nella rivista «Oggi e domani», giunta finora al 66° numero. Il Centro ha pure realizzato due videodocumentari: «Con d'Annunzio attraverso l'Abruzzo» e «D'Annunzio in Grecia».
Con le proprie risorse, e fra non poche difficoltà, il Centro ha allestito nel tempo una cospicua biblioteca specializzata, creando pure una fattiva attività di sostegno gratuito in ricerche e documentazione bibliografica a favore di studenti e laureandi delle Università abruzzesi, ed ha in programma un piano di aggiornamento e di diffusione dell'opera dannunziana, con particolare attenzione alla produzione "abruzzese" per docenti ed alunni delle scuole medie superiori ed inferiori.
Fondato da Edoardo Tiboni, l'Istituto si è avvalso negli anni di accademici illustri e studiosi italiani e stranieri quali Ettore Paratore, Geno Pampaloni, Mario Pomilio, Guy Tosi, Eurialo De Michelis, Emilio Mariano, Aldo Rossi, Nicola Ciarletta, Paolo Alatri, Rosario Assunto, Giorgio Bárberi Squarotti, Luigi Baldacci, Carlo Bo, Gianfranco Contini, Giorgio Cusatelli, Renzo De Felice, Domenico De Robertis, Pietro Gibellini, Leone Piccioni, Mario Sansone, Umberto Bosco, Ivanos Ciani, Pierre de Montera, Enrico Ghidetti, Emerico Giachery, Giorgio Luti, Stefano Jacomuzzi, Oreste Macrì, Claudio Marabini, Emilio Mariano, Nicola Merola, Maria Teresa Moevs, Adelia Noferi, Giorgio Petrocchi, Mario Petrucciani, Ezio Raimondi, Giuseppe Carlo Rossi, Luigi Testaferrata, Alfredo Todisco, J.R. Woodhouse, Manfred Beller, Raffaele Colapietra, Francesco Desiderio, Enzo Di Poppa Volture, Donatello D'Orazio, Ernesto Giammarco, Luigi Iachini, Giuseppe Papponetti, Umberto Russo, Giammario Sgattoni, Walter Tortoreto, Annamaria Andreoli, Pietro Buscaroli, Mario Vecchioni, Gert Mattenklott, Katharina Maier-Troxler, Erika Kanduth, Alena Wildová Tosi, Peter Sárközy, Vladimír Mikes, Francesco Iengo, Gianni Oliva, Vito Moretti, Giuseppe Nicoletti, Simona Costa, Luciano Curreri, Marco Marchi, Silvia Capecchi, Lucia Casarosa, Angela Guidotti, Raffaella Castagnola, Antonio Zollino, Francesca Nassi e molti altri. Ne è Presidente Dante Marianacci; vice Presidente Angelo Piero Cappello.
Con la partecipazione dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti dal 2001 al 2012 il Centro nazionale di Studi dannunziani ha organizzato il Premio internazionale di Poesia Gabriele d'Annunzio, assegnato a poeti di assoluta rilevanza mondiale, contribuendo così a mantenere viva la fama del poeta abruzzese. Nell'albo d'oro del Premio figurano: Yves Bonnefoy, Adonis, Mario Luzi, Hans Magnus Enzensberger, Mark Strand, Evgenij Evtushenko, Natan Zach, Bernard Noël.

Gabriele d'Annunzio, com'è noto, nella storia della letteratura e della cultura, tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento, è stato per unanime riconoscimento, un grande protagonista, per qualche tempo "il protagonista", nel bene e nel male, per la sua straordinaria e imprevedibile personalità, per la grande influenza che il dannunzianesimo ha esercitato, in Italia e in Europa, che annoverava appassionati ammiratori, senza contare le ammiratrici, ma anche accesi detrattori. E' stato particolarmente ammirato dai suoi contemporanei, anche per alcuni suoi atti di eroismo, negli anni della prima guerra mondiale, alla cui causa si fece arditamente coinvolgere. Sarà in particolare questo il tema, e non poteva essere diversamente, del nostro convegno di quest'anno, il 41° della serie, e lasciate ch'io ringrazi, anche a nome del presidente onorario del nostro Centro, Edoardo Tiboni, il presidente Marini, il pubblico presente e tutti i relatori che, sono certo, offriranno un ulteriore importante contributo per lo studio e la conoscenza di d'Annunzio nel contesto della Grande Guerra. Un particolare ringraziamento al Prof. Gibellini e al Prof. Scarsella che permetteranno, nell'ambito dell'importante convegno "L'anno iniquo. Il '14: guerra europea, letteratura, territori", in programma presso l'Università Ca' Foscari a Venezia dal 24 al 26 novembre, di dedicare una speciale sessione a d'Annunzio, "Dannunziana.Tra Francia e Italia, prima della discesa in campo", fissata per il giorno 24 novembre, organizzata in collaborazione con il nostro Centro. Ci auguriamo che questa collaborazione, con la Ca' Foscari e con altre istituzioni universitarie e culturali che hanno a cuore il nome di d'Annunzio, anche della nostra Regione, possa continuare e, auspicabilmente, intensificarsi nel prossimo futuro.

Dante Marianacci

Il 1914 è la data che segna l'inizio della Grande Guerra che incendiò l'Europa lasciando insoluti i problemi che l'avevano scatenata e ponendo le premesse per il secondo conflitto mondiale (1939-1945). Gabriele d'Annunzio ebbe un ruolo non secondario nel promuovere l'intervento dell'Italia sfociato nella dichiarazione di guerra del 24 maggio 1915; fu poi protagonista combattendo per terra, per mare e per aria e lanciando messaggi in prosa e in versi per spronare alla vittoria; una vittoria che apparve a lui come ad altri "mutilata" determinando l'impresa di Fiume e la trasformazione dell'Immaginifico in Vate, in poeta-soldato e in Comandante. L'occasione centenaria invita a riconsiderare la figura di D'Annunzio alla luce di questo evento senza circoscrivere il tema del convegno alla mera vicenda militare di D'Annunzio, ma estendendo lo sguardo alla sua figura complessiva di scrittore e uomo d'azione, proiettandola sul vasto scenario europeo. D'Annunzio, infatti, fra i nostri scrittori della sua generazione, fu, con Pirandello, lo scrittore di maggior risonanza europea. Le tre facce del nostro prisma, D'Annunzio-Guerra-Europa, potranno essere indagate separatamente o nel loro intreccio. Quale fu ad esempio il sentimento di patria che ebbe D'Annunzio? Come evolse, se evolse, nel tempo? Quale rapporto intercorse fra patriottismo e nazionalismo? Quale idea ebbe dell'Europa sul piano politico e sul piano culturale? E come guardò l'Europa a questo scrittore prima e dopo il suo schierarsi per la "fraternità latina" e contro la "barbarie" germanica? Tra i molti, forse troppi, scritti e messaggi dedicati alla tragica avventura della guerra e oggi spesso dimenticati, ce n'è qualcuno che meriti una attenta riconsiderazione? La sua stessa retorica consente di tracciare un profilo imagologico della madre-patria vagheggiata da D'Annunzio? Quel Vittoriale, per il quale Giansiro Ferrata avrebbe preferito l'etichetta di "Sconfittuale" o "Conflittuale", e che D'Annunzio considerò la sua ultima opera fatta di pietra e arredi anziché di parole, quali memorie serba della Guerra latina?

Questi ed altri possono essere i temi di un convegno che intende portare, accanto a qualche contributo innovatore, anche un aggiornato e sintetico ripensamento dei nodi critici che rendono ancora oggi D'Annunzio una figura ancora aperta e attuale, ricca di luci e di ombre, pomo della discordia ma anche stimolo vitale.

Pietro Gibellini

D'Annunzio: epica e orrore

Giorgio Bárberi Squarotti

Per quanto molto di battaglie e di guerrieri d'Annunzio parli nell'*Intermezzo*, ne *La Chimera*, ne *La Parisina*, in *Elettra*, nella *Francesca da Rimini*, ci troviamo di fronte in questi casi non a un'epica moderna o, comunque, ricuperata e rinnovata, ma di rievocazioni, di citazioni, di echi del passato, di miti o di casi clamorosi della memoria culta, dove la citazione e l'allusione valgono a dimostrare il rimpianto e l'ammirazione per i tempi ferrigni e violenti con più o meno evidente condanna rispetto ai tempi attuali, imbelli e vili. Si pensi alle riscritture esasperate e fosche degli scontri fra le fazioni nei comuni medievali e quattrocenteschi nelle "città del silenzio", agli episodi di guerre fra guelfi e ghibellini o con pirati e invasori nelle due tragedie "storiche", agli scontri fra popoli antichissimi, preistorici, faticosamente narrati ne *Il sangue de le vergini*, alla sequenza delle opposte sorti dei vincitori e dei vinti all'inizio della *Laus vitae*. In tutti i casi, d'Annunzio amplia e ammoderna l'idea di scrittura storica che è del Carducci: siamo nei termini del neoclassicismo, del neogotico, del primitivo, che Gabriele esaspera e fa grande, nell'ambito dell'antiquaria che è altro rispetto all'epica. Quando d'Annunzio effettivamente tenta l'epica, è quando affronta la storia contemporanea (o quella appena trascorsa), gareggiando e trionfando sul Carducci di *Ça ira*, che tenta l'epopea e finisce invece nell'elegia: si tratta delle lasse che raccontano la resistenza eroica di Garibaldi e dei suoi garibaldini a Roma, nel 1849, nel poemetto dedicato alla vicenda di Garibaldi a Caprera con la rievocazione delle imprese straordinariamente eroiche prima di richiudersi nell'isola e trasformarsi nel Buon Pastore e nel maestrevole agricoltore.

La guerra nell'opera dannunziana (ma anche in tanta altra letteratura ottocentesca, maggiore e minore, con qualche eccezione: Abba con le rive della Bormida durante le imprese napoleoniche e con Garibaldi dopo, gli altri cronisti garibaldini, Tacchetti in Crimea e poco altro), è al di là dell'esperienza concreta, reale: è storia e memoria, quindi distacco, sguardo dall'alto dei documenti come materiale poetabile. Quando d'Annunzio intende rappresentare poeticamente la guerra nella piena attualità, cioè in quella italo-turca per la conquista della Libia e colonizzare il paese, si serve (come strumento) delle notizie giornalistiche e dei documenti ufficiali del governo, e, data la spesso brutale realtà degli avvenimenti, ritorna alla memoria storica, al passato delle lotte fra Genovesi e Veneziani nella difesa contro i Turchi delle isole greche e di Cipro e di Creta dalle repubbliche marinare conquistate e diventate loro dominio, con, dietro, l'altra memoria che è quelle della dissoluzione dell'impero bizantino, delle Crociate, dell'espansione verso oriente per garantirsi i migliori mercati (e d'Annunzio aggiunge anche i Pisani, in un diverso ambito – occidentale – del Mediterraneo). È un'epica di antiquariato molto dotto, così come accade in tante "città del silenzio" e nelle tragedie neogotiche: si incidono nei versi soprattutto i nomi geografici e quelli dei protagonisti delle imprese marinare, per un'analogia alquanto dubbia, ma di molto effetto, intesa a giustificare l'impresa dell'Italia che pretende di avere, conquistando la Libia, uno spazio abbastanza ampio di proprietà del Mediterraneo,

in quanto ripetizione delle antiche imprese marinare e vendetta per le atrocità compiute dai Turchi nelle loro invasioni. A questo si aggiungono le cronache giornalistiche della guerra libica: l'orrore e la ferocia efferata, che commettono Turchi e Arabi. È però il primo contatto realistico della scrittura poetica di d'Annunzio con la guerra moderna narrata dai giornalisti e dai comunicati ufficiali del governo. L'epica è possibile soltanto se la guerra e le battaglie sono sublimate dalla letteratura che provvede a porre fra la realtà e l'esemplarità del racconto la sua parola. Massacri, torture, efferatezze, violenze gratuite anche con i civili sono allora epicizzabili. Suscitano orrore e scandalo, ma questa è cronaca, brutale e disperata. La guerra non è soltanto occasione di eroismo e di celebrazione d'eroi.

Sì, d'Annunzio cita frequentemente i nomi dei soldati e dei marinai che commettono nella guerra imprese valorosissime, ma nella forma dell'ampliamento e dell'esaltazione, in quanto in questo modo l'impresa libica diventa analoga alle azioni e ai protagonisti dei grandi poemi epici dell'antichità classica e cinquecentesca, appare sublime e degna di canto, ma c'è, come ostacolo molto greve, la realtà delle cronache che non sono assolutamente eroiche. In più, d'Annunzio, con molta abilità pubblicitaria, proprio consacrando i nomi dei soldati e dei marinai che hanno compiuto, a quanto dicono giornali e decorazioni ed encomi ufficiali, atti eroici, vuole suggerire che quella guerra, chiaramente coloniale e di conquista, è invece di popolo, e proprio gente del popolo opera imprese eroiche, e i loro nomi possono essere incisi per sempre nella celebrazione del poeta fattosi vate. È quanto, subito dopo, dice il Pascoli nell'orazione che incita all'impresa libica la "grande proletaria", cioè il popolo italiano; e l'eco dannunziana risuonerà in autori partecipi della guerra mondiale e ugualmente legati all'idea della guerra di popolo, che combatte per la propria unificazione spirituale e materiale e la definitiva consacrazione di nazione: pensiamo a Jahier con i suoi alpini, a Malaparte con i soldati "santi maledetti". L'erpica moderna dovrebbe essere quella di popolo, ma nella guerra italo-turca d'Annunzio ha come punto di riferimento l'idea dell'eroe assoluto, sublime, secondo l'esempio omerico e virgiliano e tassiano. C'è, nelle canzoni d'oltremare, la contraddizione fra la moltiplicazione dei nomi umili degli eroi della guerra libica, così crudele e ben lontana da quelle risorgimentali e garibaldine, e l'innalzamento isolato del "capo" (come Umbro Cagni, nella canzone dei Dardanelli), che d'Annunzio può liberamente esaltare nella sua esemplarità al di sopra degli eroi popolani, con particolare rilievo identificati nelle regioni italiane da cui provengono, ed è un altro segno dello sforzo del poeta di dimostrare l'unità del Paese nella diversità delle origini dialettali. Vale la pena di ricordare che l'epica dannunziana aveva trovato il più alto punto di attuazione nell'assedio di Gaeta a opera dell'esercito e della flotta sarda dove si erano chiusi il re Francesco II delle Due Sicilie e i resti del suo esercito vinto da Garibaldi nella battaglia di Volturno, cioè in un evento fondamentalmente antirisorgimentale, perché all'eroe più si addice il combattere quando la sorte è avversa e la sconfitta è certa, e così sfidare la morte e, anzi, cercarla, che la vittoria; secondo la lezione foscoliana di Ettore contrapposto ai prenci argivi, ma anche secondo l'analoga vicenda tassiana di Argante e di Clorinda.

Chi celebra Claudio Cantlemo ne *Le vergini delle rocce* è, tuttavia, un'eroina, Maria Sofia di Baviera, moglie dello sconfitto re delle Due Sicilie perdute: giovanissima, nei giorni terribili dell'assedio, con le artiglierie italiane che continuamente bombardavano la fortezza, le esplosioni dell'arsenale, i soldati borbonici uccisi, feriti, ancora in grado di rispondere al fuoco e di resistere, e la regina passa impavida sulle mura della fortezza, sulle trincee, incitando a combattere ancora pur essendo perduta la guerra, e i difensori davanti a lei ritrovano energia, coraggio, passione di sacrificarsi fino alla fine.

È l'epica antica, e d'Annunzio l'attualizza in una guerra perduta come quella di Troia o quella di Camilla nell'*Eneide*, di Clorinda ne *La Gerusalemme liberata*. L'epica dei vincitori è molto più difficile da rappresentare: di qui la contraddizione evidente delle canzoni d'oltremare della guerra libica e, poi, delle conseguenze con l'attacco diretto alla Turchia e, in particolare, con l'impresa straordinaria della violazione dei Dardanelli con le audaci navi guidate da Umberto Cagni, l'eroe vittorioso, quello già esaltato dal Pascoli in *Odi e inni*. Nella narrazione dell'assedio di Gaeta dal punto di vista del fedele Montaga, rimasto con il re borbone nella fortezza assediata, e della figlia (la "vergine delle rocce"), c'è, sì, l'orrore dei massacri, dei soldati straziati dalle bombarde, del tanto sangue e delle mutilazioni, ma, come riscatto, c'è l'esempio supremo della giovanissima eroina indanne di ogni offesa nemica, libera per virtù del suo valore sacrale. Nelle canzoni della guerra italo-turca l'orrore è senza riscatto, perché non ci sono più eroi solitari e sacri, ma la folla dei soldati e dei marinai anonima, da cui si innalzano nomi di popolani non esemplari per fama e progenie, facilmente dimenticati come è destino delle cronache giornalistiche a cui il poeta attinge notizie. Ma c'è uno stacco radicale ancora fra la guerra attuale, quella italo-turca, e il poeta che vuole cantarla: il canto è mediato dalle informazioni moderne di giornali e bollettini militari, ufficiali: non la "vede", come era invece "visibile" appieno nell'evidenza dei poeti eroici dell'antichità classica e delle età romanze (e si può aggiungere al Tasso, anche l'epica francofona delle *chancons de geste*, care a Hugo e, in ambito italiano, al tardo Pascoli di Re Enzo). La poesia epica nell'età moderna di cui d'Annunzio è compartecipe, non può che essere l'eco della tradizione antica: è già un esempio davvero eccezionale il fatto che egli giunga fino a riprodurre quei modelli consacrati per sempre in vicende prossime nel tempo, come la resistenza di Roma repubblicana nel 1849 con Garibaldi a guidarla e come l'altra difesa di Gaeta del 1860 a opera dei resti dell'esercito borbonico rimasti fedeli al re vinto. È bene rilevare ancora che si tratta di due esempi di sconfitta proprio per questo più degna ed eroica: come quelle di Ettore e di Troia, di Camilla, di Roland a Roncisvalle, di Clorinda, di Argante, e i modelli sono Omero, Virgilio, anche Lucano con Catone come punto di riferimento, il Tasso, il Manzoni dell'*Adelchi*. La guerra italo-turca, quella attuale, visibile concretamente per il tramite dei mezzi di comunicazione moderni, cioè dei giornali con i corrispondenti dal fronte, viene a mettere in crisi l'erpica guerriera. Victor Hugo può raccontare la battaglia di Waterloo nella forma classica dell'eroismo assoluto di generali e soldati che combattono e muoiono come i guerrieri dell'*Iliade*, al di là del reale, nel trionfo della letteratura sulla storia (ma poco più in là Stendhal della battaglia finale di Napoleone dà una descrizione minuziosamente frammentata, antieroica, di cronaca dal punto di vista minimo di chi è dentro la battaglia e non può averne necessariamente nessun punto di vista generale e una comprensione complessiva; e neppure, quindi, l'aspetto reale dei cadaveri, dei morenti, dei feriti, delle distruzioni). Nelle canzoni della guerra d'oltremare d'Annunzio si trova a dovere far fronte con l'orrore della guerra moderna con armi e strumenti di distruzione dove si cancellano ogni idealità, ogni sogno di gloria, ogni sublimazione; e soltanto l'impresa gratuita che è fuori specificamente da combattimenti di terra (con le trincee che compaiono nelle relazioni giornalistiche e anche in quelle poetiche di d'Annunzio e sono il preannuncio realistico di quello che accadrà nella guerra mondiale) può aspirare all'epica per la violazione dei Dardanelli a opera delle navi italiane guidate da Umberto Cagni.

Nella grande guerra quel riscatto d'epicità di fronte all'orrore delle trincee, degli assalti atroci e vani, delle artiglierie che da lontano fanno a pezzi schiere intere di combattenti, può aversi soltanto in un'impresa assoluta e anch'essa gra-

tuita, come sfida eroica anzitutto agli strumenti di morte e di rovina: la beffa di Buccari ripropone la stessa epicità della *Canzone* dei Dardanelli, ed è soprattutto la sfida dell'eroe alla morte, nelle condizioni più ardue, contro il nemico bene armato. L'impresa è un esempio assoluto, del tutto distinto dalla guerra che si combatte sul Carso come sulle trincee dell'Europa, con l'infinito e inutile strazio di stragi che d'Annunzio racconta in moltissimi passi de *Il libro ascetico della nuova Italia*, con qualche intrusione nel *Notturno*, dove c'è qualche memoria ed esaltazione delle visioni eroiche che Gabriele ricupera, con gli occhi bendati, nella parola che fa rivivere il volo sull'Istria, sul Carso, sul mare nel suo aereo, glorioso, sublime, perché infinitamente al di sopra della realtà atroce delle battaglie delle trincee. L'eroe possibile, nella guerra in atto, è quello solitario, libero da doveri e comandamenti dall'alto, capace d'imprese esemplari perché gratuite, e la sfida è rivolta, sì, verso il nemico austriaco della guerra mondiale, ma, come dice subito, all'inizio, *La canzone del Quarnaro*, appassionatamente ed epicamente alla nemica di sempre, eterna, onnipresente, che è la morte: "Siamo trenta di una sorte, / e trentuno con la morte. // Eia, l'ultima! Alalà // Siamo trenta su tre gusci, / su tre tavole di ponte: / secco fegato, cuor duro, / cuoia dure, dura fronte, / mani macchine armi pronte, / e la morte a paro a paro. // … / Tutti tornano o nessuno. Se non torna uno dei trenta / torna quella del trentuno, / quella che non ci spaventa, / con in pugno la semente / da gittar nel solco avaro". Con molta chiarezza d'Annunzio, come in quella classica e moderna, vede l'epica più alta come la sfida contro l'impossibile e il sublime e, di conseguenza, contro il nemico supremo che è la morte. L'eroe de *La canzone del Quarnaro*, nel tempo della guerra di massa e di perpetui e inutili massacri, è contrapposto alle battaglie del Carso (o della Somme e di Verdun, in Francia), che sono anonime azioni e imprese e morte, ma non può neppure essere soltanto colui che compie l'atto impreveduto ed eccezionale, perché i nomi di coloro che le commettono non hanno rilievo epico e derivano per lo più dalle notizie che ne dànno i giornali o i bollettini di guerra, cioè dalla propaganda senza luce di parola. Per questo *La canzone del Quarnaro* racconta, sì, un'impresa militare, ma che è soprattutto una "beffa". Non comporta nessun mutamento, neppure minimo, nel corso della guerra, ma la sua sublimità consiste nella sua gratuità; e la beffa ne è la forma suprema.

La guerra di massa, di cui il conflitto mondiale è la prima e terribile manifestazione, ha come riscatto epico soltanto nell'impresa gratuita e mortale. All'epica d'Annunzio giunge anche negli scritti che raccontano l'impresa di Fiume e i tempi della "reggenza del Carnaro", fino all'estrema resistenza dei soldati e degli arditi agli ordini di d'Annunzio quando il governo italiano decide di intervenire militarmente per mettere fine alla vicenda. Siamo anche in questo caso all'evento gratuito, opposto nel modo più radicale alle norme della politica, in quel dopoguerra in cui si discute sulle carte geografiche e in base agli interessi militari ed economici sul nuovo assetto dell'Europa e del resto del mondo dopo la sconfitta dei tre grandi imperi di Germania, di Austria-Ungheria e di Russia. L'impresa di Fiume è la rottura clamorosa della politica in un atto eroico, impossibile e irragionevole, e, sì, l'eroe che lo compie è d'Annunzio, il famoso scrittore e il volontario in guerra, l'aviatore, colui che ha visitato i campi di battaglia e di orrore, ma, come nella beffa di Buccari, egli è in qualche modo il compendio idçfile di tutti coloro che hanno combattuto nella guerra, ma adesso sono in grado di sollevarsi dal livello anonimo dei combattenti delle trincee e degli assalti sanguinosi e vani, vittime degli strumenti lontani di morte, come cannoni e mortai e bombarde, per essere protagonisti di un'impresa non comandata, ma da essi stessi scelta. Un poco più in là un narratore molto dannunziano, combattente in guerra e volonta-

rio a Fiume, Camisso, ne *Il porto dell'amore*, darà epica voce agli scritti di d'Annunzio, che hanno, sì, lo slancio dell'avventura, ma l'empito oratorio si concentra nelle orazioni e nell'organizzazione della reggenza del Carnaro, e l'afflato epico è del tutto o quasi assente.

Nel *Notturno* due episodi offrono esemplarmente i due opposti punti di vista a cui guarda d'Annunzio quando raffigura la guerra di massa a cui partecipa. Uno dipende dall'eco epica della tradizione ed è la prosopopea dell'eroe morto. Non ha, come correlativo, la presenza dell'eroe vittorioso e trionfante, e questo fatto è in rapporto molto significativo con la guerra di massa che è in atto. Si tratta delle esequie di Giuseppe Miraglia, il compagno delle imprese aviatorie, nella Venezia spettrale dell'oscuramento, con Gabriele e gli altri compagni che a uno a uno si recano a rendere omaggio al cadavere. La descrizione del corpo di Miraglia è analitica, minuziosa, e rileva significativamente l'aspetto mortuario e disperato dell'eroe morto, al contrario di quanto dicono Omero, Tirteo e Virgilio e anche il Pulci che racconta la morte di Orlando e il Tasso che descrive Clorinda, Sveno, Argante morti: "Chiedo di Giuseppe Miraglia all'ufficiale di guardia. M'è indicata una porta. Entro. Sotto un lettuccio a ruote è disteso il cadavere. La testa fasciata. La bocca serrata. L'occhio destro offeso, livido. La mascella destra spezzata: comincia il gonfiore. Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione. Il labbro superiore un poco sporgente, un po' gonfio. Batuffoli di cotone nelle narici… Le mani conserte sul petto, giallastre. I due piedi fasciati di garza bianca. Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte. Ha la giacca azzurra coi bottoni d'oro, quella di ieri". La descrizione del cadavere di Miraglia ha come acme lo sguardo dato alla giacca azzurra rimasta intatta al contrario del corpo tutto spezzato e con i segni già della putrefazione. Il corpo dell'eroe non è intatto, come l'epica vorrebbe. Rimane l'uniforme non guasta e non lacerata, al contrario del corpo. È il trionfo della morte, di cui l'eroe è l'*exemplum* nell'enormità dei morti nella guerra di massa. L'eroe della guerra è piagato, deformato, già intaccato dalla putrefazione; e molto rilievo hanno i particolari della sistemazione del cadavere secondo le norme che il funerale comporta (i batuffoli di cotone nelle narici, la testa fasciata di garza bianca).

Verranno a rendere omaggio all'eroe morto i compagni, il comandante, altri ancora: ma tutto questo ha l'aspetto del capovolgimento brutale e atroce dell'epica in una guerra di massa che degrada crudelmente anche l'eroe e rileva la verità delle morti orrende. Soltanto d'Annunzio, il compagno e il poeta, è in grado di spargere lacrime sull'eroe morto, come Achille su Patroclo: e anche questo è un particolare estremamente rivelativo della scrittura dannunziana quando guarda alla guerra di massa: "Quando sono solo, mi chino sopra il morto, lo chiamo più volte. Le lacrime gli piovono sul viso. Non risponde, non si muove. Ricado in ginocchio. I rumori del giorno". Netta è la contrapposizione fra il nome e l'impresa e la morte gloriosa dell'eroe e la realtà carnale del corpo maciullato e della putrefazione in corso. Soltanto il poeta che si trova davanti al cadavere è capace di offrire all'eroe le lacrime, evocarlo vanamente dalla morte, come nell'epica era possibile fare (nell'esempio del colloquio fra Ulisse e Achille nell'isola dei Morti). Di fronte al pianto del compagno dell'eroe, ci sono i suoni, i movimenti, le minute e banali vicende della vita di ogni giorno, e anche questa è segno dell'inattualità della solitudine sublime dell'eroe morto: la cronaca di ogni giorno, la quotidianità che è infinitamente lontana dall'epicità dell'eroe e della sua scomparsa.

Poco dopo c'è la descrizione dell'altro eroe compagno del destino di morte, e molto diversa è la descrizione, anch'essa contraddittoria rispetto all'ideale figura dell'eroe: "Sembra un monaco che s'è beato nel transito. Quel suo viso maschio, quasi sempre lucido e grondante di sudore, con gli occhi chiari e arditi, con la

fronte rada, con naso adunco, s'è pacificato e rannobilito. Veramente riposa". La conclusione dell'episodio è esclusivamente funebre, una contemplazione disperata e sconvolta della morte, e il cadavere di Giuseppe Miraglia viene ad apparire non come l'immagine della fine dell'azione e del tempo, ma come l'ulteriore orrore del disfarsi della carne straziata, e allora l'idea dell'eroe ugualmente si disfà, e non resta che l'ossessiva visione della morte: "Ho con me la morte, l'odore della morte… Scopro la povera faccia. La gota destra si gonfia e annerisce. La bocca sembra chiusa. La realità di tratto in tratto mi sfugge. Rifletto. Chiudo gli occhi. Me lo imagino vivo come ieri; poi lo guardo e lo vedo inerte, esangue. È vero?". Siamo nell'alternanza dell'orrore e del patetico, ed è un segno ulteriore della contraddizione della guerra moderna: c'è l'eroe, anzi due eroi gloriosamente morti, ma l'ambientazione non è adeguata alla loro esemplarità e al loro eroismo, e, come nelle battaglie nelle trincee, negli assalti atroci, nel carname degli infiniti cadaveri, c'è soltanto l'orrore della morte (e il termine "orrore" ritorna frequente ne *Il libro ascetico*, così come è pronunciato qui, nel *Notturno*).

Se mai, dopo tanta descrizione della morte, l'epica compare dopo il funerale degli eroi e di Giuseppe Miraglia più specificamente, come memoria, ma non siamo affatto alla narrazione delle imprese eroiche che è compito dell'aedo raccontare per custodire la loro memoria, bensì come rievocazione "affettuosa", cordiale: "Confessa che fu domandato alle forze di Giuseppe Miraglia tutto ciò che potevano dare, e oltre. Nei primi giorni della guerra, solo, con un apparecchiuccio miserabile, con una vecchia pistola Maser, volava contro il nemico, difendeva Venezia, esplorava Pola!". La guerra moderna è anche tecnologia, e tanto più glorioso è l'eroe morto, che ha combattuto con armi e con strumenti inadeguati. Ma siamo al limite dell'elegia. Infine, risponde all'epica antica anche l'apparizione dell'eroe morto, il compagno delle azioni di guerra. Ricordiamo il fatto che Miraglia, come Giorgio Fracassini e come d'Annunzio, sono aviatori, cioè, nella guerra, i guerrieri che combattono in cielo, sollevati in alto dal carname delle battaglie di terra, ma la realtà della morte della guerra di massa coinvolge anche loro, gli eroi dell'aria. Racconta d'Annunzio, mentre si riposa dopo tanta angoscia prima che si compiano i funerali dei due eroi: "Entro. La stanza è bianca. Il letto è bianco. Una lampada elettrica è accesa sopra il letto. Non oso spegnerla, se bene sia accecante… Quando chiudo gli occhi e il sopore m'invade, vedo il mio amico vivo, che mi viene incontro. Sobbalzo. Sogno ch'egli entra nella Casa rossa e che io gli dico: 'Sei tu? Sei tornato?'. Si scopre, si disviluppa dal mantello nero. Non è lui: è una maschera, una di quelle maschere bianche ingessate che i Veneziani portavano con la bauta". Nella guerra di massa non può darsi l'apparizione dell'eroe che rimane presente a ricordare la propria sublimità, il proprio valore, la propria dignità intatta ed eterna (come Achille, come il padre di Amleto), ma è una finzione, un inganno beffardo, un personaggio di carnevale grottesco e anzi offensivo nel momento in cui d'Annunzio, che si è assopito, "vede" giungergli davanti l'eroe il cui cadavere ha pianto e guardato e riguardato mentre si deformava nel trascorre delle ore nella putrefazione. La maschera di carnevale in cui si trasforma la figura dell'amico eroe che appare a Gabriele è una beffa orrenda, come le deformazioni spaventose dei cadaveri nella realtà brutale di una guerra che ha ben poca grandezza e tanto orrore, e nulla ha a che vedere con l'epica del passato.

L'altro episodio significativo del *Notturno* si riferisce a un'altra morte, quella di un giovane artigliere, colpito da una cannonata nemica nell'Isola Morosina, dove d'Annunzio si è recato per assistere al cannoneggiamento contro l'opposto confine austriaco che sta per avere luogo, essendo stata l'isola trasformata in una fortezza. Le batterie sparano con l'alterna efficacia, ma i cannoni nemici subito

rispondono, e un proiettile colpisce il parapetto della terza batteria con quattro feriti gravissimi. L'inizio è eroico: gli artiglieri feriti tuttavia non pensano che alla loro batteria, ai loro cannoni, che non sparano più dopo che la granata austriaca è esplosa in mezzo a loro: "Incontriamo un marinaio che porta una manica del sottocapo cannoniere listata di rosso e l'orologio del polso con la sua stringa di cuoio in brandelli… La passerella è spruzzata di sangue… L'eroe nudato si leva novamente dalla creta umana. Si rifoggia nel fango dell'origine. 'Perché la batteria non tira più?' Quale ansia sgorga così dal corpo squarciato? C'è un corpo convulso e sanguinoso; e in tutto quello strazio palpitante c'è un orecchio vigile, c'è un apice d'anima che ascolta e anela. Giuseppe Maggiora non pensa se non all'arme sua. Vuole udire il tuono dell'arme sua. Il sangue gli cola dal naso nella bocca smaniosa". È la rievocazione dell'eroe antico dell'epica omerica, che, ferito, vuole ritornare subito a combattere: termini come cannone, granata, i dati tecnici, sono i nomi attuali delle armi della guerra di massa, ma la celebrazione dell'eroe ferito che anela di ritornare a combattere è quella antica: *Iliade*, *Eneide*, *Gerusalemme liberata*, ecc.

Subito dopo crudamente appare l'orrore della guerra, che è nella modernità degli strumenti possenti di morte privo di ogni possibilità di riscatto poetico, al contrario di quanto dice Tirteo, capace di ammirare il guerriero giovane, bellissimo pur morto nella battaglia, e provare orrore per il vecchio combattente ucciso, oscenamente disteso a terra. Come minuziosa e atroce è la descrizione del cadavere di Miraglia che sta decomponendosi, così analitica è quella del soldato che è stato preso in pieno dalla granata nemica: "Giovanni è ferito all'addome, è ferito alle reni, è ferito al costato. E da che banda lo poseremo noi? Se lo mettiamo bocconi, non grida. Eppure il suo strazio fende anche la tavola morta. Sono inginocchiato nel fango. E nello spasimo silenzioso egli punta i piedi contro la mia coscia… Soffro il suo dolore con una vastità smisurata che non so dire, da tutta quanta l'infanzia a tutta quanta la vecchiezza, e per tutti i fiumi dalle sorgenti alle foci, e per tutte le montagne dalle radici ai vertici… È là bocconi. È stroncato. Ha vent'anni. È lì steso come quegli animali che il beccaio squarta sul banco del macello. Tanto la sua anima è divina quanto il suo corpo è bruto. Non è coperto se non dai brandelli della sua camicia rozza; e le pudende palesate, i segni del sesso, aumentano il ribrezzo e la miseria e l'innocenza e la compassione e il sentimento sacro della genitura che si spezza. Ha la faccia imberbe rivolta dalla mia parte, e da me non distoglie mai lo sguardo. Mi beve. Beve da me una pietà che gli torna dall'altare della chiesa dove fu battezzato e cresimato. Mia madre per la mia bocca gli parla come gli parlava sua madre. E il più lieve dei sui sorrisi infantili appare all'estremità del suo strazio". L'insistenza nella descrizione del sesso scoperto del morente vuole essere la contrapposizione orrenda rispetto all'esaltazione di Tirteo. Tutto questo episodio ha l'eco della Passione del Cristo (e, infatti, prima della descrizione del giovane morente, così straziato, d'Annunzio cita Maria come la madre che guarda e si china su Gesù crocifisso come l'evocata madre di Gabriele che per visione viene a dare l'estremo gesto di pietà come la Madonna: il morente della guerra nell'enormità dell'orrore è come Gesù crocifisso). La guerra di massa non ha che pochi esempi di epicità, e infiniti episodi di orrore. Il giovanissimo soldato straziato dalla granata non può essere trasformato in eroe: suscita soltanto pietà, anzi, meglio e infinitamente più, perché è una pietà sacrale, è la figura del Cristo paziente.

La guerra moderna non suscita entusiasmi eroici: rivela crudemente tutto l'orrore di cui è fatta, come innumerevoli sacrifici del Cristo. La rappresentazione della guerra di massa è resa estrema e grandiosa nella sintesi de *Il rinato*, uno dei canti della guerra latina scritto per il Natale del 1916, nel culmine dell'orrore

esemplificato proprio nell'occasione della "notte cristiana" (secondo la formula contenuta nelle poesie "paradisiache"): "S'ebbe natività nella trincea / cava il Figliuol dell'uomo; e solo quivi, / messo in fasce da piaghe, si giacea. // Fasciato di tristezza era tra i vivi / e i morti, solo; e il ferro e il sangue e il loto / erano innanzi a lui doni votivi. // E non piangea, ma intento era ed immoto. / Laude gli era il rimbombo senza fine / per il silenzio delle nevi ignoto; // cantico gli era il croscio delle mine / occulte; gli era amòrato il fetore / ventato su dalle carneficine". È il compendio della realtà terribile della guerra di massa. Vivi e morti sono mescolati nelle trincee. Emblemi dell'orrore sono le mine e le esplosioni delle granate. Nel componimento d'Annunzio tenta il confronto fra l'atrocità della guerra e l'unico possibile riscatto, non epico, perché l'epica è impossibile fra le carneficine e il fango delle trincee, ma di carattere sacrale. L'eroe del tempo nuovo, quello che seguirà la guerra e darà un senso a tanto orrore e sofferenza, non può essere uno che comprenda in sé le gesta sublimi dentro la guerra di massa, perché sulle trincee e fra le carneficine nessuno può distinguersi ed essere faro e luce. Sarà allora il "Rinato", come fu Gesù nel Natale cristiano: "Colui ch'è il più forte", che farà risorgere gli infiniti cadaveri delle battaglie, perché istituirà un mondo nuovo di potenza e di giustizia. Si avvale d'Annunzio di figure e immagini fortemente cristiane per il "Rinato" che darà un senso assoluto all'atrocità della guerra di massa, più potente di tutti e di tutto.

L'allusione è nietzschiana e il profeta che annuncia l'avvento del Rinato è il poeta che partecipa alla guerra. L'epica dannunziana, nella guerra mondiale, è del tutto diversa rispetto al quella del passato, perché prima non c'è stata nessuna guerra totale come quella che è in atto. Di qui la celebrazione del Natale fra le trincee, il fango, il carname, le esplosioni: la ripetizione dell'arrivo del Figliuolo dell'Uomo nel mondo è analoga e opposta a quella cristiana, ma ugualmente decisiva. Il Rinato per bocca del profeta poeta offre speranza, risurrezione, felicità, giustizia; e appare con i segni stessi del Cristo e in mezzo al gelo e alle carneficine, piagato come il Cristo sofferente, tuttavia in grado di rivelare il mondo nuovo e glorioso, purificato, sublimato: "Eccoti i tuoi figli / moltiplicato dal combattimento. // Senza sudarii tu, senza lenzuoli, / li seppellisci ed io li dissotterro. / Rifioriranno ai tuoi novelli soli". Tutto il resto è intriso di allusioni bibliche, sia ebraiche sia cristiane: l'eroe vero che appare nel giorno di sangue e morte ha le forme del Cristo, ma è "più forte". L'epica moderna è impossibile: la sostituisce il Rinato, il nuovo Figliuolo dell'Uomo, l'incarnazione della forza dominatrice. L'epica è finita per opera della guerra di massa: d'Annunzio tenta di trasfigurarla nell'avvento divino del "più forte": "E quivi il Figliuol d'uomo era, il Rinato; / e quivi erano il loto e il sangue e il ferro. // E con fasce da piaghe era fasciato; / e sanguinava senza croce, come / per il colpo di lancia nel costato. // Ma 'Colui ch'è il più forte' era il suo nome".

Ne *Il libro ascetico della giovane Italia* l'orrore della guerra di massa ha punti estremi di esasperazione e di dolore. Mi soffermo sui due episodi più significativi. Il primo è uno dei canti della guerra latina, originariamente compreso nel volume che ha la guerra mondiale come nucleo fondamentale, ma contiene anche testi precedenti e successivi che riguardano le previsioni della guerra e il primo dopoguerra, con le trattative di pace e il riordinamento del mondo a opera dei vincitori. È *La preghiera di Doberdò*, e il titolo è rivelativo: inizia e si conclude con il nome di San Francesco, cioè della chiesetta dove sono accatastati morti e feriti dopo la battaglia del Veliki e anche tutti gli oggetti dei morti, che potranno servire per i vivi che verranno a riempire i vuoti dei reparti distrutti. L'orrore della guerra di massa culmina proprio nell'elencazione degli elmetti, delle scarpe, delle altre cose dei soldati che, per malandati che siano, potranno essere usati

ancora nella guerra orrenda: "A mucchi su la tavola dell'altare stanno gli elmetti dei morti, le scarpe dei morti. Per ciò il Poverello qui piange. // Gli elmetti ammaccati, scrostati, forati, l'uno su l'altro, grigi come la cenere, col cuoio dentro macero di sudore o intriso di sangue. // Gli elmetti ch'eran tenuti dalla soga sotto il mento dei morti, e per torli fu fatto un poco di forza alla mascella dura. // Le scarpe ch'eran rimaste ai piedi per giorni e per giorni e per giorni in fango in polvere in sasso, e furono rotti i legàccioli per tirarli dai piedi freddi allineati su l'orlo della sepoltura. // Le spoglie del capo e dei piedi, serbate pei vivi che nella battaglia morranno, gravano l'altare del sacrificio incruento. // … // Da presso, ripiegate, contro il muro cadente, simili a vecchie bandiere chiuse nelle custodie di tela, maculate di rosso e di bruno, poggiano le bianche barelle". Guardando e descrivendo con minuziose variazioni e ripetizioni la chiesa semidistrutta di Doberdò, d'Annunzio mirabilmente giunge a offrire tutto l'orrore della guerra di massa, che è l'esempio supremo del trionfo della morte, senza che si possano vedere nessun'alternativa di gloria, nessun senso lirico di battaglie e attacchi e difese, nessuna luce di epicità.

Nella guerra, per averne il concetto e l'idea realistica, non ci sono né i combattenti né i morti né gesta esemplari, ma oggetti, cose, strumenti bellici e basta. Non ci son più uomini, persone. Più importano gli elmetti, le divise, le scarpe ricuperate ai cadaveri dell'ultima battaglia perché servano per i nuovi soldati che sostituiranno i morti. Quegli oggetti già stati usati, sono malconci, feriti essi stessi, anzi "uccisi" come coloro che li portavano (gli elmetti forati). La brutalità della guerra arriva fino al punto che gli innominati ricuperatori degli oggetti bellici senza nessuna pietà per i morti forzano i corpi e li deformano per poterne ricavarli e usarli di nuovo, per altri morti futuri. Come ne *Il rinato* e in altri canti della guerra latina d'Annunzio usa innumerevoli immagini, nomi, figure della tradizione biblica, sia ebraica sia cristiana, ne *La preghiera di Doberdò* più specificamente cristiana, perché la chiesa semidistrutta, dove sono i cadaveri e i feriti, gli elmetti e le scarpe dei morti è quella di San Francesco, e ci sono ancora, dentro, la tavola dell'altare, qualche brandello della tovaglia dell'Eucarestia, il tetto squarciato, "il muro superstite della povera casa di Dio". Come i cadaveri, gli elmetti forati o ammaccati, le scarpe deformate e infangate, la chiesa di Doberdò è l'emblema dell'orrore di sangue e di distruzioni della guerra di massa. Le cose come gli uomini sono la rivelazione dell'orrore: qui d'Annunzio lo mette a confronto con San Francesco, il santo di quella povera chiesa, che non può fare altro che piangere per la rovina di tutti i segni e i simboli del sacro che sono scomparsi nelle battaglie e sotto il tiro dei cannoni e soprattutto per gli infiniti morti, i morenti, i feriti.

Come ne *Il rinato* e in altri "canti" della guerra latina, non l'epica può essere assunta a raffigurare la guerra moderna, ma il sacro di matrice ebraica e cristiana, radicalmente reinventato sotto l'egida della Patria come assoluto valore, che coincide con "il più forte", l'eroe del futuro, del dopo la guerra. Di fronte stanno le descrizioni dei feriti dell'assalto notturno, fallito o riuscito che sia, come innumerevoli altri episodi della guerra: "I feriti dell'assalto notturno, discesi dalle trincee scavate nelle petraie del colle, simile a un armento sublime, giacciono sopra la paglia. // Bocconi giacciono a covare il dolore, o supini a fisarlo, o sul fianco e sul gomito, o rattratti, o col braccio dietro il capo, o col capo tra i ginocchi, o con un sorriso d'infante nella bocca assetata, o con nelle occhiaie torbide la vertigine della battaglia. // … / Pochi su poca paglia, tra macerie e rottami, in una miseranda ruina". L'elencazione dei feriti accumulati sulle barelle nella chiesa di Doberdò porta d'Annunzio a identificarli con i discepoli di Gesù che subiranno il supplizio e con i malati e i deformi di cui raccontano i Vangeli. Non si

parla più di eroi in tanta sofferenza, ma di una sacralità di cui è figura il Rinato del Natale del 1916 (e *La preghiera di Doberdò* è quasi contemporanea).

Si legga, dopo, come supremo chiarimento dell'unica alternativa possibile all'orrore della guerra l'annuncio dell'avvento di "Colui che già pianse per Lazaro, Colui che sopra Gerusalemme già pianse, Colui che già pianse nell'Orto, oggi piangere non può sopra il mondo. // Non piange più: combatte. Non ha il capo chiuso su l'omero scarno, né inchiodate le palme all'infamia, né i piedi trafitti. // … // Lotta Egli e pena con noi". Sono alcuni passi de *La preghiera di Sernaglia*, dell'ottobre 1918, quando la guerra sta per concludersi con la vittoria dell'Italia. L'unico eroe, a quel punto, è il nuovo Cristo, il Rinato, che ha combattuto e ha sofferto con i soldati tutto l'orrore e le sofferenze della guerra. Colui che è in grado di dare un senso alle rovine e alle atrocità della guerra è il nuovo Figlio dell'Uomo, il più forte, il dio della patria, supremo, sacro e, al tempo stesso, partecipe delle vicende orrende e audaci e tenaci e pazienti della guerra per offrire alla conclusione dell'orrore il riscatto della vita rinnovata, la pienezza della storia trasformata e trasfigurata in bene, consolazione, felicità.

L'altro *exemplum* è dato dal capitolo che ha un titolo lunghissimo, che non lascia per nulla intendere l'argomento che contiene: *Cantano i morti con la terra in bocca e le carene valicano i monti*. È il racconto dell'ammutinamento da parte di un gruppo di soldati, disperati dall'insensatezza di tanti inutili attacchi, sul Carso, nell'ottobre del 1917. Non c'è nessuna esecrazione, ma un'oggettiva spiegazione, anche se è accompagnata dal gesto di dolore e di intima protesta, perché la ribellione comporta il pericolo della sconfitta e dell'irrompersi del nemico fra le proprie fila di trincee: "Dissanguata da troppi combattimenti, consunta in troppe trincee, stremata di forze, non restaurata da troppo breve riposo, costretta a ritornare sulla linea del fuoco, già sovverta di sobillatori come quel battaglione della quota 28 che aveva gridato di non voler più essere spinto al macello, l'eroica Brigata "Catanzaro", una notte, a Santa Maria la Longa, presso il mio campo d'aviazione, si ammutinò… Quella estate del 1917 lasciava cadere troppe foglie arsicce, come un autunno di perfidia precoce". Prima di pronunciare il termine drammatico dell'ammutinazione di un reparto di fanteria (che d'Annunzio, per attenuare un poco l'effetto dell'episodio e in contrapposizione alle narrazioni giornalistiche e anche letterarie della nostra guerra sempre valorosa e ligia all'ordine e al dovere) dice essere eroico, ma enumera le giustificazioni della rivolta. La guerra di massa è orrenda, ma è soprattutto oscura nei fini, contraddittoria, troppo spesso irragionevole, comportando attacchi che non hanno nessun risultato, gratuiti agli occhi di chi deve offrirsi inutilmente a farsi uccidere. Di qui la protesta dei soldati, spinti a morire senza che se ne vedano le ragioni. Rileva d'Annunzio che quel 1917 era il più terribile e confuso (ed è vero sia per il fronte italiano, sia per quello francese, anche là con molti episodi di ammutinamento.).

La conseguenza dell'ammutinamento è tremenda e feroce: d'Annunzio non la nasconde, anzi la rileva con un'enfasi di straordinaria efficacia, con l'uso anche di termini espressionisticamente e oratoriamente esclamatorie: "La sedizione fu domata con la bocca delle armi corazzate. Il fragore sinistro dei carri d'acciaio nella notte e nel mattino lacerava il cuore del Friuli carico di presagi. Un parola spaventevole correva coi mulinelli di polvere, arrossava la carrareccia, per la via battuta: 'La decimazione! La decimazione!' L'immanenza del castigo incrudeliva l'arsura, simile a quell'empietà che arde nei libri dei Profeti e divora le vepri e s'accende negli alberi più folti e ne fiacca le vette". Nella *Laus vitae*, dopo l'apparizione del Gran Demagogo, c'è il racconto della rivolta operaia e della repressione nel sangue a opera dei lancieri. Nella guerra moderna sono usati gli strumenti moderni di repressine spietata: i carri armati, adoperati non per combattere, ma

per stritolare i soldati che si sono ammutinati per l'enorme inutilità degli assalti, i troppi morti, le fatiche inumani senza riposo. Dopo, c'è il processo militare, rapido e ugualmente spietato e cieco e ingiusto. Si osservi il fatto che d'Annunzio usa due termini di origine biblica, che suonano alquanto ambigui: castigo ed empietà. Nella Bibbia il castigo viene da Dio e non dipende dagli uomini, da nessun tribunale mondano, da nessuna legge dello Stato; e l'empietà è la rivolta ai comandamenti di Dio, ed è sacrale, mentre l'ammutinamento della Brigata Catanzaro è lungamente giustificato dal racconto dannunziano. Castigo ed empietà sembrano ugualmente riferiti sia agli ammutinati sia a chi decreta la decimazione. La guerra di massa è enorme e spietata, ed eroismo e giustizia non ne fanno più parte. Il castigo comporta soltanto terrore e pietà, non ha senso e valore. Di qui il trascorrere della parole d'orrore e timore per le strade e le terre del Friuli, dove si combatte, come una voce sovrumana, apocalittica.

Subito dopo d'Annunzio piega la narrazione alla pietà e alla solidarietà: "Erano sette, fuori di quel tristo muro grigio dove apparivano simili a teschi d'infante i ciottoli confitti nella calcina. Il muro era contiguo a un campo di granturco che già cominciava a seccarsi e ad accartocciarsi per il saccone della morte. C'era, fra mezzo alla stipa afata, qualche fiore così lieve e così dolente che, per toccar l'anima, passava la pupilla appena appena.". La precisione della descrizione del posto dove avrà luogo la fucilazione nella tarda estate a poco a poco, in forza del linguaggio che si fa raffinato ed elegante, trasfigura in simboli l'ambientazione naturale: i granturchi che si stanno seccando, cioè morendo, e le foglie incartocciate serviranno per riempire i sacconi che non serviranno per dormire, ma per metterci, sopra, i cadaveri, e i fiori così minimi che non possono valere a dare l'ultimo suffragio ai morti. Dalla descrizione del luogo d'Annunzio passa a quella dei condannati a morte, e si acuisce all'estremo la tragicità insieme con la pietà: "Di schiena al muro grigio furono messi i fanti condannati alla fucilazione, tratti a sorte nel mucchio dei sediziosi. Ce n'erano della Campania e della Puglia, di Calabria e di Sicilia: quasi tutti di bassa statura, scarni, bruni, adusti come i mietitori delle belle messi ov'erano nati. Il resto dei corpi nei poveri panni grigi parevano confondersi con la calcina, quasi intridersi con la calcina come i ciottoli. E da quello scoloramento e agguagliamento dei corpi mi pareva l'umanità dei volti farsi più espressiva, quasi più avvicinarmisi, per non so che rilievo terribile che quasi mi ferisse con gli spigoli dell'osso". Di fronte all'episodio crudele e assurdo della decimazione d'Annunzio trova un'alternativa radicale sia all'orrore sia al tanto arduo eroismo, che sono i due modi della rappresentazione della guerra di massa; ed è la pietà, subito volta in solidarietà, quella più difficile nel tempo in cui i morti sono infiniti negli inutili assalti e le carneficine sono orrende, perché è dedicata ai sette che sono stati tratti a caso per essere condannati a morte come esempio affinché non abbia più ad accadere nessuna sedizione.

I condannati sono povera gente, contadini tutti del Sud: proprio per questo più rivelata è la loro condizione di vittime. L'ambientazione così desolata e misera viene a diventare, a questo punto, l'emblema di una straordinaria solidarietà per d'Annunzio che si è avvicinato ad assistere alla decimazione, perché si è trovato a passare lì, dopo le tremende giornate e notti dell'assalto del Veliki (nel quale c'è un breve passo d'epopea nell'attacco riuscito e fallito e tuttavia eroico). La tragicità dell'evento è acuita dal fatto che nessuno parla, né i fucilieri e l'ufficiale che li comanda, né i condannati, né coloro che hanno scavato le fosse per deporvi i cadaveri dopo la fucilazione. È una situazione proprio per questo inumana: e d'Annunzio soltanto cerca di rendere umani e solidali tutti quei gruppi d'uomini destinati a uccidere i loro compagni di guerra, a morire per la sorte avversa e insensata, a seppellirli con indifferenza, come un lavoro d'ogni giorno.

Per due volte, mutamente, d'Annunzio chiede ai condannati se sono innocenti e la condanna alla decimazione è allora doppiamente ingiusta: è perché, nella guerra di massa, non possono esserci che innocenti, tutti, i sette destinati alla decimazione come i tanti soldati che d'Annunzio ha visto morire nei vari fronti e nelle trincee in cui si è trovato coinvolto.

Dice: " I morituri mi guardavano. I loro sguardi smarriti non più erravano ma si fermavano su me che dovevo essere pallido come se la vita mi avesse abbandonato prima di abbandonarli. Gli orecchi mi sibilavano nell'inizio della vertigine, ma era il ronzio delle mosche immonde. 'Siete innocenti?' Forse trasognavo. Forse la voce non passò la chiostra de' miei denti. Ma perché allora il silenzio divenne più spaventoso, e tutte le facce umane apparvero più esangui? E perché l'afa del mattino d'estate s'approssimò e s'appesantì come se il cielo della Campania e il cielo della Puglia e il cielo di Calabria e il cielo di Sicilia precipitassero in quell'ardore fermo e bianco? 'Siete innocenti? Siete traditi dalla sorte della decimazione? Sì, vedo… Siete contadini. Vi conosco alle mani. Vi conosco al modo di tenere i piedi in terra. Non voglio sapere se siete innocenti, se siete colpevoli. So che foste prodi, che foste costanti… Il Dio d'Italia vi riarma e vi guarda". Non importa più, di fronte ai sette condannati a morte, così poveri, umili terragni, tutti contadini del Sud, smarriti, inconsapevoli di quello che hanno fatto di male o non hanno fatto per nulla, ma sono stati scelti per caso a morire, e non si sa, anzi non importa se siano indegni o innocenti. Per questo di fronte a loro Gabriele impallidisce come loro fino a quasi identificarsi con la loro morte imminente, e allora le loro origini del Sud, delle varie regioni, si trasfigura nei loro cieli bianchi come quello del Friuli dove stanno per morire, in una straordinaria sublimità che li consacra e la loro morte diviene sacra, divina, liberandoli da ogni dubbio di consapevolezza o di innocenza. Sono tutti ravvolti nel cielo delle loro origini. La Patria, nell'allocuzione che d'Annunzio rivolge ai morituri, non distingue fra i morti in battaglia e i morti per decimazione. Non ci possono essere più distinzioni di nessun genere. Tutti sono protetti e conservati sotto i loro cieli divini, che, per d'Annunzio, coincidono con l'idea di Patria, che, in modo sacrale, giustifica la guerra e tutto ciò che di glorioso e di orrendo accade. Le domande che fa d'Annunzio nel momento in cui guarda i sette poveri condannati a morte rilevano la tragicità dell'evento, che è contraddittorio e irragionevole: innocenti o colpevoli che siano i sette morituri, si trovano, come Gabriele, a faccia a faccia con la morte, che è il culmine di ogni tragedia umana, esasperata dalla guerra di massa con gli assalti e le ritirate che costano infinite vittime e anche con una giustizia astratta, quella militare, a ragione mai nominata in tutto questo episodio.

È lo scatto di solidarietà nei confronti delle sette vittime, che è sublime, e che ancora si esalta nella successiva sequenza dell'episodio: "I fanti avevano discostato dal muro le schiene. Tenevano tuttora i piedi piantati nella zolla ma le ginocchia flesse come sul punto di entrare nelle impronte delle calcagna. E, con una passione che curvava anche me verso terra, vidi le loro labbra muoversi, vidi nelle loro labbra smorte formarsi la preghiera: la preghiera del tugurio lontano, la preghiera dell'oratorio lontano, del santuario lontano, della lontana madre, dei lontani vecchi. Ecco che ora le canne degli organi erano contrapposte alle canne dei fucili?". I sette morituri, contadini del Sud, nell'attesa ormai breve dell'esecuzione, contrappongono all'astratta indifferenza della condanna per ordine superiore e agli esecutori ugualmente indifferenti e atoni la preghiera umile della loro fede cristiana, imparata nei loro paesi, uguale a quella della famiglia e dei compaesani. È la sommessa preghiera che nega l'orrore della guerra, la spietata legge dell'uccidere e dell'essere uccisi. Con uno scatto improvviso di visionarietà, che si

contrappone alla descrizione minuziosa e desolata del luogo, dei condannati, dei fucilieri, dei sotterratori, dell'arida e brulla estate, ecco la trasfigurazione delle canne dei fucili, che stanno per sparare e uccidere i sette condannati, nelle canne dell'organo delle chiese dei loro paesi, in una sorta di divina esaltazione perché essi sono martiri (come d'Annunzio suggerisce). L'epopea così difficile e quasi, anzi, impossibile nella guerra di massa sboccia inaspettatamente e incredibilmente nell'inno dei martiri, quali sono diventati i sette condannati in punto di morire, giusta o ingiusta che sia stata la condanna; anzi, una considerazione di questo genere non ha più nessun senso. Sono i martiri della guerra, della divinità-Patria, e la preghiera di vittime è quella della loro fede cristiana in cui la Patria si è trasfusa.

Per questo Gabriele si piega a cercare e raccogliere i minimi e poveri fiori che ha visto fra i granturchi incartocciati: "Obbedii a non so qual moto infantile nel tendere la mano verso un cespo di quei labili fiori scempii che svenivano a piè della stipa… Mi raddrizzai udendo sonare le armi nel drappello pronto a un cenno dell'ufficiale". Molto suasiva è l'alternanza fra la fredda e indifferente sequenza del rito militare della fucilazione e la sacralità della morte, la pietà delle vittime, la loro trasfigurazione in martiri, per i quali sarebbe necessaria la corona di fiori, mentre, nella stagione e nel luogo misero e brullo, è quasi impossibile cogliere i minimi fiori sotto i cartocci dei granturchi. Ma lo sconforto e la pietà che erano stati accompagnati dalla preghiera umile e sommessa dei morituri si trasfigurano anche più sublimemente nel momento estremo della morte: in quanto martiri, i poveri condannati cantano, come cantavano i martiri cristiani nei supplizi e mentre erano offerti alle belve del circo. È il canto divino, puro, davanti al muro scrostato davanti a cui sono i morituri (e il termine è usato da d'Annunzio nell'eco dell'espressione latina che saluta le vittime e i gladiatori del circo) nell'estrema contrapposizione all'indifferenza della stagione, dei fucilieri, dei sotterratori, dell'ufficiale che darà l'ordine di sparare. È una pagina altissima, clamorosa, un'alternativa radicale rispetto a tutte le rappresentazioni e le vicende della guerra, dove anche l'orrore delle decimazioni induce pietà e protesta e disperazione, ed ecco invece la sublimazione dei condannati dai tribunali militari fino a una sorta di santificazione analoga a quella dei martiri cristiani; e ora, qui, nella guerra italiana, sono per d'Annunzio i martiri della Patria sacra e divina, che ha sostituito il sacro cristiano.

Racconta d'Annunzio:" Ora chi cantava? Dal muro atroce sgorgava quel canto? Al ricordo, il cuore mi trema, mi tremerà sempre. Saliva dal cuor della terra quel canto? Scendeva dall'ambascia dei cieli sovrapposti? Giungeva dall'imo della misera umana? dal fondo delle generazioni? dalla lontananza dei secoli?". L'eloquenza moltiplicata delle domande grandiose non è puramente retorica, ma vuole raccogliere tutte le possibili fonti di quel canto dei martiri, per esprimere la sublimità e la lezione di preghiera e di fede e di vita nel punto della morte giudicata ignominiosa per la giustizia militare e per il giudizio della propaganda. Il tono della narrazione si fa sempre più solenne e religioso, tragico e trionfale come il canto dei martiri cristiani: "La preghiera muta nelle labbra dei condannati s'era fatta voce, s'era fatta coro, s'era fatta clamore dal profondo: lamentazione, invocazione, implorazione senza carne, pentimento senza figura, giuramento senza segno, come nelle latomie, come nelle solfatare, come in tutte le geenne della fatica umana, della pena umana. *De profundis!*". Usa d'Annunzio le parole del salmo per meglio rilevare la sacralità del momento: la muta preghiera dei morituri si è sublimata in un canto purissimo, ugualmente muto perché non esce più dalle bocche maschili, ma compendiano tutto il dolore, tutte le angosce, tutte le fatiche del mondo e del tempo umano. È una delle più straordinarie rappresentazioni

del tragico cristiano, voce del dolore universale, che si esprime in una situazione povera, arida, miserabile, anzi nel giudizio umano, infame e deplorevole. È un canto che mai era stato udito: "Il canto dei morituri era il canto dei morti", di tutte le vittime, di tutti i martiri, di tutta la sofferenza umana, udita dal poeta, per la prima e per l'ultima volta, perché mai più chiaro e più intenso è stato udito se non in quella situazione terribile e miseranda; ed è privilegio del poeta averlo udito e poterlo raccontare.

Insiste d'Annunzio, nell'acme dell'espressione di quel muto canto dei morti: "Non avevo mai udito un tale accento nell'uomo. Saliva nell'afa, vaniva nell'ardore. Era piano, era umile, era lento; e si spandeva nell'infinito, come se gli orizzonti lo bevessero, come se il cielo vacuo lo attirasse, come se solo intorno gli restasse il deserto del mondo". Tutto l'episodio alterna l'informazione e il racconto nella visione del sublime tragico della fucilazione dei sette soldati, poveri contadini del Sud, che sono diventati, nello sguardo del poeta, i concreti e possenti emblemi del dolore umano, e il canto muto e altissimo, enorme, occupa tutto il cielo, il quale in questo modo raccoglie in sé tutta la verità della condizione umana. Dopo aver udito il canto e aver visto i fucilieri sparare e i cadaveri come scomparire confondendosi nel muro, d'Annunzio va al campo d'aviazione a lavorare intorno agli aerei perché siano pronti per le future imprese, ma fa fatica, non riesce a dimenticare il canto che ha udito e la visione che gli è apparsa della più alta e più terribile tragicità della condizione umana. Deve allora ritornare al quel muro e al cimitero dove sono stati posti i fucilati. Ritorna l'alternanza di sublimità e di orrore, di tragicità e di indifferenza e inerte ignoranza della verità dell'accadimento: "Tornai al luogo del supplizio. Prima cercai il muro. Cercai, sotto le foglie del formentone arsiccio, quei fiori lievi. Li aveva già quasi uccisi il sole. Era un'ora dopo il mezzogiorno. Sotto le foglie vidi i berretti, gli elmetti, i brani delle cervella coperte dalle mosche a nuvoli, le righe del sangue già risecco tra gleba e gleba". I fiori sarebbero potuti essere raccolti in un gesto povero di saluto e di pietà, ma sono ormai già inariditi: c'è, invece, l'orrore della morte violenta, i miseri segni dei martiri appena sacrificati. Un "biancore disperato" del cielo e il grigiore del muro sono i mortuari colori adatti alla rappresentazione del martirio dei sette contadini del Sud, che d'Annunzio ha identificati come martiri sublimi, gli eroi della guerra di massa. Non si dimentichi il fatto che il bianco è l'emblema ebraico (ma anche in altre religioni) della morte.

Di fronte allo squallore dell'ambientazione e alla morte dei miseri fiori bruciati dall'arsura dell'estate che vanamente Gabriele va a cercare per offrirli ai cadaveri c'è l'orrore: i frammenti delle cervella frantumate dai proiettili dell'esecuzione, il sangue coagulato e, su tutti questi resti, le mosche infinite, emblemi terribili della morte, del male. Continua d'Annunzio a raccontare sempre nell'alternanza di visionarietà e di estrema precisione di particolari minuti e dolorosi, tremendi: "Nel muro grigio viveva l'eco della lamentazione funebre; e di là dal muro sonavano le zappe e le vanghe dei seppellitori. Entrai nel cimitero. I becchini erano curvi all'opera e grondavano sudore. I cadaveri, tra la cappella senza palmette e il muro senza edera, stavano allineati, non supini ma proni. Stavano con la bocca in terra. Tenevano in terra la bocca che aveva cantato il canto funebre. Pareva che restituissero al profondo il canto ch'era salito dal profondo". "*De profundis*" aveva citato d'Annunzio come la parola del salmista che esprimeva il muto canto dei morituri; e a questo punto ritorna quel termine sublimando e riscattando la condizione brutale e sprezzante dei fucilati che non hanno il volto, come è di consueto, rivolto in alto, ma rivoltato a terra, ed è un giudizio dopo la morte di infamia e di assoluta indegnità. È netta la contrapposizione fra la visione e il giudizio di Gabriele e il comportamento e l'atteggiamento di chi ha deciso

la decimazione, di chi la esegue, di chi, dopo la morte, ancora si accanisce sui cadaveri per estremo disprezzo: al contrario ancora il poeta ode il canto funebre dei morituri, e gli risponde dal profondo quello dei morti, di tutti i morti della loro terra e della guerra. È il vertiginoso contrasto fra realtà indifferente e atroce e brutale e il tragico della decimazione, dei condannati a morte, della loro sublimità di *esempla* della tragedia della guerra di massa. Infiniti sono i morti delle battaglie, indistinguibili e inidentificabili; ma per privilegio di poeta d'Annunzio è riuscito a comprendere la tragicità della guerra, il tragico e l'eroico e il divino che pure la contengono, e proprio nella vicenda minima e brutale di una decimazione ingiusta, incarnati nei sette contadini del Sud, tuttavia capaci di pregare e di cantare il canto dei martiri cristiani.

Intorno ai cadaveri c'è il canto delle allodole: "Le allodole invisibili riempivano di melodia il disperato biancore… Francesco d'Assisi avrebbe chiamato le allodole che s'abbassassero, che rapissero l'implorazione di tra l'erba e la sollevassero al cielo". Nell'episodio, come ne *La preghiera di Doberdò*, il francescanesimo di d'Annunzio si inserisce anche fra le narrazioni della guerra. Al canto muto dei morituri c'è, alterno, il canto delle allodole: muto il primo, clamoroso il secondo, ma le allodole sono invisibili. I due canti sono non fisici, ma metafisici, e sono uditi dal poeta in virtù della sua capacità di cogliere la verità visionaria dell'avvenimento. È come se d'Annunzio affidasse a San Francesco l'incarico di riunificare i due canti per l'offerta suprema dedicata al cielo.

La conclusione dell'episodio non può che essere ancora più alta, ma a quel punto d'Annunzio sostituisce il sacro classico al sacro cristiano che aveva prima avvolto paesaggio, vicenda, morituri, fucilieri, sotterratori, estate bruciata e rinsecchita , con i granturchi e i piccoli fiori intorno alle piante inariditi: "In ogni filo d'erba io soffrivo, e stemperavo con la mia pietà ogni grumo; e vedevo le orecchie pallide, vedevo le mani cave, che parevano già velare di trasparenza l'atrocità; vedevo la mota e la polvere tra i chiodi delle scarpe logore; divinavo gli stinchi scarniti nella lana delle fasce consunte; divinavo i crani sfragellati di sotto a certe frasche più vili che l'insegna dei tavernai". C'è, ripetutamente, la calcolata contrapposizione fra il realismo più brutale e desolato e il tragico, il sacro, il sublime; ed è l'episodio assolutamente unico, esclusivo, eccezionale e altissimo rispetto a tante narrazioni e rievocazioni della guerra mondiale. Fondamentale è il fatto che tale interpretazione della guerra sia offerta in una vicenda minima, per di più tacciata di infamia quale e detto l'ammutinamento di un reparto di fanteria.

In un'ambientazione povera, desolata, la tarda estate brulla e quasi interamente dissecata, fra fucilatori e becchini indifferenti e brutali, i sette condannati assurgono al sublime di martiri, con il canto muto della morte dopo la preghiera di lamentazione mirabilmente sacro. I sette martiri sono poveri contadini del Sud: vertiginoso è, allora, il passaggio da tanta umiltà al tragico sublime del martirio divino. Ma la conclusione della vicenda di colpo volge a una glorificazione che non sarà di San Francesco e del francescanesimo caro a d'Annunzio a incominciare dallo scorcio iniziale del Novecento, bensì quella pagana: "Mi volsi intorno. Non c'era un fiore nel cimitero. Tutto era squallido e ignudo. Scorsi qualche ortica lungo il muro. Scorsi quivi una pianta d'un verde più carico e più lucido. M'appressai. Attonito riconobbi le foglie dell'acanto: l'acanto flessibile, l'acanto lene. Recisi i gambi col mio pugnale. Raccolsi il fascio. Tornai verso gli uomini morti che con le bocche prone affidavano al cuor della terra il sospiro interrotto dagli uomini vivi. E tolsi le frasche ignobili di sul frantume sanguinoso. Chino, lo ricopersi con l'acanto". Degno dei sette fucilati è l'acanto classico, la pianta degli Elisi. La descrizione del cimitero fra indifferenza e orrore non può concludersi

con la vista smarrita dei minimi fiori in mezzo ai granturchi ormai seccati per l'arsura del sole, e neppure con il cielo bianchissimo, ossessivo: e allora lo sguardo realistico di colpo diventa visione, apparizione, emblema che si contrappone enormemente ai particolari dell'ultimo destino dei martiri, quello di essere buttati nella fossa, voltati verso terra, con sopra qualche frasca "ignobile" (come ignobile è stata tutta la vicenda). Per forza di visione Gabriele scopre il cespo d'acanto verdissimo, del tutto impossibile in quello squallore. Sempre in forza di visione coglie l'acanto e ne cosparge i cadaveri, gli eroi della guerra, i martiri come figura degli infiniti morti in battaglia. Non è un gesto di compassione cristiana, ma una glorificazione e, contemporaneamente, l'altissimo omaggio offerto ai morti degni di essere accolti negli Elisi. La guerra di massa può avere, fra le cieche carneficine e i morti senza nome, ancora in sé il divino e il tragico, e perfino l'epica. Ma è l'epica adatta alla guerra totale e di massa: quella che si concreta, per antifrasi suprema, nella fucilazione, in seguito alla decimazione di un reparto che si è ammutinato a causa degli assalti inutili, agli ordini insensati, alle stanchezze senza riposo, di sette contadini del Sud, nell'ambientazione più desolata e con la più orrorosa esecuzione.

“Il n’y a plus d’Alpes”: D’Annunzio, la Francia e il mito del “Rinascimento Latino”

Mario Cimini

> Non è più il tempo del sogno solitario all’ombra del lauro o del mirto. Gl’intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell’intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l’istinto profondo della vita. Volendo vivere essi debbono lottare e affermarsi di continuo, contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio.

Con parole come queste D’Annunzio, sebbene in incognito, inaugura una delle riviste capitali dell’estetismo nostrano, il «Convito». Siamo agli inizi del 1895 e lo scrittore, sostenuto da un manipolo di “spiriti fraterni”, sembra orientato a compiere una decisa virata verso nuovi orizzonti artistici ed ideologici in nome del culto di una rinnovata religione della “Bellezza”. In verità, i propositi, per quanto esibiti con piglio battagliero e in forme retoricamente altisonanti, sono ancora piuttosto vaghi e nebulosi: la virile ambizione di raccogliere «un vivo fascio di energie militanti» per combattere la nuova «barbarie» e salvare «qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili» appare indubbiamente venata di velleitarismo e ambiguità. Alla contestazione del degrado della realtà italiana, nella vita e nell’arte, si oppone un generico quanto retorico ricorso alla «fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesseci dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito», senza peraltro indicare un programma credibile d’azione sul presente o una strada da seguire per il futuro[1]. Al punto che Benedetto Croce, rimeditando a distanza di vent’anni l’atteggiamento dannunziano e del gruppo dei “conviviali”, avrebbe avuto facile gioco nel qualificarlo come «un’agitazione di spiriti oziosi, che cercavano di darsi uno scopo o una parvenza di scopo; d’illudersi di avere qualcosa d’amare, da difendere, da promuovere; e, soprattutto si procacciavano l’interno compiacimento di sentirsi (e quello, esterno, di essere creduti) uomini privilegiati e sacerdoti di un’alta religione»[2].

Tuttavia, la battaglia per la Bellezza ingaggiata da D’Annunzio e dai suoi sodali, giudicata *a posteriori*, è senz’altro densa anche di elementi che avrebbero avuto sviluppi di non scarso momento nei decenni a seguire. Siamo in sostanza di fronte ad un processo embrionale di quello che, parafrasando Walter Benjamin, si potrebbe definire “politicizzazione dell’estetico”[3], ovvero un tentativo di declinare la dimensione estetica come chiave di mutamento della storia traslando la poetica nell’ideologica. Da qui, come vedremo, il passo simmetrico – e per certi versi inquietante – verso la “estetizzazione della politica” e del militarismo non è molto distante. Di certo, all’altezza cronologica del 1895, il progetto nella mente di D’Annunzio è alquanto sfumato, ma si chiarirà nel breve giro di qualche anno

e, sia pure con pause più o meno lunghe, sarà progressivamente corroborato, perlomeno fino alla Grande Guerra e all'esperienza fiumana. E non a caso sarà D'Annunzio stesso a sottolineare le tappe di questo percorso in ricostruzioni autoschediastiche come quella affidata, a metà degli anni Venti, al *Libro ascetico della giovane Italia* (1926), in cui i documenti della propria evoluzione ideologica sono riletti, rimaneggiati e rilanciati nella prospettiva di quello che è avvenuto dopo. Significativo ci sembra, ad esempio, il fatto che egli ponga in apertura di questo volume proprio il brano proemiale del «Convito» (a suo tempo non firmato), ora sotto il titolo *La parola di Farsaglia*, ricalibrato con poche ma incisive varianti, come queste che segnaliamo in corsivo:

> Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto. *Gli uomini d'intelletto* raccogliendo *e moltiplicando* tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dello *Spirito* contro i Barbari, se in loro non è addormentato *o invecchiato o scolorato il sanguigno istinto di vivere e di vincere, di sopravvivere e di stravincere*. *Lottar debbono essi*, *affermare* e affermarsi di continuo, contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio.[4]

Come si noterà, «l'istinto profondo della vita» è ora amplificato nel «sanguigno istinto di vivere e di vincere, di sopravvivere e di stravincere», segno di una attualizzazione del messaggio che risponde a certe derive nazionalistiche del periodo postbellico e all'enfasi retorica dell'incipiente regime fascista. Il titolo stesso dello scritto, *La parola di Farsaglia* – ossia il motto *Venus victrix* dato come parola d'ordine ai legionari da Cesare nella battaglia di Farsalo – sembra assolutizzare il bellicismo dello scritto[5] per esaltare nel medesimo tempo l'ardimento latino e la necessità presente di non essere inferiori a quell'epico slancio guerresco.

Inconfutabilmente, dunque, la parabola dell'"Ariel armato" s'inscrive in un progetto di politicizzazione dell'arte che passa prima di tutto attraverso una rivisitazione della classicità non in senso meramente archeologico ma riplasmata a sostegno del moderno. E c'è da credergli quando, intervistato da Edmondo De Amicis nel 1902, alla domanda se la politica lo distraesse dall'arte, risponde con disinvoltura: «Non me ne distrasse mai […] perché arte e politica non furono mai disgiunte nel mio pensiero, né compresi mai come potessero disgiungersi»[6]. Tuttavia, fino ai primi anni novanta dell'Ottocento è difficile sottoscrivere *in toto* una tale dichiarazione, dato che le due direzioni – quella delle letteratura e della politica – sembrano svolgersi in parallelo: è insomma problematico pensare a contaminazioni coscientemente ideologiche per la produzione poetica e narrativa nel primo quindicennio della sua attività letteraria, ed è semmai da rimarcare che essa si situa su un versante ben distinto rispetto ad interventi di marca più squisitamente politica. Si pensi, per esempio, agli articoli di argomento politico-militare pubblicati nel 1888 su «La Tribuna» (poi raccolti nel volume *L'Armata d'Italia* uscito nello stesso anno) che, come scrive Paolo Alatri, «costituiscono un intervento apertamente politico nel dibattito sull'organizzazione della marina da guerra italiana e sulle mete che il prenazionalismo indicava alla classe dirigente del nostro paese»[7], e che ben poco si legano al coevo impegno narrativo e poetico.

È dunque solo a partire dal biennio 1894-95 che l'intreccio si fa sinergico, sebbene, lungi dal configurarsi in termini banalmente propagandistici (come magari sarà nella temperie prebellica degli anni dieci), graviti in maniera preponderante sul versante estetico-letterario. La retorica della Bellezza, per converso, è, in questa fase, sì debitrice nei confronti del magistero di Angelo Conti e dei vari Ruskin, Pater, Carlyle, metabolizzati sempre attraverso la teoresi

contiana[8], ma s'intride di valenze pragmatiche che debordano – certo, per ora, in maniera velata ed ambigua, come si diceva all'inizio – dall'ambito puramente estetico. *Le vergini delle rocce* – il romanzo che vede la luce nel 1895 proprio sulle pagine del «Convito» – anche quando non si accetti le tesi che esso costituisca un integrale «manifesto politico ed ideale del superuomo»[9], abbonda di soluzioni che dalla rivendicazione della centralità dei valori ideali ed estetici si protendono in direzione apertamente politica. Non per altro, il D'Annunzio-Cantelmo, ai poeti «scoraggiati e smarriti» che si chiedono con angoscia quale debba essere il loro «officio» in un mondo prossimo ad essere sommerso dal «grigio diluvio democratico», intima di mettere da parte «le loro illusioni morte», i loro arcadici passatempi «nel numerare i colori delle foglie caduche», e di farsi piuttosto tribuni di una rinascita del pensiero e dell'ideale contro la barbarie degli «stallieri della Gran Bestia», *alias* i sobillatori democratici del popolo:

> Difendete il Pensiero ch'essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! Verrà un giorno in cui essi tenteranno di ardere i libri, di spezzare le statue, di lacerare le tele. Difendete l'antica liberale arte dei vostri maestri e quella futura dei vostri discepoli, contro la rabbia degli schiavi ubriachi. Non disperate, essendo pochi. Voi possedete la suprema scienza e la suprema forza del mondo: il Verbo. Un ordine di parole può vincere d'efficacia micidiale una formula chimica. Opponete risolutamente la distruzione alla distruzione![10]

La rinascita, però, è possibile solo guardando a ritroso alle epoche auree ed eroiche della storia italiana, a quella di Leonardo e Michelangelo – dunque al Rinascimento propriamente detto – e, ancora più indietro a quel mondo latino che ha nel mito di Roma il suo fulcro ideale. Solo da queste fondamenta potrà sorgere «quella terza Roma» che sarà espressione dell'«Amore indomato del sangue latino alla terra latina»[11]. In fondo, D'Annunzio sembra aver ben appreso la lezione di De Sanctis: un discorso politico nazionale non è possibile senza una tradizione culturale nazionale e, come egli ama spesso ripetere, «la fortuna dell'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre»[12].

C'è, tuttavia, da dire che tale richiamo alle radici latine della "terza Roma" non è – perlomeno in questa fase – biecamente nazionalista, ma si inserisce in una visione europea, se non universale, del ruolo e della missione che spetta all'Italia per il suo augusto passato. Troppo deve, in effetti, il Vate all'Europa, e in particolare alla Francia, perché la cancelli *ex abrupto* dal suo orizzonte ideologico e letterario.

> È stato notato, di recente, – dichiara nell'intervista rilasciata ad Ugo Ojetti ai primi del 1895 – come i caratteri nazionali vadano indebolendosi e scomparendo nelle alte opere veramente moderne, e come a poco a poco si vada formando una specie di letteratura europea. È stato notato come le idee non sieno il patrimonio di una nazione ma si spandano fluttuando a traverso il mondo e si trasformino e si rinnovellino di continuo nella diversità degli spiriti ch'esse invadono.[13]

L'arte moderna di conseguenza, deve avere «un carattere di universalità» e i giovani intellettuali – tra cui annovera se stesso – bene hanno fatto ad esporsi alla contaminazione e a lasciarsi «penetrare da quei nuovi flutti di sentimento e di pensiero», contatto che, tuttavia, non poteva «né distruggere né menomare in loro la nativa essenza latina dell'intelletto nutrito di sani alimenti, educato a concepire e ad esprimere secondo il genio della grande lingua italiana»[14]. Il nuovo rinascimento che ha in comune con quello anteriore e con l'età classica il «sentimento dell'energia e della potenza elevato al sommo grado» dovrà, dunque, cominciare con il «ristabilire il culto dell'uomo», glorificando «la bellezza e la po-

tenza dell'uomo pugnace e dominatore»[15].

Se in Italia, per il momento, questi atteggiamenti di marca prevalentemente estetica sono appannaggio di una ristretta élite di intellettuali, a far loro da cassa di risonanza europea – e forse anche a chiarificare nella mente di D'Annunzio la loro portata – è la Francia. Dopo la pubblicazione, tra il 1893 e il 1895, delle traduzioni dei "Romanzi della rosa" (*L'Intrus*, *Triomphe de la mort*, *L'Enfant de volupté*, questi ultimi due, tra l'altro, rispettivamente su prestigiose riviste come la «Revue des Deux Mondes» (giugno – agosto 1895) e la «Revue de Paris» (dicembre 1894 – marzo 1895), prima dell'edizione in volume presso Calmann-Levy) e di una consistente parte della sua produzione novellistica, lo scrittore conosce un picco di fama nel paese d'oltralpe, al punto che dirà ad Hérelle di sentirsi finalmente compreso[16]. Sono, però, soprattutto critici importanti – Jules Lemaître, Eugène-Melchior de Vogüé, Ernest Tissot, René Doumic, Théodore de Wyzewa – a sdoganarne il ruolo di corifeo della rinascita dello spirito latino in una Europa da troppo tempo succube delle letterature del nord.

In particolare è de Vogüé, in un ampio articolo monografico, *La renaissance latine – Gabriel d'Annunzio: Poèmes et romans*, pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» del 1° gennaio 1895[17], a vedere nello scrittore italiano «un présage certain de la Renaissance latine, une éclosion nouvelle du doux génie dont le clair sourire nous a si souvent réchauffés!» Dopo averne analizzato acutamente i romanzi e un'ampia porzione della produzione poetica e dopo aver osservato che anche D'Annunzio risente – giustamente – della circolazione europea delle idee (attinte da scrittori o pensatori francesi, slavi e tedeschi), il critico sottolinea il fatto che egli non per questo perde la sua originalità latina: «Le romancier italien est pénétré par les Septentrionaux, il n'est pas noyé: il sauvegarde son originalité à force d'imagination poétique et caressante, il l'atteste surtout par cette chaude passion de plein soleil que l'on ne peut confondre avec l'électricité sèche des amoureux de Dostoïevsky». Lo scrittore, dunque, come una delle sue più riuscite controfigure, Andrea Sperelli, è a tutti gli effetti «un survivant ou un revenant du XVI^{e} siècle, de la Renaissance italienne», e, proprio per questa sua caratura, può costituire un antidoto alla «intoxication allemande et anglaise» di vecchia data o a quella più recente che promana dai paesi slavi, non solo per l'Italia ma anche per la "sorella latina", ossia la Francia.

Sulla stessa linea di de Vogüé si pronunciano altri critici di chiara fama, come René Doumic che, in una conferenza alla Sorbona nel febbraio 1895, si esprime in questi termini:

> Ce "latin" nous arrive au moment où nous commençons à nous fatiguer de ce qu'on appelle d'un mot et en bloc: les littératures du Nord. La lassitude a déjà succédé à l'engouement. Nous nous tournons vers ceux qui sont du Midi. Nous aspirons après une "Renaissance latine". Il nous semble que M. d'Annunzio peut être l'un des ouvriers de cette renaissance.[18]

Non diversamente, anche Théodore de Wyzewa, critico e traduttore che molto aveva lavorato a sostegno di un'idea europea della cultura (oltre che per diffondere i principi del wagnerismo), sembra sintonizzarsi sulla stessa lunghezza d'onda:

> Aucune espérance – scrive sulla «Revue des Deux Mondes» del 17 settembre 1895 – ne saurait nos être plus chère, en effet, que celle d'un prochain renouveau du génie latin. […] Ne dirait-on pas que le succès des beaux romans de M. d'Annunzio a enfin décidément rompu le sortilège qui depuis tant d'années nous empêchait de nous intéresser aux littératures des pays latins?[19]

Di certo, non manca qualche voce di dissenso, soprattutto di chi intuisce

dietro questa infatuazione per il genio latino un'operazione intesa a fornire supporti al rinascente sciovinismo. Remy de Gourmont, un eminente critico che pure aveva recensito entusiasticamente le prime traduzioni di D'Annunzio, rivolgendosi a lui direttamente in una lettera pubblicata sul «Mercure de France» (1° marzo 1896) non usa mezzi termini per stigmatizzare l'artificio del "Rinascimento latino":

> Je vous crois trop intelligent pour admettre la sincérité d'un enthousiasme touchant la Renaissance latine; vous savez, ayant lu Tolstoï, Nietzsche, Ibsen, et les Français et les Anglais, vous savez qu'il n'y a pas plus, à cette heure, d'esprit latin qu'il n'y a d'esprit russe ou d'esprit scandinave; il y a un esprit européen et, ici et là, des individus qui s'affirment uniques, personnels et entiers. Alors la prétention d'une Renaissance latine se dévêt et la voici nue: jou-jou mal fait avec lequel on voulait amuser le public…

Nel complesso, l'operazione di fare di D'Annunzio, sulla base della sua estetica neolatina e neorinascimentale, il profeta dell'incipiente nazionalismo, molto più in Francia che in Italia, si rivela chiaramente strumentale. Come scrive Giovanni Gullace:

> A une époque où la France aspirait à sa revanche, l'idée d'une renaissance latine, de la vertu e de l'art classique, devait trouver beaucoup d'adhérents enthousiastes, surtout pendant la dernière décade du siècle, lorsque les nationalistes et les démocrates s'engageaient dans la longue et âpre polémique de l'Affaire Dreyfus. Le nationalisme devait commencer par être esthétique avant d'être politique. Et en D'Annunzio, bien qu'il ne se fût pas encore prononcé pour le nationalisme, les antidémocrates pouvaient sans doute percevoir le réveil de l'esprit latin.[20]

E, per il momento, D'Annunzio stesso, per quanto lusingato dal polverone mediatico sollevato a suo nome, sembra dissociarsi in maniera persino beffarda dalle derive politicistiche ispirate alla sua estetica. Esilarante risulta a questo proposito l'appunto di Ernest Tissot che, intervistandolo a Milano nel maggio 1896, annota: «Bien qu'il évite de se pronouncer, M. d'Annunzio ne paraît point aussi persuadé de cette renaissance que son éloquent critique»[21] (ovvero de Vogüé).

In Italia, in effetti, il mito del rinascimento latino non pare suscitare particolari entusiasmi sul finire del secolo. Se si eccettua uno scontato ed osannante intervento di Adolfo De Bosis che sul secondo numero del «Convito» recensisce e rilancia l'articolo di de Vogüé dichiarandosi pienamente d'accordo con lui nel vedere in tutta l'opera dannunziana l'incontenibile eruzione della «fiamma sonora» del Rinascimento[22], per il resto le riserve superano di gran lunga le condivisioni. Non sono solo antidannunziani "integralisti" ad esprimere remore: Enrico Thovez, nella sua virulenta polemica sui plagi di D'Annunzio, dedica un capitolo alla questione del neorinascimento latino bollandolo, al pari di altri "furti" del plagiario, come indebita appropriazione delle idee espresse da altri, nella fattispecie da Joséphin Péladan nella sua opera *La Décadence Latine*[23]. Ma anche personaggi ascrivibili al partito dannunziano, sebbene con meno acrimonia, ritengono che l'operazione sia del tutto anacronistica, soprattutto se gestita da chi è fin troppo compromesso con i lasciti di una situazione storicamente superata: è il caso di Mario Morasso che, in un articolo pubblicato sul «Marzocco» del febbraio 1897, osserva come la reazione dell'«immenso genio latino» nei confronti delle derive spiritualistiche che attanagliano l'Europa, non possa essere credibile da parte di uno scrittore che gli appare attardato su posizioni di retroguardia come D'Annunzio[24], mentre essa dovrà essere compito della nuova generazione

nata dopo il '70[25].

Incurante, com'è suo costume, delle critiche avverse, tuttavia, D'Annunzio procede per la sua strada ed è pronto ad imprimere una nuova svolta alla sua multiforme attività intellettuale. Del resto, la legge del «o rinnovarsi o morire» – esplicitata nella prefazione al *Giovanni Episcopo* – è e rimarrà costituzionale al suo essere. Se la sigla del "rinascimento latino" non gli pare un vessillo buono a raccogliere in maniera fideistica il complesso del suo impegno ideologico-culturale, nella sostanza i temi di un neorinascimento e del rilancio dello spirito latino nella modernità, con annesso culto della Bellezza, continuano a costituire i materiali elettivi su cui costruire nuove prospettive d'azione, magari non più solo meramente letterarie. Per la rapidità con cui si svolge tale processo di transustanziazione non sarà stato insignificante l'*endorsement* che gli viene dalla Francia, ma, come sempre avviene in D'Annunzio, le suggestioni e le influenze che mutua dalla realtà esterna, sia essa della vita vissuta che di quella ideale, si fondono in maniera magmatica nel suo laboratorio alchemico.

Sta di fatto che il 1897 segna un nuovo discrimine; è l'anno della discesa nell'agone politico con la candidatura alle elezioni suppletive nel collegio di Ortona a mare, competizione da cui – com'è noto – uscirà vincitore, sia pure per pochi voti. I discorsi pronunciati durante la campagna elettorale da D'Annunzio – espressione, come avrebbe detto il giovane Marinetti, di «una stridente modernità»[26] – si configurano a tutti gli effetti come traduzione operativa dello slancio ideale che solo qualche anno prima sembrava scivolare su un versante puramente estetico. Non è un caso che il prototipo di questi discorsi elettorali, il celebre "discorso della siepe", pronunciato a Pescara il 22 agosto 1897 e pubblicato già il giorno dopo su «La Tribuna», sia un centone di pezzi estrapolati da scritti del precedente biennio, in primo luogo dalla prefazione al «Convito», certo con qualche aggiustamento dettato dalla situazione contingente. Il sentimento aristocratico della bellezza, per esempio, prima contrapposto alla montante onda di volgarità della massa, lascia spazio ad aperture pseudo-democratiche per cui l'oratore non esita a riconoscere anche nella «moltitudine una bellezza riposta», che tuttavia può essere "suscitata" solo dal poeta e dall'eroe[27]. Ma quel che più conta è che ora la parola si fa azione: «Un atto è la parola del poeta comunicata alla folla, un atto come il gesto dell'eroe. È un atto che crea dall'oscurità dell'anima innumerevole un'istantanea bellezza»[28]. E chiosando sempre un passo estratto dalla prefazione conviviale, chiarisce donde nasca in lui il «bisogno dell'azione», «il proposito dell'azione civile»:

> Di questo novo proposito mostrano di meravigliarsi coloro i quali si piacciono di rappresentarmi come un asceta solitario che abbia inalzato un suo altare alla Bellezza eterna per officiarvi nella liturgìa di Platone. È tempo che questa falsa imagine di me cada insieme con le favole puerili di cui si diletta la stupidità dei beoti. Io per me non voglio riconoscere nulla di estraneo, essendo disposto dalla natura e dall'arte ad esperimentar tutto, ad assorbir tutto, a vivere d'una vita totale, con la maggior possibile intensità e con la maggior possibile abondanza di armonie; perocché io credo che tanto un uomo è più virtuoso quanto più egli si sforza di accrescere l'esser suo.[29]

In altri termini, la necessità dell'azione e la declinazione operativa dei valori estetici rientrano per D'Annunzio nell'orizzonte della sua "multanimità" e del suo onnipresente vitalismo, ma continuano a rispondere anche al proposito di lavorare per l'affermazione di un'arte "totale" – non per altro i richiami al "drama" nel discorso "della siepe" sono centrali – in cui non siano più distinguibili i confini tra l'opera d'arte e la vita reale, coinvolti in un simbiotico processo di

teatralizzazione. E l'impegno politico, a partire dall'uso teatrale della parola – che però, direbbero i linguisti "performativi", è anche azione – si configurerà da ora in poi all'insegna di questa più chiara coscienza del proprio ruolo.

Le tappe di tale evoluzione, fino alle giornate del "maggio radioso" nel 1915, sono fin tropo note e commentate da critici e storici per meritare una trattazione specifica in questa sede. Tuttavia credo sia opportuno soffermarsi su almeno un paio di elementi per dare completezza al discorso sin qui condotto, ovvero tentare una valutazione di quali siano stati gli esiti primonovecenteschi del mito della latinità insieme al suo aggiornamento umanistico-rinascimentale, così vigorosamente sostenuto da D'Annunzio negli anni 1894-96, e di come questi esiti si siano intrecciati con il suo slancio transnazionale.

Innanzitutto va rilevato che l'apporto dannunziano, per quanto determinante e spesso di riferimento per certi ambienti intellettuali ed ideologici, s'inserisce in un contesto caratterizzato da convergenti istanze ideali. Non si spiegherebbe altrimenti, sullo snodo del secolo, la nascita di riviste, non di rado a cavallo tra Italia e Francia, che si fanno banditrici di movimenti di rilancio dello spirito latino coniugando propositi culturali e politici, da «L'Anthologie-Revue. Recueil Mensuel de Littérature et Organe de la Renaissance Latine» (Milano) alla «Revue Franco-Italienne et du Monde Latin» (Napoli), da le «Cronache della Civiltà Elleno-Latina» (Roma), a «Hermes» (Firenze), da «Il Pensiero Latino» (Milano) a «La Rassegna Latina» (Genova), fino a «Il Regno» (Firenze), autentico coagulo di un progetto di nazionalismo culturale che si avvia ad essere apertamente politico e militare. Tuttavia, D'Annunzio sembra ritagliarsi in questo contesto un suo ruolo di poeta civile che lavora testardamente a tradurre nella prassi il suo orizzonte ideologico, cercando di dare sostanza ad una funzione psicagogica che scopre sempre più connaturata al suo essere. Gli ingredienti di questa costruzione progressiva restano immutati; l'antichità, il mito, il passato comunque, sono ancora gli strumenti elettivi per condurre la battaglia contro un presente infiacchito e aprire le porte ad un futuro di gloria e di bellezza:

> io mi considero maestro legittimo; – scrive nel 1906 nella premessa a *Più che l'amore* – e voglio essere e sono il maestro che per gli Italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato: non un seduttore né un corruttore, sì bene un infaticabile animatore che èccita gli spiriti non soltanto con le opere scritte ma con i giorni trascorsi *leggermente* nell'esercizio della più pura disciplina. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo.[30]

Quello che va mutando, invece, è il tono che si fa vieppiù turgido di retorica e di enfasi declamatoria. Emblematici di questa deriva che sarebbe degenerata nella «propaganda sfacciata e nell'esaltazione di un ordine fondato sulla forza e sulla necessità della guerra»[31] sono notoriamente libri come *Elettra* (1903) e *Merope* (1912), in cui il mito mediterraneo – estruso con «magniloquenza canora» (come voleva De Michelis) – viene costantemente declinato in accenti dal tipico sapore escatologico-religioso. La singolare *capfinidad* che lega le due opere – la strofa finale del *Canto augurale per la nazione eletta* che chiude *Elettra* figura anche come epigrafe in *Merope* – sembra riassumere in maniera efficace il senso di una continuità sul piano dei valori semantici e stilistici oltre che su quello ideologico: «Così veda tu un giorno il mare latino coprirsi / di strage alla tua guerra / e per le tue corone piegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti, / o Semprerinascente, o fiore di tutte le stirpi, / aroma di tutta la terra / Italia, Italia, / sacra alla nuova Aurora / con l'aratro e la prora!»[32] Immancabilmente la qualificazione di "latino" riguarda ora il sangue (*A Roma*, *Canzone dei trofei*), il suolo (*La notte di Caprera*), il popolo

(*Canti della morte e della gloria*), l'eroismo (*Al re giovine*, *Canzone di Cagni*), segno di una evidente radicalizzazione della prospettiva retorico-nazionalista.

L'utilizzo del mito della latinità rinascente tocca, tuttavia, una sua acme negli anni dell'esilio francese e, in particolare, nelle fasi che preludono alla deflagrazione del conflitto mondiale. Si tratta di una materia ampiamente illustrata da Guy Tosi nel suo volume *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*[33], ma forse è il caso di sottolineare ancora una volta la profonda sinergia che D'Annunzio riesce a creare con l'ambiente francese ed a proporsi nello stesso tempo come vate delle sorti italiane e dell'intera nazione latina. Di certo, la sua parola si fa sempre più pragmatica, mira all'azione, vuole le nazioni sorelle alleate contro la barbarie teutonica, e in questa tensione "eroica" non può che incontrare l'entusiasmo dei francesi, al punto che André Geiger, a guerra ormai conclusa, avrebbe sentenziato: «Il n'y a plus d'Alpes»[34], rimarcando il fatto che D'Annunzio aveva contribuito in maniera attiva ad eliminare le barriere culturali, politiche e militari tra i due paesi.

Il pragmatismo interventista del poeta, ad ogni modo, non smentisce certi dati strutturali del suo impegno intellettuale, così come li abbiamo sintetizzati in questo percorso. Negli articoli e nei testi poetici di cui va inondando la stampa francese (e parallelamente italiana) nel biennio 1914-15, il meccanismo retorico-suasorio poggia invariabilmente sulla pratica dell'autocitazione rifunzionalizzata alla particolare contingenza storica. L'«amore indomato del sangue latino alla terra latina» che compare nelle *Vergini delle rocce* è, per esempio, rilanciato in versione francese come «*l'amour indompté du sang latin pour la glèbe latine*» nel contesto di un articolo – *Fluctibus et Fatis*, pubblicato sul «Journal» del 30 settembre 1914 – che si presenta come parafrasi di passi tratti da *Più che l'amore* e *Laus Vitae*[35]. Ugualmente di repertorio è l'affermazione che «la culture latine est nécessaire à la noblesse du monde, comme le rythme intérieur à tout être vivant»; nuova invece è la disposizione apertamente bellicistica: «Sur la mer fatale où la Grèce révéla le beau, Rome la justice, la Judée la sainteté, on ne peut pas attendre l'avènement de l'homme teuton».

Testo di sintesi di questa fase in cui il mito latino "s'intreccia" con la prospettiva politica dell'alleanza italo-francese e precipita nella necessità della guerra è senza dubbio l'*Ode pour la réssurrection latine* pubblicata in francese il 13 agosto 1914 sul «Figaro» e in italiano, il giorno dopo, sul «Corriere della sera». Il linguaggio liturgico-sacramentale tocca qui vertici inusitati nel glorificare la santa fratellanza dei popoli latini – «je crie et j'invoque les deux noms divins, / les plus hauts de la terre, / jusqu'à ce que le ciel entier s'enflamme / de la double ardeur / et que toutes les sources taries / rejaillissent et se mêlent / en un seul torrent indomptable, / je crie et j'invoque: "O Italie! O France! "» – l'empito guerresco, – «*Vae victis!* La force barbare nous appelle / au combat sans merci» – l'inevitabile coazione allo scontro e al dominio: «pour les Latins, c'est l'heure sainte / de la moisson et du combat»[36]. Il rito sacrificale della guerra, allora, è ebbrezza dionisiaca, annullamento del dolore della morte, certezza della palingenesi spirituale, o meglio, della resurrezione[37].

La battaglia per la bellezza ingaggiata da D'Annunzio un ventennio prima è ora rovesciata nella bellezza della battaglia: «O compagni, – avrebbe sentenziato il Vate in uno dei discorsi pronunciati nel maggio 1915 – questa guerra, che sembra opera di distruzione e di abominazione, è la più feconda creatrice di bellezza e di virtù apparsa in terra»[38]. Quasi inutile aggiungere che, su questa strada, l'Europa del Novecento ha tragicamente pagato il suo pesante tributo al mito della "guerra bella".

NOTE

1. Di questo avviso è, per esempio, la lettura che del passo offre Emanuella Scarano in *Dalla «Cronaca Bizantina» al «Convito»*, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 87-99, interpretazione che ci sentiamo di condividere.

2. B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Adolfo De Bosis*, in «La Critica», n. 12, 1914, p. 2, poi in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, vol. IV, p. 141.

3. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 46-48. Com'è noto il filosofo tedesco attribuisce ai totalitarismi di destra (fascismo e nazismo) l'obiettivo di una «estetizzazione della politica» che esita nell'apoteosi della guerra come "bellezza"; al contrario, la «politicizzazione dell'arte» sarebbe caratteristica più propria dei regimi comunisti. Sull'argomento, cfr. comunque F. Vander, *L'estetizzazione della politica. Il fascismo come anti-Italia*, Bari, Dedalo, 2001.

4. G. D'Annunzio, *La parola di Farsaglia*, in Id., *Il libro ascetico della giovane Italia* (ora in Id., *Prose di ricerca*, a c. di A. Andreoli, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2005, vol. I, p. 422).

5. Il motto figura, ad ogni modo, immutato sia nella prima che nella seconda versione del pezzo: «La nostra Bellezza sia dunque nel tempo medesimo la Venere adorata da Platone e quella di cui Cesare diede il nome per parola d'ordine a' suoi legionari sul campo di Farsaglia: VENUS VICTRIX» (*Ibidem*).

6. L'intervista comparve su «La Tribuna» del 10 giugno 1902; vedila ora in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002 (la citazione è a p. 85).

7. P. Alatri, *D'Annunzio: ideologia e politica*, introduzione a *Scritti politici di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 11.

8. Cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002², pp. 153-176.

9. Cfr. C. Salinari, *Il superuomo*, in Id., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 66.

10. G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 310-311.

11. *Ibidem*, p. 401.

12. La frase compare in vari discorsi politici di D'Annunzio ed anche nel *Fuoco* come pensiero del suo alter ego Stelio Èffrena (cfr. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 81).

13. U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, [1895], Roma, Gela Editrice, 1987, p. 308.

14. *Ibidem*, p. 309.

15. *Ibidem*, p. 329.

16. «Come sono lieto che in Francia la mia opera sia finalmente *compresa*! – scrive D'Annunzio ad Hérelle in una lettera del 14 novembre 1892 (*Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 97) – Qui in Italia la comune ignoranza, l'indifferenza stupida e la poverissima educazione impediscono che un libro d'arte sia apprezzato per le sue qualità più alte e più elette. L'*Innocente* qui in Italia ha avuto un successo di curiosità e di stupefazione. Di curiosità, per gli avvenimenti tragici che vi si succedono; di stupefazione, per la diversità di questo libro dagli altri miei libri conosciuti. A pena due o tre critici hanno compreso il vero spirito dell'opera. – Ah, mio caro amico, la Francia è pur sempre il più *intellettuale* paese del mondo!»

17. L'articolo del de Vogüé nasceva in risposta ad un analogo articolo di Jules Lemaître (pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» del 15 dicembre 1894), il quale auspicava, in maniera molto patriottica, una reazione latina contro le influenze delle letterature nordiche che, a suo dire, snaturavano il carattere autentico della cultura francese. De Vogüé, pur condividendo molte delle cose scritte da Lemaître, preferiva invece evitare di parlare di una «reaction» facendosi piuttosto sostenitore di una «renaissance» dello spirito latino in chiave eclettica, senza quindi rifiutare in blocco gli apporti delle letterature europee. E in questo processo di osmosi, D'Annunzio gli sembrava lo scrittore esemplare. Sull'argomento cfr. comunque G. Gullace, *Les debuts de D'Annunzio en France et la question de la "Renaissance Latine"*, in «Symposium», vol. VII, n. 2, november 1953, pp. 232-249, articolo poi compreso con alcune varianti, e in versione inglese, nel volume *Gabriele D'Annunzio in France: A Study in Cultural Relations*, New York, Syracuse University Press, 1966, pp. 19-26.

18. La conferenza, con il titolo *Un romancier italien, M. Gabriele D'Annunzio*, venne poi pubblicata sulla «Revue Bleue» del 30 marzo 1895, e poi raccolta nel volume *Les Jeunes, études et portraits*, Paris, Perrin et Cie., 1896 (la citazione si trova a p. 259).

19. T. de Wyzewa, *Une enquête littéraire italienne*, in «Revue des Deux Mondes», 17 settembre

1895, pp. 451-452.

20. G. Gullace, *Les debuts de D'Annunzio en France*, cit., pp. 239-240.

21. Cfr. G. Gullace, *Gabriele D'Annunzio in France: A Study in Cultural Relations*, cit., p. 25.

22. A. De Bosis, *Nota sul "Rinascimento Latino"*, in «Il Convito», a. I, 1895, fasc. 2, pp. 151-153. De Bosis analizza puntualmente tutto l'articolo di de Vogüé e ne condivide ogni singolo passaggio, traendone anche un incitamento a proseguire nell'opera di esaltazione della Bellezza latina intrapresa con la pubblicazione della rivista e nel nome di D'Annunzio: «Noi che per amore della Bellezza e della terra latina – conclude – ci siamo messi a quest'impresa perigliosa, noi non potremmo avere un conforto e una incitazione più opportuni e più dolci, poiché l'uno e l'altra ci vengono nel nome di colui che è il nostro fratello prediletto, di colui che nel nostro manipolo porta la face» (*ibidem*, p. 155).

23. Gli articoli di Thovez comparvero sulla «Gazzetta Letteraria» di Milano-Torino, a partire dal n. 49 del 7 dicembre 1895 e poi sui numeri 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 18 del 1896; furono poi raccolti dall'autore in *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi Editore, 1921. Cfr. in particolare il capitolo *I fondi segreti del superuomo e il mistero del nuovo rinascimento*, (*ibidem*, pp. 48-62) dove si legge: «Il nuovo rinascimento latino non sorge per generazione spontanea; esso nasce dal seno stesso della decadenza latina. Anzi, non nasce mica da una decadenza astratta: nasce propriamente da *La Décadence Latine* in sette volumi di Joséphin Péladan. […] Perché è proprio così: tutto ciò che v'è di più personale nel D'Annunzio, il culto della bellezza posto a base della morale, i nobili sdegni per la volgarità, il senso intenso della bellezza classica, l'entusiasmo pel rinascimento, la tendenza a realizzare la propria individualità […] non sono roba del D'Annunzio: egli li ha presi bell'e fatti, secondo il suo costume, e li ha rivenduti di seconda mano, posando a filosofo e a rivoluzionario persino ai legittimi possessori» (*ibidem*, pp. 50-51).

24. «Gabriele D'Annunzio – scrive Morasso – è a pena giunto ora a quel grado di evoluzione artistica cui altrove si era pervenuti prima del '90 e i suoi corifei da una parte vanno in estasi per quelle novità stantie, mentre gli avversari gridano dall'altra esterrefatti al pazzo iconoclasta» (M. Morasso, *Ai nati dopo il '70*, in «Marzocco», 7 febbraio 1897).

25. Con non poca enfasi patriottica e giovanilistica così conclude Morasso: «Io rivolgo l'appello da queste colonne scevre di vecchie debolezze a tutti coloro che nacquero nelle albe novelle dopo la grande data, i quali sentono fortemente la gloria della loro giovine individualità nuova e staccata da tutte le forme letterarie vigenti e che hanno volontà di affermarla potentemente e originalmente nelle creazioni del genio latino. Io so che questa voce non sarà perduta, mille anime vibrano di impazienza come la mia fra tutti questi artifici di simboli, di forme estetiche ormai passati; noi vediamo sulla vetta massima dell'alpe la fiamma intatta della bellezza nostra» (*ibidem*).

26. F. T. Marinetti, *Scritti francesi*, a cura di P. A. Jannini, Milano, Mondadori, 1983, vol. I, p. 392.

27. G. D'Annunzio, *Agli elettori di Ortona*, in Id., *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, vol. I., p. 269.

28. *Ibidem*, p. 270.

29. *Ibidem*, pp. 270-271.

30. G. D'Annunzio, *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, premessa indirizzata a Vincenzo Morello, in Id., *Più che l'amore*, in Id., *Tutto il teatro*, a cura di G. Antonucci e G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, vol. II, p. 85.

31. G. Oliva, *Introduzione a D'Annunzio poeta*, in G. D'Annunzio, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 1995, vol. II, p. XXIII.

32. *Ibidem*, p. 298.

33. Firenze, Sansoni, 1961.

34. A. Geiger, *Gabriele D'Annunzio*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. XII.

35. G. Tosi, *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre*, cit., p. 79.

36. G. D'Annunzio, *Ode pour la réssurrection latine*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 522-527.

37. In questo, tuttavia, D'Annunzio non sembra distinguersi dai tanti intellettuali che nella guerra vedevano lo strumento della riscossa e della rinascita spirituale degli individui come dei popoli. Sull'argomento è d'obbligo il rinvio a M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bari, Laterza, 1970.

38. G. D'Annunzio, *Discorso pronunciato a una cena di amici all'alba del 25 maggio 1915*, in *Scritti politici di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 132.

Scritti guerrieri:
ai confini della parola e alla soglia dell'azione

Elena Ledda

Esce per la prima volta, nel 1895, il libro del francese Gustave Le Bon[1] *Psychologie des foules*. Nel 1928, a tre anni dalla morte del suo autore poligrafo, il volume raggiunge la trentacinquesima edizione. Per propagandare le proprie idee Le Bon adotta la stessa forma di comunicazione che consiglia ai capi per conquistare le folle: uno stile chiaro, aforistico e nello stesso tempo perentorio, assertivo, ripetitivo. La folla per lui è un agglomerato di persone che assume caratteristiche nuove e diverse da quelle dei singoli individui. Indipendentemente dal tipo di vita, dall'occupazione, dal temperamento, gli individui acquistano una psicologia comune, «un'anima collettiva» che li fa sentire, pensare e agire in modo diverso da come ciascuno di loro farebbe isolatamente. Secondo il pensiero leboniano, la folla è un «gregge che non può fare a meno di un padrone». I popoli, inevitabilmente, sono sempre guidati da grandi o piccoli capi, o «retori sottili» che, per conquistare le masse, devono usare particolari modi di persuasione: «l'affermazione – sottolinea l'autore francese – deve essere a loro ripetuta continuamente perché solo così penetra nelle regioni profonde dell'inconscio in cui si elaborano i moventi delle azioni».

«I caratteri specifici della folla – ha scritto recentemente Emilio Gentile a commento di una riedizione dell'opera – sono in effetti la suggestionabilità e l'esagerazione dei sentimenti» e, così come la storia insegna, «è necessario al capo conoscere l'arte di impressionare l'immaginazione delle folle. La potenza della parola è così grande che bastano alcuni termini ben scelti per far accettare le cose più odiose»[2].

La forza del verbo sappiamo che spesso non dipende dal suo significato, «ma dall'immagine che suscita. Accade che i termini del significato più recondito possiedano a volte il più grande potere se sintetizzano le aspirazioni inconsce delle masse e la speranza della loro realizzazione. Per questo colui che mira al ruolo di vate/guida deve conoscere l'affascinante potere di seduzione che hanno le parole, le formule e le immagini e servirsene per suggestionare, coinvolgere e convincere le folle.

Di nessun autore del Novecento si può dire che meglio di d'Annunzio, artefice della parola, votato all'esaltazione e alla difesa di un'idea nazionalista e politica, abbia interpretato questo ruolo, soprattutto in un momento in cui si scrivono le più tragiche pagine della nostra storia.

Già il 7 giugno 1893, nell'articolo *Preambolo*[3] pubblicato su «La Tribuna», il poeta dichiara:

> La conoscenza dell'idea si sviluppò sempre – e soltanto – là dove molti uomini erano adunati, là dove ferveva la lotta e si moltiplicavano gli sforzi […]. Conviene dunque all'artista moderno immergersi di tratto in tratto nelle medie correnti vitali e mettere la propria anima in contatto con l'anima collettiva per sentirne la tendenza oscura, ma incessante e inarrestabile, – se egli aspira a divenire l'interprete e il messaggero del suo tempo.[4]

E ancora:

> 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 un'efficacia straordinaria su la massa popolare.[5]

Questi, dunque, secondo d'Annunzio, i mezzi utili per condurre le folle a persuasione: i discorsi pubblici e gli articoli giornalistici.

Del fatto che il poeta, comunque edotto sul tema per l'imperante, decennale divulgazione in ambito europeo,[6] abbia letto *Psychologie des foules* non abbiamo certezza, ma possiamo presupporlo. Di Le Bon d'Annunzio legge, e soprattutto annota, *Aphorismes du Temps présent*[7] che raccoglie l'essenza del suo pensiero. Ciò ci consente di rilevare le numerose analogie tra il testo dell'autore francese e quanto enunciato dal nostro poeta nei suoi scritti guerrieri. Il libro, tra quelli raccolti nella biblioteca della Casetta rossa, durante gli anni di guerra, è ancora conservato al Vittoriale e presenta angoli piegati e molti segni di lettura a evidenziare concetti condivisi. Mi limito a citarne alcuni:

> Les foules ne créent pas l'opinion, mais lui donnent sa force. Une opinion populaire devient vite contageuse (p. 27);
> L'histoire d'un peuple est le récit de ses efforts pour stabiliser son âme et sortir de la barbarie (p. 42);
> Il est beacoup plus facile de suggestionner une collectivitè qu'un individu. La foule est plus suscetible d'héroïsme que de moralitè (p. 49);
> Dans les foules, les sentiments, les emotions et les croyances, exercent un pouvoir contagieux, contre le quel aucun argument rationnel ne peut lutter. / L'affirmation, la répétition, la contagion et le prestige costituent les seuls moyens efficaces de persuader les foulles (p. 51);
> Les nations latines se fatiguent plus rapidement de la liberté que de la servitude (p. 62);
> Si l'homme avaît commencé par penser au lieu d'agir, le cycle de son histoire serait clos depuis longtemps (p. 145);
> L'action seule révèle la nature de nôtre intelligence et la valeur de notre caractére (p. 146).

D'Annunzio si convince, vieppiù, che non può trasmettere il proprio messaggio politico limitandosi alla pagina di prosa, la cui lettura è circoscritta a un pubblico limitato, ma deve sfruttare le proprie capacità di scrittore e oratore in diverso modo.

Nel 1888, raccogliendo nell'*Armata d'Italia* gli articoli della «Tribuna» dedicati ai problemi della Marina Militare, sosteneva di non essere e non voler essere un poeta mero:

> «Faccio professione di poeta lirico e di novellatore, al cospetto del popolo italiano, e, fino a ieri, le mie imprese di guerra erano contro i cattivi rimatori e contro i cattivi dipintori».

Al più vasto pubblico dei lettori di quotidiani si rivolge anche negli anni francesi, tra il 1911 e il 1912, con le canzoni libiche[8] (poi raccolte in *Merope*, quarto libro delle *Laudi*).

Il suo è un giornalismo in versi, analogo per timbro alle odi di *Elettra* che fa raggiungere al «Corriere della Sera» altissime tirature.

Trovata la via verso la folla, non si risparmia e inizia, nel periodo del fervore bellico, una fitta collaborazione con i giornali di Francia («Figaro», «Le Journal», «Gaulois», «Petite Gironde») ai quali affida i suoi appelli in difesa della latinità: testi sapientemente costruiti che si trovano sempre a mezzo fra l'annotazione di

getto del taccuino e la prosa più ricercata.

E spunti e occasioni per dare sfogo e corpo al proprio pensiero certamente non mancano.

Si inquieta quando il successo delle Sinistre in Francia, all'indomani delle elezioni, fa presagire che vogliano ristabilire delle buone relazioni con la Germania. Scrive, il 16 giugno, a Maurice Paleologue, ambasciatore di Francia a Pietroburgo: «La guerra, una grande guerra nazionale, è l'ultima *chance* di salvezza che le resta».

Dopo 12 giorni accade l'evento scatenante: l'attentato di Sarajevo.

Con l'entrata della Francia nel conflitto, d'Annunzio inizia una pressante campagna perché l'Italia intervenga a fianco della «sorella latina».

Nume tutelare del momento, in Italia, è Benedetto Croce il quale chiede, invece, di non istigare alla guerra: non perché sia un pacifista, ma perché è convinto che il nostro popolo non senta la necessità d'un conflitto. Egli sostiene che «e' sentita solo dai giornalisti». D'Annunzio ha la volontà e la forza persuasiva per dimostrare il contrario.

Tra gli scrittori favorevoli, come lui, all'intervento, ci sono soprattutto quelli del cosiddetto «partito degli intellettuali»[9], i vociani, che concepiscono la letteratura come «azione». Prezzolini[10], «il chierichetto di Croce», scrive al Maestro:

> «Gli italiani devono entrare in guerra poiché non hanno identità, perché il conflitto completa il Risorgimento, perchè non sarà una guerra nazionalista ma una sorta di quarta guerra di indipendenza».

E Papini che, attraverso scritti dal tono oratorio e dissacrante, schiera la propria rivista «Lacerba» a favore dell'intervento, incalza:

> «Finalmente è giunta […] ci voleva un bagno di sangue […] la guerra deve avere soprattutto una visione pedagogica. Siamo una nazione in senso spirituale».

Per contro, Renato Serra[11], in pieno conflitto bellico, nel suo *Esame di coscienza di un letterato,* scrive che

> «La guerra è un fatto, come tanti altri in questo mondo; è enorme, ma è quello solo; accanto agli altri, che sono stati e che saranno: non vi aggiunge; non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente nulla, nel mondo. Neanche la letteratura».

Si fa sempre più chiara, comunque, quella compenetrazione innovativa del ruolo politico con quello letterario che trasforma gli intelletuuali, in modo naturale, nei gestori della psicologia del paese, nei «tecnici del condizionamento».

D'Annunzio, dalla Francia, ne è il maggior fautore, convinto assertore del lavoro del letterato-giornalista capace di mediare l'intellettualità con la sensibilità della massa, del popolo rurale.

Mentre Parigi prende poco a poco il suo viso di guerra, il 13 agosto 1914, il Poeta pubblica su «Le Figaro»[12] l'*Ode à la résurrection latine* direttamente composta in francese e destinata ad apparire, il giorno dopo, sul «Corriere della Sera».

Dagli appunti diaristici, che redige nei giorni successivi, ricava tre *Faville* (*L'angoscia, Lo sgomento, La preghiera*) che invia al giornale milanese di Albertini.

Ma da grande comunicatore qual è, dichiara che «sarebbero certamente più efficaci» i suoi «diretti reportages dal fronte».

Il 16 settembre[13] ottiene il lasciapassare che gli consente, insieme ad altre quattro persone, di visitare i campi di battaglia attorno a Parigi, tra Meaux, Soissons, Senlis e nella regione dietro le linee. Ciò che cattura il suo sguardo

lungo il tragitto fino ai luoghi di combattimento è puntualmente annotato nei taccuini. Dapprima è accolto dalla «bella terra» della «dolce Francia»: vie piantate d'alberi, praterie, fattorie, terreni ricchi. Poi l'aspetto cambia radicalmente, assume una maschera tragica: Meaux è deserta, la stessa sua cattedrale, con le tre porte, sembra d'argilla seccata, gli alberi sono devastati, mutilati, feriti.

Abbiamo la certezza che d'Annunzio, tuttavia, non assiste il 18 settembre 1914 al bombardamento su Reims[14] né, quindi, all'incendio della sua cattedrale.[15] Le impressioni evocate nella *Licenza* le attinge dai quotidiani. Ma è a partire da questo tragico evento che prende forte posizione contro la neutralità dell'Italia dichiarandosi pronto anch'egli a combattere: E intanto sviluppa, nei suoi scritti guerrieri, un *leitmotiv* che fungerà da filo conduttore fino agli ultimi giorni di guerra vissuta. E' un tema sul quale è certo di convogliare la massa: quello della «terra»[16] intesa come colei che genera, produce, protegge, accomuna gli uomini nella nascita, nella vita e nella morte.

Nell'articolo giornalistico pubblicato sul «Gaulois» del 24 settembre, con il titolo *La chanson de Saucourt*, presentato sotto forma di lettera ad Arthur Meyer, dopo le erudite allusioni ai luoghi incontrati, desunti puntualmente dal volume di André Hallays, *Autour de Paris*, si abbandona a una laboriosa dichiarazione sull'aspetto della terra e di coloro che si sacrificano per preservarla. Nel testo[17] riadatta una frase della prefazione nietzschiana di *Più che l'amore* (poi non ripresa nella *Licenza*):

> «O terra, riprendi questo corpo […] nel vapore di sangue s'intravedono i lineamenti dell'essere che è sul punto di formarsi, fanciullo, nella sua meravigliosa angoscia, ma proiettato verso il mito più divino, embrione del superuomo latino, destinato a ritornare gloriosamente alla terra».

Lo stesso tema della terra, in maniera meno esplicita, ma forse per questo più incisiva, è nell'articolo *Fluctibus et Fatis*[18] del 30 settembre 1914 dove è narrata la tristezza degli ufficiali italiani inattivi mentre i fratelli francesi si armano in difesa di Cattaro.

Nella versione italiana leggiamo: «L'ideale di un popolo degno di vivere non precede i suoi fatti ma è l'irradiazione di questi fatti». E ancora: «La cultura latina è necessaria alla nobiltà del mondo, come il ritmo interiore a ogni essere vivente».

Dopo la fine del settembre 1914 per allontanare i giornalisti che continuano ad avere sempre più credito tra la gente, l'Alto Comando proibisce la circolazione tra Parigi e il fronte. Questa decisione condanna d'Annunzio, che lavora limitandosi a interpretare «ciò che i francesi scrivono con il loro sangue»,[19] a una immobilità che non ama. Al professor Dumas, confida: «Io muoio di tristezza in questa inerzia troppo lunga».[20] E all'amico Albertini: «la guerra è bella per chi si batte o almeno sente la voce del cannone. Qui non ci lasciano nemmeno più andare dietro le linee di battaglia».[21]

Al poeta non resta che la visita, quasi quotidiana, all'ospedale franco-italiano del duca di Calastra dove attinge notizie e suggestioni dai soldati ricoverati. Ed è dopo un incontro con il volontario garibaldino Antonio Reni, ritrovato sepolto dalla melma della trincea in situazione pietosa, vivo per miracolo, che scrive *Les jugements de la terre* su «Le figaro» del 31 gennaio 1915.

Il prologo dell'articolo altro non è che una considerazione sul terremoto che, poco più di due settimane prima, ha colpito l'Italia meridionale, e in particolare la Marsica, causando oltre 29.000 vittime. D'Annunzio assimila la guerra a «un sacrificio necessario tributato a un misterioso ordine tellurico»[22]. Come la terra, scossa dall'evento sismico riprende a sé il corpo e lo spirito delle vittime, le «riassorbe con il suo amore divorante, mescola la sua sostanza al loro sangue, la

loro morte alla sua immortalità», allo stesso modo, scossa dall'evento bellico, accoglie «nel suo largo e ricco petto» le sue creature cadute per difenderla e le eleva all'eternità.

Gli scritti, dove l'impiego di artifici retorici è spesso esasperato e lo stile è particolarmente elevato, toccano, tuttavia, in modo immediato, le corde più sensibili dell'animo umano, anche nei casi più parossistici:

> Guardando un de' vostri giovani eroi irrompere dalla trincea, coperto di melma, con la faccia simile a un'informe zolla armata di denti e di occhi, mi venne di ripetere in me medesimo la parola iniziatrice: «Insieme giaceste, come il bimbo e la madre, tu e la terra?

La stessa similitudine, rimaneggiata dai taccuini e dai testi giornalistici del periodo francese, si ritrova nella *Licenza* dove «l'imagine della trincea tremenda» gli è suscitata dal fosso nel quale cade cercando di trattenere la corsa dei suoi levrieri, «nel labirinto della foresta di Francia»:

> «Quel fosso deserto mi dava immagine della trincea tremenda. Sentivo la presenza della morte a tutti i crocicchi del labirinto silvestro. Sentivo dentro di me il mio scheletro prigioniero, involuto di carne riconversa in argilla. Sentivo, presso e lungi, la insaziabile voracità della terra e la deità sua./ L'una e l'altra avevano obliato gli uomini».[23]

> E ancora:
> «[…] ogni attimo le creature sono agguagliate alla terra che si abbevera del loro sangue furioso prima di inghiottirle e di convertirle in sua grassezza tranquilla […] dove si sprofonda il peso mortale, quivi la libertà dell'anima si leva. Quanto più larga sarà l'offerta tanto più alto sarà il prodigio».[24]

Scossa, deturpata, vilipesa dal terremoto, la terra si rigenera sempre e comunque. Generosamente essa accoglie nel suo grembo le trincee a protezione dei soldati e avvolge i loro corpi straziati: è allo stesso tempo culla e tomba, principio e fine e ancora principio.

Il 13 febbraio 1915, all'Hotel parigino «Lutetia», d'Annunzio tiene il suo primo discorso interventista in lingua francese (e resterà l'unico in terra di Francia). L'incontro è organizzato dalla «Revue Hebdomadaire», sotto gli auspici della Società delle Conferenze, sul tema «per la difesa della civiltà francese»[25]. Lo spunto gli è dato dalla lettura avvenuta il giorno prima della sua *Ode pour la Résurretion latine* nel grande anfiteatro della Sorbona:

> «Oggi vi annuncio la certezza che è per me fatale come «il rigenerare» della primavera, come l'entrata del sole nel segno dell'Ariete, la certezza della nostra guerra, di quella che io predico da più di venticinque anni».

Parigi non rimane insensibile all'oratoria dannunziana. Il discorso, sotto il titolo *Le Signe du Bélier,* appare su numerosi quotidiani francesi.

Tra i lettori è l'editore Edouard Champion che propone al poeta di raccogliere il discorso nella serie bibliografica da lui diretta *Les Amis d'Edouard*. Tra i due si avvìa una breve corrispondenza: d'Annunzio informa di aver intenzione di riunire i suoi ultimi scritti guerrieri per venderli a profitto dell'Ospedale italiano di Parigi, ma teme che la collana editoriale, «quasi segreta», non possa raggiungere le masse. Sappiamo, tuttavia, dalle carte d'archivio conservate al Vittoriale[26], che d'Annunzio consegna a Champion, nei mesi successivi, oltre l'ode e il discorso, alcuni articoli perché siano raccolti e pubblicati sotto il titolo *Pour la Douce France*: un'opera che non vedrà mai la luce.

Tra gli articoli vi è quello del 25 aprile, *La très amère Adriatique*[27], apparso su «La Petite Gironde», dove rivendica «l'eredità materiale e morale di Venezia nel-

l'Adriatico», eredità italiana «per diritto divino e diritto umano» e dove dichiara che «L'Italia non ha ancora mostrato al mondo ciò ch'ella è realmente» o, forse, «ella stessa non lo sa a causa di «vecchi corruttori… furbi e inetti» che, durante cinquant'anni «hanno accumulato gli errori e nascosto il vero viso dell'Italia»[28].

Dopo 9 giorni dalla pubblicazione dell'articolo, d'Annunzio lascia definitivamente la terra francese e giunto a Genova, la sera del 4 maggio, pronuncia il suo primo discorso[29] interventista agli Italiani.

Il giorno successivo, a Quarto, durante la cerimonia celebrativa, legge l'orazione *Per la sagra dei Mille* (che già nel titolo evoca un rito religioso[30]) di fronte a un manipolo di garibaldini e a una folla entusiasta. Caratterizzata da un'alta tensione poetica, da una retorica di forte tenore rituale, da un tono sermonale, scandito dalla reiterazione delle parole «beati/beati», lo scritto guerriero è concesso in anteprima e in esclusiva al «Corriere della sera»[31] che lo pubblica con qualche censura. Teso a esaltare l'intervento dell'Italia nel conflitto mondiale ricorrendo, come già accaduto in precedenti articoli, e nei versi di *Merope*, a un processo di mitizzazione dell'antica Roma, coglie direttamente nel segno. Il clima che riesce a creare nella massa è, come scrive Ojetti nel suo diario, «di attesa religiosa»:

> «Il pubblico coglie dietro le immagini il senso preciso, scopre ogni allusione con una sagacia instancabile, con un desiderio continuo d'ardire al pensiero e al sentimento del suo Poeta».[32]

E va aggiunto che al sentimento con cui il poeta scende in piazza da capopopolo, contribuisce in uguale misura, accanto alla passione vera dell'ora, la sua forte volontà d'impersonare, nei fatti, la figura di eroe vagheggiata tante volte.

Se a seguirlo nella propaganda non mancano quotidiani di levatura come «L'idea nazionale», il foglio del Partito nazionalista di Corradini, e il «Messaggero», di orientamento democratico radicale, certo non gli sono risparmiati giudizi pesanti quali «buffo incrocio tra Robespierre e Tallien» da parte di Romain Rolland e «pagliaccio giullare» da parte di Filippo Turati. Ardengo Soffici si spinge a definire la sua orazione di Quarto una «parrucchieresca cicalata».

Durante il «maggio radioso»[33] il poeta pronuncia sette discorsi in quattro giorni a Genova, cinque a Roma, scrive allocuzioni, rilascia interviste, con l'ambizione di esser il Macchiavelli della politica nell'era delle masse. Anche Benedetto Croce nella sua *Storia d'Italia* riconosce il valore simbolico e politico di quei «travagliatissimi giorni» in cui si giunge a «far che la guerra, già decisa dagli uomini di governo sopra considerazioni e calcoli politici, prendesse aspetto di necessità e diventasse uno stato d'animo comune e nazionale»[34].

Gli scritti del poeta, in questo periodo, sono sempre più irti di riferimenti mitologici. Egli utilizza i personaggi della tragedia antica per trascinarli in quella contemporanea, nella certezza di poter più facilmente indurre la massa verso l'esaltazione ideologica dell'azione.

Poche sono, generalmente, le varianti[35] tra il discorso declamato e il testo dato ai giornali, fatto salvo quelle integrative inserite nello scritto *Dalla ringhiera del Campidoglio il XVII di maggio MCMXV:*

> «L'altrieri, mentre uscivo dall'aver visitato il Presidente del Consiglio tuttavia in carica (rimasto in carica per la fortuna nostra, per la salute pubblica, a scorno dei lurchi e dei bonturi), quanta speranza, qual limpido ardore io lessi negli occhi dei giovani soldati di guardia./ Un ufficiale imberbe, gentile e ardito come doveva essere Goffredo Mameli, si avanzò e in silenzio mi offerse

due fiori e una foglia: una foglia verde, un fiore bianco, un fiore rosso. /Mai gesto ebbe più di grazia, più di semplice grandezza. Il cuore mi balzò di gioia e di gratitudine. Io serberò quei fiori come il più prezioso dei pegni. Li serberò per me e per voi, per la poesia e per il popolo d'Italia. Verde, bianco e rosso! Triplice splendore della primavera nostra!»[36]

La risposta (ma anche la provocazione) all'incitazione oratoria dannunziana sta tutta nel gesto del giovane ufficiale eletto a simbolo della massa: la terra è genitrice di fiori e figli che a lei ritorneranno «glorificanti e glorificati» dopo averla difesa in nome della «primigenia latinità».

«La febbre dell'azione mi divora» ripete più volte il poeta evocando un'espressione di Hugo von Hoffmansthal e rammentandoci quanto aveva scritto nel discorso *Agli elettori abruzzesi* dell'estate 1897: «in ogni grande rivoluzione l'ideologia rappresenta una terribile e potente forza. La più grande di tutte le rivoluzioni in ogni suo momento, fu ricca tanto d'enfasi quanto d'azione».

Il febbrile desiderio di agire si concretizza quando, volontario cinquantaduenne, entra a far parte della massa attiva indossando la divisa di soldato come Renato Serra, Fausto Maria Martini, Riccardo Bacchelli, Emilio Lussu, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Giuseppe Ungaretti. Egli accetta intera, anche nel particolare, anche nell'episodico, la realtà della guerra, impersonandola nell'eroe generoso tra la folla anonima dei combattenti. A contatto diretto con essa, nel pericolo costante dell'azione, si convince di poter rinvigorire anche la sua letteratura nei motivi e nelle forme.

L'oratoria dannunziana diviene, dunque, esortazione a essere «facitori e non proferitori della Parola»,[37] si trasforma in nuovo strumento di galvanizzazione per la massa non più (o non solo) civile, ma militare. Conosce la vita al fronte. Può, pertanto, descrivere obiettivamente la condizione psicologica della guerra di trincea. Le nuove esperienze ed emozioni, che ben presto si ampliano nell'ambito della Marina[38] e dell'Aviazione, sono ancora una volta puntualmente annotate nei taccuini per confluire, poi, con minore o maggiore scarto, nelle migliori pagine giornalistiche[39] o in opere come la *Licenza*[40] e il *Notturno*[41]. Si scoprono, così, tanti rapporti nascosti tra le parti letterarie e quelle politiche dell'opera dannunziana, tra retorica applicata alla parola scritta e teorie elaborate per dar forza a una parola pronunciata da un oratore a una folla che ascolta.

Il raffinato retore, tuttavia, vive una condizione che non lo appaga appieno e che confida apertamente all'amico Albertini, il 17 dicembre 1915:

> Dopo la serie delle *Preghiere*[42] io vorrei comporre poemi su mie dirette impressioni di guerra (corse notturne sul mare, stazioni nelle trincee e alle batterie, voli, episodi eroici, visite a ospedali etc. etc.) Con le preghiere avrò finito il mio compito verso il «sentimento collettivo»; e mi sarà di gran dolcezza riaccostarmi alla poesia pura, tutta di commozione intima e di profondità segreta.[43]

La guerra di d'Annunzio diviene, dunque, una guerra vissuta, fatta di azioni e non di eventi, di interezza urgente e appassionata, di sentimenti forti, ma composti, di rispondenze intime. Il suo impegno verso la folla non può, comunque, venire meno. Cambia il registro armonico di alcuni scritti, ma non può allontanarsi dal ruolo che gli è ormai riconosciuto: quello di vate.

In taluni articoli, come quello «diaristico» del volo su Trento, adotta uno stile sobrio, secco, disadorno con una intonazione essenziale cui concorre la scansione dei periodi brevi e prevalentemente paratattici, in altri, come nel *Saluto di d'Annunzio agli aviatori prima della battaglia*, del 27 maggio 1917, fa uso di una retorica

sapiente, con reiterata metonimia («siete gli occhi che scoprono… le mani che colpiscono…..le ali che annunziano»).

La materia epica talvolta risente dell'attualità degli eventi, forse ancor troppo acerbi e recenti per clonarsi di leggenda e di mito, ma la fantasia narrativa e costruttiva del poeta vigila solerte a sceverare l'elemento eroico e rappresentativo, plasmabile nei modi dell'arte, da quello caduco e soltanto episodico.

Sempre costante, negli scritti, è la presenza dell'elemento «terra», in tutta la sua simbologia, e del sacrificio estremo che ad essa è dovuto. E il motivo della morte, ritenuto come «assoluto della condizione giovanile»,[44] è rinnovato in forme sempre più stilisticamente elevate, quasi il poeta non temesse di non essere capito, ma confidasse pienamente sulla forza avvolgente del ritmo emotivo della sua parola più che su una comprensione di carattere culturale.

Così scrive nel discorso *Alle reclute del 1900,* pubblicato sul «Corriere della Sera» del 25-26 dicembre 1917:

> «Entrando nella zona del fuoco, voi giovinetti colti ed incolti, voi nel primissimo fiore, voi ancor caldi del fiato materno, avete appreso in un subito quel che all'adulto non rivelano anni ed anni di pensiero studioso. Quel che Dante credette comprendere nel mezzo del cammino di sua vita, salendo di pena in pena e di lume in lume attraverso i tre mondi, voi lo avete intraveduto in un battito di cigli. Nessun potere, né divino né umano, eguaglia il potere del sacrificio, che si precipita nell'oscurità dell'avvenire a suscitarvi le nuove imagini e l'ordine nuovo».[45]

La svolta che Diaz imprime alla guerra, in seguito alla ritirata dall'Isonzo, induce d'Annunzio a condurre all'apice l'efficacia della sua parola[46], poggiando, quasi esclusivamente, su strumenti retorici e combinando nella «pagina» persuasivi registri multipli di coinvolgente virtuosismo, in uno spasmodico impegno di propaganda nazionalista tra le truppe.

È così che i suoi scritti, che sempre più cedono al gesto e all'azione, finiscono con l'assolvere, pienamente, il loro compito.

NOTE

1. Etnologo e psicologo nato in Francia a Nogent-Le Retrou nel 1841 e morto a Marnes-La Coquette nel 1931, è considerato il primo psicologo a studiare scientificamente il comportamento delle folle, cercando di identificarne i caratteri peculiari e proponendo tecniche adatte per guidarle e controllarle.

2. Cfr. Emilio Gentile, *Così il capo conquistò la folla*, in «Il Sole 24 ore», 28 settembre 2014.

3. Pubblicato nella rubrica *Nella vita e nell'arte*, è da ritenersi l'articolo dallo stile più alto del primo giornalismo dannunziano.

4. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici* 1889-1938, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, vol. II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003, p. 200.

5. Ibid., p. 198.

6. Tra i volumi sulla psicologia della folla presenti nella Biblioteca privata del Vittoriale, ricordiamo: G. Tarde, *L'opinion et la foule*, Paris, 1901 (Scale XXIX,5/A); Scipio Sighele, *La foule criminelle. Essai de psychologie collective*, Paris, Félix Alcan Editeur, 1901 (Pianterreno XLVIII, 9); Scipio Sighele, *L'intelligenza della folla*, Torino, Bocca, 1903 (Labirinto LXVIII, 17/A); Paolo Valera, *La folla*, Milano, Tip. degli operai, 1901 (Pianterreno XVIII, 4, con dedica dell'autore).

7. Il volume, edito a Parigi da Ernest Flammarion nel 1913, è conservato nella Biblioteca privata del Vittoriale, Stanza della Leda, IV,15/A.m.

8. Le canzoni erano commentate ai soldati al fronte dagli ufficiali.

9. Cfr., a tal proposito, il volume di Pierluigi Battista, *Il partito degli intellettuali*, Bari, Laterza, 2001.

10. Prezzolini fonda «La voce» nel 1908 alla quale collaborano Benedetto Croce, Giovanni Amendola, Gaetano Salvemini, Emilio Cecchi, Romolo Murri e Luigi Einaudi. Durante la guerra svolge l'incarico di istruttore delle truppe e, dopo la disfatta di Caporetto, fa domanda per andare al fronte. Nel 1918 è con gli Arditi sul monte Grappa e sul Piave. Al termine del conflitto ricopre il grado di capitano del Regio Esercito.

11. Richiamato alle armi il 1º aprile, Serra giunge al fronte il 5 luglio, ancora sofferente per i postumi di un grave incidente automobilistico. Inquadrato, col grado di tenente, nell'11° Reggimento, partecipa col proprio reparto nel settore del Podgora, presso Gorizia, alla seconda e alla terza battaglia dell'Isonzo. Nel corso di quest'ultima, il 20 luglio 1915, è ferito mortalmente a soli 31 anni.

12. L'ode è preceduta dal breve testo: «*Le Figaro* est heureux, au moment où l'Italie vient d'affirmer avec éclat ses sympathies francaises, d'offrir à ses lecteurs cette *Ode* enflammée de l'illustre poète Gabriele d'Annunzio. L'admirable talent de l'auteur de l'*Intrus* et de la *Gioconda* y éclate dans toute sa force et dans toute sa puissance. Nous sommes certains que notre grande soeur latine accueillera avec une admiration profonde ce cri d'heroisme fraternel poussé en l'honneur de la France, par son plus glorieux écrivain».

13. Il giorno successivo si reca in visita, per la prima volta, ai campi di battaglia di Rozoy.

14. Il viaggio a Reims, in compagnia di Ugo Ojetti e Joseph Reinach (il *Polybe* del «Figaro»), è databile 16 marzo 1915.

15. Per la descrizione della cattedrale d'Annunzio si avvale, in particolare, di due opere, tuttora conservate al Vittoriale: Luois Demaison, *La Cathédrale de Reims*,1911 e Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, 1914.

16. Tema ripreso anche nel *Notturno*: «Ogni impronta dell'uomo nella terra sembra riconsacrata»; «la terra rifeconda», «il rimanente è opaco e ritornato alla terra»; «L'eroe ribadito alla terra»; «dalle ceneri si è rifecondata la terra».

17. Si veda Guy Tosi, *D'Annunzio en France*, Firenze, Sansoni, 1961, p, 69.

18. L'articolo riporta ai tanti temi classici della produzione degli scritti guerrieri dannunziana: rivendicazione della costa adriatica, alleanza con la Francia in difesa della cultura latina «necessaria alla nobiltà del mondo, come il ritmo interiore ad ogni essere vivente». Nel pezzo giornalistico il poeta ribadisce che «la guerra non è un semplice conflitto d'interessi, che possono essere passeggeri, diversi o illusori. E' ben più profonda, quasi più divina, abolendo la fuga dei tempi e l'evoluzione degli uomini dal suo carattere bestiale e primordiale. E' una lotta di razze, un'opposizione di potenze inconciliabili, una prova di sangue, che i nemici del nome latino conducono secondo la più antica legge di ferro».

19. Così d'Annunzio scrive in una lettera del 31 dicembre 1914 al capitano P. B. Gheusi, direttore dell'Opera Comique, assegnato allo Stato Maggiore del generale Gallieni.

20. Cfr. Guy Tosi, *D'Annunzio en France*, op. cit., p. 82.

21. Ibid., p. 83.

22. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, op. cit., p. 1622.

23. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Prose di Romanzi*, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 971.

24. Ibid., p. 972.

25. Cfr. Alfred Croiset, *Pour la Civilisation Latine*, in «Revue Hebdomadaire», 20 febbraio 1915.

26. Cfr. A.P.V., Champion, Edouard e A.G.V. (Archivio Generale del Vittoriale), LIV,4.

27. Ritorna, nell'articolo, la questione adriatica, intesa come diritto naturale e divino alla conquista dell'Istria e della Dalmazia: «L'Italia deve entrare a far parte del conflitto. Sappiamo il perché non abbiamo avuto, fino ad oggi, la pienezza della nostra respirazione. E' perché non abbiamo respirato, è perché respiriamo con un solo polmone. E' perché, per vivere, ci serve riconquistare tutto il polmone sinistro. E' perché il possesso dell'Adriatico ci è necessario come la custodia delle Alpi, poiché possiamo dire che l'Adriatico è il figlio delle Alpi e quasi la continuazione fonda della piena del Po. Ci appartiene per dritto divino e per diritto umano: da Dio che forgia le figure terrestri in modo che ciascuna razza vi riconosca il suo destino e dall'uomo che moltiplica la bellezza delle rive innalzandovi i monumenti della sua nobiltà e incidendovi i segni delle sue più alte speranze».

L'articolo *Le ciment romain*, pensato come la continuazione di *La très amère Adriatique*, esce qualche giorno dopo sullo stesso quotidiano, «La Petite Gironde». Amplia e reitira l'argomento, avviandosi verso un ulteriore approfondimento della questione.

28. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, op. cit. p. 847.

29. Pubblicato in *Per la più grande Italia*, sotto il titolo *Parole dette al popolo di Genova nella*

sera del ritorno. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005, p. 2980.

30. Scrive Eurialo De Michelis: «Un fascino, pur ambiguo, è connesso a quella lirica a metà; quasi di pre-poesia, che si ricollega all'estasi celebrativa, al senso di prestigioso passato e di fatale futuro, e al narcisismo altresì; un autoascoltarsi con l'orecchio sonoro, che intorno alle parole in cadenza suscita un rombo» (*Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 468).

31. D'Annunzio chiede ad Albertini, direttore del giornale, che la tipografia del «Corriere della Sera» rispetti la disposizione ritmica del manoscritto perché «il discorso ha la forma di un poema».

Sempre il 5 maggio, il discorso esce, nella versione francese, sul «Temps», mentre il «Figaro» pubblica i quattro sonetti *Sur une image de la France Croisée*, letti alla Sorbonne l'11 aprile ed editi in facsimile d'autografo.

32. Cfr. Ugo Ojetti, *D'Annunzio amico-maestro-soldato*, Firenze, Sansoni, pp. 85.

33. Si vedano sull'argomento, G. Sabbatucci, *Le radiose giornate*, in *Miti e storia dell'Italia unita*, a cura di G. Belardelli, L. Cafagna, E. Galli della Loggia, G. Sabbatucci, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 97. Nuovi spunti sono stati offerti da Anita Ginella nel suo intervento al Convegno *Gabriele d'Annunzio e la grande guerra* (Gardone Riviera, Vittoriale, 26 settembre 2014), dal titolo *Genova 1915, maggio radioso ma non troppo* che leggeremo negli atti di prossima pubblicazione.

34. Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1928, p. 297.

35. Cfr. Ettore Cozzani, *I manoscritti di guerra* di Gabriele d'Annunzio, in «Il Secolo XX», 1° settembre 1924, pp. 643-647.

36. Cfr., Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005, p. 51.

37. D'Annunzio modifica, in tal modo, il motto che si legge sul pulpito della basilica dei Patriarchi di Grado.

38. Alludiamo qui, in particolare, alla *Beffa di Buccari*. Il confronto tra la stesura del taccuino e il testo bipartito che appare sul «Corriere della Sera» mette in evidenza come d'Annunzio voglia omettere quei particolari familiari legati ad esempio a Rizzo e Ciano, «perché probabilmente ritenuti poco consoni all'eroismo tranquillo e all'ardire sicuro dei due uomini di guerra». Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, *op. cit.*, p. 1703. I due articoli hanno forma e stile di vero diario di bordo.

39. Ricordiamo, in particolare, gli articoli apparsi sul «Corriere della Sera»: *Il volo di d'Annunzio su Trento*, 26 settembre 1915; *Il saluto di d'Annunzio agli aviatori prima della battaglia*, 27 maggio 1917; *Parole ai combattenti*, 21 novembre 1917; *Voci della riscossa. Alle reclute del '99*, 25-26 dicembre 1917; *La beffa di Buccari*, 19-20 febbraio 1918; *La fede nell'aviazione italiana*, 26 marzo 1918, *Voci della riscossa. Alle reclute del 1900*, 5 maggio 1918; *Voci della riscossa. La corona del fante*, 15 maggio 1918; *Parole di G. d'Annunzio dopo il volo su Vienna*, 18 agosto 1918.

40. Nella *Licenza* si ritrova molto degli articoli scritti tra l'agosto 1914 e il gennaio 1915.

41. Secondo Annamaria Andreoli è da supporre che buona parte del *Notturno* sia comparsa anche nei giornali di Hearst per i quali d'Annunzio rielabora le note dei *Taccuini* «che lo accompagnano e che in Italia non potrebbe pubblicare».

42. Qui corre l'obbligo ricordare, tuttavia, le liriche che seguono nel 1916: *Il rinato*, breve canto in terzina dantesca (che esce il 1° gennaio 1916, sul «Corriere della sera») con accenti toccanti nel raffronto fra la propria sofferenza e quella del Cristo - «anche il mio sacrificio non sarà vano» –, tema che troverà ampio sviluppo nel *Notturno* - e il salmo lirico *La preghiera di Doberdò* i cui versetti biblici altro non sono che la trasposizione in chiave letteraria degli appunti fissati sui taccuini il 23 settembre 1916.

43. Cfr. Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Altino, Ianieri, 2003, p. 322.

44. Cfr. Maurizio Serra, *L'esteta armato*, Bologna, 1990, pp 191-193.

45. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, op. cit., p. 709.

46. Dopo la disfatta di Caporetto, d'Annunzio si mobilita per sostenere la resistenza sulla nuova linea del fronte scrivendo ed esponendo una serie di discorsi per lo più riportati dai giornali e successivamente raccolti in un volumetto fuori commercio dal titolo *La riscossa*. Illustrato da Sartorio, è edito nel 1918 a cura del Sottosegretario per la Stampa della casa editrice milanese Bestetti & Tuminelli. In particolare, nel discorso *Agli Italiani delle Repubbliche latine*, riprende l'incitamento dell'eroe dei due mondi: «Ognuno oggi combatta come se avesse quattro vite per difendere la patria e quattro anime per amarla».

«Quel falso limitare» tra la vita e la morte. Paesaggi adriatici nella *Licenza*

Marilena Giammarco

Se si vuol provare a rileggere in una luce nuova il complesso rapporto tra D'Annunzio e la guerra, può risultare utile muovere da una missiva che il poeta-soldato inviò a Guido Treves il 17 febbraio 1916. Si tratta di un testo interessante in quanto contiene, tra l'altro, riflessioni di questo tenore:

> In questi giorni, nel primo turbamento della primavera, ho pensato con malinconia ai giorni che passano per me artista vanamente. Quando il tumulto dell'azione si placa, mi sorge da tutto lo spirito il bisogno di meditare, di creare, di scrivere un libro, di fare un'opera d'arte pura.[1]

Il momentaneo allontanamento dal campo di battaglia, già spazio privilegiato dell'impresa militare e del "gesto" eroico, suscita nello spirito del Pescarese l'improcrastinabile urgenza della scrittura, del ritorno alla creazione di un'opera – si badi – di «arte pura». In tale ambito, appare significativo il contestuale richiamo alla *Leda senza cigno* («M'è avvenuto di rileggere *La Leda senza cigno* con una strana meraviglia. È una cosa bellissima; e v'è una novità di rappresentazioni e di espressioni, ignota a tutti i novatori di oggi acerbi e non acerbi»[2]), che evoca senza infingimenti di sorta, ma con l'orgogliosa consapevolezza del valore innovativo del racconto edito nel 1913, quella zona "notturna" del macrotesto dannunziano in cui si è individuato non solo il passaggio allo sperimentalismo formale ma, soprattutto, l'insorgere di una sensibilità nuova, un abbandono degli «abiti coturnati» e l'apertura a «un vissuto più intimo, fatto anche di tremori e sconfitte, del senso percepito del limite»[3]. E proprio nel manifestare all'editore l'intenzione di pubblicare in volume *La Leda*, nella lettera appena citata D'Annunzio annuncia la «prosa nuova» che va progettando:

> Desidero publicarla, con una prefazione «attuale» in cui discorro della guerra com'ella talvolta appare non a me combattente ma a me contemplativo. Prenderò le mosse da un divino ritorno ch'io feci in velivolo, dopo il tramonto, verso Venezia, il 16 di gennaio… Sarà una prosa schietta e ardita, con un ritmo di «quasi una fantasia».[4]

Non la guerra "combattuta", bensì quella "contemplata" sarebbe stata al centro dello scritto che di lì a qualche mese, con il titolo di *Licenza*, verrà aggiunto alla *Leda senza cigno*: uno scarto decisivo che, spostando drasticamente l'asse del binomio dal soldato al poeta, è in grado di portare dritto al cuore di un "altro" D'Annunzio, pronto a rimeditare e riformulare l'evento bellico per immetterlo in un nuovo immaginario artistico e letterario: «Non se ne può più della letteratura militare e militante, ohibò! […] La guerra durerà tre anni ancora; e non è possibile ridurre l'arte a una continua esortazione civica e bellica, per tre anni ancòra»[5].

Nella progettualità dell'autore, lo spazio testuale della *Licenza* si prospetta come un'alternativa al consuetudinario vissuto della guerra, tale da presentarne una visione inedita, più nascosta e segreta. Uno spazio di meditazione e contemplazione deputato a penetrare i tanti "Aspetti dell'Ignoto" la cui inesausta ricerca improntava da tempo la migliore produzione dannunziana. Non mi soffermo qui sui densi legami intertestuali tra le opere che lo scrittore stesso volle così designare, né su altre parimenti riconducibili all'analoga area tematica e semantica dell'«esplorazione d'ombra»[6], se non per rimarcarvi l'emergere, tra i numerosi tratti comuni, del motivo della morte come prefigurazione e mistero da sondare. Nello specifico, per ciò che attiene alle relazioni tra *Leda* e *Licenza*, va però osservato che le connessioni strutturali tra due testi apparentemente così lontani per genesi, genere e argomento trattato si rivelano assai più salde e profonde di quanto non risulti a prima vista: racconto (o romanzo breve) incentrato sulla figura di un'enigmatica donna fatale, il primo fu composto durante il cosiddetto "esilio" francese, in epoca anteriore allo scoppio del conflitto, mentre il secondo, posteriore di tre anni, si configura sostanzialmente come una "prosa di guerra". Oltre alle «consonanze tematiche francesi», alla «segreta affinità» già individuata dall'autore in «quel "tratto d'arte notturna"» presente nella *Leda* e alla rilevanza anche qui attribuita alla poetica dell'«*attenzione*, che fruga la realtà segreta annidata sotto il guscio dell'apparenza »[7], non andrebbe a mio parere tralasciata la peculiare funzione che in entrambe le opere svolge la percezione simbolica del paesaggio, laddove, in pieno accordo con lo spirito del poeta e lo stato d'animo dei personaggi, le forme visibili trapassano nell'invisibile per alludere, attraverso il linguaggio dei segni, ai misteriosi legami tra la vita e la morte.

Nella *Leda senza cigno*, ad esempio, il tenebroso paesaggio della Landa non costituisce unicamente il «tediato e piovoso sfondo»[8] dell'esile storia narrata, né serve solo a riflettere, come in uno specchio, il malessere interiore, il disagio esistenziale e la condizione malinconica di personaggi emblematicamente vocati alla morte**.** La crepuscolare atmosfera che aleggia sulla «città dell'Etisia»[9], tutta giocata sull'alternarsi di luci e ombre, giunge a caricarsi di segnali provenienti dall'Oltre, criptici indicatori dei labili confini che separano la vita sensibile da una spiritualizzazione raggiungibile solo nell'ora suprema. Qui, l'esplorazione dell'abissale enigma umano, indotta da una fascinosa e seducente «inviata dell'Ignoto», viene calata nel profondo, ispirando pagine di grande suggestione, come queste:

> Risalivo pel cammino già noto, ripassavo pel Quartiere d'inverno; ma non tanto avevo il senso della mia direzione quanto il senso dello spazio percorso da quel destino di carne su la strada diritta ove la luna novella cominciava a segnare le ombre, strazianti di dolcezza per un cuore disperato.
>
> Era già l'ora delle lampade domestiche. A ogni lampada accesa, la mia malinconia traboccava come per nutrirla.
>
> Non riconoscevo la faccia delle case: le quali parevano non aver più altra vita che quella addensata nel cerchio luminoso, ove le ombre venivano ad attingere la luce come al margine quieto d'una fonte. Di là dal cerchio, tutto pareva involto da un vapore di natura umana, come se vi fumasse la febbriciattola vespertina che s'accende al calar del sole nella colonia infetta.
>
> Il crepuscolo era ancóra tanto chiaro che potevo distinguere un ragnatelo stellato tra le verghe d'un cancello, o tra qualche filo d'erba una di quelle piccole sfere raggiate di peluria, delle quali non ho mai saputo il nome, più lievi del primo laniccio del bozzolo, destinate a involarsi al di là dei confini del mondo sotto il soffio d'un fanciullo gonfiagote.[10]

La Landa era buia sotto il nuvolato; ma faceva dolco, come nella nostra Maremma notturna col vento di levante e di scirocco quando s'ode fra lunghe pause un anatrare di germani nelle tamerici, uno squittire di volpi lungo i paduli teneri di cannuccia novella, uno sgretolare di sassi al passaggio dei cinghiali su per le muricce, e il lagno che viene dal fondo dei secoli.

Qui udivo gli stridi fiochi degli uccelli marini di là dalle dune, simili talora a un pigolìo 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.[11]

[…] Poco chiarore era per terra; ma mi pareva che, se avessi voluto, avrei potuto accendere nel sommo del mio spirito una di quelle luci onniveggenti che dalle torri della nave da guerra esplorano in giro lo spazio ostile e irraggiano l'avanzare cauto della morte. Avrei potuto scrutare il fondo della notte, se avessi sollevato un'altra palpebra che m'era più a dentro di quella sensibile su cui mi piaceva di provare la frescura marina abbassandola come sotto un labbro fugace. Ma l'ansia di creare arrestava a ogni tratto l'espansione del mio spirito, la mia aspirazione verso l'infinito, la mia inclinazione verso gli abissi, come se avessi in me una sorta di presame misterioso che rappigliasse in figure determinate l'idealità del mondo.[12]

Si potrebbe proseguire con numerosi altri esempi ma, per non dilungarsi troppo, basti citare l'ancor più significativo *explicit* del racconto. Qui, al simbolico gesto compiuto da Desiderio Moriar – quello di "fare la notte in sé" coprendosi gli occhi con le mani – si accompagna un'eloquente raffigurazione del paesaggio dell'estremo Occidente.

Il riflusso aveva lasciata scoperta l'immensa spiaggia; e l'acqua bassa non respirava più, ma immota rispecchiava il cielo immoto. I canali, i banchi, le dune, le lunghe lingue sottili, i capi protesi, le macchie basse, tutte le interne linee secondavano quella dell'orizzonte oceanico, per obbedire a un ritmo di perfezione sublime non consentito agli uomini se non nella sola ora che segue il transito.

In un silenzio eguale alla nudità perfetta, la bellezza dell'Occidente stava supina.[13]

Trascorrendo nello spazio-tempo e muovendo da Occidente a Oriente, è di nuovo sull'immagine di un silenzio «*metà nell'ombra e metà nella luce*»[14] che si apre il testo della *Licenza*. Quale può essere, dunque, il senso nascosto e profondo da ricercare in questo scritto pensato e concepito, in tempi non sospetti – in una primavera veneziana incipiente e prima ancora dell'infausta diagnosi del distacco di retina conseguente all'incidente aereo del 16 gennaio –, come «prefazione "attuale"» al «racconto bellissimo» riletto dopo tre anni «con una strana meraviglia», e poi invece elaborato come opera a sé stante, dotata di piena autonomia? Nella fase di costruzione del testo[15] (coeva com'è noto alla stesura dei primi "cartigli" del *Notturno*), la visita recata al poeta ferito dalle amiche francesi "dedicatarie" del libro, visita avvenuta solo in primavera inoltrata, potrà ben fungere da occasionale e opportuna cornice, un'intelaiatura entro la quale l'Orbo veggente, sul filo della memoria e servendosi ampiamente di "faville" e "taccuini", riuscirà a ripercorrere in scrittura i territori del conflitto, tra Francia e Adriatico, cogliendo atmosfere e bagliori chiaroscurali di una guerra ormai tutta interiorizzata e trasformando i luoghi geografici in paesaggi della mente e dell'anima. In tale contesto, va rilevato che proprio nella sezione veneziana e adriatica della *Licenza*, più che nella parte "francese", è possibile rintracciare riflessioni tali da svelarci un D'Annunzio privato, più intimo, distante dal personaggio

pubblicamente impegnato a celebrare ed esaltare l'ineluttabile necessità della guerra. Si legga questo passo:

> *Quand'anche questa immensa guerra non altro facesse che ricondurre l'uomo alla familiarità della morte abolendo quel falso limitare che sembrava separarla dalla vita e dalla luce, già dovrebbe essere per noi lodata e benedetta.*[16]

Subito dopo, viene introdotta la figura di un giovane granatiere di Sardegna, un uomo «*pel quale la vita e la morte s'erano confuse come il giorno e la notte si confondono nella zona dell'alba*[17] »: un «*sentimento luminoso*», quell'«*identità della vita e della morte*», che il soldato aveva potuto conquistare perché era «*venuto alla guerra dopo aver fatto la pace in sé*». Interrogandosi sulla propria condizione, il poeta si chiede: «*L'ho io fatta in me?*»[18] . Ed ecco la sorprendente confessione:

> *Mi guardo dentro; e confesso che quella qualità di pace, quella pura tempra interna, rivelatami dalla presenza di quel giovine amico, non mi fu concessa, benché io mi sforzi di osservare la disciplina utile a conseguirla.*
>
> *Si pecca per ardore, anche incontro alla morte. Dov'è la pace, non può essere l'ebrezza. Non si può dire che vi sia vero silenzio in quello spirito che il levame lirico solleva e infervora di continuo. È necessaria una certa nudità interiore, l'assenza delle imagini e delle melodie, perché l'anima imiti quella trasparenza dell'alba «dove il giorno e la notte si confondono».*[19]

«Pace», dunque, non «ebrezza»; silenzio, non fervore; «nudità interiore», «assenza delle imagini e delle melodie»: imitare «quella trasparenza dell'alba "dove il giorno e la notte si confondono"» diventa ora l'aspirazione suprema del Vate Imaginifico, mentre ode risuonare nella stretta calle veneziana il passo tranquillo del soldato che si allontana «*per andare a vivere come si va a morire, per andare a morire come si va a vivere*».[20]

Nella scrittura della *Licenza*, la «trasparenza dell'alba» irradia le raffigurazioni di un simbolico spazio-soglia connotato dall'alternarsi di luce e ombra; uno spazio rarefatto che, abolendo i falsi confini tra la vita e la morte, accoglie insieme i compagni caduti in guerra e chi è loro sopravvissuto. Una compresenza, questa, che diventa la cifra dell'intera seconda parte della *Licenza*, quella, appunto, ambientata a Venezia.

Sul paesaggio dell'alto Adriatico – all'epoca, com'è noto, teatro di importanti operazioni militari – l'autore della prosa che segue *La Leda* proietta le proprie pulsioni interiori e ogni più intima sensazione, mettendo a nudo la parte nascosta di sé. Non può essere un caso se, nella tragica eppur luminosa geografia della Grande Guerra ridisegnata da D'Annunzio, sulle rive del fiume carsico, proprio in mezzo ai territori contesi, appaiano i Dioscuri, i gemelli dell'antica mitologia greco-latina, con le loro alterne vicende diurne e notturne, quasi ad indicare la direzione sotterranea e segreta impressa dall'autore alle sue pagine. «*Perché Leda tra i Condottieri e le Vittorie?*» è la domanda che compare in un altro non trascurabile passo della *Licenza*. «*Perché è la madre dei Dioscuri, che stanotte verranno di nuovo a lavare i loro cavalli bianchi nel Timavo*»[21] . Immergersi nelle tenebre per tornare a vedere la luce; andare incontro alla morte, contemplarla da vicino allo stesso modo in cui si guarda la vita significa – per lo scrittore della *Licenza* e non solo[22] – spingersi nell'Oltre al fine di penetrare il mistero dell'umana esistenza.

Qui, nella prosa del '16, le lunghe passeggiate in compagnia delle amiche Chiaroviso e Nontivolio diventano pretesto per compiere un vero e proprio pellegrinaggio tra le calli e i rii della «*intenebrata Venezia di guerra*»[23] , città scelta da D'Annunzio non solo come base di partenza per eroiche imprese militari, ma

soprattutto come luogo letterario[24] da lui assai diletto e frequentato, più che mai idoneo al ridestarsi della scrittura "notturna":

> *Così, di calle in calle, di campo in campo, di rio in rio, già improvvisavo quell'arte che mi servirà ad attenuare il colpo della sorte.*[25]

Prima tappa, di notte, il Canalazzo, dove la «*Morgana ombrifera*» – «*Morgana notturna venuta dall'estremo limite delle lagune deserte a illudere la città spenta e il poeta semispento*»[26] – «*faceva i suoi giuochi più molli, dissolvendo la pietra, distemperandola nell'acqua, colorandone la marea*»[27] .

> *I sandali, le gondole, le peote, adunati in una zona d'ombra, esalavano un respiro di sonno animale, respiravano come il nero della piuma e del pelame vivente […] Alzavamo la fronte per riconoscere il vero cielo. Era il vespro? era l'alba? Veniva da occidente, veniva da oriente quel chiarore?*
>
> *Innamorata del pallido crepuscolo, la notte lo aveva preso nelle sue braccia per non lasciarlo morire; e vivo da occidente lo traslatava a oriente, fra il tremore attonito degli astri.*[28]

Poi, a Piazza San Marco, si staglia la Basilica «*cavernosa d'ombra, compatta, larga, come se avesse scorciato la sua altezza e prolungato il suo fondamento per meglio radicarsi nella città sua*».[29]

> *E di laggiù, di tra le due colonne, veniva il respiro dell'approdo. Vedemmo due Vittorie nel luogo dei due Santi stiliti.*
>
> *Allora, su la riva chiara come se l'alba vi avesse già posato il suo piede d'argento, fummo ripresi dalla voluttà della vita che era come la severità della morte. Allora sentii rifluirmi nel cuore l'onda nera che mareggia in quel* Notturno *da me significato su liste sibilline nelle notti della mia cecità e del mio insonnio […] Se a quell'approdo mi fosse riapparito il mio compagno e mi avesse portato seco su l'ala* più alto e più oltre, *senza ritorno, ecco che la mia imagine si sarebbe alfine conclusa.*[30]

Ed ecco ancora, di giorno, il «*giardino solatio della Giudecca*»[31] e quindi, «*verso sera, […] quel giardino bacìo che sta tra la Madonna dell'Orto e la Sacca della Misericordia*»[32] , un giardino che «*A traverso le sue grate di ferro guarda la laguna di Murano e di San Michele, dove il Gran Becchino attinge l'acqua triste con una secchia di vetro forata*»[33] . Lentamente, al tramonto, si trapassa all'Isola dei Morti, il luogo "segreto" e silenzioso riservato all'incontro con il compagno caduto.

> *L'estremo ardore del tramonto s'era aperto un varco nella fumèa pigra e accendeva dinanzi a noi, su l'acqua immobile, la muraglia claustrale che cinge l'Isola dei Morti. Tutta la palude e le altre isole erano fumo e ceneraccio. Soltanto l'Isola funebre e il suo cipresseto, e le ali dei gabbiani spersi splendevano in quel silenzio che pareva lor sostanza e spirito.*[34]

Nella *Licenza*, va ancora osservato, compaiono molte zone storicamente coinvolte nel conflitto: paesaggi reali, in particolare veneti, friulani e istriani, che la scrittura del Pescarese rielabora fantasmaticamente, trasfigurandoli in emblemi di una guerra non descritta, ma contemplata e rivissuta come evento interiore. Luoghi per tanti versi correlabili a quelle peculiari costruzioni simboliche che, nella geografia letteraria adriatica di lunga durata, si potrebbero, con Bachtin, definire "cronotopi": falsi limitari, appunto, frontiere liquide e metamorfiche del sempre mutevole Mare Nostrum, tali cronotopi alludono al continuo, perpetuo compenetrarsi di vita e morte, come conferma un'ampia e documentata letteratura anche precedente e posteriore a D'Annunzio[35] . Nel caso che ci riguarda più da vicino, è il paesaggio lagunare, con le sue atmosfere morbose e mortifere, a raffigurare al meglio l'evanescente universo "notturno" ricreato dal poeta come luogo

liminare in cui il visibile giunge a confondersi con l'invisibile, il vivere con il morire. L'autore della *Licenza* ne fornisce una versione magistrale nell'episodio della visita alla Vigna di Murano, quando riporta l'antica leggenda della Valle dei Sette Morti, la cui narrazione è affidata, quasi medianicamente, a uno «*spirito del luogo*». Esso si esprime con parole «*modulate secondo quella luce e quell'ombra, secondo quegli aspetti e quei lineamenti, secondo quel freddo verdore di sott'acqua ove il respirare era simile al boccheggiare*»[36] , facendo subito risorgere, nella "visione" allucinata dello scrittore, l'orrido fantasma dell'amico scomparso:

> *Tenevo le palpebre socchiuse; e rivedevo – con l'occhio che non riconosce più i viventi ma riconosce i fantasmi – rivedevo Roberto Prunas, il mio compagno sardo, caduto nella laguna con le ali rotte, rivoltolato e trascinato dalla corrente; non ritrovato se non dopo molti giorni dai palombari, laggiù, agli Alberoni, tutto disfatto nel sacco del suo gabbano, con mezza carne del viso distaccata dal teschio.*
>
> *V'era, in quel verdore di sott'acqua, non so che spavento bianchiccio.*
>
> *L'antica leggenda lagunare trasformava la vigna in barena.*[37]

Tra le lagune dell'Adriatico si snoda, in gran parte, la rievocazione di vicende che videro D'Annunzio protagonista in quei primi anni di guerra. Sintomatica soprattutto la memoria degli avventurosi voli in aeroplano, che nella prosa della *Licenza* reca testimonianza di una guerra contemplata, per così dire, dall'alto. Si veda, per esempio, il racconto del volo compiuto per spargere sullo specchio d'acqua dov'era colato a picco il sommergibile Jalea i «*fiuri de tapo*» colti nella laguna di Grado, i «*fiori violetti della barena, perpetui come gli asfodeli*»[38] . Sorvolando il tratto di mare da Venezia a Trieste, mentre l'ala inferiore dell'aereo è «*metà nel sole e metà nell'ombra*»[39] e la laguna «*è come la perlagione d'un cielo vista a traverso le nervature d'una foglia macera*»[40] , dopo i Colli Euganei e l'estuario, il poeta vede sfilare «*piccole città bianche, su le sporgenze della costa*» come Caorle; nei pressi di Grado, il paesaggio si popola di emblematici segnali mortiferi:

> *Discendiamo. La terra il mare il cielo s'aggirano in un solo vortice raggiante. Le barene e le velme ci sono sul capo come le nubi. Le Alpi dentate della guerra mordono l'Adriatico come l'addentano i moli di Trieste. I gabbiani si precipitano incontro a noi come per passarci a traverso. Abbiamo nel petto i canali verdi, i prati salsi, i lidi biondi orlati di spuma, le isole violette come i pascoli dell'Ade. Le isole, le barene, le velme, tutte le seccagne solitarie, sott'acqua, a fior d'acqua, nel cieco splendore, hanno non so che aspetto avernale.*
>
> *I pioppi sembrano consumarsi nel tremito dell'aria, le tamerici vanire nella loro pallidità, i grandi erbai di color gridellino inclinarsi al soffio di non so che transito.*
>
> *Nulla più ci tocca, fuorché l'imagine della tomba d'acciaio che sta in un fondo ignoto del mare.. La cercheremo, la scopriremo. La nostra sosta è accompagnata da non so che funebre melodia marina.*[41]

Si vola ancora sul canale di Gorgo «*per esplorare lo specchio funebre, per scoprire in fondo alla trasparenza marina il sepolcro d'acciaio*»[42] ; si dirige la prua dell'«*Albatros*» verso Punta Grossa, mentre si scorgono la baia di Muggia, il golfo e Trieste, «*tutta bianca in un velo di luce*»; infine, ecco «*la tomba navale*» apparire in un attimo: «*simile a una visione interiore, simile a una di quelle imagini che la poesia rischiara d'improvviso nella profondità della tristezza*»[43] .

Nelle pagine conclusive, è ancora una volta la poesia a rischiarare quest'ennesima avventura aviatoria di Gabriele D'Annunzio. La «visione interiore» è ora quella percepita quando, tra cielo e mare, lo scrittore riesce finalmente ad attingere l'agognata «divina trasparenza», in uno spazio dove «vivere è come morire» e «morire è come vivere».

> *Si volava a poca altezza, seguendo il lido sinuoso, come se alla terra ci avvicinasse*

un aumento d'amore. Ma ci sembrava d'essere, in verità, tra due cieli, tanto la faccia della laguna più e più prendeva simiglianza con la sera già su lei china a rimirarla.

Tutto quel chiarore diffuso aveva origine laggiù, sottomare, nel fondo del golfo. Non era un lume di tramonto. Era il lume di non so che spiritualizzamento operato dalla morte immortale.

[…]

Il nostro volo ci pareva sostenuto da una specie di rapimento. Il mio pilota abbandonava le leve senza che le ali vacillassero. Il palpito del fuoco operoso pareva attenuarsi nello spazio che l'estasi sempre più allargava dentro di noi respingendo i limiti dei sensi. Respiravamo l'anima e la melodia dell'anima, e i pensieri eterni che i poeti traggono dalle improvvise sue sublimazioni. Era come la beatitudine di un transito. Vivere era come morire, morire era come vivere. La nostra fragilità non era se non divina trasparenza.[44]

E sul paesaggio lagunare adriatico si riverbera anche, nell'*explicit* della *Licenza*, il senso vero della guerra, con il suo luttuoso carico di sciagure:

Avevamo di poco passato Caorle bianca come una città votiva d'argento tra i suoi parallelogrammi esatti. La laguna era tuttora laggiù come la perlagione d'un cielo vista a traverso le nervature d'una foglia macera. Ma nella parte già invasa dalla sera i canali apparivano di quel colore profondo che ha l'acqua intorno agli scogli pescosi. Una lunga fila di nere barche crociate venivano a rimorchio per l'ombra verdazzurra, lasciando una scia di santità e di silenzio.

Era un convoglio di feriti navigante verso gli ospedali notturni che laggiù attendevano quel carico di sangue e di dolore. Erano i feriti dell'Isonzo e del Carso, i lacerati, i mutilati, i moribondi che scendevano per le vie quiete della laguna.

[…]

Il cuore ci tremava come quando eravamo chini a scoprire la tomba di ferro nel fondo del mare funesto.

Ci abbassammo a volo, con un movimento che forse rispondeva a una volontà d'inginocchiarci. E i fiori della barena, gli asfodeli violetti dell'estuario, che in parte avevamo serbati per memoria degli eroi marini, io li sparsi su quel convoglio silenzioso e glorioso come il sepolcro sommerso.[45]

Visto da qui, se non mi sbaglio, l'Adriatico di D'Annunzio assomiglia sempre meno al luogo di una chiassosa rivendicazione politica e ideologica, per diventare invece lo spazio intimo, silenzioso, dove poter esplorare fino in fondo il mistero della morte.

NOTE

1. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, pp. 649-50.
2. Ivi, p. 650.
3. G. Quiriconi, *La crisi del «Vate». Per una lettura novecentesca del «Notturno»*, in *Studi Medievali e Moderni* 1/2002, p. 71.
4. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 650.
5. *Ibidem*.
6. Su questi aspetti mi limito a rinviare, tra gli altri studi, a: E. Cecchi, *Esplorazione d'ombra*, in *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957; C. Martignoni, *Le prime «Faville del maglio». 1911-1913* e L. Testaferrata, *Rilettura della «Contemplazione della Morte», della «Leda senza cigno» e della «Licenza»*, entrambi in *D'Annunzio notturno*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987; V. Moretti, *«Contemplazione della Morte» e gli esordi "notturni" di Gabriele D'Annunzio*, in *Studi Medievali e Moderni*, 1/2002, pp. 289-310.
7. C. Martignoni, *Introduzione al testo*, in G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno. Racconto seguito dalla "Licenza"*, prefazione di G. Ferrata, introduzione al testo e note a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1976, p. 17 e p. 20.

8. Ivi, p. 17.
9. G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno*, cit., p. 31.
10. Ivi, p. 50.
11. Ivi, pp. 54-55.
12. Ivi, pp. 55-56.
13. Ivi, p. 88.
14. G. D'Annunzio, *Licenza*, ivi, p. 89. Il corsivo è nel testo.
15. Sui meccanismi di progettazione testuale nell'opera di D'Annunzio, mi sia consentito rinviare a M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005.
16. G. D'Annunzio, *Licenza*, cit., p. 153, corsivo nel testo. Si legga pure quanto D'Annunzio scriverà nel *Libro segreto*, dove la memoria delle battaglie combattute per cielo, per terra e per mare riemergerà tra le righe di una spietata autoanalisi: «La guerra – quella da me guerreggiata nel mio spazio spirituale ch'ebbe fiumi più sanguigni dell'Isonzo, vette più alte dell'Ermada e del Grappa, termini più distanti dell'Albio – fu veramente una disfida senza guanto fra me e la morte. Non io soltanto continuavo a soffrir di morire senza morire ma tutti gli Italiani attendevano con fede unanime che alfine il fato si dimostrasse giusto alla mia infelicità dandomi il compimento giusto nella battaglia o di terra o di mare o di cielo.» (G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, in *Prose scelte*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 433). Sulla Grande Guerra vissuta da D'Annunzio come irripetibile occasione per esperire la propria congenita vocazione alla morte mi permetto di rinviare a: M. Giammarco, *Il «segreto della tenebra» e il D'Annunzio "notturno"*, in *Il segreto nella letteratura moderna*, a cura di P. Guida e G. Scianatico, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 167-184, e al paragrafo *Le acque di Teode*, in Ead., *Il «verbo del mare». L'Adriatico nella letteratura II*, Bari, Palomar, 2011, pp. 195-202.
17. G. D'Annunzio, *Licenza*, cit., p.158, corsivo nel testo.
18. Ivi, p. 159, corsivo nel testo.
19. *Ibidem*, corsivo nel testo.
20. *Ibidem*, corsivo nel testo.
21. Ivi, p. 174, corsivo nel testo.
22. Si veda – per produrre un unico esempio – l'*explicit* del romanzo *L'innocente* (1892), con l'immagine del «limitare dell'Ombra» che allude all'epifania dell'Oltre. Al riguardo, rinvio al capitolo *Una nuova scrittura per il romanzo: dall'Episcopo all'Innocente*, in M. Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, cit., pp. 57-78.
23. G. D'Annunzio, *Licenza*, cit., p. 141, corsivo nel testo.
24. Assai ampia, com'è noto, l'esegesi della Venezia dannunziana. Per *Il fuoco*, in particolare, si veda il paragrafo *Adriatico della decadenza. Senso del tragico, malinconia, nostalgia*, in M. Giammarco, *Il «verbo del mare». L'Adriatico nella letteratura II*, cit., pp. 176, 187.
25. G. D'Annunzio, *Licenza*, cit., p. 142, corsivo nel testo.
26. *Ibidem*, corsivo nel testo.
27. Ivi, p. 143, corsivo nel testo.
28. *Ibidem*, corsivo nel testo.
29. Ivi, p. 146, corsivo nel testo.
30. Ivi, pp. 146-47, corsivo e tondo nel testo.
31. Ivi, p. 148, corsivo nel testo.
32. Ivi, p. 150, corsivo nel testo.
33. *Ibidem*, corsivo nel testo.
34. Ivi, pp. 151-52, corsivo nel testo.
35. Al riguardo, rimando al capitolo *Il cronotopo adriatico*, nel mio volume *Il «verbo del mare». L'Adriatico nella letteratura I*, Bari, Palomar, 2009, alle pp. 83-132.
36. G. D'Annunzio, *Licenza*, cit., p. 192, corsivo nel testo.
37. Ivi, p. 193, corsivo nel testo.
38. Ivi, p. 206, corsivo nel testo.
39. Ivi, p. 208, corsivo nel testo.
40. Ivi, p. 207, corsivo nel testo.
41. Ivi, p. 209, corsivo nel testo.
42. Ivi, p. 220, corsivo nel testo.
43. Ivi, p. 222, corsivo nel testo.
44. Ivi, pp. 222-23, corsivo nel testo.
45. Ivi, pp. 223-24, corsivo nel testo.

Giornali di guerra e prigionia Pareto, Gadda, d'Annunzio e il mito della "società in trincea"

Andrea Lombardinilo

Comunicare la guerra dal fronte, questione di penna e arditezza

Nella fase in cui il mito della folla si afferma come oggetto di indagine sociologica, caricandosi di precise istanze estetiche e culturali[1], la Grande Guerra si afferma come opportunità di salvaguardare equilibri nazionali, esercitare rivendicazioni mai sopite, conquistare visibilità internazionale. La guerra come "sola igiene del mondo", cantata dall'avanguardia futurista, assurge a tavolo di tragico confronto per quei paesi sospinti da ruggenti aneliti di supremazia, legittimati da imprecisate ma reali istanze sociali, politiche, economiche, territoriali.

Per molti scrittori raccontare la guerra significa non solo partecipare al dibattito pubblico, ma anche vivere attivamente il conflitto, assumendosi in prima persona le responsabilità civili e sociali del patriottismo. Oltre a combattere, gli intellettuali comunicano, tanto meglio se scrittori e giornalisti, in una fase in cui i giornali stentano comunque ad incrementare il numero dei lettori[2].

Tra loro ci sono Gadda e d'Annunzio, le cui esperienze belliche si rivelano paradigmatiche non solo per l'intensità emotiva e lo spirito di sacrificio, ma anche per l'istinto a narrare la guerra, e non soltanto in pubblico. Concepiti come documenti privati, e rimasti infatti inediti per lunghi anni, i taccuini assumono oggi una valenza comunicativa straordinaria, testimonianza viva del connubio strettissimo tra memoria e narrazione. Come noto, anche in azione d'Annunzio non dismette l'*habitus* del cronista al fronte, che appunta tutto ciò che cattura la sua attenzione. I *Taccuini* costituiscono il diario giornaliero di una guerra combattuta sotto la luce dei riflettori e della stampa, puntuale nell'amplificare le gesta del poeta soldato, capace di improvvisarsi abile comunicatore e trascinatore di popolo[3].

Dal canto suo Gadda descrive nel proprio *Giornale di guerra e di prigionia* le sensazioni, le frustrazioni, le sofferenze derivanti dall'esperienza della trincea, dalla perdita dei compagni, dalla morte del fratello, dall'internamento. La sua è una cronaca in piena regola, che scandisce le fasi di una vicenda biografica sospesa tra la vita e la morte, e rischiarata soltanto dal pensiero degli affetti familiari, dalla scrittura, dalle letture, tra cui quella imprescindibile della *Laus vitae* dannunziana, da cui il commilitone non osa separarsi.

Su piani esperienziali (e comunicazionali) differenti, i *Taccuini* dannunziani e il *Giornale di guerra e prigionia* gaddiano attestano l'esperienza tragica ed esaltante di due scrittori d'eccezione, che partecipano alla stessa guerra da prospettive umane differenti, ma connotate dal medesimo palpito patriottico. La priorità implicita in queste note personali è dare voce alle istanze civili di una società che

vede nella trincea il luogo della sofferenza e della speranza, della morte e del riscatto, del lutto e dell'esaltazione. In primo piano vi è l'anelito di affermazione della propria identità al cospetto della società delle nazioni, non più in grado di accogliere le istanze emancipatrici dell'orgoglio ferito.

Narrare la guerra significa creare movimento d'opinione e fornire al popolo gli elementi necessari a comprendere il divenire degli eventi: non a caso il mito della folla si nutre di strategie informative volte a fare delle notizie una merce di scambio, opportunamente filtrate e rielaborate dall'abile comunicatore[4].

Così è per d'Annunzio, che partecipa attivamente alle imprese belliche e al dibattito pubblico, anche grazie alla indubbia capacità oratoria e alla sua sagacia giornalistica. Il taccuino come sede privilegiata della *confessio animi*, come spazio interiore riservato alla riflessione sugli eventi e alla meditazione sulle potenzialità fàtiche e performative della parola: di qui la messe di abbozzi, discorsi, orazioni, interventi da pronunciare *coram militibus*, che il comandante è aduso preparare con cura maniacale. Si disegnano così i tratti dell'azione comunicativa elaborata dal comandante prima e dopo le grandi imprese, vissute con il preciso obiettivo di conferire valore pubblico e simbolico alle gesta che segneranno una fase significativa del suo vivere inimitabile.

Dal canto suo Gadda affronta la guerra tenendosi aggiornato attraverso quei giornali che danno ampio spazio anche alle imprese dannunziane, la cui eco trova puntualmente riscontro nei suoi appunti, distanti ma per molti aspetti contigui ai taccuini del poeta soldato, non fosse altro per l'abitudine all'uso e riuso dei propri materiali. Forte dell'esperienza vissuta in trincea e in prigionia, Gadda descrive nel suo giornale di guerra le fasi della giornata tipo del soldato al fronte, mettendo in evidenza non solo le dinamiche psicologiche legate alla morte, al disagio, alla sofferenza, all'alienazione, ma anche le opportunità di distensione offerte dai libri, dai giornali, dal canto, dal gioco: insomma, da tutte le attività "ricreative" descritte da Gadda come essenziali nelle dinamiche di resistenza all'orrore della guerra.

A distanza di un secolo dallo scoppio del primo conflitto mondiale, l'azione comunicativa svolta dai due scrittori al fronte consente di riflettere sul significato della guerra, anche alla luce dei nuovi fenomeni prodottisi nell'era contemporanea (come la guerra fredda e quella di posizione), nonché sulle modalità di rappresentazione del conflitto mondiale offerta da versanti culturali ed espressivi differenti, utili per comprenderne l'evoluzione mediale e l'impatto su scala globale.

Tutto questo è possibile non solo alla luce della portata sociale della prima guerra mondiale, ma anche in considerazione delle implicazioni culturali, politiche, economiche e tecnologiche che si sono intrecciate nel conflitto, in modalità tali da configurare una nuova forma di scontro, decisiva quanto le operazioni militari e le strategie di comunicazione e di propaganda[5].

Di qui l'opportunità di utilizzare i giornali di guerra di due grandi scrittori per indagare il controverso cammino della modernizzazione e le sue correlazioni con la guerra e le sue rappresentazioni, dando voce ad una umanità contesa, in grado di alimentare il dramma della distruzione e accelerare la reversibilità dei processi di civilizzazione. Fenomeni di cui d'Annunzio si fa interprete al cospetto di una società che vuol vivere in trincea (e non soltanto metaforicamente), affidando al gesto eclatante e al potere della parola le speranze collettive fotografate da un osservatore d'eccezione come Vilfredo Pareto.

Del resto l'insegnamento di Sighele e Le Bon, ben noti a d'Annunzio, torna quanto mai utile nella fase in cui le istanze sociologiche che nutrono il mito della folla si palesano nella loro drammatica vitalità, come lo stesso Gadda attesta nel

suo personale giornale di guerra e di prigionia. Dai taccuini gaddiani emergono in presa diretta le conseguenze psichiche e sociali della guerra condotta in prima linea: l'alienazione, la reificazione, la spersonalizzazione dell'uomo contemporaneo, destinato ad apparire sempre più eterodiretto nella lettura critica di Adorno e Horkheimer, segnati a loro volta dalla tragedia della Seconda guerra mondiale.

La congerie di manifestazioni (anche multimediali) riguardanti il centenario dello scoppio della Grande Guerra legittima la riflessione sulle modalità di narrazione e di rappresentazione della guerra in rapporto alle tecnologie digitali e alla globalizzazione dei conflitti. Da questo punto di vista, l'esperienza maturata al fronte da intellettuali e scrittori italiani fornisce l'occasione di ragionare sulle modalità di narrazione della guerra prima dei mass media, tanto sul piano giornalistico quanto su quello diaristico.

I taccuini e i giornali di guerra e di prigionia vergati da scrittori del calibro di d'Annunzio, Gadda, Croce, De Lollis, Marinetti, Papini, unitamente ai saggi socio-politici di Pareto, si rivelano testimonianze documentarie essenziali per comprendere le prassi partecipative e rappresentative del conflitto. A ben vedere, la Grande Guerra rivive in una serie di iniziative che coinvolgono i media mainstream e il web, anche tramite il recupero di materiale documentario poco noto, ma utile per una comprensione sociale e culturale.

Questa la ragione per cui gli appunti di guerra dei grandi scrittori possono assumere precise valenze sociologiche, oltre che storiche, letterarie e documentarie, alimentate dal processo di costruzione dell'identità moderna. Gadda, d'Annunzio e il mito della "società in trincea", tra aneliti vitalistici e disvelamenti esistenziali.

Pareto, d'Annunzio e la società in guerra: un caso di censura

Sul finire del 1915, a distanza di qualche mese dall'entrata in guerra dell'Italia, Vilfredo Pareto pubblica sul settimanale «Gli avvenimenti», un intervento dal titolo *La censura*, dedicato ai rapporti tra potere e libertà d'espressione in tempo di guerra: una ricognizione a tutto tondo sui diritti e doveri dei cittadini in tema di informazione, libertà di stampa ed effettiva circolazione delle notizie, in un contesto "mediale" caratterizzato dall'azione della propaganda e dal controllo degli uffici stampa governativi, dalla diffusione delle veline redatte dai comandi, dalla proliferazione dei giornali di trincea[6].

Non è la prima volta che Pareto si interessa di libertà di stampa e di parola: l'anno precedente (1914) aveva dato alle stampe *Il mito virtuista e la letteratura immorale*, un lungo saggio di sociologia della letteratura in cui tentava una requisitoria (con *exempla* ed *excertpta* alla mano) contro gli interventi della censura, rea di voler colpire opere e autori ritenuti "immorali", tra cui d'Annunzio, citato più volte nel saggio[7]. Si tratta di una problematica vissuta con particolare partecipazione dall'autore del *Trattato di sociologia generale*, dato alle stampe nel 1916, allorquando la Grande Guerra è in pieno svolgimento.

Per il sociologo l'occasione è propizia per corroborare la visione elitaria della società, che declina in classi elette e non elette: da un lato i governanti, chiamati a prendere decisioni socialmente rilevanti; dall'altro il popolo, per sua natura costretto a subire le scelte deliberate ai livelli più alti della gerarchia istituzionale. Ma se è vero che i governanti appartengono originariamente a una classe eletta, a coloro cioè che risultano più dotati e qualificati per la gestione del potere, è altrettanto vero che con il tempo la loro forza si affievolisce, dando la possibilità

alle classi inferiori di maturare energie e capacità tali da poter decretare la nascita di nuove organizzazioni di potere: «Le aristocrazie non durano. Qualunque ne siano le cagioni, è incontrastabile che dopo un certo tempo spariscono. La storia è un cimitero di aristocrazie»[8].

Sul piano storico, la guerra costituisce un fattore decisivo nel processo di rimodulazione degli equilibri di potere, su grande o piccola scala: «L'uso della forza è necessario per governare e la condanna di esso è sempre unilaterale, diretta contro gli avversari, mentre lo si accetta quando esso è presente nella parte in cui si milita. Tale condanna è quindi essa stessa legata a motivi affettivi, irrazionali»[9]. Motivi sia affettivi che irrazionali sono quelli che spingono gli scrittori a impegnarsi nel conflitto: Marinetti a salutare la guerra come «sola igiene del mondo», Gadda ad arruolarsi come sottotenente degli Alpini in prima linea a Caporetto, d'Annunzio a sperimentare i nuovi ritrovati della tecnica per offendere il nemico austriaco, Ungaretti a vivere lo strazio lancinante del sacrificio in guerra, Hemingway e Pound ad esperire l'ebbrezza magica e terribile della guerra combattuta lontano dalla patria.

Il fenomeno degli scrittori e degli intellettuali volontari è un fenomeno caratterizzante della Grande Guerra, tanto all'estero quanto in Italia, dove il movimento interventista è animato da una pletora di scrittori agguerriti e determinati a rivendicare un ruolo di primo piano per l'Italia nella contesa bellica europea: tra questi Papini, Corradini, Borgese, Albertini, Salvemini, firme di primo piano del panorama giornalistico, oltre che intellettuale e letterario, del paese.

Pareto è tra coloro che guardano alla guerra con interesse costante, attento com'è ai suoi risvolti economici e sociologici. Non gli sfuggono gli effetti della propaganda e l'azione persuasiva dei giornali, impegnati (da schieramenti differenti) in un'azione informativa essenziale per l'aggiornamento dell'opinione pubblica sui fatti in divenire. Non tollera gli interventi subdoli della censura, che incidono sulla rappresentazione sociale degli eventi:

> In tutti gli Stati che prendono parte alla presente guerra europea e nei quali eravi libertà di scrivere, di pubblicare, di esprimere il pensiero, questa, dopo lo scoppiare della guerra, venne ristretta colla Censura ed in altri modi. […] In tempo di guerra, ben altri sacrifici sono imposti ai cittadini; e quando c'è chi dà la vita per la patria, ci può anche essere chi si rassegni a tacere[10].

La storia è costellata di episodi legati alla censura e alla sua azione preventiva, lesiva del diritto all'informazione e della dignità intellettuale. Nella fattispecie, Pareto ritiene che la censura sia così improduttiva per il potere da imporre una riflessione attenta sul suo impiego: «In primo luogo, occorre dividere la materia sottoposta alla Censura in due parti ben distinte. La prima comprende tutte le notizie d'indole militare, o, se vuolsi, anche di fatti di cui la conoscenza può direttamente giovare al nemico; la seconda è costituita dalle espressioni di sentimenti, di opinioni, di dottrine, e dalle polemiche a cui danno origine»[11].

Un conto sono i fatti, altro i commenti e i giudizi: tale distinzione non fa che imprimere una connotazione comunicazionale all'enunciato di Pareto, impegnato nel sottolineare la nocività di determinati provvedimenti:

> Il vivere in mezzo ai travestimenti della verità, alle frasi convenzionali, ai silenzi, che direttamente od indirettamente impongono le restrizioni dell'attività intellettuale, finisce, alla lunga, coll'essere insopportabile peso anche a coloro che con tali restrizioni si vorrebbero proteggere[12].

Per dare concretezza al discorso Pareto analizza alcuni casi di censura che nei secoli hanno interessato scrittori e intellettuali in tempo di guerra, da Giulio

Cesare a Napoleone III, con l'obiettivo di evidenziare l'inutilità dei tentativi di contrasto alla libertà di espressione, praticata dagli scrittori nelle maniere più insospettabili. Quello paretiano è un grido d'accusa contro le prevaricazioni del potere nei riguardi dell'autonomia del pensiero in regime di conflitto, caldeggiata soprattutto da quegli scrittori non disposti né a rinunciare all'azione, né a tacere. «Alla lunga tra la Censura e gli autori si accende una zuffa, in cui la Censura ha spesso la peggio, ed, assistendo alla quale, il pubblico si diverte mezzo mondo»[13].

Non è dunque casuale che in conclusione dell'articolo Pareto faccia il nome di d'Annunzio, oggetto di un caso di censura per così dire "indiretta" da parte di un giornale francese, «L'Opinion». Lo spunto è fornito dalla risposta di Sorel (come Pareto collaboratore de «La Ronda») al quesito posto dal quotidiano, nell'ambito dell'inchiesta volta ad appurare se «la Germania ha il secreto dell'organizzazione», tema cui il sociologo ha dedicato un articolo apparso due mesi prima sullo stesso giornale[14]. La risposta di Sorel è eloquente circa il clima che si respira a livello internazionale sul conto dell'Italia e delle sue ambizioni nazionalistiche: d'Annunzio è tra i suoi corifei più agguerriti, in prima linea nel rivendicare un ruolo di primo piano per la "grande proletaria" in cerca di risalto politico.

Queste le parole di Pareto, ironicamente sferzanti:

> Nella sua risposta, G. Sorel scrisse: "Pour passer d'un temps qui traite D'Annunzio comme un maître, à un temps de valeurs quiritaires, il faudrait une catastrophe nous jetant dans un Moyen Age". La Censura soppresse il nome di *D'Annunzio*, nel cui luogo rimase uno spazio bianco. Come lo stampare questo nome avrebbe potuto nuocere alla Francia, o anche solo al partito che la governa, non è dato vedere a noi miseri mortali[15].

Sintomatico che Sorel citi d'Annunzio, consapevole del fatto che il suo nome non è estraneo all'opinione pubblica francese, anzi: già da qualche anno la collaborazione teatrale con Diaghilev e la Rubinstein ha consacrato il genio poetico del Vate anche in terra d'oltralpe, dove alterna l'attività lirica e giornalistica a quella mondana, che gli consente di farsi apprezzare nei salotti parigini che contano.

I cinque anni di esilio dorato servono a d'Annunzio per alimentare il processo di costruzione del mito di se stesso, che prosegue non senza incidenti di percorso: si pensi alla polemica degli anni romani sui poeti "inverecondi" o alle pastoie della censura in cui incappa la traduzione americana del *Trionfo della morte*; per non parlare del clamore suscitato da *La canzone dei Dardanelli*, pubblicata da Albertini sul «Corriere della Sera» con ampi spazi bianchi solcati da punti di sospensione[16]; e ancora, la nota vicenda del *Martyre de Saint Sebastien*, additato dal Vaticano come libro proibito[17]. La scelta di far assumere alla Rubinstein il ruolo del Santo, unitamente al coinvolgimento di Debussy nella riduzione in musica del testo, si rivelano due formidabili intuizioni promozionali, che garantiscono all'opera quella cassa di risonanza a livello di pubblico e di stampa sufficiente a rendere memorabile la prima del 22 maggio 1911 allo Châtelet[18].

D'Annunzio è fin troppo noto al pubblico francese, non fosse altro per i resoconti giornalistici redatti sul fronte della Marna al deflagrare del conflitto mondiale nel 1914, pubblicati su alcuni dei più importanti quotidiani parigini[19]. Di qui il fragoroso ritorno in patria dell'esule, che sbarca a Quarto pronto ad arringare una folla tumultuante che inneggia all'Italia e all'ingresso in guerra. Da quel momento in poi il poeta diviene punto di riferimento per patrioti e nazionalisti di mezza Europa, incluso Sorel, che dopo la pubblicazione delle *Considerazioni*

sulla violenza (1908, edite in traduzione italiana da Laterza con introduzione di Benedetto Croce), sancisce il passaggio da posizioni marxiste a convergenze con l'estrema destra antiparlamentare francese, ribadendo la sua opposizione alla guerra.

Gli scambi epistolari intrattenuti con Vilfredo Pareto, Guglielmo Ferrero, Gustave Le Bon attestano la portata internazionale della sociologia di Sorel, interessato alle ricerche sociali sulla folla che prendono piede sul finire dell'Ottocento, con Tarde e Le Bon in Francia, con Sighele in Italia: del resto Sorel ritiene che la violenza sia necessaria nella lotta contro il capitalismo e rimprovera al marxismo volgare il suo carattere utopistico e dogmatico[20]. Ecco dunque che lo scoppio della guerra si rivela un evento decisivo per la definizione degli schieramenti politici e d'opinione, ciascuno impegnato nella complessa lettura degli avvenimenti bellici, gli stessi che Gadda e d'Annunzio registrano sul versante italiano.

Torniamo appunto a d'Annunzio e Sorel, la cui risposta all'inchiesta de «L'opinion» consente a Pareto di confermare l'inefficacia della censura, sul piano sia politico che comunicazionale. Dopo aver evidenziato l'inutilità dell'espunzione del nome di d'Annunzio dallo scritto di Sorel, Pareto aggiunge:

> Il Marinetti fu molto più aggressivo, stampando, in Italia, che le opere di Dante sono "una verminaia puzzolente". Se stampasse ciò in Francia, la Censura dovrebbe sopprimere il nome di Dante, per non essere meno cortese verso questo sommo poeta, di quanto lo è verso il D'Annunzio. Le Censure dei passati governi, in Italia, erano molto severe, ma non toglievano ai partigiani del Tasso di litigare con quelli dell'Ariosto[21].

Il riferimento alla civiltà letteraria del Rinascimento, rappresentata dai due più eminenti poeti dell'epoca, conferisce alla riflessione una sua autorevolezza culturale, corroborata dal rimando all'azione censoria al tempo dei ducati e delle corti: veri e propri microcosmi politici e amministrativi dotati di specificità territoriali ben definite, difese sovente con il ricorso alla guerra. Pareto ritiene il trattamento riservato al testo soreliano paradigmatico della miopia dei governi nel valutare e soppesare rischi e conseguenze dell'azione censoria, lesiva tanto del diritto di informazione del pubblico, quando della integrità intellettuale degli autori.

Non è un caso, dunque, che la vicenda di Sorel venga sfruttata dal sociologo in sede di risposta alla medesima inchiesta del giornale francese: perché è meglio evitare critiche aperte ai governi in carica, e riferire al passato tutto ciò che si vorrebbe attribuire allo stato presente[22]. La censura è un'arma che non va sottovalutata, ma che può essere aggirata: «Ammaestrato dal caso occorso all'amico Sorel, ebbi cura, nella mia risposta alla stessa inchiesta, di adoperare il metodo volgare che dice nel passato ciò che si deve intendere del tempo presente; ma il velo era molto sottile e trasparente […]»[23].

Pareto lo dimostra inserendo un *excursus* (redatto in francese) sulla prosperità dell'Impero romano, contrapposta alle difficoltà dei tempi presenti[24]. Attenuate dalla sagace metaforizzazione, le riserve formulate sull'operato governativo non attirano l'interesse della censura. Ne è stupito anche l'autore:

> Eppure la Censura lasciò correre. Aveva corretta la frase innocua del Sorel, non soppresse queste frasi ben altrimenti aggressive per il partito che, prima della guerra, dominava in Francia e Inghilterra. Forse il Sorel avrebbe scansato il morso della Censura, se, invece di D'Annunzio, avesse scritto: l'autore della *Pisanella*[25].

Opportunamente metaforizzate, le critiche di Pareto ai governi repubblica-

ni-socialisti di Briand non sortiscono lo stesso effetto del nome di d'Annunzio, assurto in poco tempo a portavoce delle istanze nazionalistiche di un paese che si attende dall'Intesa (Francia compresa) aperture di credito e spazi di manovra in sede di trattativa sulla revisione dei confini nazionali, tanto sul versante transalpino quanto su quello austriaco e jugoslavo.

Ma l'attenzione riposta da Pareto al caso di Sorel, che vede come protagonista indiretto proprio d'Annunzio, non è affatto trascurabile per comprendere la portata socioculturale delle strategie comunicative attuate dai governi impegnati in una guerra prevedibilmente lunga e logorante, giocata anche sul piano motivazionale e propagandistico: di qui il rilievo fondamentale assunto dai giornali e dai dispacci governativi, impegnati nel fornire una narrazione quanto più patinata degli eventi, funzionale alla formazione di opinioni pubbliche riflessive (per dirla con Habermas)[26] favorevoli all'azione bellica dei governi, pur nelle difficoltà dell'impresa. In parecchi casi, sottolinea Pareto, l'esperienza insegna che mettere il bavaglio alla libertà d'espressione nuoce, piuttosto che giovare: «Il potere esprimere certe opinioni e su di esse contendere e litigare è una valvola di sicurezza che impedisce alla caldaia di scoppiare. Can che abbaia non addenta, e coloro che più gridano non sono coloro che più operano»[27].

D'Annunzio rappresenta l'eccezione che conferma la regola: il suo impegno è scandito da una attività locutoria che spazia dai discorsi agli interventi sulla stampa, senza trascurare l'attività diaristica che scandisce le giornate del poeta soldato, perennemente legato al potere evocativo e performativo della parola. Ma se è vero che la mannaia della censura incombe anche sulla sua produzione, è altrettanto vero che essa non può penetrare nei meandri della scrittura diaristica, che tanto d'Annunzio quanto Gadda coltivano con zelo, fornendoci il racconto dei fatti e trasmettendoci le emozioni e il pathos vissuti in trincea, in volo, in aereo, in prigione.

A distanza di un secolo dalla Grande Guerra, e in tempi di globalizzazione comunicativa, la lettura di documenti rimasti sconosciuti per decenni fornisce la possibilità di studiare le modalità narrative di un evento tragico d'eccezione, vissuto da due personalità di primo piano come d'Annunzio e Gadda: tra i pochi libri di cui l'ingegnere può disporre al fronte vi sono le *Laudi* dannunziane, come rimarca nel *Giornale di guerra e di prigionia*, scampato anch'esso alla tagliola della censura.

Una problematica studiata da Pareto con viva sensibilità intellettuale, così sintetizzata nel suo intervento sul giornale francese:

> Tornando ai fatti generali, si vede, dalla storia, che, percorrendo tal via, presto si giunge ad un estremo in cui la Censura fa più male che bene, favorisce invece di contrastare il divulgarsi delle opinioni e delle dottrine che intende sopprimere, aggiunge esca al fuoco che vorrebbe spegnere, e finisce collo spingere gli uomini oltre al segno a cui sarebbero giunti se si fossero lasciati liberamente scrivere, discorrere, chiacchierare, sragionare[28].

Che è quanto fa d'Annunzio in tempo di guerra con i suoi taccuini, e quanto esperisce Gadda con il suo giornale di guerra: testimonianze vive di un'esperienza tragica e vitalistica, vissuta nel segno dell'azione e della parola che narra, racconta, comunica[29].

D'Annunzio e il «delirio della folla»: il diario come cronaca di guerra

Intenso è il legame tra d'Annunzio e i suoi taccuini, cui egli affida non solo

riflessioni e pensieri, ma anche (e forse soprattutto) idee, progetti, disegni letterari: la scrittura rapida ed essenziale si rivela un medium comunicativo formidabile per l'artiere, che si tratti di poesia, prosa o teatro poco importa. In molti casi il taccuino è la sede privilegiata per stendere annotazioni o spunti diegetici destinati ad essere ripresi ed "esplodere" in uno dei romanzi o delle prose cui lo scrittore affida le proprie istanze sperimentali[30].

Come spesso accade a documenti d'uso o di servizio, alcuni di questi taccuini sono andati perduti e riapparsi soltanto in seguito (all'interno di collezioni private): è il caso del *Trionfo della morte*, i cui cartoni preparatori sono riemersi una ventina d'anni fa nella collezione Gentili (oggi alla Biblioteca nazionale di Roma); si pensi alle prose del *Solus ad solam*, pubblicate soltanto nel 1936, consegnandoci la cronaca della relazione con Giuseppina Mancini (1906-1907); o si pensi ai lacerti in prosa pubblicati nel 1990 nel volume *Di me a me stesso*, che raccoglie materiale rimasto fuori dal *Libro segreto* (1935), e che avrebbe fatto parte di un secondo volume di memorie progettato dal recluso del Vittoriale[31].

Sono soltanto alcuni esempi di come la dialettica tra pubblico e privato nella scrittura dannunziana si intrecci nelle stesse vicende editoriali dei manoscritti e degli autografi, in molti casi utili a svelare la strategia comunicativa elaborata dall'autore, anche sul piano del marketing e della promozione commerciale. Una accortezza editoriale già matura ai tempi del sodalizio romano con Sommaruga, e affinata durante l'apprendistato giornalistico presso «La Tribuna», «Il Fanfulla della Domenica», «La cronaca bizantina»: è così che si palesa al pubblico della Roma nuova capitale d'Italia il fascino coinvolgente del giovane cronista mondano, abile come pochi nel descrivere le corse ippiche alle Capannelle, gli incontri di scherma, i balli che coinvolgono il meglio dell'aristocrazia, le battute di caccia o la trasformazione urbanistica della città[32]. È come se il cronista stesse preparando materiale da utilizzare nella prova decisiva del *Piacere*, che in effetti reimpiega non pochi dei materiali vergati sui taccuini, cronache mondane comprese.

Del resto il rapporto tra stampa periodica e opere in prosa segnerà la parabola dannunziana anche negli anni a seguire, dalla collaborazione al «Convito» di De Bosis e con «Il Mattino» di Scarfoglio, fino a quella con il «Corriere della Sera» di Albertini, che si intensifica proprio durante l'esilio francese, allorquando d'Annunzio accontenta le richieste del direttore con l'invio delle *Canzoni delle gesta d'oltremare* e delle prime *faville*[33]. Tutto materiale remunerato a peso d'oro. Ma in quella fase d'Annunzio è preso soprattutto dal progetto di un rinnovamento del teatro, che passa attraverso le collaborazioni con i balletti russi e con l'*intellighentia* culturale parigina, che gli tributa onori e notorietà[34].

Allo scoppio della guerra l'esule intuisce la necessità di passare dalle parole ai fatti: le cronache inviate dal fronte francese attestano non solo il disprezzo del pericolo, ma anche il coinvolgimento emotivo per un conflitto di cui si intuisce già la portata tragica e catastrofica. Allo stesso tempo d'Annunzio è consapevole dell'opportunità che si presenta all'Italia di rivendicare il possesso dei territori irredenti, e della *chance* che gli si offre di rientrare in patria da salvatore.

Di qui la decisione di accogliere l'invito del municipio di Genova (e di Ettore Cozzani) a recarsi a Quarto con Ricciotto Canudo e Peppino Garibaldi, appartenenti alla disciolta legione garibaldina francese. L'occasione è solenne: inaugurare il monumento che celebra la spedizione dei Mille, l'impresa entrata nell'immaginario collettivo di una intera generazione. Sono momenti palpitanti, vissuti con trepidazione: prevale alla fine la consapevolezza dell'occasione irripetibile, utile a dare concretezza operativa ai propri propositi oratorii. La descrizione di quei momenti è puntualmente consegnata alle pagine del taccuino:

> Andrò, condurrò meco la legione garibaldina, il flutto rosso. I fati saranno maturi. Nessuna opposizione, nessuna sorpresa saranno più da temere. La radunanza non sarà soltanto consentita ma favorita. Da ogni parte d'Italia tutti gli spiriti rossi potranno accorrere. Una forza impetuosa si accalcherà intorno al bronzo perenne. Dove i Mille salparono, quivi i nuovi Mille approderanno. Il movimento sarà inarrestabile. Dallo scoglio di Quarto l'esercito d'Italia muoverà verso i confini…
> Mi sembra d'essere ripreso dalla febbre. La fronte mi arde.
> Ecco alfine la ricompensa a questa mia attesa tanto paziente e tanto malinconica, a questo troppo lungo esilio.
> Una visione di poesia può tradursi in realtà militante!
> Giungere a Quarto non come un comodo oratore ma come un conduttore di giovinezza, come un mediatore di due generazioni! Traversare il Tirreno in una nave carica di sangue impaziente di versarsi! Offrire al sacrificio il mio cuore e la forza di quelli che credono in me![35]

Molte delle note diaristiche vergate in quei giorni (come altre del periodo bellico), vengono riprese per la redazione dei numerosi discorsi che d'Annunzio tiene al cospetto dei soldati, inaugurando una prassi ripresa poi a Fiume. Nel caso specifico, le annotazioni vergate prima della partenza per Genova confluiscono nella nota orazione *Per la sagra dei mille*, pronunciata a Quarto il 5 marzo 1915 (raccolta, come gli altri discorsi interventisti, nel volume *Per la più grande Italia*). Il discorso di Quarto suggella l'avvio della campagna interventista del cosiddetto «maggio radioso»[36]: è un mese straordinario per d'Annunzio, che con i suoi messaggi e i suoi interventi contribuisce a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla necessità dell'intervento italiano, caldeggiato nel discorso pronunciato a Genova il 4 maggio, la sera stessa del suo rientro in Italia, ovviamente abbozzato su taccuino:

> Genova, la città che assale il cielo con la sovrapposizione titanica dei suoi palagi di pietra e sembra avere in sé una volontà di ascensione che dalle sue vecchie fondamenta la solleva su per le sue giovani alture come per veder più alto e più lontano, Genova che dantescamente fece dei remi ala a sé per traversare i secoli con un battito assiduo di potenza, migratrice come Corinto e Atene, la più feconda delle stirpi italiche, quella che ebbe in retaggio lo spirito dell'Ulisse tirreno per tentare e aprire tutte le vie, per popolare i lidi più remoti, per fornire uomini e navi a tutti i principi, per dare capitani a tutte le armate, per portare nell'Atlantico le costumanze del Mediterraneo, per instituire con l'incomparabile sapienza di leggi il primo Consolato del Mare, e iniziare nel Breve della Compagnia il primo Contratto sociale, la razza assuefatta all'avversità[37]
> […]

Il filo rosso che lega il prosatore all'oratore è costituito da una cifra mitopoietica che conferisce un'aura trasfiguratrice alle difficoltà del tempo presente, superabili a condizione che tutti i cittadini siano disposti a stringere un patto sociale per l'Italia e con l'Italia, necessario per affermarne quel ruolo di primo piano agognato dopo le imprese risorgimentali.

Per conferire drammaticità lirica all'enunciato d'Annunzio ricorre alle immagini simboliche che caratterizzano la produzione poetica di quel periodo, in particolare di *Merope*: i riferimenti alla storia di Genova contenuti nel discorso *Parole dette al popolo di Genova nella sera del ritorno [IV Maggio MCMXV]* sono gli stessi utilizzati nella *Canzone del sangue*, composta nel 1912 in occasione della guerra di Libia. Il riferimento epico a Ulisse, corroborato dai versi danteschi, costituisce un altro segno distintivo dell'oratoria di guerra dannunziana, che fa

leva sui grandi della nostra letteratura ogni qual volta si presenti la necessità di celebrare il genio della stirpe italica.

L'oratore sa come suscitare l'entusiasmo dei suoi ascoltatori, che con il passare dei giorni accorrono sempre più numerosi alle sue *performance* oratorie. Accade questo a Genova, dove lo accoglie una folla festosa, così come a Roma tra il 12 e il 14 maggio, dove arringa una folla trasportata dal verbo ammaliante dell'esule, che vive ogni discorso come un momento esclusivo e irripetibile, reso inebriante dal trasporto tumultuante della massa. Sembrano distanti le parole con cui Cantelmo è consigliato dall'ammonitore a fuggire la folla, paragonata a un mostro informe e pericoloso («Vattene lontano, dunque, mentre la cloaca si scarica»[38]).

Già nella *Laude dell'illaudato* (il noto *Discorso della siepe*) si registra un calcolato cambio di registro: le ragioni del consenso impongono un'azione elogiativa della massa, vista non più come corpo informe, dominato da istinti aviti e soverchianti, ma come attore sociale in grado di dettare compiti e ruoli, secondo le prerogative di ciascuno dei suoi attori. La folla non è depositaria di soli valori negativi: rivedendo i giudizi di Nietzsche, e seguendo il magistero di Sighele, l'oratore sa bene che il consenso si costruisce a partire dal coinvolgimento del popolo, di cui è necessario celebrare le virtù feconde e propizie maturate nel corso della storia.

Del resto conosce bene i lavori di Tarde, Le Bon, Simmel, che sul finire dell'Ottocento costruiscono i lineamenti programmatici di quella sociologia della folla destinata ad avere grande seguito nel Novecento, per merito di Pareto, Riesman, Adorno, Horkheimer, Ortega Y Gasset, Wright Mills[39]. A colpire d'Annunzio è soprattutto il trasporto della folla che anela alla libertà e all'autonomia, sprezzante del pericolo e delle incognite di una guerra che si annuncia lunghissima e dolorosa, come dimostreranno gli insuccessi dell'Isonzo, del Piave e di Caporetto (raccontate in presa diretta da Gadda nel suo *Giornale di guerra e di prigionia*).

Al poeta sta a cuore lo spettacolo bellissimo della parola che infiamma il popolo romano, come si evince dalle due carte di taccuino che accompagnano una copia del *Notturno* con dedica autografa del poeta ad Arthur Meyer, direttore de «Le Gaulois»[40]. In primo piano si percepisce lo stupore per il trasporto della folla delirante, che accoglie l'esule con una partecipazione a tratti irrazionale, immotivata, debordante:

> La folla enorme – brulicante, urlante – Il cavallo verde di Marco Aurelio – Le risse delle rondini – La salita – Il delirio della folla – Il discorso. La voce risonante – I volti innumerevoli – Le grida – Il balcone sul davanzale coperto di piombo. *La spada di Nino Bixio*, ricurva come una scimitarra. La lama con suvvi i nomi delle vittorie. Il bacio su la sciabola sguainata. La perorazione – Il delirio – Il ricevimento nelle grandi sale del Campidoglio. Il bicchiere d'acqua. Il sindaco. Le donne che mi baciano le mani – L'uscita – L'automobile quasi portata dalla folla. I giovani ardenti, che si gettano contro le ruote. Le risse delle rondini. Il tramonto di fiamma. Il respiro immenso di Roma[41].

Arruolatosi come tenente dei Lancieri di Novara, per il poeta-soldato iniziano le fatiche ponderose di una guerra che lo vede impegnato in aereo, in nave, in motoscafi antisommergibili: le imprese di cui è protagonista sono rese ancor più leggendarie dalla strategia comunicativa elaborata per conferire un'aura mitica al suo gesto, cui gli articoli, le prose d'arte, le liriche e i discorsi imprimono una cifra mitopoietica.

I taccuini ci consegnano la cronaca di quei mesi, scanditi da successi e soddi-

sfazioni, ma anche da morti e sconfitte, destinate a rivivere nelle pagine del *Notturno*. Il volo su Trieste e su Grado con Beppino Miraglia; la missione compiuta sul cacciatorpediniere *Impavido* con il capitano di fregata Piero Orsini; la navigazione sul real sommergibile "Salpa" con il comandante Paolini; lo sbarramento della baia di Panzano, il volo su Asiago: come per il volo su Vienna e la Beffa di Buccari, anche per queste prime imprese i taccuini custodiscono la cronaca puntuale delle attività del poeta-soldato, che non lesina tempo e concentrazione per ricostruire la cronologia degli eventi e per abbozzare i testi dei discorsi da pronunciare ai soldati, sovente consegnati alle pagine dei quotidiani e alle pagine memoriali della *Leda senza cigno* e del *Notturno*. Non fa eccezione il volo su Trento del 20 settembre 1915, nel corso del quale d'Annunzio lancia un messaggio sulla città, ricordato nel brindisi serale e nel discorso ai soldati del giorno successivo:

> Soldati d'Italia, io sono fiero di potervi dire – se bene non più oratore da battaglia ma anch'io soldato volenteroso in servizio di guerra – sono fiero di potervi dire oggi, il primo giorno dopo la festa solenne di Roma nostra, tutto l'amore, tutta la gratitudine della Patria.
> Ieri, mentre il tricolore sventolava in tutte le città sorelle, in cima a tutte le torri e a tutte le virtù, con ali italiane, condotte da un pilota valorosissimo, andai a gettare il vostro messaggio sopra Trento martirizzata, il vostro messaggio, dico, il pegno della vostra fede e della vostra costanza, la vostra promessa di liberazione prossima.
> Ciascun messaggio era diretto da lunga fiamma tricolore, cosicché la nostra bandiera ieri, venti settembre, brillò anche nel cielo italianissimo di Trento; e più fiammeggiava il rosso, che voi avete riacceso con la vostra passione e col vostro giovine sangue, o soldati d'Italia[42].

Il Comandante sta facendo le prove generali per l'impresa destinata a scrivere la storia: il volo su Vienna dell'agosto 1918 sancisce non solo la possibilità di imprimere spettacolarità ad una dimostrazione non violenta, ma anche la matrice simbolica del messaggio affidato al volantino, sfruttato come medium propagandistico, realizzato rispettando la cromia tricolore della nazione. Il volo su Trento anticipa usi e costumi del memorialista abile nel conciliare gesto e parola, mediante la risemantizzazione delle simbologie mistiche della retorica patriottica.

In effetti i diari di guerra sono permeati di una sacralità che si accentua in presenza di avvenimenti luttuosi, come se la morte costituisse il necessario rito sacrificale alla causa della madre patria. La morte di Miraglia imprime una ulteriore svolta ieratica all'oratoria funebre dannunziana, destinata a riverberarsi nelle pagine del *Notturno*. D'Annunzio lo commemora nel trigesimo della morte nel cimitero di San Michele a Venezia (21 gennaio 1916), non prima di aver abbozzato il proprio discorso sul taccuino. Ed è significativo che il resoconto stenografico del discorso appaia il giorno dopo sul «Corriere della Sera», a conferma del seguito di cui gode il Comandante sulla stampa che conta.

Negli appunti diaristici è espresso il dolore per la scomparsa del perito aviatore, paragonato al novello Icaro che in *Alcione altius egit iter*:

> Nella cavità dove gli antichi nostri solevano porre il simulacro del defunto o alcuna immagine familiare, abbiamo incastrato il braccio nervoso d'Icaro che tende l'ala cadevole verso la luce con l'ultimo sussulto del suo ardire mentre il capo chiomato già gli si rovescia nella vertigine dell'ombra. Inciso è nel fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovine avido andare troppo oltre, salire troppo alto: "Icaro! Icaro!»
> L'eroe non ode l'ammonimento che viene di giù. Ogni buono eroe non ode se non il suo cuore e la voce dell'altezza.

Così questi che ora si scioglie nella terra[43].

Il verbo del callido oratore si nutre di un repertorio mitopoietico fondato sui richiami a Ovidio, Dante e Virgilio: sono i grandi poeti coltivati da fanciullo al Cicognini, entrati da tempo nel bagaglio lessicale e figurativo dell'artiere della parola[44]. La storia tragica di Icaro sta lì a indicare la strada dell'arditezza e del coraggio, percorribile nonostante i rischi dell'impresa.

Egli stesso conosce bene le incognite del caso: il 16 gennaio, durante un atterraggio di fortuna al termine di un volo alla volta di Zara, batte la tempia destra contro la mitragliatrice di prua. L'occhio destro è irrimediabilmente perduto. Dal febbraio al maggio è costretto al buio e all'immobilità: nasce in questa fase la scrittura "diaristica" del *Notturno*, in cui confluiscono molti degli spunti bellici dei taccuini. Prima di ritirarsi sul Canal Grande con la figlia Renata, e in attesa che venga appurata la gravità della ferita all'occhio, il 19 gennaio lo scrittore ha il tempo di arringare i milanesi alla Scala, dove l'Associazione lombarda dei giornalisti ha promosso la rappresentazione della *Battaglia di Legnano* di Verdi:

> La parola era santa quando valeva a propagare quella verità che oggi è il nostro sole, che oggi è la luce spirituale d'Italia, quella che voi illum<ina> e da voi s'irraggia dalla vostra virtù civica o Milanesi.
> Mentre io parlo, mentre voi m'ascoltate, nella fredda sera, il sangue sgorga dal corpo della patria, cola, bagna profondamente il suolo liberato e vi nutre i germi della vita futura. Per ciò io sarei fiero di non esser più considerato da voi come un parlatore bellicoso ma come un soldato volenteroso in servizio di guerra.
> Una sola è oggi la parola vivente.
> L'altrieri, disceso per le vie dell'aria in Grado nostra, nella respirante Grado d'Italia, mi avvenne di leggere sul pulpito della veneranda basilica dei Patriarchi questo comandamento: siate facitori della Parola[45].

L'oratore pone l'accento sulle prerogative fàtiche della parola, la cui portata comunicativa è direttamente proporzionale all'ardore e alla fede nutrita dagli spiriti vigorosi in grado di comprenderla. Le sue sono «orazion picciole» contraddistinte da una gestualità solenne e venate di una tumultuante vena vitalistica: la parola come medium persuasivo, innestata su un registro retorico che sfrutta i simboli come emblemi di civile solidarietà[46]. Il poeta sa come calamitare le adunate di popolo che lo ascolta e lo acclama, e dal canto suo il comandante ha messo a punto una strategia oratoria che gli garantisce l'adesione dei suoi soldati.

I suoi discorsi, come attestano anche i diari, si nutrono di un socio-simbolismo che attinge il proprio repertorio analogico e metaforico dalla tradizione letteraria e dalla cultura popolare della nazione, dalle istanze di affermazione di una società che anela alla libertà. Ciascun attore sociale è chiamato a farsi «facitore della parola», ad esercitare il diritto/dovere di affermare la centralità dell'azione individuale nei processi di emancipazione collettiva.

Ma le imprese, si sa, hanno il potere di rafforzare il senso di appartenenza alla causa comune, molto più dei discorsi e delle adunanze. Per questa ragione la Beffa di Buccari e il volo su Vienna conservano ancora oggi un valore simbolico che trascende il mero avvenimento storico, caricandosi di significati socioculturali destinati ad imprimersi nell'immaginario collettivo. Al pari delle cronache giornalistiche, i diari ci consegnano i dubbi e le difficoltà di quelle imprese, i sentimenti della morte e del coraggio che le ispirano. Nel caso di Buccari la vigilia è segnata dalla preoccupazione per le condizioni meteorologiche avverse e dalla speranza che tutto si possa svolgere secondo il piano concordato con Rizzo e

Ciano. L'obiettivo è risollevare il morale delle truppe, segnate dalla disfatta di Caporetto di qualche mese prima, e dimostrare così la vulnerabilità del nemico penetrando in Mas nei territori dalmati, dove stazionano le navi austriache.

Il buon esito dell'incursione di Trieste del dicembre 1917 rafforza la volontà dimostrativa del poeta. Di qui il sentimento di attesa e di speranza che permea il taccuino:

> Vengono stamane a colazione i Comandanti Ciano, Ponzio e Luigi Rizzo.
> Metto in mezzo alla tavola, fra quattro piccole piante grasse, una delle tre bottiglie di scherno.
> Consumiamo i *viveri* che dovevo portare a bordo nel canestro inglese. Ho messo sul tovagliolo del Com.te il testo della beffa imbottigliata. Egli lo legge a bassa voce.
> E il rammarico ci punge, e il boccone diventa molto più amaro della ormai improbabile bevuta di acqua adriaca: sorso di Quarnaro!
> […] Consultiamo la carta marina. Ci attardiamo in fantasie eroiche. Luigi Rizzo vuol intromettersi nell'arcipelago dalmata e rimaner là in agguato, dentro una insenatura deserta, durante il giorno, per uscire in corsa la notte. La vera vita del pirata in mare nemico.
> Egli parla di queste avventure mortali con una pacatezza quasi sonnolenta, abbassando le palpebre grevi su gli occhi bruni, simile a un arabo che abbia passata la sua esistenza a sognare addossato a un muro bianco[47].

Ancora una volta gli appunti diaristici sono riutilizzati dal prosatore di guerra, che rievocherà l'impresa nel *Notturno*[48]. Nelle annotazioni del comandante si respira l'ebbrezza per il progetto che prende forma, per l'impresa che si materializza nell'immaginazione e nella fantasia di artefici solitari, interessati non tanto allo scontro, quanto all'affermazione simbolica della temerarietà italica. D'Annunzio ammira i soldati, i marinai e gli aviatori che non lesinano forze ed energie per la comune causa nazionale, alla quale egli partecipa in spirito e in corpo.

Il giornale di guerra del comandante è corroborato dal connubio tra parola alata e parola funebre, che permea anche quell'intenso epicedio in prosa che è il *Notturno*, in cui il furore dell'impresa si sposa con la mestizia per le vite perdute in battaglia. Così è per Miraglia, così è per Randaccio (sepolto al Vittoriale), così è per Francesco Baracca, alfieri del mito della velocità e della tecnica celebrato nel *Forse che si forse che no*. Sono loro i corifei della modernità futurista, che si nutre di dinamismo e progresso, con lo sguardo rivolto all'avvenire e mai al passato, se non nella misura in cui esso può fornire modelli da emulare. Da questo punto di vista Baracca incarna il paradigma icareo dell'ardito aviatore, protagonista di battaglie leggendarie e di successi ineguagliati. La morte segna l'inizio del mito, delineato nella commemorazione del 21 giugno 1918, costruita sull'immagine del «gran distruttore»:

> Compagni, alte parole furono dette. Il cordoglio ebbe la voce grave dei nostri capi. Ma non vuol pianto né rimpianto questo celere uccisore e distruttore che fu tra i più maschi generati dalla matrice ferrigna dove si stampa il meglio della gente di Romagna. Non vuol essere piamente lacrimato ma vendicato potentemente.
> Era tutto un'ala di guerra, cuore e motore, tendini e tiranti, ossa e cèntine, sangue ed essenza, animo e fuoco, tutto una volontà di battaglia, uomo e congegno. L'ala s'è rotta ed arsa, il corpo s'è rotto ed arso. Ma chi oggi è più alato di lui? Ditemelo. Chi oggi è più alato di lui? Ditemelo.
> […] Così incorporeo, nell'ora santa in cui le sorti erano per volgersi, egli volò su la fronte di tutte le nostre armate, traversò l'intera battaglia, profondo come

il brivido e splendido come la folgore.
Aveva vinto trentaquattro avversarii, ed ecco vinceva gli eserciti! La sua gloria non era più un numero; era un'ala innumerevole ed unanime sopra l'Italia trionfante[49].

Il registro oratorio è ispirato ad una sacralità che si nutre di ardore ed eroismo e che lega mito e leggenda, nel segno di una poiesi eroica resa alata dalla forza evocativa della parola. Non c'è tempo per recriminare su ciò che poteva essere, e non è stato: bisogna reagire alle intemperanze del fato sfidando il destino e la propria condizione mortale, non cedendo il passo alla rassegnazione. Detto, fatto. A distanza di un mese e mezzo il comandante vola su Vienna insieme a Natale Palli, lanciando i celebri volantini tricolori che inneggiano all'intesa.

Ancora una volta d'Annunzio sfida gli eventi sfruttando non solo il coraggio, ma anche le sue doti comunicative, affidando al messaggio viennese una chiara valenza simbolica, come del resto già accaduto con i messaggi lasciati nel mare di Buccari all'interno delle sardoniche bottiglie di Sciampagna. Il volo su Vienna lascia una forte impressione nell'opinione pubblica, che pregusta l'esito favorevole della guerra. Anche in quest'occasione il comandante non si stacca dal suo taccuino, cui affida lo spettacolo bellissimo di Vienna vista dal cielo:

Su la capitale e sui dintorni c'è una graziosa nebbia azzurrina –
Poi ricominciano le nuvole e le agitazioni dell'aria. Vedo su l'ala inferiore sinistra l'ombra del casco di Palli.
I dintorni di Vienna – parchi – prati – case – tutto bene ordinato e pettinato. Su la città alle 9,30[50].

La scrittura diaristica come cronaca degli eventi, come istantanea delle gesta leggendarie dello scrittore che ha deciso di accomunare la causa della patria e quella dell'arte. Ad affascinarlo è «il delirio della folla» che lo acclama e lo travolge, come di lì a poco accadrà a Fiume, dove affinerà le sue doti di arringatore di piazza e di comunicatore pubblico, dotandosi di un ufficio stampa e di un giornale, «La vedetta d'Italia». Alle spalle avrà un numero sconfinato di discorsi, messaggi, arringhe, che lo hanno reso personaggio di primo piano del panorama politico e culturale internazionale. Ai taccuini è affidata la cronaca di quest'ascesa, sancita dalla sagacia comunicativa dell'*artifex*[51].

Gadda e la solidarietà come «valore sociale»: il diario come giornale interiore

Anche Carlo Emilio Gadda vive l'esperienza della guerra come atto totalizzante, vissuto a contatto diretto con la morte e con il senso di disagio collettivo che caratterizza il primo grande evento bellico europeo. Anche lui è trasportato dal mito di una società che vede la trincea come il solo luogo di espiazione, la sede più idonea per affermare le rivendicazioni territoriali del paese: di qui l'impegno diretto al fronte e nelle vicende più atroci della guerra, di cui il *Diario di Caporetto* costituisce una testimonianza viva e palpitante.

Al pari di d'Annunzio, Gadda non scinde mai l'azione dalla scrittura, il gesto dal testo: seppur privo del carisma oratorio del Comandante (anche perché più giovane di trent'anni), il futuro ingegnere può già vantare una notevole facilità di scrittura, che i diari di guerra palesano nella loro straniante originalità. Il *Giornale di guerra e di prigionia* attesta la carica sperimentale della prosa gaddiana, sospesa tra aneliti cronachistici e afflati narrativi. Pubblicato dopo molti anni dalla sua morte, il *Giornale di guerra e di prigionia* raccoglie infatti tutti i diari tenu-

ti dal sottotenente degli Alpini Carlo Emilio Gadda, in servizio tra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919: una testimonianza unica tramandata da uno scrittore d'eccezione, in primo luogo per gli eventi di cui è protagonista.

Nell'ottobre del 1917 è in prima linea a Caporetto, e in seguito all'avanzata degli austriaci è fatto prigioniero sulle rive dell'Isonzo. È un'esperienza che lascia un segno profondo nella biografia dello scrittore, costretto ad un lungo periodo di detenzione a Cellelager, nei pressi di Hannover: la cronaca di quegli eventi è fedelmente riportata nel *Diario di Caporetto*, che descrive quelle drammatiche giornate e la prima fase della prigionia. Nel redigere il suo personalissimo *Giornale*, Gadda sembra affinare e maturare la propria vocazione di scrittore, penetrando il complesso contesto storico e sociale in cui si inseriscono vicende destinate a scrivere una pagina di storia fondamentale.

Dalla lettura dei taccuini si apprendono non solo le dinamiche degli avvenimenti bellici, ma anche le incombenze quotidiane, gli svaghi e le forme di intrattenimento riservate ai soldati nei pochi momenti di tranquillità. Va da sé che per Gadda sono la scrittura e la lettura le attività di svago più desiderate: i pochi libri di cui può disporre gli sono essenziali al pari di oggetti di prima necessità, da poter compulsare nei momenti di maggior depressione. Tra quei pochi libri ci sono le *Laudi* di d'Annunzio e le *Prose* di Carducci, il Vate della nuova Italia additato da Gabriele come il proprio «maestro avverso». Quello di Gadda per d'Annunzio è un amore della prima ora, come confermano i riferimenti alle liriche dannunziane contenuti nei taccuini[52]. E come attesta la lettera inviatagli nel maggio 1915 insieme ad altri due amici, contenente un appello accorato a favorire la loro partenza per la guerra:

> A colui che ha instituito ed accresciuto nel nostro spirito la coscienza della vita nazionale, noi chiediamo conforto di consentimento e di opera in un'ora angosciosa della vita, perché non venga disconosciuto un nostro antico diritto.
> Una prescrizione ministeriale ci vuol trattenere agli studi durante il mese di giugno che vedrà l'inizio fervoroso della lotta: ora, è impossibile che la nostra anima possa venire costretta dagli interessi non generosi d'un bilancio di convenienze future, mentre altri ha posto d'onore e di gloria nella linea di combattimento.
> A colui che ha raccolto e affinato nella Sua tutte le nobili voci, tutti i voti più puri e più fervidi della nazione, chiediamo aiuto perché il calcolo di insufficienti valutatori delle nostre energie e delle necessità del nostro spirito non prevalga sulla nostra fede. Luogo d'onore e non d'ignominia ci deve essere assegnato.
> Tre studenti del Politecnico di Milano porgono a Gabriele D'Annunzio il loro deferente saluto.
>
> Emilio Fornasini – Carlo Emilio Gadda – Luigi Semenza[53].

Al fronte il giovane Gadda trova il suo «luogo d'onore», in cui può indossare i panni del soldato dedito alla causa della rinascenza italica. È ingiusto precludere a un valido studente la possibilità di fornire il proprio apporto all'affermazione delle istanze espansionistiche della nazione, sospinta da un'opinione pubblica che anela allo scontro con il nemico usurpatore. Il 5 agosto 1915 Gadda è nominato (dietro richiesta datata 27 marzo) sottotenente nella milizia territoriale, arma di fanteria, con destinazione al 5° Alpini. Si presenta il 17 agosto al comando reggimentale di Milano, che lo assegna al Magazzino di Edolo, dove prende alloggio all'albergo Derna.

Una volta arruolato, inizia a redigere il *Giornale di guerra*, cui affida la narrazione di un percorso esistenziale orientato verso le profondità dell'essere e le sue

inspiegabili contraddizioni, esperite in nome e per conto della causa collettiva. Ma sin dall'inizio il giovane ufficiale è alle prese con il disbrigo dei preparativi per il fronte: lo guida un sincero sentimento filantropico, che si sostanzia nel sostegno quotidiano ai sodali, sul piano sia psicologico che materiale. Per Gadda la solidarietà assume un valore sociale assoluto, indispensabile per rafforzare la comunione d'intenti che guida l'impresa.

Siamo in netto anticipo rispetto alla filosofia d'indagine di Ingravallo, secondo cui «le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»[54]. Non è mistero, del resto, che nell'elaborare la teoria delle concause Gadda sembra guardare a Mill e a Pareto, che nel *Trattato di sociologia generale* fornisce spunti e riflessioni tesaurizzati nella *Meditazione milanese* gaddiana. La solidarietà è una componente fondamentale dell'agire sociale (come già per Durkheim)[55], caratterizzato dalla polarità tra azione e inerzia:

> Questo mio concetto di aiuto, di cordialità, che cerco sempre più sancire con la mia condotta, ha, oltre che un valore morale, un grande valore sociale. Certo non si deve scambiarlo con debolezza, stolta acquiescenza, perché nelle masse non mancano i birboni, i ladri, i lazzaroni[56].

La solidarietà assume un valore sociale assoluto se dispiegata in un contesto limitante come quello del fronte o di una caserma: è nelle strutture totali (ben note a Goffman)[57] che il soggetto attua quelle forme di autodifesa finalizzate alla sopravvivenza e alla conservazione dello spazio vitale, specie in condizioni proibitive sul piano interazionale. Ma la massa difficilmente riesce a farsi portatrice di valori positivi, tanto più apprezzabili quanto più radicati nell'immaginario collettivo: da manzoniano della prima ora, Gadda sa bene che in qualunque gruppo sociale possono annidarsi l'elemento di disturbo o l'ingerenza negativa, senza per questo inficiare le virtù positive della collettività, impegnata nel difficile cammino verso l'identità[58].

Trasferita sul piano operativo, l'esperienza della convivenza coatta è scandita dalle occupazioni più diversificate, intervallate dai pasti, che consentono di socializzare, discutere, litigare, ragionare sul futuro:

> La nostra mensa si tiene alla villa Niccolina, fuori del paese, sulla strada dell'Aprica; la colazione è alle 11, il pranzo alle 6 1/2 precise. – Ciascun pasto si compone di un piatto di riso o pasta, di un piatto di carne e verdura, di formaggio, frutta, caffè e 1 fiaschetto di vino. – Naturalmente non tocco il formaggio. – Si discorre, si brontola, si litiga spesso, magari per Wagner e D'Annunzio, come dissi. Io mi annoio parecchio. Il direttore dei conti è il generale Bertrand[59].

Si parla anche dei personaggi che animano le cronache, per le ragioni più disparate. Ma è la guerra a occupare buona parte delle conversazioni: e non stupisce che d'Annunzio sia argomento di discussione, oggetto del contendere tra giovani anelanti alla gloria. Ma le discussioni lasciano spazio alle incombenze operative, segnate da spostamenti a tappe forzate: il fango, il gelo, il vento, la roccia, la fame sono componenti essenziali della vita da soldato, fattori contingenti che denotano l'avversità della natura, in grado di annientare l'iniziativa umana fino alla dissoluzione.

A differenza di d'Annunzio, che vive la sua guerra in una maniera del tutto "inimitabile", Gadda denuncia apertamente i limiti organizzativi e delle dota-

zioni, a cominciare dalle calzature, inadeguate a resistere alla neve e al fango[60]: «Quanto delinquono coloro che per frode o per incuria li calzano a questo modo; se ieri avessi avuto innanzi un fabbricatore di calzature, l'avrei provocato a una rissa, per finirlo a coltellate. Noi italiani siamo troppo acquiescenti al male; davanti alle cause della nostra rovina morale diciamo: "Eh ben!», e lasciamo andare»[61].

Sono numerosi i riferimenti all'improvvisazione organizzativa del governo, accusato apertamente di mandare allo sbaraglio i suoi figli più arditi e coraggiosi. La guerra mette a nudo i limiti dei processi decisionali e logistici di un paese alle prese con un processo di unificazione che non si è concluso con l'epopea risorgimentale, anzi: e l'esercito non fa che riflettere la cronica precarietà dell'identità collettiva italiana, solcata da divisioni e contrapposizioni, che vanno ben oltre le differenziazioni sociali, culturali, linguistiche, economiche.

Gli egoismi e le viltà che si palesano nell'esercito non fanno che riflettere l'*habitus* morale di un popolo intero, che vede nella guerra un'occasione irripetibile di emancipazione. Ma il giovane tenente non può tollerare le prevaricazioni che avvengono all'interno del comando. Di qui la denuncia delle soverchierie, intollerabili, che scandiscono la vita di comunità:

> La volontà non è temprata bene; onde il mio spirito non sa procacciarsi quella serenità e quella calma che sono l'edificio più nobile cui possa pervenire un uomo. Ondeggio tra un desiderio e l'altro; tra un sogno e l'altro. Certo, per chi ama come io amo la patria, è difficile essere calmi, sereni, vedendo che le cose non vanno come dovrebbero andare. Gli egoismi schifosi, i furti, le pigrizie, le viltà che si commettono nell'organizzazione militare, la svogliatezza e l'inettitudine di molti, prostrano, deludono, attristano, avvelenano anche i buoni, anche i migliori, anche i più forti; figuriamoci me! Molte volte cerco di non vedere, di non sentire, di non parlare, per non soffrir troppo[62].

Il magistero di Manzoni attesta che l'esempio negativo di pochi o del singolo può facilmente turbare gli equilibri collettivi: di qui la denuncia delle responsabilità sociali dalla «folla delinquente» (per dirla con Sighele)[63], passata al setaccio nei capitoli milanesi dei *Promessi sposi*. Gadda è consapevole della distanza etica e morale che lo separa dai vili e dagli opportunisti, una distanza espressa mutuando la nota metafora manzoniana dei vasi di ferro e di terracotta: «ma io sono un po' il vaso di terracotta che viaggia coi vasi di ferro»[64]. Sono comunque inaccettabili le renitenze e le ipocrisie di quanti si sottraggono al dovere con gli inganni più miserevoli: «Ma io devo e voglio combattere. Lascio che i porci, i ladri, i cani, gli impostori sgavazzino e faccio il mio dovere. Quanti giovani, appartenenti a tutte le classi sociali ma specie al popolo, si son messi al sicuro nelle armi e nelle mansioni della paura, della vigliaccheria!»[65].

Più che un giornale, Gadda sta redigendo una vera confessione[66]. L'idea del popolo depositario delle buone virtù appartiene a un retaggio antico e leggendario, mitizzato dall'epopea risorgimentale. Meglio fare i conti con la realtà, e constatare che la massa è trasportata da impulsi vili e irrazionali, lesivi degli equilibri etici e morali su cui si regge una comunità[67]:

> Io sono addolorato, costernato di veder tanta cattiva ideologia e così poco spirito di sacrificio: ma mi risponde l'individualista che il sacrificio non è ammesso dal suo sistema morale. Eppure l'*indegnità morale* da un lato (ladri, egoisti, poltroni, indolenti, incapaci) e l'*errore ideologico* (derivato soprattutto da ignoranza e da mancanza di metodo) sono tra la cause principi della nostra presente miseria[68].

Il retroterra umano con cui il giovane tenente deve convivere è lo stesso che connota l'agire sociale di un popolo abituato a escogitare trucchi e stratagemmi per sopravvivere alle intemperie di un presente tragico. Gadda intuisce che sono l'«indegnità morale» e l'«errore ideologico» le due prerogative valoriali del nostro Novecento, sancite negli scritti giornalistici di molti altri scrittori di chiara fama, da Pasolini a Flaiano. I mali del fronte sono il riflesso di un'intera società, che per sopravvivere a se stessa ha bisogno di evadere nel mito o nel sogno. Non fa eccezione Gadda, che quando può vorrebbe rifugiarsi nella lettura:

> Nelle poche ore libere dal servizio mi piacerebbe leggere, studiare, scrivere; ma non ho libri, altro che la guida di Val Camonica, e un manuale militare in tre volumi. Se avrò la licenza per recarmi a Milano, porterò qui un sacco di roba, specie i miei poeti[69].

I poeti sono Virgilio, d'Annunzio e Carducci, di cui è costretto a privarsi per via dell'imprigionamento austriaco, avvenuto in seguito alla sconfitta sull'Isonzo nell'autunno del 1917. La prigionia è un'esperienza traumatica, vissuta con dignità e rassegnazione: il campo di concentramento di Rastatt si palesa come il luogo del degrado e dell'annullamento della dignità dell'uomo, proiettato in una dimensione psico-fisica alienante. Gadda sta compiendo l'ultima tappa del suo viaggio verso i bassifondi dell'esperienza umana, dopo aver già accumulato sull'Isonzo, sul Veliki e a Caporetto i traumi della morte, del freddo, della fame, del fango, del dolore.

La sua è un'esperienza drammatica, che neanche la visita al campo di concentramento del Nunzio apostolico Monsignor Pacelli (il futuro papa Pio XII) può alleviare: il sordido affollamento che ne accompagna gli spostamenti nel campo non consente alcun tipo di interazione[70]. Gadda ha disprezzo per "la solita folla" capace solo di prostrarsi alla volontà superiore, senza accenno di dissenso o di critica. L'alienante monotonia della prigionia è stemperata di tanto in tanto da estemporanee attività ricreative, animate da attori, poeti e musicisti improvvisati. Si propongono proiezioni cinematografiche, confronti sportivi o letture collettive, in attesa che arrivino notizie dal fronte aperto sul Piave.

Le poche notizie che trapelano sono carpite dai comunicati e dai bollettini governativi e dai giornali di guerra stampati con mezzi di fortuna. L'uomo si adatta alle possibilità comunicative di cui dispone[71]. Il tempo passa tra una partita a scacchi e alcune ore di «alcoolismo voluto», necessarie per evadere dai cattivi pensieri del presente. Non mancano iniziative editoriali, che coinvolgono le personalità più eminenti dei «baraccani»: oltre a Gadda, vi prendono parte Ugo Betti e Bonaventura Tecchi, al quale il futuro ingegnere si lega di una lunga e sincera amicizia. La stesura del settimanale «L'Organo» testimonia del fermento intellettuale che si svolge all'interno del campo di Rastatt, nel segno di istanze comunicative divenute vitali per i reclusi italiani:

> Un'altra manifestazione dell'attività dei baraccani è la pubblicazione settimanale d'un giornale manoscritto. Esso viene redatto in due copie e s'intitola «L'Organo», nome a doppio senso proposto da Betti e tosto accettato. Esce la domenica; il direttore è Giuseppe Sciajno, sottotenente del Batt.ne Morbegno, parmigiano, studente di legge, poeta, ecc. – Il pupazzettista e sfregiatore, è Cermignani, pittore. Io vi collaborai con un articolo noiosissimo, un vero pezzo duro, che fu pubblicato a due riprese: «Dal memoriale di un volontario di guerra». È una celia, in cui un falso volontario, in realtà imboscato, racconta alcuni casi intervenutigli. Il mio modo di scrivere, legnoso come la mia persona, è anche poco digeribile[72].

La scrittura si afferma come medium attraverso cui espiare le afflizioni dello spirito: il giornalismo *self-made* del campo di concentramento dimostra lo spirito d'iniziativa di menti ancora pensanti, e che non possono rassegnarsi al silenzio, né abbandonarsi alla disperazione. Del resto il *Giornale di guerra e di prigionia* del giovane Gadda altro non è che il tentativo di esprimere l'ansia comunicativa che affligge una società che anela alla condivisione e all'interazione collettiva, sola àncora di salvezza dalle incertezze diffuse del momento.

Ma c'è di più: «Ultima e ignobile attività dei baraccani, dico ignobile nel senso bonario, è la manìa poetica», che spinge molti a far sfoggio di millantate abilità versificatorie: «Si leggono così sonetti, motivi vecchî e nuovi, futurismo, roba carducciana, satire sulle poesie altrui, satire sulle satire, poesie dei satirici, traduzioni dal francese, ecc. ecc. ecc.»[73]. Il sarcasmo gaddiano non risparmia niente e nessuno: ogni blocco ha specifiche peculiarità "artistiche", declinate secondo le capacità e le predisposizioni individuali. Il blocco A realizza una rivista umoristica, il B attrezza una buona orchestra, il D realizza bozzetti ferravilliani. Nel blocco gaddiano (il C) suona una buona orchestra «buona per modo di dire»), «e l'attività drammatica vi è notevole»[74].

L'insieme delle attività ricreative denota la volontà comune di contrastare l'alienazione non solo con l'arte e la scrittura, ma anche con la condivisione delle poche notizie reperibili sugli eventi in corso: «Altre attività generiche del campo, che forse non ho sufficientemente rilevato: lettura collettiva, e commento, dei bollettini che alcuni volenterosi affiggono tradotti»[75]. L'attesa dura spasmodica fino al 4 novembre 1918, quando si ha conferma del successo della controffensiva italiana e dell'armistizio firmato con l'Austria:

> L'annunzio delle vittorie militari, della richiesta d'armistizio, dell'inizio della catastrofe austriaca si seguirono di giorno in giorno. Stamane, come ogni mattina, si attendeva qualcosa; e il qualcosa ci fu e fu più di quanto potevamo desiderare. Un numero dell'«Hannoversches Courier», introdotto clandestinamente nel campo, portò le prime notizie; dopo l'appello, l'annunzio della sottoscrizione dell'armistizio tra Italia e Austria, e della immediata restituzione dei prigionieri Italiani in Austria, venne affisso tra le altre «Notizie d'Italia», nella parete della baracca 53, che serve da Albo. Una folla di ufficiali si radunò tosto, mentre le condizioni di armistizio venivano a mano a mano tradotte. […] Ma poi altri sopraggiunsero via, via, recando gli articoli delle condizioni d'armistizio, a mano a mano tradotti. Tirai un respiro, ringraziai Dio, ebbi un pensiero di gratitudine per San Carlo che m'ha recato stavolta fortuna; la gioia fu intensa, fervida, ma le facoltà dell'animo così lungamente e duramente provate non poterono comprenderla tutta[76].

Per Gadda i dolori della guerra non cessano con l'armistizio: al rientro a Milano, nei primi giorni del 1919 è sconvolto dalla morte dell'amato fratello Enrico, aviatore, in un incidente di guerra avvenuto nell'aprile del 1918: ripetutamente ricordato nel *Giornale di guerra e prigionia*, Enrico costituisce «la parte migliore e più cara di me stesso», l'espressione più pura ed autentica della propria esistenza. La ferita è di quelle destinate a non potersi rimarginare: «Nessun sogno per il futuro. Solo Lui, il suo aereoplano, i suoi 21 anni, il suo ingegno meraviglioso, il suo animo, la sua gentilezza eroica, l'Altipiano donde io scampai; perché Dio non ha ascoltato la mia fervente preghiera del '15, del '16, di sempre: "La guerra prenda me e non lui?"»[77].

Per dirla con Bourdieu, l'esperienza della scrittura si rivela «immediatamente dotata di senso»[78]. Si rafforza così il disprezzo per la vita e per l'intera società, passata in breve tempo dal mito della trincea all'incubo della vittoria mutilata, senza rispetto alcuno per il sacrificio dei tanti immolatisi alla causa collettiva.

Enrico Gadda è tra questi:

> La tragica sorte è stata diversa dal mio desiderio e dalle mie speranze più virili e più sincere: ha lasciato me a soffrire per lui e per me in un mondo che mi è scialbo oramai nell'anima, in una società verso cui ho solo del disprezzo, (disprezzo scialbo e senza ira perché non son più capace neppure di questa forza che è la rabbia), e ha allontanato lui per sempre dalla sua fervorosa ed elegante adolescenza, dalla vita per sempre. L'unico pensiero veramente consolatore è la considerazione che fra qualche decennio noi pure saremo via, per sempre anche noi, e il pianto cesserà con noi[79] .

Nei mesi successivi si susseguono sconvolgimenti politici e sociali destinati a lasciare un segno profondo nella vita d'Italia, che lentamente si riprenderà dalla tragedia della guerra. Gadda sarà fedele narratore delle alterne vicende italiche, immortalate e trasfigurate nelle prose dei romanzi. Un percorso narrativo straordinario, sostenuto da un acume psicologico e da una cifra corrosiva già presenti nei diari di guerra, ispirati ad un processo di introspezione coscienziale che fa *pendant* con lo sperimentalismo diegetico del narratore, condannato a convivere con quel flusso di ricordi che riaffiorano prontamente alla memoria. La morte del fratello Enrico pone la parola fine ad un'esperienza tragica e sconvolgente, ma irrepetibilmente utile per apprendere l'arte della cronaca in diretta: «la mia guerra è finita così, tra le nebbie e la morte»[80] .

«*After the ordeal*»: Pareto e la rappresentazione dei «*fatti moderni*»

Finita la guerra, d'Annunzio veste i panni del leader politico impegnato a denunciare il Patto di Londra: il clamore delle sue imprese e la sua immagine di poeta vate l'hanno reso la personalità più in vista dello schieramento irredentista, determinato nel rivendicare l'annessione di Istria e Dalmazia. L'impresa di Fiume scaturisce da un sentimento diffuso di insoddisfazione, colto anche da Vilfredo Pareto in un articolo dal titolo *Realtà*, pubblicato pochi giorni prima della proclamazione della Reggenza del Carnaro da parte di d'Annunzio[81] .

I preparativi dell'impresa, con la richiesta inviata al poeta dai Granatieri di Sardegna e la conseguente mobilitazione generale, non sfuggono né al governo, né all'opinione pubblica, che segue con trepidazione l'evolversi dei fatti. Pareto prova a leggerli in chiave sociologica, nel tentativo di fare della comunicazione una condizione necessaria allo sviluppo della civiltà: «Sotto l'aspetto del pratico operare, vi sono cose che è bene tacere in certe circostanze, e palesare in altre; parmi che sia venuto il tempo di togliere i veli che, ancora non è molto, potevano essere utili, e di guardare in faccia la realtà»[82].

Come quattro anni prima, Pareto pone l'accento sulla necessità di aggirare le sabbie mobili della censura e di analizzare *apertis verbis* le dinamiche fattuali che caratterizzano gli eventi presenti, generati da tensioni sociali che di lì a poco sfoceranno nella marcia su Roma. Di qui la redazione del breve scritto giornalistico, che «mira esclusivamente ad esporre ciò che pare essere logica conseguenza degli avvenimenti che si svolsero e di quelli che stanno svolgendosi. Non intendo in alcun modo giudicarli col sentimento, e men che mai dar consigli a chicchessia»[83].

Da un lato i fatti di guerra raccontati da due scrittori d'eccezione come Gadda e d'Annunzio nei rispettivi taccuini; dall'altro gli avvenimenti fiumani di cui il Vate è protagonista, in uno scenario europeo caratterizzato dai labili equilibri stabiliti dal Patto di Londra. La pace separata, derivata dagli accordi internazio-

nali, è destinata a non durare, sia per le rivendicazioni disattese dell'Italia, sia per la delicatezza della situazione jugoslava. L'occupazione di Fiume non fa che confermare le previsioni del sociologo:

> E la realtà, se non erro, è questa: molti incidenti come quelli di Fiume, della Dalmazia, dell'Asia Minore e tanti altri hanno importanza secondaria di fronte alle cause profonde di cui sono la manifestazione; esse sono principalmente l'invidia, la gelosia, il timore che nascono dal sorgere della forza dell'Italia.
> In un articolo pubblicato nel 1915, in «Scientia», scrivevo, a proposito dei popoli spagnolo, francese, italiano: «*Nel primo, ogni forma di espansione è spenta, nel secondo è debolissima, forse sorgerà nel futuro nell'italico; ma di tale incerto avvenire non occorre discorrere, notiamo solo, di sfuggita, che l'opera dei nazionalisti italiani mira a prepararla*»[84].

L'evolversi della situazione dalmata impone una riflessione circostanziata sul ruolo dell'Italia nello scenario internazionale, contrassegnato dalla definizione di equilibri in evoluzione, presto stravolti dalla Rivoluzione d'ottobre, dalla dittatura nazista, dall'avvento del fascismo. Il mito della "vittoria mutilata" nasce soprattutto dall'ostilità delle potenze europee verso le aspirazioni del popolo italiano, dopo il successo in guerra più che mai determinato nel rivendicare la territorialità di popolazioni di cultura e lingua italiane. Si tratta di un processo controverso, il solo in grado di dare compimento al Risorgimento italiano: «I fatti hanno mostrato che queste previsioni erano esatte; eccetto che l'incerto avvenire, è divenuto meno incerto e più prossimo, dopo la guerra virilmente e fortunatamente sostenuta dal popolo italiano»[85].

Il sacrificio delle migliaia di soldati impegnati al fronte legittima le aspirazioni della nazione eletta a dialogare pariteticamente con le potenze dell'Intesa, non fosse altro – sottolinea Pareto – per aver reso possibile la vittoria della Marna e «aver vinto gloriosamente la battaglia del Piave». In assenza di adeguata contropartita, l'Italia ha tutto il diritto di riaffermare le proprie richieste al cospetto di Francia e Inghilterra, accusate di aver concertato la pace senza aver coinvolto l'alleato italiano, costretto a rinunciare a Fiume e agli altri territori concordati *ex ante*.

Nessuna sorpresa, se è vero che quattro anni prima, analizzando i principali fattori socio-economici alla base della guerra, Pareto aveva previsto le difficoltà che avrebbe incontrato il governo italiano in caso di successo, difficoltà derivanti dai timori relativi all'ascesa italiana nello scenario internazionale. Da questo punto di vista, Fiume palesa lo scatto d'orgoglio di una nazione che non vuol sottostare ai giochi di potere, e che non è disposta a sacrificare la propria storia a torbidi accordi diplomatici. Pareto pone sotto accusa, in particolare, la «plutocrazia demagogica anglo-americana», rea di scoraggiare qualunque forma di trattativa:

> Inghilterra, Francia ed Italia si erano impegnate a non fare una pace separata; ma che davvero non è pace separata la pace fatta e imposta dalle due prime, senza curarsi della terza? Bel pretesto, per sottrarsi alla fedele e doverosa esecuzione degli obblighi assunti, è quello, cavato fuori per l'annessione di Fiume, ed in altre occasioni, di asserire che, gli Stati Uniti non avendo firmati i trattati, la validità di questi trattati era ferita! Potevano certamente gli Stati Uniti fare pace separata, non potevano le nazioni vincolate dai trattati[86].

Il piano egemonico di Inghilterra e Stati Uniti è destinato comunque a fallire: non è sufficiente aver eliminato la Germania e aver messo in un angolo l'Italia; è necessario fare i conti con Cina, Russia e i paesi dell'est. Operazione complessa, come testimonieranno le tensioni destinate ad esacerbarsi negli anni a venire e a

deflagrare con la Seconda guerra mondiale.

Per il momento, il sociologo ribadisce che l'Italia non può accettare le condizioni deprimenti della vittoria mutilata, cavalcata da d'Annunzio e dai suoi legionari con vivo senso patriottico, ma con scarsa sagacia politica e organizzativa. La priorità è dimostrare alle potenze europee che il sentimento della patria è più forte delle strategie inter-governative. Pareto è dubbioso: «La Germania è eliminata, rimane da eliminare l'Italia. Sarà ciò possibile? Per risolvere il quesito occorrerebbe conoscere precisamente i sentimenti del popolo italiano, misurarne esattamente la forza pei necessari sacrifizi»[87].

Sono quegli stessi sacrifici compiuti da soldati e scrittori al fronte, cui va il merito di aver descritto fatti e vicende destinati altrimenti all'oblio: la guerra come tragica "cognizione del dolore" (gaddianamente intesa), come espressione collettiva del sentimento popolare e delle istanze libertarie di una "società in trincea", sospesa tra mito, memoria e narrazione[88].

NOTE

1. Sulla sociologia della massa si rimanda a L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, Utet, Torino 2006², pp. 412-417. Sull'apporto fornito da Gustave Le Bon, Gabriel Tarde e Scipio Sighele alla nascita della psicologia delle folle cfr. A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, vol. I, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 115-120. Per uno studio circostanziato cfr. A. Mucchi Faina, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Il Mulino, Bologna 1983.

2. E. Valentini, *Dalle gazzette all'iPad. Il giornalismo al tempo dei tablet*, Mondadori, Milano 2012, p. 34-35: «Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, […] per effetto di un intreccio di fattori sociali, politici ed economici, oltre che tecnologici, assistiamo a un'evoluzione del giornalismo italiano e dei quotidiani, documentata dalle prime pagine dei giornali: […] Nonostante questa evoluzione, i giornali italiani continuarono a incontrare difficoltà ad ampliare il numero dei lettori, anche a causa dell'alto tasso di analfabetismo e del basso reddito medio della popolazione».

3. Sul d'Annunzio oratore bellico cfr. A. Lombardinilo, *D'Annunzio e le strategie di comunicazione politica ("Per l'Italia degli italiani")*, in *D'Annunzio e le idee*, Atti del XXXII convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 12 novembre 2005, pp. 39-48.

4. Sul d'Annunzio stratega della comunicazione fondamentale il lavoro di G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Liguori, Napoli 1981. Sull'efficacia delle strategie comunicative dannunziane si rimanda agli Atti del convegno internazionale di studio svolto all'Université de Caen Basse-Normandie il 10-11 novembre 2008, *D'Annunzio et la modernité*, a cura di Laura Oliva e Marie-José Tramuta, «Studi medievali e moderni», n.26, 2009, e in particolare alle relazioni di M. Cimini, *«Il bisogno del sogno»: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario* (pp. 105-122) e M. Menna, *Il divo. Gabriele D'Annunzio per una strategia della comunicazione moderna* (pp. 179-190).

5. A tal proposito scrive Francesca Anania: «La propaganda attraverso i principali mezzi di comunicazione di massa diviene allora un'arma essenziale per mobilitare le masse e per convincerle della giustezza delle scelte governative. Non è dunque una propaganda in positivo, ma una propaganda in negativo, che descrive e si concentra sulla pericolosità del nemico» (*Storia delle comunicazioni di massa*, Utet, Torino 2007, pp. 25-26). Siamo nella fase caratterizzata dagli effetti strumentali focalizzati dalle *bullet theories*, «con il complementare corredo di diffidenza per le potenzialità negative del comunicatore, di attenzione distorta verso aspetti particolari che esaltano gli agguati persuasori, quali la pubblicità, la propaganda elettorale ecc.» (M. Morcellini, G. Fatelli, *Le scienze della comunicazione*, Carocci, Roma 2003², p. 33). Sull'argomento si rimanda anche a M. Wolf, *Teorie della comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano 1989, p. 21, e a W. Schramm, *The Process and Effects of Mass Communication*, University of Illinois Press, Chicago 1972.

6. V. Pareto, *La censura*, «Gli Avvenimenti», 12-19 dicembre 1915, ora in Id., *Scritti sociologici*, a cura di G. Busino, Utet, Torino 1966, pp. 711-719. Sull'attività pubblicistica svolta da Pareto nel periodo bellico si rimanda alle parole di Busino: «Il funesto rimbombare del cannone in Europa lo lascia sulle prime attonito; poi, coraggiosamente, reagisce. Che le sofferenze ed i sacrifizi presenti non siano offesi da grossolane illusioni e da false speranze; che si guardi in faccia alla realtà, che si dica la verità, senza infingimenti e tergiversazioni. Gli articoli scritti

sino alla fine della guerra rispondono a questo bisogno di pulizia morale. E le categorie forgiate nel *Trattato* forniscono le armi a tanto lavoro, e nello stesso tempo ne definiscono il senso e ne indicano la ragione» (*Ibidem*, p. 54).

7. Il saggio, parzialmente intonso, è presente nella biblioteca del Vittoriale: Pareto, Vilfredo, *Le mythe vertuiste et la littérature immorale*, Rivière, Paris 1911. (Stanza del Monco, XI, 18/A). Di Pareto si conservano al Vittoriale due edizioni de *I sistemi socialisti*, voll. I- II- III-VI, Istituto editoriale, Milano (Bagno Baccara, 26/A-29/A; *I sistemi socialisti*, vol. IV-V, Istituto editoriale, Milano (Corridoio studio, XXII, 5- 6/A).

8. V. Pareto, *Trattato di sociologia generale*, vol. II, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 538: «Il popolo ateniese era un'aristocrazia rispetto al rimanente della popolazione di meteci e di schiavi; sparì, senza lasciare discendenza. Sparirono le varie aristocrazie romane. Sparirono le aristocrazie barbare. Dove sono, in Francia, i discendenti dei conquistatori Franchi? Le geneaologie dei Lord inglesi sono esattissime: rimangono pochissime famiglie che discendono dai compagni di Guglielmo il Conquistatore, sparirono le altre. In Germania, l'aristocrazia presente è in gran parte costituita dai discendenti dei vassalli degli antichi signori. La popolazione degli Stati europei è enormemente cresciuta da più secoli a questa parte; è certo, certissimo, che le aristocrazie non sono cresciute in proporzione».

9. A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, vol. II, cit., p. 87. Ancora efficaci le parole di Adorno sul rapporto tra potere e informazione: «Il totale travestimento della guerra ad opera dell'informazione, della propaganda, dei commenti, gli operatori cinematografici nelle prime tanks e la morte eroica dei *reporters* di guerra, la combinazione di opinione pubblica tenuta artificialmente al corrente e azione inconsapevole, tutto ciò non è che un'altra espressione dell'esperienza disseccata, del vuoto tra gli uomini e il loro destino, in cui il destino propriamente consiste» (T. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1951, tr. it.: *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 19943).

10. V. Pareto, *La censura*, in Id., *Scritti sociologici*, cit., p. 711.

11. *Ibidem*, p. 712.

12. *Ibidem*, p. 715.

13. *Ibidem*, p. 716.

14. V. Pareto, *L'Allemagne a-t-elle le secret de l'organisation? Réponse de M. Vilfredo Pareto*, «L'Opinion», 16 ottobre 1915, pp. 295-296, ora in V. Pareto, *Scritti sociologici*, cit., pp. 706-710. (tr. it., *La Germania possiede il segreto dell'organizzazione*). Questo, come altri articoli dell'epoca, attesta la portata internazionale della riflessione paretiana sull'organizzazione sociale, una espressione che «designa vuoi il complesso della società, con più di una assonanza organicistica scarsamente in linea con la storia anteriore e posteriore del concetto […] vuoi quelle parti di essa deliberatamente costruite per ottenere determinati effetti (che non è detto debbano seguire quali previsti), come il governo o il diritto» (L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, cit., p. 482).

15. *Ibidem*, p. 718.

16. Sulla collaborazione con il «Corriere della Sera» e sui rapporti con il suo direttore si rimanda al volume di F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri, Pescara 2003.

17. Sul tema si rimanda ad A. Masciantonio, *D'Annunzio e la censura*, Ianieri, Pescara 2014; V. Salierno, *La censura occulta e palese nei confronti di d'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2011.

18 Sulla fitta rete di collaborazioni strette dal poeta in terra di Francia cfr. A. Lombardinilo, *D'Annunzio e la società teatrale francese: lettere "russe" a Natalia de Goloubeff*, in *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*, Atti del convegno internazionale di studi, Gardone Riviera-Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011, a cura di Maria Pia Pagani, Silvana editoriale, Milano 2012, pp. 91-101.

19. Sull'attività giornalistica dannunziana sul fronte francese si rimanda a E. Paratore, *D'Annunzio giornalista al tempo della guerra*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti del V convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 14-15 ottobre 1983, Ediars, Pescara 1984, pp. 155-165. Interessante quanto scrive A. Andreoli, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, vol. II, Mondadori, Milano 2003, pp. LXIV-LXXI: «Quando si tratta di giornalismo d'Annunzio non è secondo a nessuno, né poteva sfuggirgli la portata "di massa" dell'evento a cui assiste. Basterà la pubblicazione dei suoi discorsi interventisti, durante la campagna del cosiddetto "Maggio radioso" che conduce alla dichiarazione di guerra, per verificarne l'accortezza: li prepara per la stampa, con la cura degli spazi e dei caratteri, prima nei quotidiani e poi in opuscolo».

20. Sui rapporti tra Pareto e Sorel cfr. T. Giacalone-Monaco, *Pareto e Sorel: riflessioni e ricerche*, con 69 lettere inedite di Pareto, Cedam, Padova 1960. Sull'attività pubblicistica di Pareto cfr. T. Giacalone-Monaco, *Le cronache politiche ed economiche di Pareto*, Cedam, Padova 1961.

21. V. Pareto, *La censura*, in Id., *Scritti sociologici*, cit., p. 718.

22. *Ibidem*, p. 716: «Un altro tipo, usatissimo in ogni tempo, di cui si valgono massimamente i letterati, si ha trasportando nel passato ciò che si vuole dire del presente. Talvolta l'artifizio si svela subito, tale altra è più nascosto; può essere dubbio, non esserci e solo essere immaginato dai Censori»

23. *Ibidem*, p. 718.

24. *Ibidem*, p. 718: «Elle provenait principalement de ce que, à un gouvernment extrêmement coûteux, par le sommes dont les politiciens achetaient le pouvoir des comices – si vous ne connaissez vraiment rien de semblable de nos jours, lisez Ostrogorski, il vous renseignera – et qui gaspillait les resources des provinces, par une exploitation maladroit – voyez de nos jours les reglements des Trade-Unions qui limitent la production -, Auguste substitua un gouvernement peu coûteux, etc.»

25. *Ibidem*, p. 718.

26. Cfr. J. Habermas, *Il ruolo dell'intellettuale e la causa dell'Europa*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 91. Obbligato il riferimento a J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna 1997. Per una disamina complessiva del pensiero del sociologo tedesco si rimanda a W. Privitera, *Il luogo della critica. Per leggere Habermas*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1996. Sullo scetticismo europeista di Habermas si rimanda soprattutto a Z. Bauman, *L'Europa è un'avventura*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 93-142.

27. V. Pareto, *La censura*, in Id., *Scritti sociologici*, cit., p. 713.

28. *Ibidem*, p. 719.

29. Sul processo di rinnovamento cui è stato sottoposto il medium letterario nel corso del Novecento si è soffermato T. W. Adorno, *Noten zur Lieteratur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, tr. it. *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 27-28: «Come alla pittura sono stati sottratti molti dei suoi compiti tradizionali a opera della fotografia, così è stato sottratto molto al romanzo dal *reportage* giornalistico e dai mezzi di comunicazione dell'industria culturale, in particolare dal cinema. Il romanzo dovette concentrarsi su ciò che non si riesce a indennizzare con l'informazione. Solo che, al contrario della pittura, nell'emancipazione dall'oggetto gli sono stati posti limiti dalla lingua, che ha bisogno ampiamente di esso per fingere l'informazione: conseguentemente Joyce ha legato la ribellione del romanzo al realismo con una ribellione al linguaggio discorsivo».

30. Sui taccuini dannunziani si rimanda, in particolare, a: M. Guglielminetti, *I taccuini come libro della memoria*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», n. 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 176-203; S. Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui «Taccuini dannunziani»*, Vallecchi, Firenze 1975; C. Riccardi (a cura di), *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere*, in "Strumenti critici", 55, settembre 1987, pp. 371-389;.

31. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1990, p. 207. Sulla scrittura memoriale dannunziana si rimanda ad A. Lombardinilo, *Solus ad solum*: *il "grado zero" della scrittura nel d'Annunzio memoriale*, Atti del XXXV convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 13 dicembre 2008, "Rassegna dannunziana", anno XXVII, n. 56, ottobre 2009, pp. 9-26.

32. D'Annunzio rivela notevoli capacità "mediatiche" sin dai tempi dell'apprendistato giornalistico romano, il cui studio è fondamentale per comprendere gli sviluppi funzionali della comunicazione dannunziana. Sul tema cfr. A. Lombardinilo, *Cronista della modernità: d'Annunzio giornalista a Roma*, in *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma Capitale d'Italia*, Atti del XXXVIII Convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 30 settembre-1° ottobre 2011, in «Rassegna dannunziana», n. 61-62, settembre-ottobre 2012, pp. LXXXIII-CVI. Fondamentale il richiamo al lavoro di I. Ciani, *D'Annunzio giornalista a Roma (1882-1888)*, in *D'Annunzio giornalista*, cit., pp. 13-36. Sempre preziose le riflessioni di Geno Pampaloni, *D'Annunzio giornalista*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti del V Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 14-15 ottobre 1983, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara 1984, p. 11.

33. Si devono ad A. P. Cappello il recupero de *Il fastello della mirra* (Vallecchi, Firenze 2004) e la ristampa de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (Piano B edizioni, Prato 2013). Per un approfondimento sul rapporto tra autobiografia e memoria in d'Annunzio si suggerisce, sempre di A. P. Cappello, il saggio *Lo specchio di Narciso*, contenuto nel volume *Le faville dell'arte, il maglio dell'artiere*, Ulisse editrice, Roma 2004, pp. 337-357.

34. Sull'attività francese dello scrittore si veda la nostra *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff*, Carabba, Lanciano 2005, pp. 9-184. Sull'esperienza dell'esilio si veda A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 453-505. Cfr. anche A. Lombardinilo, *Dall'esilio francese alla prima guerra mondiale*, in *D'Annunzio. Vita e letteratura*, a cura di G. Oliva, Casa editrice Rocco Carabba, Lanciano 2008, pp. 162-209.

35. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2002, p. 85.

36. Sull'argomento si rimanda a G. Tosi, *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*, Sansoni, Firenze 1961; A. Bonadeo, *D'Annunzio and the Great War*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (N.J.) 1995; *D'Annunzio e la guerra*, Atti del convegno di studio, Gardone Riviera, 17-19 novembre 1994, Mondadori, Milano 1996, in particolare gli interventi di E. Ledda, *Buccari: per «osare l'inosabile». Storia di una beffa* (pp. 73-86); D. Caccamo, *La «New Europe» (1916-1920) e la propaganda di guerra inglese* (pp. 105-122); Michel Ostenc, *Gabriele d'Annunzio e la guerra, nella stampa francese* (pp. 165-178).

37. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, cit., p. 107.

38. G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1995, p. 41. Sulla psicologia dannunziana della folla cfr. A. Lombardinilo, *Per un'interpretazione della società di massa: Pascoli, d'Annunzio e «lo sguardo della folla»*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, Atti del 39° Convegno nazionale di studi dannunziani, Pescara 15-17 novembre 2012, in «Rassegna dannunziana», n. 63-64, gennaio-giugno 2013, pp. 191-214.

39. Scrive a proposito G. Fabre: "Noi sappiamo che fin dal 1891 Sighele ha pubblicato un libro intitolato *L'intelligenza della folla*, e successivamente si diede a diffondere le idee di Le Bon e di Tarde. Ora, se queste di Sighele possono essere state fonti dannunziane per l'interpretazione del concetto di folla (dal *Discorso della siepe* al *Fuoco* e oltre), si sono sovrapposte sicuramente ad altre letture: Pottecher, ad esempio, ma anche direttamente lo stesso Tarde, che pubblicò il suo famoso saggio *Le Public et la Foule* nel 1898 sulla "Revue de Paris", rivista che d'Annunzio conosceva bene" (*D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 213).

40. C. Riccardi, che ha pubblicato le due carte di taccuino in «Strumenti critici» (fasc. 3, settembre 1987, pp. 371-372), osserva che esse "impreziosiscono e personalizzano, come e forse più di uno studiato cartone preparatorio che accompagni un dipinto". Il volume, di proprietà di Claudio Bellora, era incluso nella raccolta Guabello ed è indicato nell'apposito *Catalogo*. Questa la dedica a Meyer: «À M. Arthur Meyer son ami de l'An 14 Gabriele d'Annunzio. Novembre 1921».

41. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, cit., p. 113.

42. *Ibidem*, p. 167.

43. *Ibidem*, p. 281. Per una sintesi dell'esperienza bellica dannunziana cfr. G. B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*, Mondadori, Milano 2008, pp. 101-261.

44. Sulla formazione collegiale dannunziana si rimanda ad A. Lombardinilo, *D'Annunzio: formazione e società*, relazione tenuta al 40° convegno nazionale di studio *Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori*, Pescara, 24-26 ottobre 2013 (in corso di pubblicazione). Sul periodo collegiale cfr. di M. M. Cappellini, *D'Annunzio e Prato*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio. La Toscana*, Atti del XXIV convegno internazionale di studi dannunziani, Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997, Ediars, Pescara 1998, pp. 207-256; M. Menna, *Da Pescara al Cicognini*, in *D'Annunzio. Vita e letteratura*, cit., pp. 16-49. P. Chiara, *Prato nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni del Palazzo, Prato 1985; G. Fatini, *Il Cigno e la Cicogna: Gabriele d'Annunzio collegiale*, Edizioni Aternine, Pescara 1959.

45. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, cit., p. 279.

46. Sui codici e i simboli legati al sociale si rimanda a G. Ragone, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 2002. Per una lettura sociologica del simbolo cfr. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen formen* (1923–29), Berlin, Bruno Cassirer, 1923-1929, trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, Sansoni, 2003; M. McLuhan, *Catholic humanism and modern letters*, «Christian humanism in letters. The McAuley lectures», 2, 1954, tr. it. *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Idem, *Letteratura e metafore della realtà*, vol. I, a cura di Silvia D'Offizi, Armando, Roma 2009, pp. 34-58; J. Habermas, *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, tr. it. *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica. Saggi filosofici*, Laterza, Bari 2009.

47. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, cit., pp. 472-473.

48. Anche nella scrittura memorialistica è stretto quel nesso tra mito e segno messo bene in evidenza da Cimini a proposito della modernità dannunziana: «D'Annunzio già lavora in questa direzione che sarebbe divenuta l'asse portante della moderna civiltà dell'immagine. Gli orizzonti mitici nel cui perimetro l'artista-scrittore può chiamare a raccolta il suo pubblico si costituiscono innanzitutto sul gioco delle forme verbali o meglio, della loro "teatralizzazione"; poi assumono declinazioni specifiche, a partire dal mito del poeta-creatore capace di assorbire in sé la vita universa» (*«Il bisogno del sogno»: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario*, in *D'Annunzio et la modernité*, cit., p. 119). Sulle mitologie del contemporaneo si rimanda al fondamentale lavoro di R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957, tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994.

49. G. d'Annunzio, *Diari di guerra (1914-1918)*, cit., p. 529.

50. *Ibidem*, p. 544.

51. G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 224: «D'Annunzio ha fatto della

politica […] un ponte per la realizzazione del bello (o del *segno* sarebbe meglio dire). E viceversa, il segno è stato un modo politico di essere (politico nel senso corrente). In questo senso, egli non è stato prima un esteta e poi un politico, ma prima di tutto un giornalista, un pratico del controllo sull'informazione». La stessa celebrazione della tecnologia esperita nel *Forse che sì forse che no* avviene in contemporanea con l'affermazione dell'avanguardia futurista e con la riflessione tecnocratica di Morasso, che investe anche l'aspetto comunicativo: «è qui l'automobile – in parallelo con l'Art Nouveau – a funzionare da motore di un intenso processo di integrazione tra industria pesante e industria della vita quotidiana, della comunicazione, del tempo libero e degli stili di vita» (A. Abruzzese, *Intellettuali e industria culturale*, in M. Morcellini, *Il mediaevo italiano. Industria culturale, Tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Carocci, Roma 20102, p. 114). Sul tema si rimanda a G. Oliva, *«Tra le più moderne vicende»: D'Annunzio, la macchina, il volo*, in *D'Annunzio et la modernité*, cit., pp. 7-20.

52. Sull'ammirazione di Gadda per d'Annunzio si rimanda ad A. Zollino, *Il Vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Ets, Pisa 1998; G. Papponetti, *Gadda, d'Annunzio e il lavoro italiano*, Fondazione Ignazio Silone, Roma 2002. Negli ultimi anni Gadda si asterrà dall'esprimere giudizi su d'Annunzio, come conferma un passaggio dell'intervista pubblicata da Arbasino nel 1977 (ma risalente agli anni 1959-1964): «È molto difficile che i fedeli dell'Ingegnere riescano a estorcergli qualche giudizio sul d'Annunzio. Interpellato direttamente, si limita a rispondere: «Il complesso e importante fenomeno d'Annunzio è passato attraverso la mia giovinezza, ma per precisare l'eccitazione culturale e morale da esso ricevuta occorrerebbe una fatica e una pena (*studium*) che non sono in grado di affrontare in questo momento» (ora in C. E. Gadda, *«Per favore, mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Adelphi, Milano 20072, p. 121). Di Arbasino si segnala *L'ingegnere in blu*, Adelphi, Milano 2008. Per un ritratto artistico e intellettuale di Gadda cfr. F. Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda. L'indagine dolorosa*, Studium, Roma 1999.

53. La lettera è stata ripubblicata da «Il Sole 24 Ore» del 18 Novembre 2001.

54. R. Donnarumma, *«Riformare la categoria di causa»: Gadda e la costruzione del romanzo*, "The Edinburgh journal of Gadda studies", 2004 (http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppn+1/articles/donnarumod.php). Dello stesso studioso si segnala il volume *Gadda modernista*, Ets, Pisa 2006.

55. Ne *La divisione del lavoro sociale* Durkheim concepisce la solidarietà come «fondamento di ogni società, anche di quella basata sulla concorrenza e sul contratto; anzi, in quest'ultimo caso abbiamo una forma di solidarietà più evoluta e superiore rispetto a quella precedente. Durkheim distingue, infatti, tra *solidarietà meccanica* e *solidarietà organica*» (A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, vol. II, cit., p. 56).

56. C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Garzanti, Milano 2002, p. 27.

57. Il riferimento è a E. Goffman, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor Books, New York 1961, tr. it., *Asylums. Le istituzioni totali: I meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010. Il campo di concentramento, al pari degli ospedali psichiatrici e dei conventi, risponde perfettamente al paradigma sociologico dell'istituzione totale elaborato da Goffman, dal momento che «Ogni istituzione si impadronisce di parte del tempo e degli interessi di coloro che da essa dipendono, offrendo in cambio un particolare tipo di mondo: il che significa che tende a circuire i suoi componenti in una sorta di azione inglobante» (p. 33).

58. Da questo punto di vista Gadda tesaurizza la lezione manzoniana, secondo una prospettiva laica rimarcata nell'intervista ad Arbasino: «[…] quel signore milanese ha romanzato per primo nei poveri, negli umili, negli incorrotti o nei fatalmente oppressi i risorgenti protagonisti della storia umana, della salvezza biologica: e li ha immaginati a dire (in battute inimitabili) e a sentire e patire e volere come tali: in un seicento lombardo, spagnolesco, lanzichenesco, e borromeiano e sinodale e cattolico; (cattolico era, lui non poteva farlo turco» (C. E. Gadda, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», cit., p. 100).

59. C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 32.

60. *Ibidem*, p. 34: «I nostri uomini sono calzati in modo da far pietà: scarpe di cuoio scadente e troppo fresco per d'uso, cucite con il filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano. Dopo due o tre giorni di uso si aprono, si spaccano, si scuciono, i fogli delle suole si distaccano nell'umidità l'uno dall'altro. Un mese di servizio le mette fuori d'uso. – Questo fatto ridonda a totale danno, oltre che dell'economia dell'erario, del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione, e, in guerra, alle orribili sofferenze del gelo!».

61. *Ibidem*, p. 35.

62. *Ibidem*, p. 43.

63. Il niccianesimo di Sighele si traduce infatti in un aperto scetticismo verso il ruolo attivo del popolo nelle questioni politiche ed elettorali: «La democrazia moderna non crede certo, come i mistici alla Rousseau, nella "*religione dell'infallibilità popolare*"; essa crede sempli-

cemente che il voto del popolo, ossia il voto dei più, sia meno facilmente erroneo del volto dei meno, per quanto riguarda le grandi linee direttive della cosa pubblica: ma è certo che nel vangelo democratico moderno è un'eco di quell'ormai lontano misticismo sociale» (S. Sighele, *Letteratura e sociologia*, Treves, Milano 1914, p. 234).

64. C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 163.

65. *Ibidem*, p. 49.

66. «La prego di non chiamare opera, ma solo testimonianza e confessione, i frammenti d'un diario occasionale e incompiuto cioè di quanto sono arrivato a salvare da certe note manoscritte nel sanguinoso pandemonio della storia "europea" di allora (1915-'18). Non credo nella possibilità di una storiografia "definitiva e assoluta" e neppure di un giudizio etico definitivo e assoluto emanato da intelletti umani: forse all'utile apporto di singole memorie di guerra coordinate a ragion matura in una vasta significazione» (C. E. Gadda, *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, cit., p. 124).

67. Sull'idea sociale di comunità cfr. F. Tönnies, *Comunità e società*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 51: «La teoria della comunità muove […] dalla premessa della perfetta unità delle volontà umane come stato originario o naturale, che si è conservato nonostante e attraverso la separazione empirica, atteggiandosi in forme molteplici, secondo la natura necessaria e data dei rapporti tra individui». Sull'argomento si rimanda a L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, cit., pp. 144-146.

68. C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 50.

69. *Ibidem*, p. 37.

70. *Ibidem*, p. 384: «Camminano a tutt'andare verso la chiesa: gli ufficiali italiani, la solita folla, intorno e dietro come un branco di popolo. Io seguii, dall'altro lato del viale; svoltarono verso la chiesetta, quando c'entravano la campana suonava. Dopo i tedeschi s'ingolfò la folla di noi, premendosi all'entrata: invase la chiesa, salì sulle panche, ansiosa e curiosa di vedere, di sentire, di percepire qualcosa da quel nato in terra italiana».

71. Sulla necessità dell'adattamento comunicativo ai tempi contingenti è interessante quanto scriveva U. Eco nel 1964 in *Apocalittici e integrati* (Bompiani, Milano 2005[8], p. 30), sulla scorta del magistero mcluhaniano: «Valutare la funzione della stampa commisurandola a un modello di uomo tipico di una civiltà basata sulla comunicazione orale e visiva, è un gesto di miopia storica e antropologica che non pochi hanno commesso; mentre il procedimento è diverso, e la via da seguire è quella che ci ha recentemente mostrato Marshall McLuhan con il suo *The Gutenberg Galaxy*, dove cerca di enucleare appunto gli elementi di un nuovo "uomo gutenberghiano", con il suo sistema di valori, rispetto al quale andrà valutata la nuova fisionomia assunta dalla comunicazione culturale».

72. C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 368.

73. *Ibidem*.

74. *Ibidem*, p. 370.

75. *Ibidem*.

76. *Ibidem*, p. 389.

77. *Ibidem*, p. 419.

78. P. Bourdieu, *Les régles de l'art*, Éditions de Seuil, Paris 1998, tr. it. *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2013[2], pp. 373-374: «L'esperienza dell'opera d'arte come immediatamente dotata di senso e di valore è un effetto dell'accordo tra le due facce della stessa istituzione storica, l'habitus colto e il campo artistico, che si fondano vicendevolmente: dato che l'opera d'arte esiste in quanto tale, ossia in quanto oggetto simbolico dotato di senso e di valore, solo quando è recepita da spettatori dotati della disposizione e della competenza estetiche che essa esige tacitamente, si può dire che è l'occhio dell'esteta a costituire l'opera d'arte come tale, ma a patto di ricordare nel contempo che può farlo solo nella misura in cui egli stesso è il prodotto di una lunga storia collettiva».

79. *Ibidem*, p. 421.

80. *Ibidem*, p. 421.

81. V. Pareto, *Realtà*, «Idea nazionale», 7 settembre 1919, e poi in *Fatti e teorie*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 277-281; ora in Id., *Scritti sociologici*, cit., pp. 836-839. Sull'attività paretiana dell'immediato dopoguerra si leggano le parole di G. Busino nella *Introduzione* a V. Pareto, *Scritti sociologici*, cit., p. 54: «Il dopoguerra, con i suoi tristi sconvolgimenti in tutti gli ordini della vita sociale, aveva aperto al Pareto gli occhi su uno sterminato campo dell'osservazione. I fenomeni sociali erano stati dilatati, ingigantiti, resi mostruosi dall'immane conflitto; ed il fosco frastuono delle armi li aveva muniti d'una tragicità che ne rendeva più pregnante l'investigazione. Scomporre questi fenomeni, sezionarli, intravederne le implicanze, prevederne le epifanie, ecco cosa s'assegna Pareto come compito cotidiano».

82. *Ibidem*, p. 836.

83. *Ibidem*.

84. *Ibidem*, p. 836. La citazione è tratta dall'articolo *La guerra e i suoi principali fattori sociologici*, «Idea nazionale», 7 settembre 1919, poi in *Fatti e teorie*, cit., pp. 277-281.

85. V. Pareto, *Scritti sociologici*, cit., p. 837.

86. *Ibidem*, p. 837.

87. *Ibidem*, p. 839.

88. Sulla proiezione letteraria del concetto di violenza cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, tr. it. *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 29: «La critica della violenza è la filosofia della sua storia. La *filosofia* di questa storia, in quanto solo l'idea del suo esito apre una prospettiva critica, separante e decisiva, sui suoi dati temporali. Uno sguardo rivolto solo al più vicino può permettere tutt'al più un'altalena dialettica tra le forme della violenza che pone e conserva il diritto».

Fra pre-testo e intratesto:
la circolarità complementare di *Notturno*, *Licenza* e i *Taccuini* dell'artista-soldato

Maria Rosa Giacon

Come personale approccio all'amplissimo tema di questo Convegno, si è adottata una prospettiva d'analisi interna alla storia del testo dannunziano, trascegliendo opere che, dalla specola dell'artista-soldato, lasciassero trasparire uno spaccato della storia esterna della quale Gabriele d'Annunzio fu attore in prima linea. Ci baseremo, pertanto, su campioni tratti dal *Notturno,* in particolar modo la *Prima offerta* con la morte di Giuseppe Miraglia, e dall'ultima sezione della *Licenza,* con la visita del poeta a San Michele dopo l'uscita dalle «cautele dell'ombra». Capolavori, *Notturno* e *Licenza,* contigui nella stesura[1]; coincidenti nel genere di dominanza stilistica e, per taluni tratti, anche nella materia narrata. Tale vicinanza sul piano del prodotto finito si rende evidente nello stesso utilizzo del pre-testo, ossia di quei «quadernetti tascabili, di piccole dimensioni, che il poeta usava portare con sé, ovunque andasse [...], giacché "Tutto parla all'attenzione"»[2]. Ci richiamiamo, nello specifico, alla fruizione dell'*Altro Taccuino* 35[3], dicembre 1915, "incunabolo" della *Prima offerta* del *Notturno*; mentre, per la *Licenza,* al *Taccuino* LXXXI, del 25 agosto 1915, con il volo di d'Annunzio e Miraglia su Grado, e soprattutto al XCIII, datato 21 luglio 1916, ma relativo alla visita del poeta il 21 giugno alle tombe di Miraglia e di altri compagni d'arme che conobbero la morte per acqua[4]. Con l'eccezione del *Taccuino* LXXXI, fruito solo nella seconda prosa, si tratta di un utilizzo complementare della fonte pre-testuale, e però differenziato quanto a selezione e a destinazione dei materiali registrati, che si vedranno travasarsi ora nel *Notturno,* ora nella *Licenza,* ora in entrambi ma con varianti. A tali documenti si dovrà aggiungere l'*Altro Taccuino* 12 del settembre 1899[5]: benché evidentemente estraneo al tema bellico, e già confluito nel *Fuoco,* ora sarà fruito nella *Licenza* e ancor più, con letterali assunzioni, nella *Terza offerta* del *Notturno*. Il confronto di simili attestazioni con l'opera compiuta riafferma la norma dei taccuini dannunziani: quel loro esser frutto d'una percezione improntata ai meccanismi della *sympátheia* tra l'io e il mondo[6], d'un genere d'«attenzione», appunto, creativamente orientata già in prima istanza, tale da scorgere fin da subito nelle cose preformate altrettante direzioni segniche dell'arte. Questa cifra, altamente emblematica e interiorizzata, che attraversa in primo luogo l'impiego d'una grafica segnatamente in codice o metapoietica, traspare in special modo dai campioni qui trascelti. Innanzitutto, per il coincidere degli esiti formali: come nel caso dell'*Altro Taccuino 35,* ove la protratta segmentazione per mezzo di spazi bianchi e del trattino già segna la traccia ritmica per quei celebri procedimenti di sintassi nominale e di definizione versicolare della frase che fanno della prosa «dell'ombra» un saggio esemplare di modernità novecentesca; ma si dovrà anche pensare alla resuscitazione di echi lirici che si disvolgono nella *Licenza* in coincidenza con talune note in *stilus elegiacus* del *Taccuino* XCIII. Al contempo, è da richiamarsi il carattere non sempre immediato della stesura dei taccuini, chiarissimo certamente nel caso del XCIII, a fondamento della *Licenza,*

che sarebbe steso, ricordavamo, addirittura a distanza d'un mese dall'evento registrato e indicato con un corrispondersi delle date (21 giugno-21 luglio) che lascia ipotizzare la presenza d'una calcolata simmetria. Né, d'altro canto, è trascurabile certo aspetto "costruito" dell'*Altro Taccuino 35,* base della materia del *Notturno,* frutto d'un disordine che non si è certi se ritenere del tutto spontaneo[7], e che semmai privilegia, quale criterio compositivo, la temperatura emotiva degli accadimenti anziché la logica della sequenza evenemenziale: una virtualità artistica fra vari possibili, più che realistica, dalla quale la *Prima offerta* del *Notturno* prenderà le distanze per altra strutturazione. Si osserverà, poi, che la sperimentazione dannunziana nel suo complesso tipicamente si esercita sul campo d'una compresenza memoriale vastissima, spaziante non solo nella verticalità, ma anche nell'orizzontalità dell'accumulazione del vissuto. Il che, a sua volta, sta a significare il campo di una intratestualità altrettanto vasta, tale da attualizzare la medesima figura stilistica o tematica, quanto la medesima annotazione, in più sedi e a molti anni di distanza – come nel caso del su richiamato *Altro Taccuino* 12, fruito sia nel *Fuoco* che nel *Notturno* e, di qui, nella *Licenza* –, o tale, anche, da inserire nella scrittura privata un prelievo dal prodotto finito, instaurando un rapporto circolare fra il taccuino e l'opera, fra l'opera e il taccuino. In questo senso, dunque, anche i «quadernetti» s'inscrivono a pieno titolo nel fervido intratesto dannunziano.

Infine, per il nostro specifico esame, si dovranno tener presenti alcuni rilievi di struttura. Sia pure introdotta da un notabile *va-et-vient* fra tempo della storia e tempo della scrittura[8], la narrazione della *Prima offerta* procede per nuclei evocativi relativamente compatti, con tanto di datazione a margine. Annientato dalla scomparsa di Miraglia, preda d'un coatto *recordari,* che di per sé indurrebbe il racconto ad una serie di continue anacronie, d'Annunzio tuttavia costringerà la violenza delle emozioni all'interno di un impianto struttivo che guarda a un certo principio d'ordine: trasgredito quanto si voglia e tuttavia affermato o almeno simulato, come anche suggerisce la studiata chiusa ad anello della vicenda di Miraglia[9] . La *Licenza*, invece, pur racchiudendo il ricordo struggente dello scomparso, appare più sciolta dall'urgere della piena affettiva.

Qui, infatti, la rivisitazione elegiaca, in cui tutti i materiali inventivi, sia antecedenti che posteriori all'uscita dalle tenebre, ritrovano il loro tono unitario, non nasce, a differenza che nella prima prosa, dall'invasivo incombere d'un tragico presente, bensì da uno squisito di-vagare, che, appropriatosi del passato, può ora ricreare una maggiore distanza evocativa e con essa lenire le ferite ancor vive della memoria. Sicché, il *recordari* dannunziano non condurrà, come nella *Prima offerta,* ad una segmentazione addensata (i nuclei raccontativi compresi fra le giornate del 21 e del 27 dicembre), bensì ad una molteplice fioritura di percorsi ideativi affatto equivalenti: che direttamente muovono dall'evento-pretesto della visita di Chiaroviso e Nontivolio alla Casetta rossa, o che, apertasi una sorta di nicchia nel sistema testuale preesistente, disegnano, quasi *a latere,* inediti epilli. Tali, in un'eco scoperta del *Fuoco,* la visita con Renata alla fornace del pittore-vetraio Vittorio Zecchin e al labirinto degli orti muranesi[10], o gli scorci rammemorativi che consentono il recupero di giorni lontani o addirittura remoti, quali la commossa rievocazione delle visite, risalenti agli anni Novanta, alla Ca' d'Oro del barone Franchetti in compagnia di Angelo Conti[11], o il vertiginoso corridoio temporale, che, da quella copia della *Leda* marciana impiegata dal medico di Gonars per individuare il grado d'infermità del poeta[12], riconduce addirittura al 1887, l'anno in cui Gabriele poté per la prima volta visitare la Biblioteca di San Marco con l'annesso Museo Archeologico[13]. Ma insieme, per ciò che riguarda il passato più recente, arricchita di luoghi e allusioni derivati dal o in tangenza col

Notturno, la seconda prosa potrà instaurare con la prima un rapporto di frequente circolarità, aprendosi a sinuosi moti di scrittura e riscrittura, d'espansione e integrazione. Variamente passando anche attraverso le fonti comuni dei *Taccuini* maggiori (l'*Altro Taccuino 35*, il *Taccuino* XCIII), la *Licenza* adotterà una modalità di focalizzazione per così dire rifratta, giungendo in tal modo a "riscrivere" il *Notturno*: a riempirne talune (sintomatiche) ellissi evocative, o ad apportare nuovi elementi a quelli preesistenti, come, in una sensibile apertura verso il genere fantastico, l'approfondirsi del motivo spiritico. Esperito già nel *Notturno* (l'ombra di Miraglia che s'affianca al poeta nella Corte Michiel o l'alitare dei morti nel buio ipogeo), il tema là appariva narrativamente bilanciato, mentre ora esso andrà a inscriversi in quel repertorio di linee autonome e divaganti che caratterizza la nuova prosa memoriale: e qui basterebbe pensare allo «spettro bigio» che accompagna il poeta e i cannonieri musicanti al ritorno da Ca' Contarini (*L.,* 1048-1050)[14], o al *revenant* Roberto Prunas rievocato nel contesto della leggenda sul *Fondo dei Sette Morti* al largo di Pellestrina (1046-1048)[15]. Episodi entrambi frutto d'una dilatazione d'allucinato respiro procedente dalla *Prima* e dalla *Terza offerta* del *Notturno* (*N.,* 207, 209; 328-330, 357). Infine, a completare simile circuito, si vedrà la *Licenza* colmare i vuoti degli stessi taccuini, come esemplarmente attesta la cospicua cronaca del volo di d'Annunzio e Miraglia sulla tomba marina dello *Jalea* ricavata dalla spoglia traccia del *Taccuino* LXXXI.

Taccuini e *Notturno*

Sorta di cuore pulsante dell'intero *Notturno* e in parte della stessa *Licenza*, la *Prima offerta* com'è noto contiene gli eventi posteriori alla morte del diletto Miraglia, fra il 21 dicembre 1915, giorno della scomparsa, e il 27 dicembre, data dell'interramento a San Michele. Tuttavia, prima di procedere nell'analisi, sarà opportuno fornire qualche indicazione sul metodo da noi adottato: rispetto ai riferimenti già prodotti dai commentatori mondadoriani[16], rilievi eccellenti ma di necessità non sistematici, ci si è proposti di fornire un quadro il più possibile completo e unitario sì da illustrare dettagliatamente la genesi testuale. È pertanto, raccogliendo e riportando al *Notturno* i vari segmenti del suo pre-testo – riconduzione, invero, non sempre immediata e sicura –, si è cercato d'individuare una mappatura complessiva del riordino della materia effettuato nella *Prima offerta.* Accanto ad alcuni (non molti, in realtà) significativi interventi di tipo stilistico, si sono registrate le varianti che caratterizzano la nuova conformazione testuale in rapporto all'indifferenza logico-cronologica nella successione del *Taccuino.* E qui ci permettiamo di precisare il giudizio a suo tempo espresso da Enrica Bianchetti: che l'elaborazione del *Notturno* avrebbe agito sulla materia dell'*Altro Taccuino* 35 secondo interpolazioni e «spostamenti di note sotto altre date»[17]. Simili «spostamenti» sono certo numerosi e un importante attestazione dell'*ars* combinatoria di d'Annunzio, ma non costituiscono il motore struttivo primario dell'*Offerta* dedicata a Giuseppe Miraglia. Pur tenendone debito conto, è tuttavia risultato più rilevante documentare il costruirsi della dislocazione per addensamento cui con ogni evidenza ha obbedito la volontà auto-terapeutica della scrittura dannunziana, ossia il raggrupparsi delle note in nuclei raccontativi che, a differenza di molte altre pagine dell'opera, si presentano composti in un'orditura sostanzialmente continua. In base allo spoglio eseguito, questi nuclei di *fabula* sono stati contrassegnati per lemmi alfabetici e di volta in volta rapportati alla sequenza del pre-testo; nel riporto, si sono indicate fra parentesi quadra le pagine del *Notturno* che contengono i prelievi dal *Taccuino;* si è invece

segnalata con il simbolo '**Ø**' la non rispondenza con le note dello stesso, oppure il caso di prelievi che non si trovano effettuati nel *Notturno,* bensì nella *Licenza.* Infatti, accanto alle varianti di genere distributivo, contano nell'assetto del prodotto finito talune assenze che si vorrebbero definire episodi di *reticentia* su base traumatica. Si verificherà invero come il *Notturno,* che ha minuziosamente disvolto e ricollocato tanti segmenti del suo pre-testo, non ne abbia accolto alcuni di singolare importanza, quali, per tutti, quelli relativi alla sepoltura di Miraglia. In conformità dunque con la sequenza cronologica della *Prima Offerta,* i materiali di **A** corrispondono al 21 dicembre; quelli di **B** al 22 dicembre; di **C** (**1, 2, 3, 4**) al 23 dicembre; di **D**, **E** (**1, 2**), **F** al 24 dicembre; di **G** e **H** al 27 dicembre. Il 25 manca in entrambi i testi; il 26 compare solo nel *Notturno,* nella cospicua ricostruzione analettica di *N.,* 172-175; mentre il 27, giorno del seppellimento di Miraglia e Fracassini, ben rappresentato nel *Taccuino,* è appena richiamato nel *Notturno.* Riproduciamo di seguito il testo dell'*Altro Taccuino 35* secondo la lezione Bianchetti[19]:

***AT* 35**, in *Altri Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, pp. 297-302.

[A: **21** dicembre; **B**: **22** dicembre; **C** (**1, 2, 3, 4**): **23** dicembre; **D**, **E** (**E.1, E.2**), **F**: **24** dicembre; **G**, **H**: **27** dicembre. Il **25** dicembre manca sia in *AT* che in *N.*; il **26** dicembre è rappresentato in *N.*, 172-175 per analessi, mentre il **27**, con l'interramento delle salme di Miraglia e Fracassini, in *N.* è soltanto alluso (cfr. pp. 207 e 210)**]**

***AT*, 297**
C.2 I mazzi di viole _ Le corone portate al mattino. Il risveglio del giorno. Belloni **[195]**.
C.3 Il sole rosso a fior d'acqua La laguna specchiata **[196]**. Un giorno glorioso **[195, 197]**. Esco sull'imbarcatoio _ Un cielo puro _ il sole giovine e forte **[196]**. Il battito del motore **[196]**. Il campanile inclinato **[196]**
Rientro _ Le forme stupide delle corone mortuarie montate su cavalletti. I larghi nastri inerti. **[195**, **196]**
Belloni scopre **[Ø]** il viso del morto. Il naso è gonfio _ sanguinoso con il cotone nelle narici _ **[196: cfr. 186]**
Un bavaglio di cotone copre la bocca _ **[196]**
Sono le otto e 1/4 **[196]**.

B. Nell'alba le trombe delle caserme. I rumori dei marin<ai> che fanno la pulizia nei corridoi dell'Ospedale **[191: alba del 22 dicembre]**.

C.2 Come nella notte **[del 22 dicembre]** hanno fatto le iniezioni, hanno scomposto i miei fiori. I marinai non sono più dalla parte della testa, ma ai piedi **[195: cfr. 187, 21 dicembre]**. Le baionette. La fiammella dei ceri vacilla specchiata dalle lame nude. **[195]**
Le ombre delle corone su la parete. La porta dell'altra camera mortuaria dove giace Fracassini. **[195]**
A. Il 21, la porta era chiusa _ Mentre ero davanti al cadavere dell'amico, entrò un marinaio con un fascio di ceri e aprì quella porta. **[187]**
***AT*, 298** Poco dopo fu trasportato il corpo del motorista _ vestito di nero _ di pelle nera_
Viso composto, severo _ di un monaco _ **[187]**

A. Un marinaio tolse la bandiera dal capo di Miraglia e vi mise la croce rossa _ Lo costrinsi a rimetterla. **[187]**

C.1 Il 23 (*a*)[20] mattina, levata alle 3. Alle 4 sono in cammino _ Suona l'ora sul ponte della Paglia. Venezia deserta la luna **[194]**

L'ombra del soldato su l'altana, contro il muro **[194]**. Fond<amenta> di S. Anna **[193, 194]**. Camini **[193, 205]**.

D. Le fondamenta nuove _ il Casino degli Spiriti _ Il ricordo della fosforescenza intorno alle mura di S. Michele quando Violetta era là (quella di iersera) Il principio dell'amore **[207, 209: cfr. *L.*, 1049-1050]**.

E.1 Nel (*b*)[21] campo comune _ tra i morti del mare **[171]** _ il Capo torpediniere Ciro Armellino (*c*)[22] del *Jalea* (Ricordo di Biagio Tullio (*d*)[23] _ Sottocapo torpediniere del *Jalea*[)].

Alessandro Vitturi tenente di vascello comanda il sommergibile Medusa.

Stefanaro Giuseppe _ Capo torpediniere del Medusa

Qualche morto dell'Amalfi **[Ø] [*L.*, 1056, 1064-1074]**. Il recinto le mura rossastre **[207, 209]** _ La cappella di S. Cristoforo. Le campane campane campane **[210]** Lo squittìo d'un uccello

***AT*, 299** I cipressi Il cielo grigio L'erba melmosa Le pietre tombali che vacillano sotto il piede _ [**210**]

Nell'emiciclo le cappelle _ E il convento col portico **[207]**. Tra le due ali del Convento, due cipressi, due *magnolie* **[Ø] [*L.*, 1055]** _ severità, voluttà.

Il chiostro quadrato **[207, 210]** _ con le sue arcate e le sue colonnette nerastre, col tetto bruno _

Il pozzo **[210]** di marmo bianco e marmo di Verona _ coi tre gradi. Le lastre sconnesse del lastrico **[207, 210]**, l'erba nelle commessure

Accanto alla porta della Camera di deposito **[202, 210]** _ Una lapide antica di Regina Carazzolo **[Ø] [cfr. *L.*, 1055]**

Una corona di ulivo e di edera _ Sotto la lapide due ali **[Ø] [*L.*, 1055]**

La porta grigia. Entriamo **[207]**. L'afa dei fiori morti **[196]**. Le corone ammassate _ La cassa nell'angolo [**208**] _ Tristezza infinita. L'ombra. Il povero piccolo che si sfa

F. Le mura di S. Michele rossastre con la base di pietra bianca **[209]**

Il cielo grigio, la laguna grigia. I pali neri. **[207]**

C.4 La laguna nebbiosa. I campanili i fumaioli. Il draken nella nebbia. Le isole e le barene I gabbiani Il riflesso del gabbiano nell'acqua, come una foglia labile

Ecco S. Andrea, l'hangar nerastro. Le forme vaghe dei velivoli nell'ombra. Su la riva scorgo i rottami _

I rottami _ I (*a*)[24] longheroni spezzati _ I fili _ le tele **[cfr. 187** (ricordo di Fracassini riferito al 21 dicembre)**]** _ il rosso e il verde _ La fusoliera sfondata _ ***AT*, 300** Forse il radiatore gli cadde sul capo _ [*gli* = Miraglia]

Si ruppe un piede **[186**, **202]** contro il governo del timone di profondità _ Il petto **[186]** contro la cloche Le barene, le ripe basse, l'acqua scolorata **[207]** _ l'Ade _

Fu ritrovato con le gambe in alto. Un braccio era ancora infilato in una manica del pellicciotto **[171, 357]**. Rivedo la sala da pranzo _ triste, senza fiori **[194]**. Il divano dove stavamo a conversare. La Vittoria di Samotracia.

La sua stanza vuota, con due casse _ Una candela frantumata su la tavo-

la. Il freddo entra da un vetro che fu rotto per entrarvi.

Il motore su un cavalletto la morchia _ Le conchiglie **[Ø] [*L.*, 1060]** nei tubi di scappamento. Ha dragato il fondo.

Gli hangars in costruzione. La scimmia. I cani. Il gatto nero.

Si entra nell'Arsenale **[197]** Mucchi di carbone ferraglie _ gru _ fumaioli _ navi, barcolame Tettoie. Gabbiani _ Morte cose. Catene **[Ø]** _

***AT*, 300-301**

E.2 Questo compagno […] compiremo il tuo voto e il voto dei nostri morti [commemorazione di Miraglia tenuta il **24** dicembre: solo accennata in ***N.*, 208-209**]

***AT*, 301-302**

27 (*a*)[25] decembre
S. Michele

301, G. Nel rio la peata carica di mattoni nuovi! Per costruire che cosa? Acque basse **[207]**. Le case che marciscono dalla base.

Bambini pallidi dietro i vetri d'una finestra **[205]**. Sbavature di ruggine. Si passa sotto il ponte **[207]**. la laguna _ Il campanile dietro gli Spiriti. L'Isola dei Morti **[207]**.

301-302, H. Il chiostro _ le corone sono uscite dalla stanza mortuaria **[199]**. I due feretri. Il padre di Fracassini _ figura nobile romana _ Bologna mi dà il nastro cilestro di Renata **[192, 206]** _ Il corteo _ I frati coi ceri che dicono le preghiere _ Le due casse ferme in mezzo al recinto **[208]**. Le altre due casse di legno bianco. I seppellitori comunali con le corde _ La (*a*)[26] cassa di Peppino è messa nell'altra. Un marinaio la inchioda. Colpi lugubri. Le corde **[Ø]**. Uomini e donne miserabili che assistono _ Scialletti neri. Arriva il cuscino di violette

La cassa (*b*)[27] calata nella fossa. I sei seppellitori con le pale (*c*)[28]. La terra che cade e rimbomba. Le aste delle pale lucide. I seppellitori grigi, indifferenti **[Ø] [*L.*, 1059-1060]**

Le corone che passano passano. Il cumulo. Tutto il prato coperto. Nel chiostro i fiori sfogliati su le lapidi.

I. Bresc<iani> Fondamenta Duodo _ Barbarigo *2506* **[cfr**. *Terza offerta*: ***N.*, 322-323]**

Incontratosi per l'ultima volta con Miraglia la sera del 20 dicembre *(N.*, 178-181), d'Annunzio apprende la funesta notizia nella tarda mattinata del 21 (184-185) e si precipita a SantAnna, all'Ospedale della Marina (186). (**A**) Nella stanza mortuaria si susseguono la terribile visione del cadavere; i primi preparativi degli onori funebri e il trasporto da SantAndrea della salma del motorista di Miraglia, Giorgio Fracassini. D'Annunzio passa tutta la notte in ospedale. (**B**) È ormai l'alba del 22 dicembre: egli si concede un po' di riposo su d'una branda (191). Ritorna alla Casa rossa che è ormai giorno fatto, e poi si reca di nuovo a SantAnna a visitare le salme; rientrerà alla Casa rossa soltanto a notte. (**C.1**) Il giorno 23, levatosi prima dell'alba, d'Annunzio si avvia a visitare l'amico. (**C.2**) Entrato nella stanza mortuaria di primissimo mattino, d'Annunzio v'incontra Angelo Belloni; continuano le onoranze funebri (arrivo delle corone, *ecc.)*, ma d'Annunzio osserva che la coltre e i fiori da lui portati sono stati smossi (195-196). (**C.3**) «Sono – quasi le otto», quando il poeta-soldato si sottrae a quell'aria di morte per uscire

sull'imbarcatoio e contemplare il mattino che si fa sempre più bello e che avrebbe dovuto inaugurare un'impresa gloriosa (196)[29]. Egli rientra per un altro poco in ospedale e, nel primo pomeriggio, (**C.4**) si reca all'Arsenale a colloquio con l'Ammiraglio Thaon di Revel (197) e, verosimilmente, a SantAndrea del Lido. La sera del 23, dato che compare solo nel *Notturno,* si suggella il cadavere nella cassa (198-202). (**D, E, F**) L'indomani, 24 dicembre, i feretri di Miraglia e Fracassini vengono trasportati a San Michele (204-207), dove attenderanno fino a lunedì, il 27 dicembre, per essere interrati (207, 210). D'Annunzio fa quindi ritorno in città. Alla Casa rossa egli riceve la visita di «Rosalinda», l'amica di Miraglia (209-210). Mentre riaccompagna la donna alla stazione, l'oscurità dell'interno del felze gli richiama la bara in cui è rinserrato l'amico e la visione desolata dell'Isola dei Morti (210-211). Si rientra così nel tempo della scrittura e si conclude la *Prima offerta*. Invero, i lemmi **G** e **H**, relativi al 27 dicembre e riguardanti l'interramento di Miraglia e Fracassini, non hanno effettiva rispondenza nel *Notturno,* la cronaca degli eventi essendosi arrestata al 24 dicembre. Infine, l'annotazione da noi indicata con **I**, recante l'indirizzo di Luigi Bresciani, verrà narrativamente fruita solo all'interno della *Terza offerta*.

Prima di procedere a relativo commento, riferiamo i risultati del nostro spoglio rapportando i prelievi confluiti nel *Notturno* alla sequenza del suo pre-testo. Evidenziamo in corsivo le corrispondenze o le varianti di maggiore entità:

C.3 - *AT*, 297, «| Il sole rosso a fior d'acqua La laguna specchiata **[196]**. Un giorno glorioso **[195, 197]**. Esco sull'imbarcatoio – Un cielo puro – il sole giovine e forte **[196]** [...]»> ***N.*, 195**, «| È il mattino stabilito pel gran volo: un mattino glorioso. Non una bava di vento. *La laguna è senza una ruga. Il cielo è immacolato*»; ***N.*, 196**: «| *Il sole vermiglio a fior d'acqua. Il cielo puro. Il sole giovine e forte, il sole che balza, che aspira al meriggio.*»; **N., 197**: «Il destino [...], per ischerno, ha levato dal fondo del mare *un mattino di gloria*. Il sole monta, con non so che insolito vigore [...]».

C.1 - *AT*, 298, «Il 23 mattina, levata alle 3. Alle 4 sono in cammino – Suona l'ora sul ponte della Paglia. Venezia deserta la luna L'ombra del soldato su l'altana, contro il muro. Fond<amenta> di S. Anna. Camini.» > ***N.*, 194**:

Esco.

Notte di luna, adamantina.

Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne.

Le calli e i campielli deserti. Il suono del mio passo quasi spaventoso.

Mi scocca l'ora sul Ponte della Paglia; e il grido delle altane si propaga nella chiarità sonora.

Lungo la fondamenta di SantAnna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l'ombra del soldato che veglia sopra un'altana in arme.

C.2 - *AT*, 297, «| Come nella notte hanno fatto le iniezioni, hanno scomposto i miei fiori.» > ***N.*, 195**, «| Vedo sùbito che la coltre è stata smossa, perché i fiori, già da me composti intorno al corpo, sono scomposti. *Il medico ha fatto le iniezioni per conservare il corpo più a lungo.*»; ***AT*, 297**, «I marinai non sono più dalla parte della testa, ma ai piedi. Le baionette. La fiammella dei ceri vacilla specchiata dalle lame nude.» > ***N.*, 195**, «I *due* marinai non sono più dalla parte della testa ma dei piedi [...] Le fiammelle dei ceri vacillano specchiandosi nelle baionette.», e ***N.*, 187**, «| *Entrano due marin<ai> con le baionette in canna, e si mettono a capo del lettuccio,* restano immobili.».

B - *AT*, 297, « | Nell'alba le trombe delle caserme. I rumori dei marin<ai> che fanno la pulizia nei corridoi dell'Ospedale.» > ***N.*, 191**, «| Odo *passi nel corridoio*. Odo *il suono delle trombe mattutine* nelle caserme *prossime*. », «| Odo lo *scalpiccìo*

dei marinai che fanno la pulizia nei corridoi dell'Ospedale».

A - *AT,* 297, «| Il 21, la porta era chiusa – *Mentre ero davanti al cadavere dell'amico,* entrò un marinaio con un fascio di ceri e aprì quella porta.» > ***N.,* 187**: «| Dopo un tempo che non so, un marinaio viene con un altro fascio di ceri e apre la porta nella parete di contro a me. | *La porta era chiusa.* | Odo uno scalpiccio. Due marinai portano su una barella il corpo di Giorgio Fracassini [...] | Passano la soglia, lo depongono nell'altra cameretta. | Mi alzo per andarlo a vedere. Mi chino su lui.»

***AT,* 298**, «| Un marinaio tolse la bandiera dal capo di Miraglia e vi mise la croce rossa – Lo costrinsi a rimetterla.» > ***N.,* 187**, «| Un marinaio è *in punto* di togliere la bandiera dal capezzale *per sostituirvi una bandierina della Croce rossa.* Glie lo impedisco. *Egli la prendeva per tenderla nella parete dell'altra stanza.*»;

***AT,* 297**, «| Il 21, la porta era chiusa – Mentre ero davanti al cadavere dell'amico, entrò un marinaio [...]»> ***N.,* 186**:

M'è indicata una porta. Entro.

Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere.

La testa fasciata.

La bocca serrata.

L'occhio destro offeso, livido.

La mascella destra spezzata: comincia il gonfiore.

Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione.

Il labbro superiore un poco sporgente, un po' gonfio.

Batuffoli di cotone nelle narici.

L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco.

Le mani conserte sul petto, giallastre.

I due piedi fasciati di garza bianca.

Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte.

Ha la giacca azzurra coi bottoni d'oro, quella di ieri.

C.3- *AT,* 297, «| Belloni scopre il viso del morto. Il naso è gonfio – sanguinoso con il cotone nelle narici – Un bavaglio di cotone copre la bocca –» > ***N.,* 196**, «| *Scopro* il viso del morto. Ahimè! Il naso è gonfio, sanguinolento, con le *narici piene di cotone. Un orribile* bavaglio di cotone *gli nasconde la bocca.* La tinta bronzina è ancor più cupa, senz'oro.»

A- *AT,* 298, «Poco dopo fu trasportato il corpo del motorista – vestito di nero **–** di pelle nera **–** Viso composto, severo **–** di un monaco –» > ***N.,* 187**, «Odo uno scalpiccio. Due marinai portano su una barella il corpo di Giorgio Fracassini, ritrovato dopo due ore, *tra le tele lacere e i fili attorti, nel trasportare a Sant'Andrea i rottami dell'apparecchio* [...] Ha il viso composto, severo. Ha il suo vestito di pelle fosca. | Sembra un monaco che s'è beato nel transito», < **C.4**, ***AT,* 299**, «| La laguna nebbiosa. I campanili i fumaioli. Il draken nella nebbia. Le isole e le barene [...] Ecco *S. Andrea,* l'hangar nerastro. Le forme vaghe dei velivoli nell'ombra. Su la riva scorgo *i rottami* – | *I rottami* – I longheroni spezzati – *I fili – le tele* – [...]»;

C.4- *AT,* 299-300, «[...] il rosso e il verde – La fusoliera sfondata – | Forse il radiatore gli cadde sul *capo* – | Si ruppe *un piede* contro il governo del timone di profondità – *il petto* contro la cloche [...] Fu ritrovato con *le gambe* in alto. *Un braccio* era ancora infilato in una manica del pellicciotto.» > ***N.,* 186**, «| L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco [...] | *Il piede destro è rotto. Il pollice* di una mano è rotto. *Una gamba è* rotta. *Alcune costole* son rotte.»;

C.4- *AT,* 300, «[...] Le barene, le ripe basse, l'acqua scolorata – l'Ade –» > ***N.,* 207**, «| Si naviga lentamente, *per le lagune scolorate* che fendono la scìa pallida, *la*

scìa della morte, lungo il canale segnato dai pali. | *Le acque son basse, le barene appariscono.* [...] | Si approda. | *È come un sogno d'oltremare, d'oltremondo.*»

C.4- ***AT,*** **300**, «Il motore su un cavalletto la morchia – Le conchiglie nei tubi di scappamento. Ha dragato il fondo. [...] Si entra nell'Arsenale Mucchi di carbone ferraglie – gru – fumaioli – navi, barcolame Tettoie. Gabbiani – Morte cose. Catene –» > ***N., Ø***; **cfr.** ***L.,*** **1059-1060**, « [...] Il corpo dell'uomo alato era sepolto nel fracidume. Ma vidi nel fracidume rilucere una *conchiglia.* Allora aguzzai la vista. E scopersi innumerevoli *conchiglie,* intiere o trite, bianche o rosee.», e ***T*** **XCIII** (San Michele, 21 luglio 1916), **857-858**, «Su la tomba di Prunas poco strame – Alcune *conchiglie* nella terra.», «– I frammenti di *conchiglie* marine –».

D- ***AT,*** **298**, «| Le fondamenta nuove – il Casino degli Spiriti – Il ricordo della fosforescenza intorno alle mura di S. Michele quando Violetta era là (quella di iersera) Il principio dell'amore.» > ***N.,*** **207**, «| Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti. | Mi volto a guardare *laggiù il Casino degli Spiriti*, gli orti di Tomaso Contarini, i luoghi delle nostre delizie. (Sere d'estate, sere di luna; gondole piene di donne che non eran nostre; malinconia e disdegno.)», e ***N.,*** **209**, «| La mia barca, al ritorno, costeggia *i muri di San Michele,* rossi di mattone con la base di pietra chiara. | Ricordo una notte d'estate, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. *Rosalinda* era con noi. La laguna era così *fosforescente* che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche. E ci chinavamo a guardare. Il mento delle donne ne appariva rischiarato. | Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare. S'udiva il tonfo misurato dei remi. E sotto i muri funebri *la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce* | Una *melodia* luminosa cingeva l'isola dei morti. | Egli [Miraglia] la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo.». **Cfr.** ***AT,*** **12** (Zurigo, settembre 1899), **128**, «*Melodia* [*c.d'A.*] canta nel bosco, appoggiata a un albero (*Rosalinda!*), dondolandosi un poco [...]» > ***N., Terza offerta,*** **366-367**, e ***L.,*** **1048-1050**.

E- ***AT,*** **299**, «L'afa dei fiori morti. Le corone ammassate» > ***N.,*** **208**, «[...] ecco che cominciano a entrare le corone. | Sono enormi, talune. [...] Sono cento, sono più di cento. | *Un'afa irrespirabile. Fiori* ancor vivi, fiori *morti* [...]». **Cfr. C.3,** ***AT,*** **297**, «– Le forme stupide delle corone mortuarie montate su cavalletti. I larghi nastri inerti.» > ***N.,*** **195**, «| Forme senza bellezza. | La forma pura della corona è pervertita. | Stupidità delle corone funebri composte dai fiorai vanitosi», e ***N.,*** **196**, «| Mi offendono le forme stupide delle corone su i trabiccoli di canna, i larghi nastri inerti, penzoloni, con le lettere dorate».

E- ***AT,*** **298**, «| Nel campo comune – tra i morti del mare – il Capo torpediniere Ciro Armellino del *Jalea* (Ricordo di Biagio Tullio – Sottocapo torpediniere del *Jalea* [)] | Alessandro Vitturi tenente di vascello comanda il sommergibile Medusa. | Stefanaro Giuseppe – Capo torpediniere del Medusa [...]» > ***N.,*** **171**, «Il mio compagno è nell'isola dei trapassati, laggiù, dietro il muro salso di mattone [...] È nel quadrilatero di terra *dove sono sepolti i marinai»;* **cfr.** ***T,*** **XCIII, 857**, «Le tombe dei marinai **–** Le croci, le colonne tronche i Capi torpedinieri del sommergibi<le> Jalea **–** I cannonieri i nocchieri –» e ***L.,*** **1056**, «Mi curvo su *i morti del mare*, a scoprire, a leggere. Ogni nome mi ferisce, ogni pietra mi colpisce. Ecco *il capo torpediniere del sommergibile Jalea, Ciro Armellino. Ecco il sottocapo, Biagio di Tullio*. Un ricordo sublime mi solleva il cuore. Rivedo, in fondo allo specchio d'acqua esplorato, la lunga tomba di ferro, il sepolcro navale.».

F- ***AT,*** **299**, «| Le mura di S. Michele rossastre con la base di pietra bianca».

G- ***AT,*** **301**, «| Bambini pallidi dietro i vetri d'una finestra [...] Si passa sotto il ponte. la laguna – Il campanile dietro gli Spiriti. L'isola dei Morti.» > ***N.,*** **205**, «| *Bambini macilenti, tutt'occhi,* sucidi, tristi», e ***N.,*** **207**, «Il corteo marino si muove, passa *sotto il ponte di legno* folto di gente che guarda e compiange.»

H- ***AT*****, 302**, «[...] – le due casse ferme in mezzo al recinto **[208]**. Le altre due casse di legno bianco. I seppellitori comunali con le corde – La cassa di Peppino è messa nell'altra. Un marinaio la inchioda. Colpi lugubri. Le corde [...] | La cassa calata nella fossa. I sei seppellitori con le pale. La terra che cade e rimbomba. Le aste delle pale lucide. I seppellitori grigi, indifferenti.» > ***N., Ø;*** **cfr.** ***L.*****, 1059**.

I, ***AT*****, 302**, «Bresc<iani> Fondamenta Duodo **–** Barbarigo *2506*» > ***N.*****, 323** [*Terza offerta*], « | Perché avevi tanta fretta? | Ti aspettava la tua piccola amica che io non ho mai conosciuta, in quella tua casa del *sottoportico Barbarigo* dove io non son mai venuto?».

Richiamandoci dunque all'ordine dei lemmi, osserveremo la presenza d'interessanti riprese tematiche dall'intero complesso di **C**. Tali, la descrizione insistita del mattino luminoso, che doveva assistere all'impresa gloriosa del volo su Zara; il motivo dell'affollarsi delle corone; le impressioni fortemente visive del rifrangersi dei ceri sulle lame delle baionette e della luce lunare sulla città deserta, unitamente al dato delle percezioni acustiche associate alla realtà di Venezia in guerra; da ultimo, saranno assunte alcune note relative alla visita di d'Annunzio all'Arsenale, benché, come si vedrà, diversamente conteste.

In senso formale, le principali varianti consistono in chiare espansioni o in svolgimenti stilistici estratti dalle unità sintagmatiche del *Taccuino.* Ad esempio, l'annotazione di **C.3** (*AT,* 297), « | Il sole rosso a fior d'acqua La laguna specchiata. Un giorno glorioso. | Esco sull'imbarcatoio – Un cielo puro – il sole giovine e forte», si trova così disvolta nel *Notturno:* «È il mattino stabilito pel gran volo: un *mattino glorioso.* Non una bava di vento. *La laguna è senza una ruga. Il cielo è immacolato»,* e « | *Il sole vermiglio a fior d'acqua. Il cielo puro. Il sole giovine e forte,* il sole che balza, che aspira al meriggio» (*N.,* 195 e 196). Rispetto al pre-testo, si notino: la lezione di *N.,* 197 «un mattino *di gloria*», variante minima rispetto al *giorno glorioso* del taccuino, che tuttavia rende più evidente l'allusione al progettato volo con l'amico su Zara; l'intensificazione cromatica apportata in *N.,* 196 con il passaggio da *rosso* a *vermiglio* («Il sole *vermiglio*»), e soprattutto l'espansione, con dilatazione concettuale, da «il sole giovine e forte» a «Il sole giovine e forte, *il sole che balza, che aspira al meriggio*» (*N.,* 196). Tuttavia, l'espansione-dilatazione non occulta nel *Notturno* la coincidenza della strutturazione sintattica, che è decisamente nominale come nel pre-testo. Nel *Taccuino* la scansione attraverso maiuscola non preceduta da punto («Il sole rosso a fior d'acqua La laguna specchiata») o per mezzo di trattini («– Un cielo puro – il sole giovine e forte.») segna il rampollare di altrettanti versicoli che si ripropongono nella segmentazione del *Notturno* attraverso il punto («Il sole vermiglio a fior d'acqua. Il cielo puro. Il sole giovine e forte, [...]»): basterà, cioè, impiegare il più deciso staccato dell'accapo per ottenere quella misura lirica caratteristica di tanti passi di questa prosa. Il dato è evidente anche confrontando la materia di **C.1**, *AT,* 298, con quella di *N.,* 194: (***AT***) «Il 23 mattina, levata alle 3. Alle 4 sono in cammino – Suona l'ora sul ponte della Paglia. Venezia deserta la luna | L'ombra del soldato su l'altana, contro il muro. Fond<amenta> di S. Anna. Camini.» > (***N.***) «Esco. | Notte di luna, adamantina. | Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne. | Le calli e i campielli deserti. Il suono del mio passo quasi spaventoso. | Mi scocca l'ora sul Ponte della Paglia; e il grido delle altane si propaga nella chiarità sonora. | Lungo la fondamenta di Sant'Anna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l'ombra del soldato che veglia sopra un'altana in arme».

Vi sono poi espansioni di tipo informativo dovute alla diversa destinazione del testo: dalla stringatezza autoreferenziale del *Taccuino* all'aggiunta, nel *Not-*

turno, di necessari ragguagli per il lettore. Così avviene per il blocco di **C.2** (*AT,* 297) sin dall'*incipit* «Come nella notte hanno fatto le iniezioni, hanno scomposto i miei fiori». Da *N.,* 195, datato 23 dicembre, si evince trattarsi di *iniezioni* per ritardare la decomposizione del cadavere: «Vedo sùbito che la coltre è stata smossa, perché i fiori, già da me composti intorno al corpo, sono scomposti. Il medico ha fatto le *iniezioni per conservare il corpo* più a lungo»; parimenti, s'intende che la notte è quella fra il 22 e il 23, indicazione che non figura nel *Taccuino.* Nel confronto con il *Notturno* si disambiguano anche i segmenti successivi (*AT,* 297): «*I marinai* non sono più dalla parte della testa, ma ai piedi. Le baionette. La fiammella dei ceri vacilla specchiata dalle lame». Infatti, grazie alla precisazione numerica di *N.,* 195, «*I due* marinai non sono più dalla parte della testa ma dei piedi», si comprende trattarsi della guardia d'onore sulle cui baionette si rifrange la luce dei ceri. Conferma ne abbiamo in *N.,* 187 che nella *fabula* è anteriore, essendo riferito al 21 dicembre appena visitata la salma dell'amico: «*Entrano due marinai, con le baionette* in canna e si mettono a capo del lettuccio, restano immobili». Diversamente dallo svolgimento del *Notturno,* il telegrafismo ellittico del *Taccuino* registra il solo risultato finale, ossia la diversa collocazione della guardia la mattina del 23 dicembre («I marinai *non sono più* dalla parte della testa, ma ai piedi»).

Per quanto riguarda **B** (*AT,* 297), «Nell'alba le trombe delle caserme. I rumori dei marin<ai> che fanno la pulizia nei corridoi dell'Ospedale», la mancanza di datazione viene sciolta dal *Notturno,* e precisamente dai due distinti segmenti di *N.,* 191: «Odo passi nel corridoio. Odo il suono delle trombe mattutine nelle caserme prossime» e «Odo lo scalpiccio dei marinai che fanno la pulizia nei corridoi dell'Ospedale». Il confronto con il testo chiarisce che ambedue le note registrate nel *Taccuino,* il suono della diana e il rumore delle pulizie, si riferiscono all'alba del 22 dicembre, dopo le poche ore di sonno passate dal poeta su d'una brandina dell'ospedale. In tutt'uno con l'impiego della triplice anafora (*Odo... Odo... Odo...*), di rilievo è qui la variante *scalpiccìo,* «Odo lo *scalpiccìo* dei marinai», in luogo dei generici *rumori* del *Taccuino* («I rumori dei marin<ai> che fanno la pulizia»), segnando essa il passaggio da una registrazione apparentemente oggettiva alle modalità d'una resa acustica inquieta e come trasognata tipica di quest'arte della memoria.

Le registrazioni di **A** (*AT,* 297-298), come indica espressamente la data apposta nel *Taccuino,* sono invece riferite al 21 dicembre « | Il 21, la porta era chiusa – Mentre ero davanti al cadavere dell'amico, entrò un marinaio con un fascio di ceri e aprì quella porta. Poco dopo fu trasportato il corpo del motorista – vestito di nero [...] ». In effetti, nelle pagine del *Notturno* riferite al 21 dicembre (*N.,* 186) figurano tutti i segmenti di **A**, benché forniti in altra successione: prima la vista del corpo martoriato di Miraglia, poi l'attenzione alla porta della stanza in cui sarà trasferita la salma del motorista Giorgio Fracassini e quindi (*N.,* 187) la descrizione della seconda salma condotta in termini sostanzialmente simili a quelli del *Taccuino.* Appartiene sempre ad **A** (*AT,* 298), l'annotazione « | Un marinaio tolse la bandiera dal capo di Miraglia e vi mise la croce rossa – Lo costrinsi a rimetterla», come conferma il testo di *N.,* 187 con l'aggiunta di una informazione ad uso del lettore: «Un marinaio è in punto di togliere la bandiera dal capezzale per sostituirvi *una bandierina* della Croce rossa. Glie lo impedisco. Egli *la prendeva per tenderla nella parete dell'altra stanza*». Tuttavia, le varianti più significative sono qui di genere diverso. La vistosa *reticentia* riguardante la vista del corpo di Miraglia, «– Mentre ero davanti al cadavere dell'amico », che è del *Taccuino* (*AT,* 297), viene invece dettagliatamente colmata dal testo, producendo un cospicuo campione di sintassi nominale. Come si accennava nell'analisi di **C.3**, il rapporto fra tale conduzione sintattica e quella telegrafica degli appunti appare alquanto

stretto: il forte staccato di punto fermo e accapo, tracciante i confini di altrettanti versicoli, è subentrato agli usi d'una grafica virtualmente già lirica diffusa nel pre-testo. Così reca infatti il *Notturno* (*N.,* 186): «| M'è indicata una porta. Entro. | Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere. | La testa fasciata. | La bocca serrata. | L'occhio destro offeso, livido. | La mascella destra spezzata: comincia il gonfiore. Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione. | Il labbro superiore un poco sporgente, un po' gonfio. | Batuffoli di cotone nelle narici. | L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco. | Le mani conserte sul petto, giallastre. | I due piedi fasciati di garza bianca. | Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte. | Ha la giacca azzurra coi bottoni d'oro, quella di ieri». In effetti, non vi sono nei blocchi sinora considerati note riferibili a tale descrizione, a parte il rilievo contenuto in **C.3** (*AT,* 297), «Belloni scopre il viso del morto. Il naso è *gonfio* – sanguinoso *con il cotone nelle narici* – | Un bavaglio di cotone copre la bocca –», pur con la variante che nel *Notturno* non è Angelo Belloni, bensì il poeta a scoprire, il 23 dicembre, il volto di Miraglia («*Scopro* il viso del morto. Ahimè! Il naso è gonfio, sanguinolento, con le narici piene di cotone. Un orribile bavaglio di cotone gli nasconde la bocca.», *N.,* 196). Per i materiali di cui è contesta la descrizione della salma, bisogna rifarsi a un successivo luogo del pre-testo, la *fabula* del *Notturno* avendo trasposto sotto la data del 21 dicembre note che nel *Taccuino* non figurano entro il corrispondente blocco di **A**, il primo sicuramente nella successione evenemenziale (**A**: *«Il 21,* la porta era chiusa – Mentre ero davanti al cadavere dell'amico [...]»), bensì all'interno di **C.4**, raggruppante appunti che il riordino del testo sembra ascrivere al medesimo 23 dicembre, giorno in cui d'Annunzio, lasciato l'Ospedale di Sant'Anna, si sarebbe recato all'Arsenale, per un colloquio con l'Ammiraglio Thaon di Revel, e a Sant'Andrea, ivi ispezionando i rottami dell'apparecchio.[30] Da tale visita, dunque, il poeta avrebbe tratto i ragguagli sul ritrovamento del corpo di Giorgio Fracassini (*N.,* 187) e alcuni fra i dati caratterizzanti la descrizione del corpo di Miraglia (186). Reca infatti *N.,* 187 : «Odo uno scalpiccio. Due marinai portano su una barella il corpo di Giorgio Fracassini, ritrovato dopo due ore, *tra le tele lacere e i fili attorti, nel trasportare a Sant'Andrea i rottami dell'apparecchio* [...] Ha il viso composto, severo. Ha il suo vestito di pelle fosca. | Sembra un monaco che s'è beato nel transito», mentre **A** (*AT,* 298) reca soltanto: «Poco dopo fu trasportato il corpo del motorista – vestito di nero – di pelle nera – | Viso composto, severo – di un monaco –». L'intero segmento di *N.,* 187, *tra le tele lacere e i fili attorti, nel trasportare a Sant'Andrea i rottami dell'apparecchio,* deriva visibilmente da **C.4** (*AT*, 299): «| La laguna nebbiosa. I campanili i fumaioli. Il draken nella nebbia. Le isole e le barene [...] | *Ecco S. Andrea,* l'hangar nerastro. Le forme vaghe dei velivoli nell'ombra. Su la riva scorgo *i rottami* – | *I rottami* – I longheroni spezzati – *I fili – le tele* –». L'immediato seguito di **C.4** (*AT,* 299-300) si sofferma su Miraglia con una pregnante ricostruzione analettica dei modi della morte: «[...] il rosso e il verde – La fusoliera sfondata – | Forse il radiatore gli cadde sul capo – | Si ruppe un piede contro il governo del timone di profondità – Il petto contro la cloche [...] Fu ritrovato con le gambe in alto. Un braccio era ancora infilato in una manica del pellicciotto», e coincide con la descrizione di *N.,* 186: «L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco [...] | Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte». Tuttavia, la visita del poeta all'*hangar,* forse per un'ellissi "da trauma", o per probabili ragioni d'opportunità compositiva, non compare ricreata nel *Notturno,*[31] allo stesso modo in cui non è stato raccolto lo splendido effetto, ben evidenziato anche graficamente in **C.4** (*AT,* 300), della messa a fuoco dell'apparecchio nella sua caduta precipite: «Il petto contro la cloche Le barene, le ripe basse, l'acqua scolorata – l'Ade –».[32]

Di questa tragica progressione d'Annunzio ha invece trattenuto «Le barene, le ripe basse, l'acqua scolorata» per ricomporre la metafora averna sotto altra data, ossia entro la narrazione del trasporto delle salme a San Michele, avvenuto il 24 dicembre. Si legge infatti in *N.*, 207: «Si naviga lentamente, *per le lagune scolorate che fendono la scìa pallida, la scìa della morte*, lungo il canale segnato dai pali. | *Le acque son basse, le barene appariscono.* | Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti [...] / Si approda. | È come un sogno d'oltremare, *d'oltremondo*».[33] Il *Notturno*, inoltre, ha ignorato altri dati di possibile utilizzo: «Il motore su un cavalletto la morchia – *Le conchiglie nei tubi di scappamento. Ha dragato il fondo.* [...] Si entra nell'Arsenale Mucchi di carbone ferraglie – gru – fumaioli – navi, barcolame Tettoie. Gabbiani – Morte cose. Catene –» (*AT*, 300). Se la presenza delle *morte cose* è una costante diffusa dell'atmosfera veneziana già a partire dal *Fuoco*, costituirebbe un episodio di *reticentia* l'ellissi di quelle *conchiglie*, rivelatrici dell'atroce fine di Miraglia, rinvenute nei tubi di scappamento e qui siglate dalla raggelante *conclusio* «Ha dragato il fondo». Ma, come in altri casi, questo simbolo di morte per acqua sarà diversamente recuperato in contesti successivi, quali il fondamentale *Taccuino* XCIII e, di qui, la *Licenza*.

Va riferita al 24 dicembre la complessa materia del lemma **D** (*AT*, 298-299), il cui abbrivio è invero segnato da indubbia ambiguità distributiva. Nell'immediato seguito di due paragrafi di note riferite al 23 dicembre, ossia a **C.1** («*Il 23 mattina*, levata alle 3 [...] L'ombra del soldato su l'altana [...] Fond<amenta> di S. Anna. Camini»), si colloca la suggestiva analessi: «*Le fondamenta nuove – il Casino degli Spiriti – il ricordo della fosforescenza intorno alle mura di S. Michele* quando Violetta era là (quella di iersera) Il principio dell'amore» (*AT*, 298). L'inclusione grafica in **C.1** lascerebbe ipotizzare trattarsi di un'associazione mentale sollecitata dal sovrastante «Fondamenta» («*Fond<amenta>* di S. Anna. Camini» > «*Le fondamenta nuove*»). In realtà, anche per riscontro topografico («Le fondamenta nuove – *il Casino degli Spiriti* –»), questo terzo paragrafo meglio si situa all'interno del lemma **D**, e precisamente entro il tragitto d'andata, per il trasporto delle salme, a San Michele. Tale unità ha invero precisa corrispondenza nell'episodio corrispettivo del *Notturno*, poiché, giunto ad avvistare «le mura rossastre» del cimitero, «Mi volto», scrive il poeta, «a guardare laggiù *il Casino degli Spiriti*, gli orti di Tomaso Contarini, i luoghi delle nostre delizie. (Sere d'estate, sere di luna; gondole piene di donne che non eran nostre; malinconia e disdegno.)» (*N.*, 207). Si osserva che, nonostante l'evidente fruizione del pre-testo, nel *flashback* del *Notturno* non figura il pregnante dato percettivo «della *fosforescenza* intorno alle mura di S. Michele» che era nel *Taccuino*, e però sarà il ritorno da San Michele (*N.*, 209) a porgere questo tassello. Sviluppando un appunto successivo, « | Le mura di S. Michele rossastre con la base di pietra bianca» (*AT*, 299, **F**), l'artefice del *Notturno* ha compiutamente raccolto quel duplice (di *AT*, 298 e già di *N.*, 207) movimento analettico: «La mia barca, *al ritorno*, costeggia *i muri di San Michele, rossi di mattone con la base di pietra chiara*. | *Ricordo una notte d'estate*, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. Rosalinda era con noi. La laguna era così *fosforescente* che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche. E ci chinavamo a guardare. Il mento delle donne ne appariva rischiarato | Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare. | S'udiva il tonfo misurato dei remi. E *sotto i muri funebri la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce.* | Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti. | Egli [Miraglia] la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo». Affascinante *mise en abyme*, ricordo entro l'attuale *recordari* percorso da brividi spiritici, ove la menzione di «Rosalinda», *senhal* per l'amica di Miraglia, si giustifica nel tempo della scrittura essendosi la donna recata al Casino degli Spiriti ad assistere al passaggio della barca mortuaria (*N.*, 209). Il

senhal e l'inserto della sinestesia «*melodia* luminosa» rinviano, però, ad un'attestazione di gran lunga antecedente: l'*Altro Taccuino* 12, del settembre 1899. Già utilizzato per la stesura del *Fuoco*, questo complesso taccuino, dedicato alla musica antica, dai trovatori agli elisabettiani, muove dall'incontro zurighese di d'Annunzio con il musicista Arnold Dolmetsch e con la sua compagna, ribattezzata appunto *Melodia* (e *Melodìa*) in associazione con la tessera shakespeariana «Rosalinda»[34]. Così reca infatti l'*AT* 12: «*Melodia* canta nel bosco, appoggiata a un albero (*Rosalinda!*), dondolandosi un poco [...]».[35] In effetti, se nella *Terza offerta* si assiste a un riutilizzo puntuale ed esteso di queste annotazioni (*N.*, 366-367),[36] il tema della *melodia* conoscerà, per intermedio del *Notturno* (*N.*, 209), un affascinante svolgimento anche nella *Licenza* (*L.*, 1048-1050)[37].

Elegiaca pausa di breve durata: il flusso memoriale promosso dal *Taccuino* e accolto nel *Notturno* con la rievocazione dei «luoghi delle nostre delizie», di placide «sere di luna», fra canzoni, *amores* e risa femminili (*N.*, 207), s'interrompe con l'approdo del corteo funebre a S. Michele; al passato succede l'orrore presente: subentrano i tristissimi accadimenti che precedono la sepoltura. Per tale capitolo di storia privata e collettiva, il *Notturno* ha largamente approfittato del blocco di appunti registrati in **E**. Molte, davvero, appaiono le riprese. Si tratta di derivazioni oltremodo puntuali, talune tematicamente assai rilevanti, come il riferimento a quelle corone di fiori recisi avversate dal poeta fin dal loro primo apparire nella stanza mortuaria dell'Ospedale Militare: simbolo di disfacimento e corruzione corporale, che costituisce, sia nel pre-testo che nel testo, il *leitmotiv* della rivisitazione dei funebri eventi.[38] Significative, tuttavia, nel *Notturno* anche le assenze. Pur avendo utilizzato una pletora di dettagli descrittivi, dal paesaggio lagunare all'architettura cimiteriale, d'Annunzio ha quasi del tutto ignorato la toccante memoria inscritta in **E.1** (*AT*, 298), e segnata, nei due segmenti d'abbrivio, da sicuro impulso lirico: «*Nel cámpo comúne – tra i mórti del máre* – il Capo torpediniere Ciro Armellino del *Jalea* (Ricordo di Biagio Tullio – Sottocapo torpediniere del *Jalea*.[)] | Alessandro Vitturi tenente di vascello comanda il sommergibile Medusa. | Stefanaro Giuseppe **–** Capo torpediniere del Medusa | Qualche morto dell'Amalfi». Ebbene, nulla di queste tragedie, fra le quali la recente vicenda del sottomarino *Jalea*, affondato il 17 agosto del 1915 nella baia di Panzano,[39] si dice nel *Notturno*, eccezion fatta per l'ellittico richiamo di *N.*, 171: «Il mio compagno è nell'isola dei trapassati [...] È nel quadrilatero di terra *dove sono sepolti i marinai* [...]». Sarà la *Licenza*, invece, sulla scorta dei *Taccuini* XCIII, 21 luglio 1916, e LXXXI, 25 agosto 1915, a consegnarci, in un racconto trascorso da sofferta emozione, la dettagliata testimonianza dell'accadimento (*L.*, 1061-1079), avendola d'Annunzio colta sulla bocca del suo unico superstite: il marinaio Antonio Vietri, «(di Avellino) uomo prodigioso –».[40]

Restano ancora gli appunti consegnati a **G** e **H**, essendo **I** l'annotazione dell'indirizzo veneziano di Luigi Bresciani, con ogni probabilità trascritto nella medesima circostanza dei due blocchi precedenti, e narrativamente trasposto nella *Terza offerta* del *Notturno* (*N.*, 323).[41] Tali nuclei sono stati individuati per comodità esemplificativa, facendo in realtà essi parte di un unico episodio, ossia la sepoltura di Miraglia e Fracassini in data 27 dicembre. A **G** (*AT*, 301), che descrive l'itinerario del nuovo tragitto verso l'Isola dei Morti, segue subito in **H** (*AT*, 301-302) il definitivo suggello della vicenda terrena di Miraglia. Ma si potrà notare che neppure questa fondamentale sezione ha rispondenza alcuna nel *Notturno:* i numerosi particolari della sepoltura attestati nel pre-testo (*AT*, 302), la deposizione delle casse contenenti le salme entro «altre due casse di legno bianco», per meglio preservarle; i colpi lugubri delle martellate sui chiodi; l'interramento operato dai sei becchini grigi e indifferenti; il rimbombo delle palate di terra e il

lucore sulle aste consunte delle pale, ebbene, tutto ciò non figura nel *Notturno,* ma verrà ricreato, incentrandosi sull'unica figura di Miraglia, nella *Licenza.*

Taccuini e *Licenza*

«La vita è bella», scrive d'Annunzio a Chiaroviso, «Oggi è il solstizio d'estate, è l'immobile estasi della luce [...] | Io sono andato a visitare i morti. Si compiono oggi quattro mesi della mia pena, si compiono sei mesi dal trapasso di quel compagno alato ch'era divenuto la metà del mio coraggio, *dimidium animi.* Ed egli era nato, or è trentatre anni, nel giorno del solstizio estivo» (*L.*, 1051). È dunque il 21 giugno del 1916 ed è la prima volta, dalla celebrazione del trigesimo (21 gennaio 1916), che d'Annunzio, a seguito dell'immobilità forzata, ha rimesso piede a San Michele. I ricordi si affollano nel convalescente in un continuo intrecciarsi e interferire dei piani temporali reso ancora più complesso dalla frequente cancellazione dei tempi storici. Il primo ricordo (*L.*, 1054) risale al 24 dicembre 1915, quando i feretri erano trasportati all'Isola dei Morti; di seguito, dunque, siglato dal commento «| Non è vero. Trasogno» (1054), si passa al presente e alla visita ai tumuli dei compagni, Miraglia, Bresciani e Prunas. Nonostante la violenza della luce barbagli nell'occhio leso ed accechi quello meno compromesso, d'Annunzio intravede il cippo, a lui ben noto, di Giuseppe Miraglia, con la sua dorata ala d'Icaro (1055). Ma non può sapere dove siano collocate le tombe di Prunas e Bresciani (1055, 1056), mai più rivisti dalla sera del 2 aprile – incontro ampiamente riportato nella *Terza offerta* del *Notturno* (*N.*, 322-323). Mentre conduce la sua ricerca affannosa, vacillando sotto il bagliore della luce tra le lapidi sconnesse, egli rivede tra i morti del mare – già li aveva visti il 24 dicembre (cfr. *AT 35,* **E.1,** 298,) – il tumulo del capo torpediniere del sommergibile *Jalea* Ciro Armellino e del suo secondo, Biagio di Tullio, e anche «i naufraghi ripescati e sotterrati» del *Medusa* e dell'*Amalfi* (1056). Disperando di trovarle, chiede a un decrepito cappuccino dove siano le tombe dell'aviatore e del suo motorista (1057), ma non ottiene risposta. Finalmente, un custode gli porgerà la polizza sepolcrale in cui è scritto che Luigi Bresciani si trova nella fossa tredicesima della terza fila. Accostatosi a quella pietra squadrata, che all'infuori del numero non reca segno alcuno, gli sopraggiunge violento e dolcissimo il ricordo dell'amico comune (1059). Ha così inizio un secondo movimento analettico che riporta, questa volta, al 27 dicembre 1915, giorno della sepoltura di Miraglia, cui seguirà il ritorno all'attualità della visita con una messa a fuoco in dettaglio della vita animale e vegetale prosperante intorno al tumulo dell'amico (1060). Per la ricostruzione dell'interramento di Miraglia d'Annunzio ha puntualmente narrativizzato, integrandola con doviziosa aggiunta di particolari utili al lettore, la materia dell'*Altro Taccuino* 35 (**H**), ma nel contesto dell'intero episodio egli mostra di aver assunto anche le annotazioni del *Taccuino* XCIII (*T,* 857-859), recante la data del 21 luglio. A parte questa discrepanza di datazione, visto che la *Licenza* si riferisce espressamente al 21 giugno, l'utilizzo dei materiali del pre-testo è evidentissimo, come basterebbe a dimostrare una registrazione anche solo parziale dei prelievi dal *Taccuino* XCIII entro il tessuto composto della *Licenza.* Estendendo il metodo impiegato in precedenza al riporto del nuovo spoglio, si sono ricondotti i vari segmenti del XCIII ai nuclei di *fabula* ora intravisti nella *Licenza.* Anche qui il contrassegno alfabetico dei diversi lemmi, da noi riassunti in capo alla citazione, varrà a evidenziare gli scarti nella distribuzione dei materiali fra testo e pre-testo.[42] Si riproduce di seguito il testo del *Taccuino* secondo la lezione Bianchetti:

T **XCIII** [1916], pp. 857-859:
[A (**1, 2, 3, 4**): Approdo. **B**: Tombe dei marinai. **C**: Incontro con il cappuccino. **D**: Tombe di Bresciani e Prunas. **E** (**1, 2**): Tombe di Miraglia e Fracassini**]**

***T*, 857**
21 luglio.
A.1 Le cicale cantano su i cipressi di San Michele. La gran luce **[1054]**. **D**. Le tombe di Bresciani e di Prunas senza nome **[1057]**. Luigi così sensibile **–** ha su la sua tomba motosa una corona di zinco dipinto e palme disseccate quasi spinose **–** Alcuni vasi di terracotta **–** pieni di terra ma senza più pianta. Una pietra squadrata col numero 13 **[1058]**

Su la tomba di Prunas poco strame **[Ø]** – Alcune conchiglie nella terra. Un cartoccio di zinco con un poco d'acqua **[1058]** – Il boschetto di tuie – che si muovono – **B**. Le tombe dei marinai – Le *(a)*[43] croci, le colonne tronche i Capi torpedinieri del sommergibi<le> Jalea – I cannonieri i nocchieri – **[1056]**
E.1 Su la tomba di Peppino una corona d'alloro **[1060]** – I fiori de tapo – fiori di barena **[1060-1061]** – I crepacci nel terreno **[1056]** – L'ala dorata oro più scuro – il fondo verde del bronzo –

Icaro! Icaro! Il grido vano – **[1060]**[44]

I due magri oleandri a fianco del cippo – **[Ø]**

La tomba di Giorgio Fracassini **[Ø]** piena di pianticelle – annaffiate – Le formiche su per gli ovoli della base e gli sgusci – Una lucertola – Il grido degli uccelli **– *T*, 858** I frammenti di conchiglie marine – Il busso ingiallito – I fili d'erba che tremano Un ciuffo di trifogli – **[1060]**
C. Un cappuccino seguito da un gatto nero cammina lungo il muro bianco di lapidi **–**

Tre gatti San Francesco è vecchio La ghiaia scricchiola sotto gli zoccoli **–** I due gatti tigrati. I suoi piedi nudi. Le mani congiunte Il cordiglio bianco **–** Il cappuccio Le voci che vengono dalle fondamente lontane **–** La campana Il vento **–** Il (*a*)[45] mistero della vita **–** L'ora che suona **–** Le farfalle bianche come quelle che svolazzano contro il cancello **–** E, dietro, la moltitudine dei morti **–** E tra le croci la (*b*)[46] mazza fiorita di un malvone Il delicato campanile – **[1057-1058]**
E. 2 *«Qui si scioglie il peso mortale...»* **[1056]**[47]

A. 2 Il battere d'un martello **[1055, 1057]** su ferramenta **–** Le ombre dei cipressi che tagliano il (*c*)[48] viale soleggiato Una scala d'ombra e di luce **– [1055]** Qualche madre in gramaglia che s'asciuga il pianto e il sudore – Le lapidi che si smuovono contro i piedi **–** Il gemito d'una sirena **–** Il gridio degli uccelli marini che *sentono* [*c.d'A.*] l'acqua **[1055]**
A. 3 I porticati del Convento Le due magnolie. Il chiostro – Il ciarlìo dei passeri su i tetti bruni ove qualche tegola rosseggia – Le lastre sconnesse e le erbe alte negli interstizii L'ombra delle colonnette nell'andito. La porta grigia – (***T*, 859**) dove lo misero con le corone – presso la lapide di Regina Carazzolo [**1055**].
A.4 Mi rifugio nell'ombra della Chiesa **[1054]** ove i monaci salmodiano – Alla porta una portiera di tela bruna che ondeggia Un cappuccino prende da terra vasi di fiori e ne orna la balaustra dell'altare Inchinandosi ogni volta con un movimento ritmico **–** Un ricordo di danza sacra – La danza di Jacopone l'ebrezza **–** Il pazzo di Dio – Ha gli zòccoli nuovi **–** di legno *sonoro* [*c.d'A.*] **[Ø].**

Sulla falsariga di questi nuclei di *fabula*, già a un primo sguardo si potrà constatare come nel rapporto tra l'ordine del prodotto finito e quello del *Taccuino* la divergenza sia massima, le registrazioni succedendosi per l'intero pre-testo in

liberissima disseminazione, all'interno, pertanto, d'una stesura più marcatamente "in codice" che quella dell'Altro *Taccuino* 35. Il nucleo delle prime registrazioni con l'arrivo al Cimitero *(T* XCIII, 858, **A.1)** viene subito interrotto dalle note sul ritrovamento dei tumuli di Bresciani e di Prunas: accadimento di necessità successivo (**D**), visto che d'Annunzio ignora il luogo in cui giacciono l'amico Luigi e il suo motorista, scomparsi, e dunque anche sepolti, mentre egli giaceva sul suo letto di malattia. Essendo questa, da allora, la prima visita del poeta a San Michele, egli è costretto a chiedere informazioni prima a un religioso (**C**) e poi a un custode del Cimitero, che, non menzionato nel *Taccuino,* lo sarà, e dettagliatamente, nella *Licenza* (1058). Sarà costui, dunque, a fornire a d'Annunzio l'indicazione della tomba di Bresciani. Il seguito di **A** si ritrova invece frammentato in segmenti ulteriori (**A.2, 3, 4,** *T,* 858), coi quali non si apre, ma si chiude la stesura del *Taccuino* XCIII.

D'altro canto, va precisato che la linearità della *fabula* è più d'apparenza che di sostanza, la *narratio* della *Licenza* essendo sensibilmente più sfrangiata che quella della *Prima offerta,* interrotta da anacronie più consistenti e ad intreccio multiplo lungo l'asse di ben tre *flashback:* 24 dicembre – trasporto delle salme a S. Michele (1054); 27 dicembre – seppellimento di Miraglia e Fracassini (1059-60), e 25 agosto 1915 (1061-79) – volo di d'Annunzio e Miraglia sulle acque di Grado. Simile strutturazione non potrà non riflettersi sulle stesse modalità di conduzione dei prelievi dal pre-testo, determinando una fruizione in cui il filo narrativo, sulla spinta dell'affannoso *recordari* dannunziano, riporta dati non inseriti nella prosa precedente o che, se inscritti, si rifrangono da altro fuoco prospettico: altro chiaro esempio della circolarità complementare fra *Notturno* e *Licenza*.

Vi è infine da osservare che in diretto rapporto con la libertà struttiva della seconda prosa è la virtualità segnatamente lirica del *Taccuino* XCIII, il cui l'*incipit*, nel registrare l'approdo del poeta a San Michele, «Le cicale cantano su i cipressi di San Michele» *(T*, 857, **A.1**), muove sicuramente da *Alcyone:* «Le lodolette cantan su le pratora | di San Rossore e le cicale cantano su i platani | d'Arno a tenzone» *(La tenzone*, vv. 3-6).[49] Ma anche si pensi alle registrazioni visive e acustiche di **A.2-A.3** *(T*, 858) «– Il battere d'un martello su ferramenta –», «– Il gemito d'una sirena **–** Il gridio degli uccelli marini», «Il ciarlìo dei passeri su i tetti bruni ove qualche tegola rosseggia»; o, in **D** *(T,* 857), alla caratterizzazione aggettivale *motosa* e al forte richiamo allitterante utilizzati per descrivere la tomba di Bresciani: «Luigi [...] ha *SU* la *SUa* tomba *motoSa* una corona di zinco»; o all'empito di quell'«Icaro! Icaro! Il grido vano –» che si legge in **E**. Similmente si potrà rilevare per il nucleo dell'incontro con il vecchio cappuccino, qui indicato con **C** *(T,* 858), tutto trascorso da una forte segmentazione versicolare, tra spazi bianchi e trattini, e dal richiamo ad un'acustica sospesa e sottilmente evocativa: «La ghiaia scricchiola sotto gli zoccoli [...] Le voci che vengono dalle fondamente lontane – La campana Il vento – Il mistero della vita – L'ora che suona –».

In realtà, anche per la seriorità della stesura (21 luglio) e dunque per il coincidere con la composizione della *Licenza,* il vero senso di questo taccuino è il suo costituire un diretto banco di prova del *labor intus,* una già composta minuta, tale da porgere al prodotto finito soluzioni largamente confezionate o semilavorate.[50] Se notabile è infatti la diversità distributiva ai fini della narrazione, non si scorgono in senso formale significative varianti né di lessico né di stile; si assiste, al contrario, alla puntuale trasposizione d'intere unità sintagmatiche. Ecco i risultati del nostro spoglio:

Cfr. ***L.*, 1054-1055** e ***T* XCIII, 857- 859**:

[...] Trasogno. *La gran luce m'acceca* (*T* XCIII, **A.1,** 857 < *La gran luce*.). I riflessi acuti mi trafiggono come stocchi. La riva è troppo erta sopra la marea bassa. Una mano

ignota si tende per aiutarmi a salire. Mi ritrovo su lastre di pietra arroventate che mi abbacinano. *Fuggo* verso la porta del chiostro (**A.3**, 858 < I porticati del Convento [...] *il chiostro* *** –**; **A.4,** 859 < *Mi rifugio* nell'ombra della Chiesa). Ho qualche minuto di smarrimento. Tutta la vita è come uno sciacquìo lontano [...] Tutta la vita è come *il ciarlìo continuo di* quei *passeri su* quei *tetti bruni ove qualche tegola rosseggia* (**A.3,** 858 < *Il ciarlìo dei passeri su i tetti bruni ove qualche tegola rosseggia*). Vacillo su *le ombre delle colonnette,** su liste d'ombra (**A.3,** 858 < *L'ombra delle colonnette* nell'andito) sottili come lame [...] M'imbatto nella *porta grigia del deposito,** che è chiusa. Mi soffermo *davanti alla* vecchia *lapide di Regina Carazzolo** **(A.3,** 858-859 < *La porta grigia – dove lo misero* con le corone – *presso la lapide di Regina Carazzolo* *). Rivedo incisa la lieve ghirlanda di ulivo e di edera; rivedo le due ali*. Come si sono alzate *le erbe negli interstizii delle lastre sconnesse* (**A.3**, 858 < *Le lastre sconnesse e le erbe alte negli interstizii*),* intorno al pozzo francescano! Sono alte come candele infisse [...] Passo tra due cipressi e due magnolie.* Salgo una breve scala. Un crudele ardore m'abbaglia [...] Una pietra bianca, una pietra di tomba, si smuove sotto i miei piedi. Odo il *lagno* rauco *d'una sirena* (**A.2,** 858 < – *Il gemito d'una sirena* –) che lacera laggiù la laguna torpida. Odo un maglio che batte, laggiù, su ferramenti grossi (**A.2**, 858 < *Il battere d'un martello su ferramenta)* [...] Vado avanti, e non so perché non cada. Tutte *le pietre delle tombe si smuovono sotto il mio passo* (A.2, 858 < – *Le lapidi che si smuovono contro i piedi* – *). Discendo qualche gradino che splende e tentenna come le lapidi. Ora la ghiaia stride. Che è quella *scala di luce e d'ombra?* È *la via dei cipressi* (**A.2**, 858 < *Le ombre dei cipressi che* tagliano *il viale soleggiato Una scala d'ombra e di luce),* che rasenta il cimitero dei marinai.

Le unità contrassegnate da asterisco riportano all'*Altro Taccuino* 35: si tratta di soluzioni ripetute o che, non accolte nel *Notturno,* sono trapassate nella *Licenza* per intermedio del *Taccuino* XCIII, ma anche autonomamente. Simili casi sono numerosi e, benché relativi a note di dettaglio, non possono considerarsi irrilevanti, poiché dimostrano come gli appunti dell'*Altro Taccuino* ora siano, fra pre-testo e intratesto, finalmente entrati nel circuito narrativo:

AT* 35, 299,** Nell'emiciclo le cappelle – E *il convento col portico* > *N.,* 207, Entriamo nel *chiostro,* sotto *ilportico*> *T* XCIII (**A.3**, 858) > *I porticati* del Convento > *L.,* 1055, ***Ø.
AT* 35**, Il chiostro quadrato – con le sue arcate e *le sue colonnette nerastre*, col tetto bruno – > *N.,* ***Ø > *T* XCIII (**A.3**, 858), *L'ombra delle colonnette* nell'andito > *L.,* 1055, Vacillo su *le ombre delle colonnette,* su liste *d'ombra* [...].
***AT* 35**, *Accanto alla porta della Camera di deposito* > *N, 207, Andiamo verso una porta, verso il deposito mortuario, dove le due salme attenderanno* fino a lunedì per essere seppellite > *T* XCIII (**A.3**, 858-859) *La porta grigia – dove lo misero* con le corone – > *L., 1055,* M'imbatto nellaporta *grigia del deposito* [...].
AT* 35**, Accanto alla porta della Camera di deposito **–** *Una lapide antica di Regina Carazzolo* > *N.,* ***Ø > *T* XCIII (**A.3**, 858-859) > La porta grigia **–** dove lo misero con le corone **–** *presso la lapide di Regina Carazzolo* > *L.,* 1055, Mi soffermo *davanti alla vecchia lapide di Regina Carazzolo.*
AT* 35**, *Una corona di ulivo e di edera* – Sotto *la lapide due ali* > *N.,* ***Ø > *T* XCIII, ***Ø*** > *L.,* 1055, Rivedo incisa la lieve *ghirlanda di ulivo e di edera;* rivedo le *due ali*. ***AT* 35,** *Le lastre sconnesse del lastrico, l'erba nelle commessure* > *N.,* 210, *le lastre sconnesse*> *T* XCIII (**A.3**, 858) > *Le lastre sconnesse e le erbe* alte *negli interstizii* > *L.,* 1055, Come si sono alzate *le erbe negli interstizii delle lastre sconnesse* [...]!
AT* 35**, Tra le due ali del Convento, *due cipressi, due magnolie* > *N.,* ***Ø > *T* XCIII > ***Ø***, (**A.3**, 858) Le *due magnolie* > *L.,* 1055, Passo tra *due cipressi e due magnolie.*
AT* 35,** *Le pietre tombali* che *vacillano sotto il piede* > *N.,* ***Ø > *T* XCIII (**A.2**, 858) > **–** *Le*

lapidi che si smuovono contro i piedi – > L., 1055, *Una pietra* bianca, una pietra *di tomba, si smuove sotto i miei piedi* [...] Tutte *le pietre delle tombe si smuovono sotto il mio passo*.

Per derivazioni di maggiore consistenza torneremo a rivolgerci al *Taccuino* XCIII. Si osserverà, allora, che la «via dei cipressi» rasente «il cimitero dei marinai» *(L.*, 1055) non è quella che conduce alle tombe di Bresciani e Prunas (**D**, *T*, 857), bensì a «Le croci, le colonne tronche» e ai «Capi torpedinieri del sommergibi<le> Jalea – I cannonieri i nocchieri –» del lemma **B** (857). Anche queste note, sappiamo, già erano nell'*Altro Taccuino* 35 (cfr. **E.1**, 298):

Nel campo comune – tra i morti del mare – il Capo torpediniere Ciro Armellino del *Jalea* (Ricordo di Biagio Tullio — Sottocapo torpediniere del *Jalea*[)].
Alessandro Vitturi tenente di vascello comanda il sommergibile Medusa.
Stefanaro Giuseppe – Capo torpediniere del Medusa
Qualche morto dell'Amalfi [...]

mentre trasparivano appena nel *Notturno* («nel quadrilatero di terra dove *sono sepolti i marinai», N.,* 171). La *Licenza,* invece, in un doloroso *dejà-vu,* si richiama proprio alla lezione più estesa e liricamente atteggiata dell'*Altro Taccuino* 35:

***L.*, 1056-1057**

[...] Mi curvo su i morti del mare, a scoprire, a leggere. Ogni nome mi ferisce, ogni pietra mi colpisce. Ecco il capo torpediniere del sommergibile *Jalea,* Ciro Armellino. Ecco il sottocapo, Biagio di Tullio. Un ricordo sublime mi solleva il cuore. Rivedo, in fondo allo specchio d'acqua esplorato, la lunga tomba di ferro, il sepolcro navale. Ecco i morti del sommergibile *Medusa,* ecco i morti dell'*Amalfi*, ecco i naufraghi ripescati e sotterrati. Son forse più tristi qui, in questa mota gialliccia, sotto queste croci meschine, sotto queste ghirlande di zinco.

A tal punto, ansioso di trovare i tumuli dell'amico Luigi Bresciani e del motorista Roberto Prunas, il poeta si rivolge a un vecchio cappuccino (*T* XCIII, **C**, 858). Il corpo di queste note, in sé alquanto compatto e liricamente atteggiato, è stato trasposto per intero nella *Licenza:*

***T* XCIII, 858**
Un cappuccino seguìto da un gatto nero cammina lungo il muro bianco di lapidi –
Tre gatti San Francesco è vecchio La ghiaia scricchiola sotto gli zoccoli – I due gatti tigrati. I suoi piedi nudi. Le mani congiunte Il cordiglio bianco – Il cappuccio Le voci che vengono dalle fondamente lontane – La campana Il vento – Il mistero della vita – L'ora che suona – Le farfalle bianche come quelle che svolazzano contro il cancello – E, dietro, la moltitudine dei morti –

***L.*, 1057**
Vedo un'ombra passare lungo il muro abbagliante di lapidi.
È un vecchio cappuccino, vecchio decrepito, che strascica gli zoccoli biasciando, con le mani congiunte sul cordiglio di San Francesco, seguìto da un gatto nero e da due gatti tigrati che gli miagolano alle calcagna. Mi accosto, lo riverisco, lo interrogo. Non è se non una tonaca logora, non è se non un cappuccio penzoloni, tanto la sua carcassa mi sembra cadente e sparente [...] Si sofferma,

non comprende, non risponde. Gli domando dove sieno i miei morti. I morti sono da per tutto. Egli medesimo è un morto [...] I suoi piedi nudi sono morti negli zoccoli che fanno stridere la ghiaia. Egli non ode le voci umane che vengono dalle fondamente lontane; non ode le campane lontane; non ode l'ora che suona; non ode il martello che batte [...]

Dove sono i miei morti?

Si forniscono di seguito le varianti nel passaggio dal pre-testo:

T XCIII, lungo il muro bianco di lapidi > *L.,* 1057, lungo il muro *abbagliante* di lapidi; *T,* Un cappuccino [...] San Francesco è vecchio > *L.,* È un vecchio cappuccino, *vecchio decrepito; T,* I suoi piedi nudi > *L.,* I suoi piedi nudi *sono morti* negli zoccoli; *T,* La ghiaia scricchiola sotto gli zoccoli > *L.,* negli zoccoli che fanno *stridere la ghiaia*; *T,* Le mani congiunte Il cordiglio bianco > *L., con* le mani congiunte *sul* cordiglio *di San Francesco*; *T,* – Il cappuccio > *L., non è se non* un cappuccio *penzoloni*; *T,* Le voci che vengono dalle fondamente lontane > *L., Egli non ode* le voci *umane* che vengono dalle fondamente lontane; *T,* – La campana > *L., non ode le* campane *lontane*; *T,* Il vento – Il mistero della vita – > *L.,* ***Ø***; *T,* L'ora che suona – > *L., non ode* l'ora che suona; *T,* Le farfalle bianche come quelle che svolazzano contro il cancello – > *L.,* ***Ø***.

Tali interventi obbediscono all'intenzione di una resa espressivistica allucinata, promossa dall'intensificazione aggettivale *(T,* «lungo il muro *bianco* di lapidi» > «lungo il muro *abbagliante* di lapidi»; *T,* «Un cappuccino [...] San Francesco è *vecchio*» > *L.,* «È un vecchio cappuccino, *vecchio decrepito*») e, generalmente, dal disvolgersi della densità autoreferenziale, tipica delle registrazioni del *Taccuino* (*I suoi piedi nudi*; *Le mani congiunte*; *il cordiglio bianco*; *il cappuccio*), nei sintagmi di una compiuta predicazione stativa. Così, «I suoi piedi nudi» divengono nella *Licenza* «I suoi piedi nudi *sono morti* negli zoccoli [...]; il «cordiglio *bianco*» diventa «il cordiglio *di San Francesco*», su cui posano le *mani congiunte* del cappuccino; il *cappuccio* appare ora *penzoloni* («Non è se non una tonaca logora, *non è se non un cappuccio penzoloni*») in conformità al ritratto di un essere già consegnato alla morte. Oltre a ciò, è andato perduto – per il momento – il suggestivo effetto onomatopeico della ghiaia che «*scricchiola* sotto gli zoccoli», qui subentrando la soluzione più ricercata degli «zoccoli che *fanno stridere* la ghiaia» memore del *Trionfo della morte* («Una pesante carrozza nera passò nel viale, *facendo stridere la ghiaia*», *PR,* I, 649). Infine, la densità nominale delle notazioni acustiche del *Taccuino* si distende, forse anche perdendo qualcosa della propria intensità iniziale, nell'articolata sequenza anaforica dei *non ode* che sono nella *Licenza:* «Egli *non ode* le voci umane che vengono dalle fondamente lontane; *non ode* le campane lontane; *non ode* l'ora che suona; *non ode* il martello che batte»: sequenza in cui, cassati alcuni termini del pre-testo (*Il vento, Il mistero della vita, Le farfalle bianche),* viene introdotto, puntualmente muovendo da **A.2** *(Il battere d'un martello su ferramenta),* il simbolismo del *martello* («non ode *il martello che batte»),* dopo averlo utilizzato nella variante di quel *maglio* che scandiva la vacillante avanzata del poeta tra le lapidi («Odo *un maglio che batte,* laggiù», *L.,* 1055). Quanto ai termini non accolti nel passo della *Licenza,* degno di rilievo è il segmento del *Taccuino* «– *Le farfalle bianche* come quelle che *svolazzano* contro il cancello –», aerea annotazione che, qui espunta in funzione del carattere acustico della sequenza, in realtà riporta a un luogo antecedente dell'operetta, là dove il poeta raccontava a Chiaroviso della visita effettuata con Miraglia agli orti di Tomaso Contarini («Due *farfalle bianche,* di quelle che per ali hanno rapito quattro petali a una rosa di neve, esitavano su l'acqua

color di perla e poi *svolazzavano su per il cancello* come se volessero entrare nel giardino», *L.*, 1006).

Non avendo dunque ottenuta alcuna informazione dal vecchio cappuccino, il poeta si rivolge a un custode. Può egli dirgli dove si trovi la tomba di Luigi Bresciani? Costui non sa, ma promette di tornare una volta consultato il registro. È il momento adatto per restaurare due belle soluzioni di **C**. La prima *(L.*, 1058) è l'onomatopea della ghiaia che *scricchiola:*

[...] Scorgo nel viale un custode nero. Lo chiamo. Lo interrogo. Non sa. Va a consultare il registro. Si allontana. *La ghiaia scricchiola.*

La seconda è l'immagine delle *farfalle bianche,* che il poeta intravede mentre attende in preda allo sconforto il ritorno del custode *(L.*, 1058):

L'attesa mi vuota l'anima, e vuota il mondo [...] Col supplizio della luce negli occhi, resto fisso alla mia ombra coricata sul sabbione dove i miei piedi si stampano. *Sopra la mia ombra svolazzano due farfalle bianche,* simili a quelle che esitavano davanti al cancello rugginoso dell'orto contareno.

Affascinante gioco d'ombre cinesi e ridistribuzione opportuna di materiali, con la quale in effetti si accede al travaso nella *Licenza* delle note rispondenti al lemma **D**. Il poeta, con sotto agli occhi la polizza sepolcrale, ha potuto finalmente individuare le tombe di Bresciani e di Prunas:

***T* XCIII, 857**

Le tombe di Bresciani e di Prunas senza nome. Luigi così sensibile – ha su la sua tomba motosa una corona di zinco dipinto e palme disseccate quasi spinose – Alcuni vasi di terracotta – pieni di terra ma senza più pianta. Una pietra squadrata col numero 13

Su la tomba di Prunas poco strame – Alcune conchiglie nella terra. Un cartoccio di zinco con un poco d'acqua –

***L.*, 1058**

Il custode torna. Mi tende [...] la bulletta funeraria: dov'è scritto che Luigi Bresciani fu seppellito nella fossa tredicesima della fila terza.

Oggi è la festa del suo nome.

Ho il foglio tra le dita. Cerco. Scopro la pietra quadrata che porta scolpito il numero tredici.

[...] qualcosa come la sensibilità, come la delicatezza e l'acume del mio amico, trema su quella desolazione. Poi vedo la cruda miseria. Nessun nome, nessun segno. Una grossa corona di zinco e di porcellana, un'altra di conterie nere e bianche; un fascio di palme secche, quasi spinose, legato da un nastro stinto; un coccio rossastro, con uno stecco fitto in un poco di terra; un cartoccio di latta, con un poco di acqua e un mazzolino marcio.

Con le consuete espansioni narrativizzanti *(L.*, «qualcosa come la sensibilità, come la delicatezza e l'acume del mio amico, trema su quella desolazione» < *T*, «Luigi così sensibile»; *L.*, «Oggi è la festa del suo nome [...] Nessun nome, nessun segno» < «Le tombe di Bresciani e di Prunas senza nome»), la *Licenza* mostra di aver recuperato i materiali del pre-testo con puntuale fedeltà. C'è un'infedeltà, tuttavia, e non da poco: dov'è finita la vicina tomba di Roberto Prunas? Né qui né in seguito se ne scorge menzione, salvo per il «cartoccio di zinco con un poco

d'acqua», che però è stato assorbito entro la stessa descrizione del tumulo di Bresciani («un cartoccio di latta, con un poco d'acqua e un mazzolino marcio», *L.*, 1058). Scomparse, per ora, anche quelle *conchiglie* che avevano colpito l'occhio dell'estensore non solo del *Taccuino* XCIII (« – Alcune *conchiglie* nella terra»), ma dello stesso *Altro Taccuino 35,* in cui esse testimoniavano l'atroce morte di Giuseppe Miraglia: «Il motore su un cavalletto la morchia – Le *conchiglie* nei tubi di scappamento. Ha dragato il fondo» *(AT,* **C.4,** 300).

In effetti la memoria di Bresciani ridesta ancor più dolorosa quella dello stesso Miraglia: «Ecco che il nostro primo compagno, *ecco che il più amato è con noi»,* commenta di seguito d'Annunzio *(L.,* 1059). E la memoria ora conduce il convalescente, giunto a San Michele per onorarne il genetliaco, a ripercorrere i tragici momenti del seppellimento. Dalla visita a Bresciani rampolla così una cospicua analessi che ci riporta a quando il poeta assistette a quel definitivo addio. L'episodio dell'interramento non compare, ricordiamo, nel *Notturno,* non avendo esso fruito delle annotazioni dell'*Altro Taccuino* 35 relative, con datazione autografa, al «27 decembre» 1915. Solo nella *Licenza,* a sei mesi ormai di distanza, d'Annunzio trova il coraggio di affrontare il terribile ricordo; sarà la nuova prosa ad avvalersi del prezioso documento, corredandolo di dettagli numerosi, perfino accessori, quasi a spremerne dalla spoglia densità tutto il dolore che vi era rinserrato.

Rileggiamo l'*Altro Taccuino (AT* 35, **H**, 301-302):

Il chiostro – le corone sono uscite dalla stanza mortuaria. *I due feretri.* Il padre di Fracassini – figura nobile romana – Bologna mi dà il nastro cilestro di Renata – Il corteo – I frati coi ceri che dicono le preghiere – *le due casse ferme in mezzo al recinto. Le altre due casse di legno bianco. I seppellitori comunali con le corde – La cassa di Peppino è messa nell'altra. Un marinaio la inchioda. Colpi lugubri. Le corde.* Uomini e donne miserabili che assistono – Scialletti neri. Arriva il cuscino di violette

La cassa calata nella fossa. I sei seppellitori con le pale. La terra che cade e rimbomba. Le aste delle pale lucide. I seppellitori grigi, indifferenti.

Ed ecco come la *Licenza* ha "riscritto" l'*Altro Taccuino (L.,* 1059-1060):

La cassa d'abete rozza, dove fu chiusa – or è sei mesi – l'altra cassa levigata e ornata, per preservarla, è certo fracida nell'umidità della fossa. Le assi hanno ceduto, e la mota salsa ha spalmato l'altro coperchio dov'era inciso il nome di Giuseppe Miraglia.

Il 27 decembre era un giorno di piovitura e di caligine. Tutto il camposanto pareva ridivenuto una barena melmosa. Quando *fu portata la cassa di legno bianco,* quando *l'altra vi fu dentro deposta,* quando *il marinaio conficcò i chiodi a gran colpi di martello,* quando *vennero i seppellitori con le corde,* quando vidi il fango agglomerarsi intorno alle loro suola su l'orlo della fossa, quando vidi in fondo alla fossa luccicare un poco d'acqua giallastra, io non ebbi se non un pensiero e una pena e una domanda. Mi fu risposto che l'abete grezzo poteva durare in terra due anni. Ma non era vero. *I sei becchini grigi imbracarono il legname e lo calarono,* pontando i piedi nella mota che saliva a mezza gamba. *Poi presero le pale. Le aste delle pale erano lisce per l'uso. Un riflesso vi guizzava* a ogni movimento. La terra era molliccia, quasi liquida. *Le prime palate di melma sopra le assi diedero un suono sordo,* un croscio fiacco. Il corpo dell'uomo alato era sepolto nel fracidume. Ma vidi nel fracidume rilucere una conchiglia. Allora aguzzai la vista. E scopersi innumerevoli conchiglie, intiere o trite, bianche o rosee.

Una versione altamente retoricizzata e decisamente improntata al sublime: sorta di maestoso epicedio in onore dell'amico, contrassegnato da dantismi o da esiti lessicali di dantesca intonazione *(fracido-fracidume, imbracare, pontare, croscio)*, dalla serie anaforica a cinque membri delle temporali (*Quando... quando...*) o dallo studiato alternarsi della misura lunga del giro subordinativo con quella breve o minima della sequenza paratattica finale («Poi *presero le pale. Le aste* delle pale *erano lisce* per l'uso. *Un riflesso vi guizzava* a ogni movimento. *La terra era molliccia»).* L'apporto dell'*Altro Taccuino* 35 resta comunque ben riconoscibile a dispetto dell'attenuarsi della densità dello stile nominale o dell'espandersi del testo in unità informative ad uso del lettore: come è avvenuto nel caso dei segmenti del *Taccuino*, non subito del tutto comprensibili, «– *Le due casse ferme in mezzo al recinto. Le altre due casse di legno bianco* [...] – *La cassa di Peppino è messa nell'altra»*, che, a petto dell'ellissi dell'episodio nel *Notturno*, la *Licenza* ha provvisto a disambiguare («*La cassa d'abete rozza, dove fu chiusa* – or è sei mesi – *l'altra cassa* levigata e *ornata, per preservarla* [...]»).

Infine, questo sofferto rammemorare cede a un commosso, intensissimo, moto di ritorno al tempo della storia. D'Annunzio si sofferma presso il tumulo dell'amico e lo rivede «a traverso la terra» *(L.*, 1060):

> Lo rivedo a traverso la terra, a traverso il legno e il piombo. Lo sento rivivere. Lo sento respirare, lo sento ripalpitare, quando m'inginocchio, quando poso la mia mano su la sua sepoltura calda come sul suo fido petto [...]

È tempo, infine, di ritornare alle note del *Taccuino* XCIII (**E**, 857). Qui, visitate le tombe di Bresciani e Prunas, d'Annunzio affronta la vista dei tumuli di Miraglia e Fracassini, attorno ai quali egli scorge un prospero rigoglio di vita animale e vegetale:

> **TXCIII, 857**
> Su la tomba di Peppino una *corona d'alloro – I fiori de tapo – fiori di barena* – I crepacci nel terreno – L'ala dorata oro più scuro – *il fondo verde del bronzo* –
> *Icaro! Icaro!* Il grido vano –
> I due magri oleandri a fianco del cippo –
> La tomba di Giorgio Fracassini piena di pianticelle – annaffiate – *Le formiche su per gli ovoli della base e gli sgusci – Una lucertola* – Il grido degli uccelli – *I frammenti di conchiglie marine* – Il busso ingiallito – *I fili d'erba che tremano Un ciuffo di trifogli*

E così si legge nell'immediato seguito della *Licenza* (***L.*, 1060-1061**):

> Come guardo fisamente *la corona d'alloro sospesa al cippo*, ecco che la mia visione si fa verde
> [...] È un ardore, un incendio divorante. Chiudo le palpebre, poi le riapro.
> Vedo *i fili d'erba che tremano.* Vedo *un ciuffo di trifogli*, e non v'è quello di quattro foglie. Vedo *le conchiglie lucenti*, e ve n'è una fatta come un'orecchia. *Le formiche rossigne camminano su per gli ovoli e gli sgusci del plinto. Una lucertola* è ferma contro lo spigolo, e par fusa *nel bronzo come il braccio d'Icaro* nel bassorilievo incastrato. Ma ciascuna di queste cose perde la sua sostanza vera e si trasmuta in un sentimento che è musicale come le cadenze delle lamentazioni.
> Chi ha portato a questa tomba i *fiori* violetti *della barena*, perpetui come gli asfodeli? Sono simili a quelli che cogliemmo nella laguna di Grado un dì d'agosto, «*fiuri de tapo*», per spargerli su lo specchio d'acqua dovera colato a picco il *Jalea*.

Nonostante alcuni scarti stilistici e informativi *(T,* «Le *formiche*» > *L.,* «formiche *rossigne*»; *T,* «su per gli ovoli *della base* e gli sgusci» > *L.,* «su per gli ovoli e gli sgusci *del plinto»),* o qualche attualizzazione descrittiva *(T,* «– Una lucertola –» > *L.,* «Una *lucertola* è ferma contro lo spigolo, e par fusa *nel bronzo come il braccio d'Icaro* nel bassorilievo incastrato», fedeli al nucleo originario e insieme funzionali al nuovo testo sono le espansioni *(T,* «– I fiori de tapo **–** fiori di barena –» > *L.,* «i fiori *violetti* della barena, *perpetui come gli asfodeli*»; *T,* «I frammenti di conchiglie marine» > *L.,* «Vedo le conchiglie *lucenti,* e *ve n'è una fatta come un'orecchia»).* Non muove dal *Taccuino* soltanto il commento di *L.,* 1060: «Ma ciascuna di queste cose perde la sua sostanza vera e si trasmuta in un sentimento che è musicale come le cadenze delle lamentazioni». E, per via della virtualità lirica del pre-testo, un pre-testo più che altrove elaborato, numerose sono anche le riprese, fra le quali i segmenti di *T,* 858, «*I fili d'erba che tremano Un ciuffo di trifogli* –», riproposti pressoché integralmente in *L.,* 1060: «Vedo *i fili d'erba che tremano.* Vedo *un ciuffo di trifogli».* Al contempo, tuttavia, si registra un notevole divergere dalla materia del *Taccuino:* come nel caso di Prunas (**D**), la *Licenza* ha qui cancellato il riferimento a Fracassini, assorbendone le note entro l'unica descrizione della tomba di Giuseppe Miraglia. Fra queste spiccano le *conchiglie* («Vedo *le conchiglie lucenti,* e ve n'è una fatta come un'orecchia»), travasatesi nella *Licenza* (1060) per intermedio dell'*Altro Taccuino 35 (AT,* **C.4,** 300, «– *Le conchiglie* nei tubi di scappamento»), ma anche del *Taccuino* XCIII (**D**, *T,* 857, le «*conchiglie* nella terra» del tumulo di Prunas) e della descrizione, che appena precede nella *Licenza,* dell'interramento di Miraglia («Ma vidi nel fracidume rilucere una *conchiglia.* Allora aguzzai la vista. E scopersi innumerevoli *conchiglie,* intiere o trite, bianche o rosee», *L.,* 1059-1060). In realtà il riferimento a Fracassini è stato espunto, è da credersi, per la stessa ragione che quello di Prunas, ossia per conseguire maggiore compattezza e più diretta contiguità tematica al ricordo di Giuseppe Miraglia, vero centro d'ispirazione sia del *Notturno* che di questo episodio della *Licenza.* Come il solo ricordo di Bresciani poteva più agevolmente associarsi alla memoria del compagno diletto, così avviene in tal caso, una volta cancellato il riferimento a Fracassini. E pertanto, concentrandosi senza interferenza alcuna sull'unica figura di Miraglia, la *Licenza* potrà ora procedere ad una fondamentale analessi, rinviante al volo di Gabriele e Peppino sulle acque al largo di Grado per onorare gli eroi dello *Jalea.* Il nesso associativo è qui costituito da un altro essenziale simbolo di morte: quei *fiori de tapo* del *Taccuino* XCIII, che il poeta ha scorto sul tumulo dell'aviatore (**E.1**, *T,* 857, «Su la tomba di Peppino una corona d'alloro – *I fiori de tapo – fiori di barena* –») e dai quali ora direttamente rampollerà l'ampia *mise en abyme* della tragica vicenda:

[...]
Chi ha portato a questa tomba i *fiori* violetti *della barena,* perpetui come gli asfodeli? Sono simili a quelli che cogliemmo nella laguna di Grado un dì d'agosto, «*fiuri de tapo*», per spargerli su lo specchio d'acqua dov'era colato a picco il *Jalea*.[51]
[...]
Chiudo ancóra le palpebre. Sento che il mio compagno è dietro di me, seduto al governo delle leve, come in quella partenza. Sento l'oscillazione del velivolo. Ho davanti a me, sopra una specie di rastrelliera, quattro bombe [...] e il *fascio di fiori* che un'anima pietosa ci ha affidato per gettarlo sul sepolcro marino.

Tale è *l'incipit* del racconto della tragedia, di cui nessuna delle tre *Offerte* del *Notturno* aveva prodotto degna eco e sulla quale ora, riempiendo quel vuoto in-

giusto, il poeta si soffermerà sino alla fine della *Licenza (L.*, 1061-1079), unitamente alla rievocazione dell'esperienza, fra le più tormentate ma anche esaltanti, vissuta con l'amico sorvolando le acque e le cittadine, preziose di tanta bellezza e civiltà, dell'antico dominio veneziano. La terribile storia dello *Jalea*, che d'Annunzio avrebbe ricostruito avvalendosi della testimonianza del torpediniere silurista Antonio Vietri, in realtà non figura in alcun pre-testo, appartenendo soltanto al prodotto finito, benché per l'intelligenza dell'intero episodio resti comunque essenziale l'apporto del *Taccuino* LXXXI, registrante la cronaca del volo effettuato con Miraglia una decina di giorni dopo l'affondamento del sottomarino. Troppo lungo da prodursi in questa sede sarebbe il raffronto di *Taccuino* e *Licenza*, per il quale, dunque, si rinvia direttamente ai testi. Anche la sola lettura, infatti, potrà porre in luce come la narrativizzazione di quelle note, fortemente ellittiche e raddensate, abbia richiesto allo scrittore un notevole impegno d'ordine struttivo, non solo come traslazione-ridistribuzione dei materiali, ma anche come lavoro d'espansione-integrazione, felicemente condotto estraendo dalle stringhe nominali del *Taccuino* un gran numero d'inserti descrittivi a lirico respiro. Magistrale fatica con cui la *Licenza*, "riscrivendo" il suo pre-testo, ci ha consegnato un campione fra i più rilevanti dell'arte di d'Annunzio e riscattato, al contempo, una sofferta (fra le tante) pagina di storia, sulla quale, non fosse stato per simile testimonianza, sarebbe a gran torto (almeno in letteratura) calato il silenzio.

NOTE

1. Cfr. G. D'Annunzio, *Notturno* (*N.*), in *Prose di ricerca* (*PdR*), a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, I-II, e *La Leda senza cigno* (*L.*), in *Prose di romanzi* (*PR*), a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, 1989, voll. I e II, vol. II. Con particolare riguardo alla composizione della *Licenza*, sappiamo che questa fu assai «frantumata», in effetti comprendendo testi risalenti già all'«estate del '14 con le tre faville pubblicate sul "Corriere della Sera" e riproposte quasi in apertura», e che il poeta terminò la stesura «solo tra la primavera inoltrata e l'estate del '16, vergandola su cartigli che si conservano negli Archivi del Vittoriale»: cfr. Lorenzini, *PR*, 1400-1401. Per la «complessa stratigrafia» sottesa alla elaborazione del *Notturno*, le cui bozze giunsero alla Casetta rossa nel febbraio del 1917, ma che uscì in libreria, dopo vari interventi, solo nel novembre del '21, si veda Zanetti, *PdR*, II, 3011-3061.

2. E. Bianchetti, *Premessa* a G. d'Annunzio, *Taccuini* (*TT*), a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. XXII-XXIII. La citazione dannunziana è tratta dal *T* LXIII, 1912, pp. 617 e 619-620.

3. In G. d'Annunzio, *Altri Taccuini* (*ATT*), a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, pp. 297-302.

4. In *TT*, rispettivamente pp. 755- 759 e 857-859.

5. In *ATT*, 125-136.

6. Altrimenti, Simona Costa rinveniva nella «volontà di decifrare il "linguaggio delle cose" [...] l'elemento connotante il taccuino dannunziano, strumento d'auscultazione della proteiforme realtà sensoriale»: cfr. S. Costa, *Il fuoco invisibile. Saggio sui «Taccuini» dannunziani*, Firenze, Vallecchi, 1975, p. 225.

7. Confermerebbe tale carattere dell'*AT* 35 il seguente rilievo di Enrica Bianchetti: «Gli appunti, che rispecchiano uno stato d'animo profondamente turbato, sono disordinati e di non facile lettura. Infatti, a metà circa del taccuino si interrompono e riprendono dalla parte opposta. Tuttavia, dopo alcune pagine, ci si imbatte in note interpolate tra loro e con altre scritte in margine alle pagine o addirittura inserite nei brevi spazi rimasti liberi» (*ATT*, 453).

8. Si registrano, infatti, almeno due notevoli blocchi anacronici: il primo, che muove dal presente della scrittura a quello della storia, delinea un tempo *post rem* («Il mio compagno è nell'isola dei trapassati [...] / Dalla sua immobilità di laggiù viene a me quel che di lui seppi amare [...]»: *N.*, 171); segue la ricostruzione, simulante il presente della scrittura, della notte del

26 dicembre, vigilia dell'interramento, quando Gabriele incontra lo spettro del suo compagno («Non è più un'apparizione; è una presenza continua che respinge chi si accosta. | Ma la prima apparizione mi ritorna con un'aura di terrore. | È la vigilia del seppellimento [...]», 172-175); ad essa succede l'intervallarsi dell'asse della scrittura («Rivivo i giorni funebri, ora per ora, attimo per attimo [...] I giorni d'angoscia, le notti di veglia ritornano [...]», 175-177) ad altrettanti momenti rievocativi. Un andamento frastagliato che in parte si normalizzerà nel corso ricostruttivo della *Prima offerta*.

9. Col rientro nel tempo della scrittura: «Mentre scrivo nel buio, il pensiero mi si rompe e la mano si arresta. | Allora la lista che ho voltata si rialza e ricade sopra le mie dita, senza rumore.» (*N.*, 211).

10. Cfr. infatti *L.*, 1044: «[…] dove ardeva e splendeva l'ara di un vetraio, laggiù, in fondo a un corridoio ingombro di legna: un cuore di fuoco domato. Il dolore della Foscarina ripalpitava all'orlo della fiamma». Il contesto complessivo del passo ha riscontro in R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, a cura di Ilaria Crotti, Padova, Editoriale Programma, 1997, pp. 128-129: «Un'altra sera dolce alla memoria è quella che passammo a Murano.| Scopo della gita era andare a visitare lo studio di un pittore che dà sulle tele i colori smaglianti dei vetri, che egli foggiava nella sua prima giovinezza. | Entriamo in un vecchio monastero pieno di donne e di bambini cenciosi che vi trovano asilo. | Saliamo per delle scale sbeccate e tremanti [...] tutto è triste e povero». E si veda, in *L.*, 1044-1045, come lo smarrimento del poeta e Renata nella vigna muranese richiami il labirinto di Stra e la congiunta materia del *T* XVI sulla Brenta: «Poi, non so per che via, non so per che andito, entrammo nella vigna come in un'opera di vetro freddo e verde. | Era un labirinto di pergole basse [...] | Tornavamo indietro, smarriti, esitando ai crocicchi. Eravamo prigionieri del laberinto d'uva. Le pergole si facevano più basse. Andavamo quasi carponi, vincolati dai sarmenti, serrati nella frescura delle foglie [...]». Anche per questo movimento narrativo vi è riscontro materiale nel «*Notturno» della Sirenetta*: «Ci avviamo per la cena. La tavola era apparecchiata in un orto, sotto una pergola [...] | Dopo il pranzo ci sperdemmo per l'orto oscuro. Ogni tanto un tralcio ci percoteva il viso» (pp. 129-130). La descrizione dannunziana, tutta giocata sull'elemento della *suspence*, riflette comunque la realtà di disordine ambientale dell'isola, che invece un tempo era stata punto di riferimento primario per l'intellettualità e l'aristocrazia veneziane. Sugli orti muranesi, già sede di quegli umanistici ritrovi rievocati anche nel *Fuoco*, cfr. gli interessanti ragguagli di G. Damerini, *Giardini di Venezia*, Bologna, Zanichelli, 1931, pp. 76-77 in particolare.

11. Si veda l'affascinante scorcio memoriale di *L.*, 1013-1017, 1014-1015 in special modo: pagine esemplari per quell'intrecciarsi, ambiguo e come oscillante, di piani temporali che è caratteristico della *Licenza*: «Aspettammo davanti a una porta che non si apriva. Il passato esiste? Tornavo a quella porta dopo vent'anni. Vedevo, a traverso il battente, nella sala terrena, me chino, con Giorgio Franchetti e con Angelo Conti, me in ginocchio come un operaio a commettere nello stucco porfidi e serpentini per rifare il pavimento di musaico […] Nei pomeriggi di scirocco, i marmi misti sudavano come le nostre tempie, come le nostre mani […] Divenivamo più lenti ma più imaginosi. Un orto vicino, di là dal muro coronato dai vecchi merli di terra cotta color "rosa di gruogo", ci mandava l'odore vainigliato dell'oleandro nella polvere soffocante dei calcinacci. Perdevamo a poco a poco la memoria di noi, attratti in non so che incantesimo delle cose. Vedevamo i piedi ignudi d'una creatura sconosciuta passare sul nostro lavoro nettato dalla spugna. | Ed ecco che il custode venne ad aprire la porta, dopo vent'anni! E non osai guardarlo in viso».

12. Cfr. *L.*, 1041-1042: «V'era una copia dorata della Leda marciana, sopra una base di marmo veronese, nel gabinetto che per una favorevole disposizione della luce fu scelto dal dottore chiamato a esaminare il mio occhio spento la sera del mio ritorno dal campo [...] | "Chiuda l'occhio sinistro" mi disse [...] "E mi dica quel che vede di quella statua lucente.» | La doratura brillava giù per la lunga schiena, giù per le gambe lunghe della Leda callipige; e tre riflessi vividi rilevavano i tre unghielli del cigno confitti nella coscia con una violenza di rapina. | Premetti con un dito la palpebra sinistra. Non vidi più nulla, se non il doppio apice della capellatura, di là da un'onda nerazzurra sottilmente orlata d'ambra».

13. Per la ricostruzione dei soggiorni veneziani di d'Annunzio, ci venga consentito di rinviare a M.R. Giacon, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 47-98 e 131-154; per la visita del 1887 in particolare, v. pp. 47-51.

14. Per la citazione e il commento di questo passo della *Licenza*, cfr. qui la nota 37 e relativo testo.

15. «A contarlo sto fatto non ci vuol gran estro. Perché è una storia fritta e rifritta, che più d'uno scrittore (anche di quelli grossi) ha raccontato e adattato»: così, con un'evidente allusione a d'Annunzio, A. Scandellari, *Leggende di Venezia*, Venezia, Helvetia, 1984, pp. 67-70, 67. *Il Fondo dei Sette Morti*, storia d'una beffa ad esito tragico, gode di numerose versioni fiorite tra Venezia e Chioggia. La più vicina alla *Licenza* è appunto quella riportata dallo Scandellari:

sette pescatori, avendo con le loro reti tirato su il corpo di un annegato, si riparano da un'improvvisa tempesta in un *casón de vale*, in cui sopravvive Zaneto, un povero orfano ormai ridotto allo stremo per mancanza di cibo; al momento di rifocillarsi, si rifiutano tuttavia di sfamarlo, a meno che non conduca con sé quel loro compagno rimasto sulla riva addormentato e che non intende svegliarsi. Sotto lo sguardo del *barba*-morto restituito a vita dalla pietà verso il povero Zaneto, i sette pescatori dal cuore di sasso si trasformano in sette morti impietriti intorno al desco su cui avevano steso la bella polenta odorosa e fumante. Un'altra versione, ma più lontana da quella utilizzata da d'Annunzio, è fornita da M. Brusegan, *Miti e leggende di Venezia. Le origini, i simboli e i personaggi di una città sospesa tra l'acqua e il cielo*, con la collaborazione di Francesca Scarrica, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 267-271; trascrive invece entrambe, richiamando anche la *Licenza* dannunziana, la raccolta di A. Toso Fei, *Misteri della laguna e racconti di streghe. Guida ai luoghi arcani tra le isole di Venezia*, Fotografia di Manfredi Bellati, Treviso, Elzeviro, 2005: *Il fondo dei sette morti*, pp. 42-46 (p. 46 per il riferimento a d'Annunzio).

16. S'intendano i commenti delle opere qui prese in esame: cfr. le note 1-3.

17. Bianchetti, *ATT*, 453, n. 2.

18. Cfr. *N.*, 207 e 210: «Andiamo verso una porta, verso il deposito mortuario, dove le due salme attenderanno fino a lunedì per essere seppellite», « | Una tregua. Egli è del camposanto ma non è ancóra della terra. La sua fossa è scavata ma non sarà riempita se non dopo il giorno santo», ossia il lunedì 27, le due annotazioni inserendosi nella cronaca degli eventi del 24.

19. Salvo per l'orazione commemorativa di Miraglia, tenuta dal poeta il 24 dicembre e pubblicata sulla «Gazzetta di Venezia» l'indomani, la lezione dell'*AT* 35 è stata qui riprodotta integralmente, inclusi gli interventi correttorî eseguiti sul testo dalla curatrice e segnalati nella trascrizione mondadoriana in nota, con lettera alfabetica e corsivo minuscolo; il riassunto dei lemmi in parentesi quadra che precede il testo e i successivi inserti in grassetto, spiacevoli all'occhio ma di maggiore visibilità, sono tutti nostri. Al di fuori di tale contesto, si precisa che l'impiego del corsivo è sempre nostro, ad eccezione di quello dannunziano recante la sigla *c.d'A.* Infine, nelle citazioni della *Licenza*, si è reso in carattere tondo l'originario corsivo dannunziano al fine di rendere più chiare le nostre stesse evidenziazioni.

20. *a*) *22*.

21. *b*) *Nella*.

22. *c*) Sottolineato in matita rossa.

23. *d*) Idem.

24. *a*) *Le*.

25. *a*) *28*.

26. *a*) *Le*.

27. *b*) Nell'autografo le note che seguono si trovano nella parte opposta del taccuino.

28. *c*) *v<anghe>*.

29. Il progettato volo con l'amico su Zara.

30. Si osservi, tuttavia, che mentre il colloquio presso l'Arsenale col Thaon di Revel è puntualmente attestato nel *Notturno* sotto la data del 23 dicembre, non altrettanto può dirsi per la visita all'*hangar* di S. Andrea, della quale non compare menzione nella *Prima offerta* e che pertanto si riporta a tale data per congettura. In realtà, la visita a S. Andrea potrebbe anche risalire al 21 dicembre, cui il *Notturno* effettivamente riconduce la vista delle salme di Fracassini e Miraglia; sarebbe invero stato naturale che, appresa la tragica notizia e fronteggiata la visione dei cadaveri presso l'Ospedale militare, d'Annunzio si fosse subito poi recato all'*hangar* di S. Andrea. In tal caso, l'intero blocco da noi indicato come **C.4** andrebbe ascritto alle annotazioni rispondenti al lemma **A**. Tuttavia, esclusa quale fattore ricostruttivo la posteriorità nell'ordine di comparsa delle note dannunziane, propendiamo per la datazione al 23 dicembre sulla base di altri due elementi: la compattezza degli appunti riguardanti il 21 dicembre (**A**), che di per sé circoscrivono un quadro già completo degli accadimenti, e la logica topografica, nella stretta contiguità del percorso eventualmente seguito dal poeta recandosi da Sant'Andrea all'Arsenale («*Ecco S. Andrea*, l'hangar nerastro [...] Gli hangars in costruzione [...] Si entra *nell'Arsenale*», *AT*, 300), o anche viceversa. Per il colloquio con il Thaon di Revel, cfr. invece *N.*, 197: «*Vado all'Arsenale*. L'Ammiraglio mi riceve sùbito. Ho una fitta nel cuore. Lo stile di guerra comandava di sostituire il caduto e di tentare l'impresa, stamani, nel giorno stabilito [...] | Dinanzi a quell'alta e severa coscienza espongo in breve la necessità di non rinunziare al gran volo. Egli comprende, consente. Mi dichiara che appoggerà la spedizione, come ha promesso [...] con quel pilota che mi sembri degno di subentrare nel posto del caduto [...] | Si parla della chiusura del corpo nella cassa [...] Si stabilisce che il cadavere sia suggellato oggi alle quattro del pomeriggio. | Mi accommiato. Torno a casa. | Il giorno è così bello che mi sembra di non averne mai veduto uno più bello. Il 23 di decembre, il nostro giorno!». Avvalora l'esattezza della datazione del *Notturno* il fatto che il feretro di Miraglia, evidentemente suggellato la vigilia, venisse effettivamente trasferito a San Michele l'indomani, 24 dicembre.

31. Avendo d'Annunzio già utilizzato nel pre-testo, sotto la data del 21 dicembre, i dati che narrativamente più gli stavano a cuore: la descrizione della salma Miraglia e dello stesso Fracassini.

32. Secondo la testimonianza di Manfredi Gravina, Giuseppe Miraglia «"aveva una predilezione speciale per le discese a precipizio, fermate soltanto a poca distanza dall'acqua [...] Una volta, nel ritornare insieme da Pola, e dopo aver raggiunto l'altezza vertiginosa di 3400 m. sopra il Lido, il massimo credo, sinora raggiunto da idrovolanti, egli scese a picco con stretta elicoidale tra S. Nicolò – S. Elena – S. Andrea in poco più di nove minuti. Predilezione di abilità ed audacia che probabilmente gli furono fatali il giorno che volle ripeterla con un apparecchio nuovo"», ossia con il «nuovo velivolo di tipo Löhner 173»: per ciò e altri dati a riguardo, cfr. Zanetti, *PdR*, 3096, n. 1.

33. Si osservi, però, che la cupa immagine dei *pali* segnanti il canale («lungo il canale segnato da pali») deriva da un altro appunto, rinviante al lemma **F** (*AT*, 299) e riguardante la materia del ritorno da San Michele: «Il cielo grigio, la laguna grigia. I *pali* neri».

34. Dalla favola boschiva *As you like it*, come del resto già avverte Zanetti, *PdR*, 3101, n. 2.

35. Cfr. *ATT*, 12, p. 128: «*Melodia* [*c.d'A.*] canta nel bosco [...] Canta la canzone antica di Desdemona, la canzone del Salce [...] O willo, o willo, shall be my garland», ma v. anche p. 125: «Inaspettatamente, fra le piccole grazie artificiali e abominevoli della città svizzera [...], incontro Arnold Dolmetsch e la sua piccola compagna *Melodìa* [...] | Egli ha portato con sé un liuto meraviglioso [...] costruttore Magno Steger in Venetia [...] | Arnold accompagna Melodie che canta le vecchie canzoni dei trovadori, quelle di Thibaut de Champagne, quelle della vecchia Inghilterra».

36. «La Sirenetta mi porta uno strano libro di musica [...] mi dice che è una intavolatura di liuto, una raccolta di arie per liuto [...] Mi riapparisce Arnold Dolmetsch, e quella sua piccola compagna, olandese di origine spagnuola, giacinto di Harlem bruno come il rosario di Filippo II dipinto da Juan Pantoja, chiamata Melodia. | A Zurigo, andavamo in un'abetina solitaria [...] Arnoldo portava seco un suo liuto costrutto in Venezia da Magno Steger [...] Col liuto accompagnava il canto della sua compagna graziosa [...] Melodia cantava dondolandosi un poco [...] | Cantava le vecchie canzoni dei trovadori, come quella di Tibaldo di Sciampagna re di Navarra che dice *Amors me fait commencier* [...] | Cantava le vecchie canzoni inglesi del tempo dei Tragici, come quella di Desdemona *O willo, o willo, shall be my garland*, e come quella bellissima su parole di Ben Jonson *Have you seen but a whyte Lillie*».

37. Cfr. infatti *L.*, 1048-1050: «L'altra notte *tornavamo dall'aver fatto musica* in quella sala verde ove [...] *i sonatori capelluti di Giorgione* partendo avevano dimenticato l'archetto di una viola da braccio. | *I nostri sonatori erano alcuni giovani cannonieri* [...] | L'artigliere aveva ricolcato il suo dolce violoncello nella custodia e avviluppato la custodia in un càmice di panno bigio [...] cosicché eravamo nel leggero legno dieci uomini e *uno spettro* d'uomo. Tutti eravamo seduti su le panchette o sul fondo. Soli stavano in piedi *lo spettro bigio* e i due soldati rematori [...] *Il latte di Galassia* pareva inondare tutto il firmamento [...] I due remi propagavano *gli anelli della fosforescenza* sino ai muri della Sacca. | Andavamo per la Sacca della Misericordia cercando l'eco. Era con noi una cantatrice dalla voce duplice [...]: un pallore cupo annodato da nere trecce, sopra un collo rigato dalle vene della *melodia* [...] | Dov'era l'eco? [...] una strana pena cominciava a opprimerci. Qualcosa di morto era intorno a noi, era tra noi. Mi volsi, e vidi i cipressi di San Michele nel biancore lento [...] Le finestre cieche del Casino degli Spiriti, murate a una a una per impedire che vi si riaffacciasse *la fantasima*, non si riaprivano?». Si tratta d'un significativo esempio di quella circolarità di scrittura che, parzialmente raccogliendo la materia degli *Altri Taccuini* 12 e 35, contrassegna il rapporto fra le due prose memoriali. Evidente, tale circolarità, nelle numerose coincidenze tematiche: il passeggio in gondola, il tema della *melodia*, ripreso dall'*AT* 12 con trasferimento metonimico da nome proprio (il *senhal* "Melodia" o "Melodìa") a nome comune (*la melodia luminosa* di *N.* 209; le *vene della melodia* di *L.* 1049), la calda notte stellata e la fosforescenza delle acque, lo sviluppo del motivo spiritico (l'avvertimento della presenza di Miraglia in *N.*; lo *spettro bigio* e la *fantasima* del *Casino degli Spiriti* in *L.*). La complementarità ben si coglie anche nella rifrazione speculare in senso topologico giocata fra il ritorno, che è nel *Notturno*, dalla gita muranese – dunque passando *accanto* all'«Isola dei Morti», antistanti le Fondamenta Nuove con la Sacca della Misericordia, Ca' Contarini e l'annesso Casino degli Spiriti –, e quello, nella *Licenza*, della partenza da Ca' Contarini – dunque lasciando il Casino degli Spiriti e avendo San Michele *alle spalle* («*Mi volsi*, e vidi i cipressi di San Michele», *L.* 1050). Se poi si associ a tale complesso il precedente *N.*, 207 con l'arrivo a San Michele, «Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti. | *Mi volto* a guardare laggiù il Casino degli Spiriti», si vedrà il nesso topologico tradursi in un preciso rapporto chiastico: nel

Notturno, il poeta si volge da *San Michele* a guardare il *Casino degli Spiriti* (*N.*, 207), e, nella *Licenza*, dal *Casino degli Spiriti* a guardare *San Michele* (*L.*, 1050).

38. Infatti, oltre che in **E (***AT*, 299), il tema compare in **C.2** (*AT*, 297), e ha riscontro in *N.*, 195, 196, e 208, che da vicino ha raccolto le note di **E**.

39. «Preparando uno sbarramento minato» nel golfo di Panzano, «(operazione alla quale d'Annunzio prese parte solo nella manovra di andata) la squadriglia di sei cacciatorpedinieri, al comando del capitano di fregata Piero Orsini, perdette il sommergibile "Yalea", affondato per lo scoppio di una mina, con a bordo 23 marinai e il comandante, il capitano di fregata Ernesto Giovannini. D'Annunzio volò con Miraglia alla ricerca del sommergibile inabissato e lanciò in mare un saluto floreale alle vittime»: cfr. E. Ledda, in G. d'Annunzio, *Notturno*, Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di Elena Ledda, Milano, Garzanti, 1995, pp. 166-167.

40. Nulla infatti si dice, prima della *Licenza*, sulla tragica fine del sottomarino più che questa telegrafica nota del *T* LXXXI: «Il comandante Camperio. L'accoglienza. La dimostrazione dello sbarramento operato, la notte, del fanaletto di Muggia, sopra la carta marina. | Il racconto della fine del sottomarino *Jalea*. La lettera di Del Greco della Nerente. Il superstite (di Avellino) uomo prodigioso» (*TT*, 757).

41. A seguito della visita di Luigi Bresciani e Roberto Prunas, alla vigilia della prova di volo su Lubiana (*N.*, 322) in cui avrebbero trovato la morte: « | Perché vi siete partiti da me così presto? Perché, Gino, te ne sei andato così presto? [...] | Perché avevi tanta fretta? | Ti aspettava la tua piccola amica che io non ho mai conosciuta, *in quella tua casa del sottoportico Barbarigo* dove io non son mai venuto?» (*N.*, 323).

42. Come nella precedente campionatura, le indicazioni in grassetto fra parentesi quadra si riferiscono ai prelievi effettuati nella *Licenza*. Inoltre, in taluni confronti strettamente ravvicinati, per non appesantire la fluidità della lettura ci si è limitati alle indicazioni di provenienza dal *Taccuino* (*T*, < ...) e del loro sviluppo nella Licenza (*L.*, > ...) senza l'impiego delle virgolette regolamentari.

43. *a*) *I*.

44. Cfr. la nota 47.

45. *a*) *La*.

46. *b*) *u<n>a*.

47. L'evidenziazione è dannunziana. La registrazione riconduce alle note sul cippo di Miraglia stese in precedenza: «Su la tomba di Peppino una corona d'alloro [...] _ L'ala dorata oro più scuro _ il fondo verde del bronzo _ » (*T* XCIII, 857). «Qui si scioglie il peso mortale...» costituisce un'autocitazione, così inaugurandosi l'epigrafe composta da d'Annunzio per la tomba dell'amico: «Qui si scioglie il peso mortale | del tenente di vascello Giuseppe Miraglia | ch'ebbe d'Icaro l'animo e la sorte | ma le sue ali immortali | solcano tuttavia | il cielo della patria | sopra il mare liberato | XXI giugno MDCCCLXXXIII | XXI decembre MCMXV» (cfr. Bianchetti, *TT*, 1327, n. 5). Del riferimento icario si ha già riscontro nel *T* XCII, che riporta l'orazione pronunciata da d'Annunzio in data 21 gennaio 1916 per la celebrazione del trigesimo (*TT*, 853-854): «*San Michele: nel trigesimo.* G. M. | Abbiamo dato a questo cippo la foggia romana, e con vigore romano il tagliapietra della Laguna v'ha intagliato le modanature del plinto. | E l'abbiamo voluto di pietra d'Istria dura di grana, resistente alla salsedine, amica del tempo [...] | E alla pietra istriana abbiamo commesso il bronzo veneto [...] | Nella cavità dove gli antichi nostri solevano porre il simulacro del defunto o alcuna imagine familiare, abbiamo incastrato il braccio nervoso d'Icaro che tende l'ala cadevole verso la luce con l'ultimo sussulto del suo ardire [...] Inciso è nel fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovine avido andare troppo oltre, salire troppo alto: "Icaro! Icaro!" | L'eroe non ode l'ammonimento che viene di giù. Ogni buono eroe non ode se non il suo cuore e la voce dell'altezza». Si vedano, infatti, le riprese di *T* XCIII, 857, «*Icaro! Icaro! Il grido vano _*», e di *L.* 1060, «Una lucertola è ferma contro lo spigolo, e par fusa nel bronzo come *il braccio d'Icaro nel bassorilievo incastrato*». Per la descrizione del monumento funebre, cfr. comunque anche la concisa nota del *Notturno*: «Il mio compagno è nell'isola dei trapassati [...] | Sta sotto il cippo di pietra istriana che fu confitto a capo del tumulo di zolla. | E il suo cippo è come un quadrante solare, dove il braccio teso d'Icaro è come lo stilo di bronzo che sopra il nome scolpito segna l'unica ora: l'ora dell'estremo coraggio» (*N.*, 171).

48. *c*) *la*.

49. Cfr. G. d'Annunzio, *Alcyone*, in *Versi d'amore e di gloria*. Edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982-1984, voll. I-II, II, p. 458.

50. Per la coincidenza o, almeno, la stretta vicinanza fra le due stesure, quella del *Taccuino* e di quest'ultima sezione della *Licenza*, si consideri il fatto che «già tra il luglio e l'ottobre vengono date alle stampe sezioni dell'opera, ad anticipare l'edizione Treves»: cfr. LORENZINI, *PR*, 1401.

51. Poetica conversione del dato di cronaca racchiuso nel *T* LXXXI. I *fiuri de tapo* non sarebbero invero stati raccolti da d'Annunzio e Miraglia nella «laguna di Grado un dì d'agosto», bensì consegnati ai due insigni combattenti nell'ambito dell'accoglienza gradese tenuta in loro onore: «| Il sindaco – Il curato – Le giovinette (le mammole) coi fiori. I fiori *de tapo*» (*TT*, 757, *c.d'A.*). Che i fiori violetti costituiscano un simbolo di morte («asfodeli» della laguna, appunto) è confermato dall'associazione con l'«annegato» della leggenda del *Fondo dei Sette Morti*, che si legge in precedente contesto della *Licenza* («Sette uomini dei lidi [...] scoprirono il corpo d'un annegato che giaceva sul fianco tra i *fiori de tapo*», *L.*, 1047), e col *revenant* Roberto Prunas, evocato nell'ambito del medesimo episodio (*L.*, 1047-1048). Cfr., comunque, la nota 15.

Faville di guerra.
D'Annunzio e i giorni dell'intervento

Gianni Oliva

Il saggio ricostruisce l'effervescente clima storico-culturale dei giorni precedenti l'entrata dell'Italia in guerra attraverso le pagine del principale giornale italiano, il "Corriere della sera", che in un primo momento aveva assunto una posizione neutralista, salvo a schierarsi in un secondo momento a favore dell'intervento. Sono esaminate le opinioni di Andrea Torre, di Giuseppe Antonio Borgese e di altri, per poi ripercorrere in dettaglio la vicenda complicata di D'Annunzio, autore delle tre "faville" *Lo sgomento*, *La preghiera*, *L'angoscia*, pubblicate dal "Corriere" e che contribuirono ad accendere l'animo dell'Italia intera. Lo stile retorico e l'ansia del combattente, le idee oggi inaccettabili del sangue necessario a fecondare la libertà, relegano queste pagine dannunziane, nonostante la giustificazione storica, in una prospettiva improbabile e non condivisibile.

1. Con lo scoppio della guerra europea la prima pagina del "Corriere della sera" è dedicata, com'è naturale, alle notizie inerenti agli avvenimenti bellici in corso, alla previsione della loro evoluzione e ai relativi commenti. I fondi politici del direttore Luigi Albertini e di Andrea Torre, responsabile dell'ufficio romano, sono generalmente ospitati in seconda pagina e solo a metà maggio del 1915, per tre giorni, in piena crisi di Governo, gli editoriali tornano al loro posto in prima pagina, come da tradizione, a significare la gravità del momento politico che vive l'Italia. L'elzeviro di terza, di solito dedicato a recensioni di carattere letterario, cede il posto ai lunghi articoli dei corrispondenti di guerra e alle loro riflessioni storiche e filosofico-politiche[1]. Si tratta di esperti che indagano le ragioni della guerra e polemizzano con gli avversari, delineano gli scenari futuri e avanzano spesso concrete proposte operative. Gli articoli di fondo della seconda e terza pagina, con sporadici sconfinamenti nelle altre, coprono un arco di tempo compreso tra l'attentato di Sarajevo e l'entrata in guerra dell'Italia, tra il 28 giugno 1914, quindi, e il 24 maggio 1915.

L'attentato di Sarajevo offre al giornale l'occasione per ribadire pubblicamente (attraverso la partecipazione al cordoglio della reale casa asburgica) la propria condivisione dell'alleanza politica con l'Austria, anche se i sentimenti espressi in privato sono più complessi e problematici ed esplodono all'indomani dell'*ultimatum* alla Serbia, quando il "Corriere" avverte il pericolo che l'Austria stia cogliendo l'occasione per riprendere la marcia verso Salonicco che le guerre balcaniche sembrava avessero interrotto definitivamente. Come mostrano le analisi di Andrea Torre e di Vico Mantegazza, peraltro in pericoloso contrasto tra loro, nonché una lettera di Albertini alla moglie, il giornale sulle prime è colto di sorpresa, ma presto si riprende aderendo con pubblica convinzione alla dichiarazione della neutralità dell'Italia diramata dal Governo Salandra il 3 agosto 1914. Ciò non impedisce di suggerire in privato la convenienza per l'Italia di sondare il terreno

con l'Intesa al fine di trarre vantaggio dalla situazione. Per il "Corriere" la neutralità corrisponde a un vigile controllo dello svolgimento della guerra, con particolare attenzione allo scacchiere balcanico e adriatico dove l'alterazione dello *staus quo* danneggerebbe gli interessi italiani. Si teme dunque l'asservimento politico della Serbia all'Austria, la trasformazione dello Stato balcanico in un'appendice dell'Impero austro-ungarico, anche a fronte della conservazione di una formale sovranità. Il "Corriere" scongiura un'egemonia austriaca sui Balcani che nessuna offerta compensatrice potrebbe bilanciare, così' come l'asservimento dei Balcani all'Austria è visto solo come una tessera della complessiva sottomissione dell'Europa e del mondo coloniale all'Impero tedesco. La *pax germanica* significherebbe- afferma Borgese- "il mondo sotto il peso del loro tallone"[2], una prospettiva da evitare. Sicchè diventa fondamentale la futura partecipazione dell'Italia al tavolo della pace, quando le potenze vincitrici ridisegneranno la carta geo-politica dell'Europa e del mondo coloniale.

L'articolo di Andrea Torre del 27 agosto 1914 segna il venir meno del sostegno del "Corriere" alla politica neutralista del Governo e dunque la svolta verso l'interventismo. Nello scorrere di una dozzina di giorni il nemico dell'Italia comincia ad assumere la fisionomia dei vecchi alleati e il giornale svolge ampia opera di educazione e di persuasione in questo senso dell'opinione pubblica e del Governo stesso. La conflittualità degli interessi austriaci e italiani nei Balcani e nell'Adriatico è affrontata limitatamente alla vulnerabilità delle frontiere orientali italiane, terrestri e marittime, alla sudditanza nell'Adriatico e all'irredentismo di terre e genti. In definitiva: le principali cause dell'opposizione degli interessi italiani e austro-tedeschi nell'oriente balcanico, nell'Adriatico e nell'Impero ottomano, sono di natura economica, anche se dal giornale volutamente taciute, forse perché non idonee a persuadere il lettore a imbracciare le armi. Si afferma quindi l'idea che la neutralità, più volte ribadita, va subordinata alla difesa dei fondamentali interessi nazionali. Il che vuol dire in sintesi rompere gli indugi ed entrare in guerra. Emblematico è il ricordato articolo di Andrea Torre del 27 agosto che, in quasi tre colonne, passa in rassegna le conseguenze negative che deriverebbero all'Italia dal perdurare dello stato di neutralità e i rapporti triangolari Governo-opinione pubblica- stampa. Torre prevede che con la guerra europea i cambiamenti saranno epocali in politica e in economia, non solo in Europa, ma anche in Asia e in Africa. Pensare quindi che la neutralità assoluta garantisca gli interessi politici ed economici dell'Italia potrebbe rivelarsi, a guerra conclusa, una concezione "la più ingenua, la più stolta e la più rovinosa"[3]

La pubblicazione dell'articolo produce il risentimento del capo del Governo[4] ma al tempo stesso raccoglie numerosi consensi, tra i quali quelli di Enrico Corradini , uno dei padri fondatori del nazionalismo, e di Giuseppe Antonio Borgese. Entrambi, il giorno successivo, scrivono in privato ad Albertini per rendere partecipe il direttore del quotidiano della propria speranza che si tratti dell'"annunzio di un'azione giornalistica che potrà contribuire a salvare l'Italia dallo sfacelo".[5] Borgese non ha dubbi nell'individuare il nemico da combattere nella Germania e nell'Austria, che se vincessero la guerra ridurrebbero il mondo sotto la loro egida. Dal canto suo Albertini è preoccupato perché sa che l'esito della guerra è imperscrutabile e che gli Imperi centrali godono ancora pur sempre di simpatia in Italia. Pertanto non esprime pubblicamente alcuna preferenza e provvede a mettere la sordina a D'Annunzio: "Caso unico, non si sono avute manifestazioni di abbasso sotto le solite sedi di consolati austriaci- scrive in una lettera al Vate. Un errore può compromettere per sempre l'esistenza del paese", il quale non aveva dimenticato le espressioni di inimicizia riservategli dalla Francia durante la guerra di Libia e gli chiede di non mandargli "riga che il Corriere – data

la misura e il rispetto che deve alla gente tedesca – non possa pubblicare".[6] Tuttavia non si fa scrupolo di rivelare a Salandra di essere stato lui stesso il suggeritore del famoso articolo di Torre e, pur nella consapevolezza che importanti ambienti liberali sono ostili all'Italia in guerra, afferma che si tratta degli "elementi meno pregevoli del paese (che) per ragioni di partito o di interesse materiale, chiedono, vogliono la pace a tutti i costi". Poco dopo Guelfo Civinini introduce l'idea che stia nascendo un forte consenso per la guerra italiana, visibile già per le strade di Roma, ove ha luogo una sorta di gioco preparatorio all'addestramento bellico, con partecipanti divisi in gruppi di nazionali e di nemici che inscenano una coreografia più che allusiva .[7]

Tra le posizioni più avanzate spicca, come si è avuto già modo di accennare, quella di Borgese, impegnato in una personale ricerca delle origini della guerra europea alla luce di inattese considerazioni di filosofia della storia. Contro l'interpretazione hegelo-marxista della storia geometrica e impersonale, egli rivendica il ruolo delle passioni e dei temperamenti degli individui negli accadimenti storici. Inoltre è alla ricerca delle ragioni vere dello scontro tra Serbia e Austria: "Ma il giovanotto che revolverò l'Arciduca non era un tale che uccideva un tal altro per pigliargli l'orologio; era la Serbia incarnata in uno qualunque dei suoi che insorgeva contro l'Austria, la ragione nazionale armata contro il principio autoritario e accentratore, contro la costruzione cosmopolita e dinastica dell'Austria"; il fatto di cronaca, l'assassinio di Sarajevo, diventa allora "l'apice simbolico dell'evento storico, la scintilla che denunzia il contatto tra due enormi masse di forze opposte".[8] Inoltre, dà la colpa di tutto al più potente monarca autoritario europeo, a quel Guglielmo II giudicato uomo sentimentalmente estraneo alla propria contemporaneità, dotato di un'intelligenza politica vaga e modesta, privo di una forte volontà.[9] Nel frattempo Albertini si convince sempre più sul fronte dei pericoli che deriverebbero al Paese dal suo isolamento politico.[10]

2. E in tutto questo fervore di discussioni su neutralità e intervento, come si pone D'Annunzio che nel frattempo sta vivendo il suo quinquennio francese e assiste dunque da lontano ai fermenti in atto?

Egli aveva più volte manifestato il desiderio di tornare in Italia e forse lo scoppio della guerra avrebbe facilitato se non altro la realizzazione del suo proposito. Del resto, come avrebbe potuto, uno come lui, far ritorno in patria come un cittadino qualunque, per giunta ancora con i creditori alle calcagna? La guerra gli offriva un'occasione unica e irripetibile, quella di essere nuovamente alla ribalta e questa volta sotto una nuova veste, non di poeta ma di uomo d'azione. L'azione appunto era la via di uscita per chi era aduso a gestire la propria immagine, anche perché nel sottofondo avvertiva egli stesso la corrosione irrimediabile della propria energia creativa, già messa a dura prova dai successi incerti delle ultime manifestazioni teatrali e narrative. Il pericolo sarebbe stato il completo "silenzio per interna consunzione", visto il mutamento dei costumi sociali e dei gusti letterari. La stessa scrittura, mai rispondente in pieno ad una solida struttura e architettura di disegno, rivelava, ora ancor di più, i suoi limiti ripiegandosi verso una prosa frammentata (che si dirà più tardi "notturna"), quasi sempre memorialistica, capace di esprimere un lirismo intenso, dal respiro breve. Non a caso, com'è noto, i singoli elementi di questa produzione saranno da lui stesso definiti "faville", termine felice che ne individua appunto la specifica identità di schegge.

Ed è non a caso una di queste, intitolata *L'angoscia*, ad aprire il discorso sulla sua visione di quel delicato momento storico. La "favilla" fu inviata ad Albertini per la pubblicazione sul "Corriere" già da 27 luglio 1914 alla vigilia dell'attacco

austro-ungarico alla Serbia, ma il direttore decise di lasciar passare un mese prima di pubblicarla (apparve infatti il 26 agosto) perché l'esaltata considerazione della guerra che essa conteneva era in contrasto con la linea attendista adottata dal "Corriere" durante la crisi di luglio. D'Annunzio vi esprime tutta la sua condizione esistenziale dalla quale racconta di sentirsi afflitto, pervaso com'è dal tedio, dall'ansia, ammorbato dall'aria che respira, appestata da non so quante cose malate : una situazione angosciosa, tanto che non gli sembra valga la pena di vivere. L'unica maniera per uscirne è tuffarsi nell'agone, in una guerra come evento rigeneratore della vita delle nazioni e sua personale. Non è dunque un caso che *L'angoscia* sia pubblicata sul "Corriere" alla vigilia dell'articolo di Torre che inaugura la campagna interventista del giornale e che indica nella partecipazione dell'Italia alla guerra la soluzione per la difesa dei supremi interessi nazionali e la condizione di un futuro migliore per il Paese. Più tardi, su temi non dissimili, appariranno *Lo sgomento* (14 settembre 1914) e *La preghiera* (24 settembre 1914), anch'esse accomunate alla prima "favilla" dalla concezione sacrale della guerra come liturgia propiziatoria della rigenerazione vitale e del potenziamento dello spirito. I protagonisti – vuole dire D'Annunzio – sono gli uomini i quali, morendo in guerra, donano il proprio corpo a una divinità indeterminata che si ciba di carne e di sangue e che restituisce quanto ha ingoiato in forme spirituali che arricchiscono la vita. Nell'*Angoscia* la divinità è la guerra stessa che si va delineando in Europa e alla quale D'Annunzio pensa sia stata sacrificata, con la malattia che lo ha afflitto in primavera, "una parte della (sua) materia umana"; gli sembra inoltre che anche agli altri uomini sia accaduta la medesima cosa: durante la sua malattia aveva infatti pensato che tutto ciò stesse accadendo "per alimentare e aumentare l'evento e che il (*suo*) soffio – scriveva – e l'altrui fossero menomati per accrescere un turbine non del tutto composto ancora".

Con rinnovata crudezza in *Lo sgomento*, scritta il 30 agosto, quando l'esercito invasore è già in territorio francese ed è diretto verso Parigi, è autore di riflessioni deliranti: "Talvolta, all'annuncio di una strage, penso che la guerra prepara gli spiriti mistici per le apparizioni ideali"; nella solitudine della casa o della strada gli sembra di udire "crollare le masse d'uomini come quando nella foresta folta si pratica la radura che subito è occupata dalla nuova luce. Questo (…) continuo dell'opera di morte dissolve ogni pensiero abituale. L'abbattimento è senza pausa. Quel che un Antico chiamava 'il tagliamento delle genti' non ha mai tregua. In ogni attimo le creature sono agguagliate alla terra che si abbevera del loro sangue furioso, prima d'inghiottirle e di convertirle in sua grassezza tranquilla. Anche una volta la divinità della terra è testimoniata dall'immane sacrificio. Ella prende il corpo orizzontale dell'uomo come misura unica per misurare il più vasto Destino. E se si sazia di carne, poi la rende in ispirito. Dove il carnaio si dissolve, quivi nascono i fermenti sublimi. Dove si sprofonda il peso mortale, quivi la libertà dell'anima si leva. Quanto più larga sarà l'offerta, tanto più alto sarà il prodigio. Così comprendo come la terra e la guerra siano entrambe d'essenza divina e per sempre congiunte da un patto non violabile. Nei campi e nelle nazioni il solco, sia bruno o sia vermiglio, è fatto per essere seminato. E ogni solco non ha altra necessità se non di crescere e d'alzarsi. Mi viene in mente una parola tragica: 'avete voi favellato come il figliolo e la madre, tu e la terra?' Mai fu più forte e pieno il contatto tra l'uno e l'altra".

Il rapporto tra il sangue e la madre-terra si approfondisce se si richiama la conclusione de *L'angoscia*, in cui il volto della madre del poeta, sovrapponendosi a quello della patria, allude alla loro identificazione e, quindi, all'assimilazione di terra e patria in virtù del comune carattere di madre. Il solco bruno della terra e quello vermiglio della nazione sono dunque lo stesso solco: nutrire di sangue la

terra significa nutrire lo spirito della nazione. Le immagini del solco bruno e vermiglio, del sangue, della morte, della carne umana come cibo, della terra-madre, con la loro marcata connotazione sessuale ed erotica, potenziano – è inutile dirlo – l'estrema irrazionalità della visione proposta da D'Annunzio.

Nello *Sgomento* D'Annunzio asserisce che la guerra sia bella in virtù della sua natura mistica, tanto che, indossate le vesti sacerdotali, parla come posseduto da una divinità profonda e indefinita che attraverso di lui si rivela, per cenni, come l'intima fusione di terra, guerra, sangue, vita: "e talvolta, con un profondo brivido, nel tumulto degli uomini, penso a una bellezza segreta che non so rivelare ancora, e che forse altri manifesterà per un'arte misteriosa non posseduta da me se non in forma di divinazione". Lo schema è quello tragico-oracolare trapiantato in un contesto cristiano: egli fa riferimento a una bellezza che dice di non saper compiutamente rivelare, che spetta ad altri manifestare, un gesto di apparente umiltà che, delegando il compito di tradurre le parole vaticinanti nella lingua bassa degli uomini, lo sottrae allo spinoso compito di rendere razionalmente comprensibile l'oscuro e necrofago processo estetico di rigenerazione dello spirito umano.

Tutto il processo descritto nelle due "faville" muove da una vita misera per approdare a una vita più elevata, da una vita irrancidita a una vita rigenerata, da una condizione di avvilente debolezza a un rinnovato vigore dello spirito. Alla vigilia della guerra europea lo schema cristiano della salvezza gli consente di guardare con fiducia al futuro: "Domani – scrive D'Annunzio – non possederemo più nulla di quanto fu la nostra ricchezza illusoria. La nostra vecchia anima sarà men che un cencio da buttar via. Saremo spogli di tutto, vuoti di tutto. E non ci sarà permesso di mendicare, ma ci sarà imposto di conquistare. E la vera legge marziale sarà su noi istaurata dopo la guerra delle armi: ché uccidere e distruggere sarà ben facile compito in paragone di quel che i superstiti troveranno dinanzi a loro. Quale, tra le sorti del mondo, è magnifica come questa che si disegna ai nostri occhi attoniti?...Ecco che l'Europa decrepita, la temporeggiatrice incurvata dal peso delle sue frodi e delle sue viltà, sta per immergersi tutta nel sangue con la certezza di uscirne più giovane…Il più crudo fato diventa una fede inebriante per gli spiriti maschi. L'ansia si placa in un culto di aspettazione" (*L'angoscia*).

Il domani al quale D'Annunzio allude è sia la guerra stessa in procinto di esplodere in Europa, sia l'esito a cui essa conduce e quest'ultimo è oscuramente vaticinato, alternativamente, come "vera legge marziale", come vita ringiovanita. Ad esso si oppongono tuttora forze che rifiutano la guerra: "Tuttavia la speranza della pace cola pei rigagnoli, alla soglia delle botteghe, tra chiavica e chiavica, come una immondizia tarda che domattina spazzaturai mescoleranno all'altro sudiciume e porteranno via ne' loro carri cigolanti" (*Ivi*). Il processo in corso è inarrestabile e D'Annunzio ne è convinto, dal momento che avverte, seppure in modo misterioso, "un nuovo battere a quando a quando", non sa dove, forse fuori, forse dentro di sé: è la dura sorte e bella ad imporre che siano create le condizioni di un nuovo inizio, di una nuova vita.

Nella *Preghiera*, scritta il 3 settembre, la sacralità della guerra lo conduce in un tempio cristiano, il santuario di San Severino. Lo raggiunge dopo aver vagato con la mente e col corpo per varie reminiscenze e per vari luoghi di Parigi dove Dante potrebbe essere stato. La musica delle rime dantesche "si confonde col desiderio della patria lontana" e quasi come in sogno entra in un quartiere fatiscente, una suburra che ricorda la selva oscura dalla quale si salva entrando nel santuario cristiano che dapprima è deserto e all'improvviso è popolato di fedeli in preghiera che invocano la protezione di Dio per i loro fratelli al fronte.

Tutta la "favilla" si dipana in una tranquilla ortodossia. D'Annunzio ha mostrato perfino interesse per l'elezione del nuovo Papa, ma tanta normalità ad altro non serve che a preparare lo scossone del gesto eretico con cui il poeta chiude la preghiera dei fedeli e che riduce il dio cristiano a espressione dell'indeterminata divinità antropofaga, al pari della guerra e della terra: "proteggi, o Signore, / preservali, o Signore, / sii tu la loro forza, il loro coraggio e la lor trincea, / in faccia al nemico, o Signore Iddio nostro ! / E degnati d'accettare il loro sacrifizio. Amen"[11].

Il 25 settembre 1914 il "Corriere" pubblica un articolo dal titolo *Le impressioni di Gabriele D'Annunzio alle linee della grande battaglia* riprendendolo "abbreviato qua e là" dal francese "Gaulois" al quale il poeta l'aveva inviato in forma di lettera dopo una visita alla linea del fronte sull'Aisne (titolo originale *La canzone di Saucourt*). Una prosa d'intonazione alta e aulica celebra la sacralità della battaglia attraverso la quale il più maschio destino avanza "in rilievi d'ossa e di carne". D'Annunzio si dice pieno d'ammirazione fino alla commozione per i soldati francesi e, riprendendo alcuni concetti già espressi in *Lo sgomento*, osserva che "il rapporto ideale è perfetto fra l'aspetto della terra e la struttura di coloro che si sacrificano per salvarla". Il suo pensiero va all'Italia, triste se paragonata ai grandi periodi del passato, nei quali "l'armonia tra la sostanza e la genitura" appariva pienamente realizzata e dove "le sue virtù naturali e le opere viventi de' suoi figli si (componevano) in un equilibrio quasi divino. L'asprezza dei monti, il corso dei fiumi, si riconoscono, sembra, nelle pulsazioni della vita civile. Tale è oggi il miracolo francese".

Il richiamo tra i caratteri geomorfologici del territorio e le "pulsazioni della vita civile" del popolo che quel territorio abita rappresenta un affinamento del semplice rapporto terra-spirito fin qui postulato; può darsi che con quest'ultima corrispondenza l'immagine che D'Annunzio offre della realtà risulti per taluni maggiormente affascinante e attraente, proprio in virtù dell'ancor più spesso e oscuro manto d'ombra che l'avvolge e, quindi, delle nuove emozioni che alimenta; ma, al di fuori del magico cerchio dannunziano, la fantasiosa visione geomistica vagheggiata risulta semplicemente indeterminata per non dire grottesca.

Il primo ottobre il "Corriere" riporta stralci di un appello di D'Annunzio apparso giorni prima sul francese "Journal" e intitolato *Agli Italiani, un italiano*. È un invito rivolto agli italiani a vendicare la sconfitta navale di Lissa del 20 luglio 1866, una dura critica dell'irrisolutezza dell'attuale governo e una condanna del trattato che lega l'Italia agli Imperi centrali. D'Annunzio rivendica il merito di non aver perso occasione per "insegnare e suscitare l'odio necessario contro il nemico non vinto che sempre ci serra dal lato sinistro, dal lato del cuore, e non ci permette di respirare se non con un solo polmone". Ormai è stata chiarita la violazione del trattato da parte dell'Austria -sostiene D'Annunzio- e quindi l'Italia può ritenersi libera non essendo il trattato stesso più in vigore; per di più- continua- non esiste patto se non davanti a un'anima e l'Austria non la possiede perché il suo impero è un coacervo di popoli che non si comprendono, si detestano e si controllano vicendevolmente. Per l'Italia, la Francia e la Romania "si tratta di combattere una suprema battaglia contro una imminente minaccia di schiavitù e di sterminio. Questa guerra non è un semplice conflitto d'interessi (…) È una lotta di razze, un'opposizione di potenze inconciliabili, una prova di sangui, che i nemici del nome latino conducono secondo la più antica legge di ferro". Il tema della sollevazione dei popoli latini era già stato affrontato da D'Annunzio nell'*Ode per la resurrezione latina* apparsa su "Le Figaro" in agosto e della quale il "Corriere", considerandola un'opera di grande ispirazione, veemente e magnifica", aveva riportato il 14 agosto, tradotte letteralmente, alcune delle undici stro-

fe. Rinforzando una certa intonazione superomistica, D'Annunzio si considera un trasfigurato: "Io sono un'offerta d'amore,/ io sono un grido verso l'aurora / sono una tromba di riscossa / in bocca alla razza eletta". Egli grida la riscossa ridestando persino l'interesse dei morti per le cose dei vivi: " di sopra ai sepolcri / dove le ossa dei nostri morti si sommuovono / come le radici in primavera ". E poco importa che la Vittoria sia una "mietitrice feroce" perché la morte in battaglia realizza la sacralità della guerra generando vita nuova, una sorta di resurrezione: "Noi combatteremo con il volto verso la luce, / noi sorrideremo quando si dovrà morire / perché, per i latini è l'ora santa de la messe e de la battaglia".

Dopo averla proposta nell'ideologia teatrale, nella musica e in poesia, dal *Fuoco* alle *Laudi*, torna prepotentemente, ora più che mai, il *leit-motiv* della razza latina e mediterranea contrapposta a quella teutonica e barbarica ("si celebrerà domani nel nuovo sangue la vera nascita della nazione mediterranea"). In una serie di interventi su giornali francesi, puntualmente riprodotti in Italia dal "Corriere", D'Annunzio denunciava lo strapotere germanico che pretendeva di sottomettere la nazionalità e inneggiava all' amica Francia con quattro sonetti apparsi su "Le Figaro" il 5 maggio 1915: "France, France la douce" e, facendo il verso all'Hugo delle *Elégie des Fléaux*, concludeva con "France, France, sans toi le monde serait seul".[12]

Mentre la guerra prosegue, D'Annunzio trascorre il suo volontario esilio in terra di Francia tra lo *chalet* St.Dominique di Archacon e l'appartamento mobiliato di Avenue Kleber 44 di Parigi, rimanendo fedele all'idea che "La guerra è bella per chi la combatte, o almeno per chi ode la voce del cannone".[13] Con il passare del tempo si radica in lui l'idea che la guerra sia monotona se non direttamente combattuta e, in privato, sembra quasi sconfessare quanto affermato pubblicamente: "Quest'alba del nuovo anno – scrive ad Albertini il 2 gennaio 1915 – è cupa. Ho passato in solitudine l'ultimo giorno del vecchio e il primo del nuovo, per fare un esame di coscienza e di forze. Ahimé, credo che gli uomini versano tanto sangue e tanto oro non per rinnovare la vita ma per spolverare i vecchi idoli. Qui, non si vede indizio di salute profonda. Osservo una certa insensibilità in quasi tutti, e una inconfessata bramosia di 'rigoler' (ridere, scherzare, mio) ancora! Legge questi giornali? Che miseria!"[14]

In questa atmosfera plumbea si fa strada sempre più la convinzione che occorreva scuotersi e schierarsi finalmente a favore della battaglia. In una lettera privata manifesta tutto il suo pensiero "sul dovere dell'Italia": "È fatale che, per l'inettitudine criminosa dei nostri miserabili uomini di Stato, noi perdiamo ogni occasione di salute e d'ingrandimento"[15] . E l'occasione, com'è noto, si presentò allorchè ricevette l'invito del Comune di Genova a inaugurare il monumento dei Mille a Quarto. Ne era felicissimo, tant'è che annotava nei *Taccuini* domenica 7 marzo 1915: "Quel che mi è offerto è tal cosa che risolve tutti i dubbi e le perplessità, ci salva da ogni errore, da ogni deformazione, dal pericolo dei contrattempi, dei dissensi, dei moti intempestivi"[16] . Alla sua partenza dichiarava alla stampa: "Per me l'ora è suonata, il voto di tutta la mia vita militare sta per compiersi. Torno alla mia patria dopo cinque anni di attesa e di tristezza; ma questo giorno meraviglioso cancellerà tutte le ombre. Per meritarlo bisognerebbe avere dato molto di più di quello che io abbia dato"[17].

Il ghiaccio era rotto e il cannone da allora in poi poteva tuonare senza ritegno. Il soldato, dunque, da ora in poi converte in azione le energie ormai esaurite del poeta trasformato in oratore esaltato ed esaltante, pronto a sfruttare ogni mezzo per persuadere le masse e ottenerne il consenso, compreso lo stucchevole atteggiamento di novello profeta "cristiano" propagandista della sacralità della guerra[18] , difensore instancabile della fraternità tra i due maggiori popoli latini,

quello italiano e quello francese, uniti contro il barbaro germanico, protagonista infine di imprese ardite rimaste nella storia (dalla "beffa di Buccari", al volo su Vienna, a Fiume) alla ricerca di una morte gloriosa[19]. Manifestando però il suo spirito guerriero all'editore Emilio Treves ormai avanti negli anni, ne ricavava una saggia risposta piena di buon senso che avrebbe dovuto ridimensionarne l'ebbrezza: (18 novembre 1914) "Tu sei giovane e gridi Guerra! Guerra! Io son vecchio, e grido: Pace! Pace! (…) il 31 dicembre compio gli 80 anni ed entro nell'81°; il 3 gennaio, darò marito alla figlia di mia figlia. Sarà venuto il momento di dire: *Domine nunc dimitte servum tuum*"[20]. Il 10 ottobre D'Annunzio gli aveva scritto parole come queste: "Il Carso – dai fiumi misteriosi – beve sangue e ne fa una rossa corrente sotterranea, una specie di sanguigno Timavo, che sbocca come una piena di gloria nel promesso Avvenire". Treves replicava con ironia e col solito scetticismo: "Che l'opera tua dovesse rimanere immortale nella letteratura, si sapeva da un pezzo; ma nessuno s'immaginava che saresti entrato in pieno nella storia d'Italia, che il tuo nome si sarebbe associato così fortemente e in prima linea al secondo risorgimento. Dopo ciò, come può un umile mortale rivolgerti la parola e narrarti i casi suoi?"[21]

Alla luce di quanto detto e, volendo tentare una decifrazione della esasperata gestualità dannunziana (premettendo che ampio è lo scarto tra la coscienza percettiva dei contemporanei e la storia di fatto), non resta che affidarsi a una giustificazione storica, ad una tendenza culturale d'epoca legata a suggestioni mistiche ed eroiche, ritenendo oggi del tutto improbabile una benchè minima condivisione di quelle prospettive, soprattutto considerando le catastrofiche conseguenze di una guerra "inutile" che sconvolse l'Europa. Esaltato dai giovani nazionalisti della nuova generazione che lo apostrofarono come "forza della stirpe", "forza barbarica"[22], D'Annunzio con la sua infatuazione bellicistica rientrava forse nella "febbre vivificante" degli inizi del Novecento di cui parlava Musil[23]; un fervore che produsse però in lui, più che in altri, pose esagitate, "sfide sfrontate al buon senso, alla moralità corrente", permettendo l'ergersi di "superuomini sulle bassezze del volgo"[24]. Non a caso il D'Annunzio scrittore ne risente e il suo stile sfocia nell'oratoria pesante e artificiosa che fa della parola eternatrice dell'azione l'elemento caratterizzante. In questo caso la battaglia tra testo e gesto va senza esitazione appannaggio del secondo, mentre il recupero critico della cosiddetta prosa di guerra appare, a nostro avviso, sempre più compromesso. Il "mito religioso del sacrificio, della sacralità del soffrire, del martirio di sangue, della purificazione attraverso la sofferenza e la morte"[25] sono concetti molto lontani dalla sensibilità contemporanea.

NOTE

1. Cfr. *La critica letteraria e il "Corriere della sera"*, vol. I *1876-1945*, a cura di B. Pischedda, Milano, Fondazione "Corriere della sera", 2012, ma in generale cfr. anche G. Licata, *Storia del "Corriere della sera" (1876-1976)*, Milano, Rizzoli, 1976.

2. Lettera di G.A. Borgese a Luigi Albertini del 28 agosto 1914 in L. Albertini, *Epistolario 1911-1926*, vol. I, Milano, Mondadori, 1968, p. 269.

3. A. Torre, *Di fronte alla grande guerra. Attesa e preparazione*, in "Corriere della sera", 27 agosto 1914.

4. Lettera di Antonio Salandra ad Albertini del 29 agosto, in L. Albertini, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 272.

5. Lettera di G.A. Borgese a Luigi Albertini, 28 agosto 1914, in L. Albertini, *Epistolario*, vol.

I, cit, pp. 269-270; la lettera di Corradini è a p. 271.

6. Lettera a D'Annunzio del 26 agosto 1914, in L. Albertini, *Epistolario*, vol. I, cit. 268.

7. G. Civinini, *Vigile neutralità*, in "Corriere della sera", 11 settembre 1914.

8. G.A. Borgese, *Personaggi*, in "Corriere della sera", 3 settembre 1914.

9. Id., *Il protagonista*, ivi, 23 settembre 1914. Le posizioni di Borgese, autore di altri articoli sullo stesso tema, sono riassunte nel vol. *Italia e Germania*, Milano, Treves, 1915 (ma cfr. anche in precedenza *La nuova Germania*, Torino, Bocca, 1909). Cfr. per ulteriori approfondimenti L. Tosi, *Giuseppe Antonio Borgese e la prima guerra mondiale*, in "Storia Contemporanea", n. 2, giugno 1973, pp. 263-299 e G. De Leva, *Dalla trama al personaggio.* Rubè *di G.A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010, pp.43-72. Sulla posizione di altri scrittori cfr. almeno *Gli intellettuali e la Grande guerra*, a cura di V. Calì, G. Corni, G. Ferrandi, Bologna, Il Mulino, 2000.

10. L. Albertini, *Al limbo*, ivi, 26 settembre 1914; utile anche O. Bariè, *La "politica nazionale" del "Corriere della sera" dalla Guerra di Libia alla Grande Guerra*, in "Il Risorgimento", XX, n. 2, giugno 1968, pp. 172-199.

11. Le tre "faville" saranno poi rifuse nella *Licenza* della *Leda senza cigno*, Milano, Treves, 1916.

12. Sulle fonti francesi degli scritti dannunziani relativi anche al periodo di guerra cfr. G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese, Saggi e Studi (1942-1987)*, voll.2, prefazione di G. Oliva e testimonianze di P. Gibellini e Francois Livi, a cura di M. Rasera, Lanciano, Carabba, 2013.

13. Lettera a Luigi Albertini, ottobre 1914, in L. Albertini, *Epistolario*, vol.I, p. 288. Per i rapporti con Albertini cfr. F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Pescara, Ianieri, 2003.

14. In L. Albertini, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 308 e p. 310.

15. La lettera (12 ottobre 1914) indirizzata all'amico romano A.F. è citata da F. Masci, *La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio in un indice cronologico analitico (1963-1949)*, Roma, Alere Flammam, 1950, p. 258-259 .

16. G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 713. Sul clima generale e lo stato d'animo di D'Annunzio prima della partenza per l'Italia cfr. E. Cozzani, *Conversando con Gabriele D'Annunzio a Parigi alla vigilia della sua partenza per Quarto*, in "Il Giornale d'talia", 3 maggio 1915, ora in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2001, pp. 303-310.

17. La dichiarazione in "L'idea Nazionale", 5 maggio 1915, ora in *Interviste*, cit, p. 312.; cfr. anche le interviste di V. Sorrentino e T. Coppa, in *Interviste*, cit., pp. 314-324.

18. I discorsi, compresi quelli di Genova e delle cosiddette "radiose giornate" di Roma, tenuti da D'Annunzio nel lasso di tempo 1914-1915 saranno raccolti nel vol. *Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi* , Milano, Treves, 1915. Sulla risonanza di questi discorsi di guerra, in realtà criticati da Ferdinando Martini, da Romain Rolland (che non gli risparmia epiteti pesanti e giudica un' "infame commedia" la sua azione politica) e da opinionisti e storici successivi, cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, Torino, Utet, 1983, pp. 352-365.

19. Per un quadro di riferimento sul D'Annunzio uomo d'azione e sulle sue idee politiche cfr. almeno R. De Felice, *D'Annunzio politico 1918-1938*, Roma-Bari, Laterza, 1978 e *D'Annunzio politico* (Atti del convegno del Vittoriale, 9-10 ottobre 1985) , a cura di R. De Felice e P. Gibellini, in "Quaderni dannunziani", n.1-2, 1987 ; una rassegna attenta delle opinioni degli storici sul D'Annunzio politico compie S. Trinchese, *D'Annunzio nella politica italiana del primo Novecento. Riflessioni storiografiche*, in *Lo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro tra Storia, Diritto internazionale e Diritto costituzionale*, a cura di A. Sinagra, Milano, Giuffrè, 2009, pp. 201- 212; per importanti osservazioni sulla scrittura politica di D'Annunzio cfr. G. Bàrberi Squarotti, *D'Annunzio scrittore "politico"*, ivi, pp. 319-348.

20. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 808-809.

21. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., p. 513. D'altro canto non mancarono altre voci avverse all'atteggiamento dannunziano da parte di chi non vedeva di buon occhio la svalutazione della cultura e della civiltà tedesca durante la campagna interventista. Il filologo Cesare De Lollis, ad esempio, conterraneo di D'Annunzio, si schierò in difesa della Germania e della Triplice Alleanza, redarguendo il comportamento appariscente del poeta soldato: "Io avrei preferito che Gabriele, il quale tanti e tanti anni fa sfilò cavalleggero, radioso di sole, di giovinezza e di gloria, sotto gli occhi ammirati di Giovanni Pascoli, fosse, al gran momento, rientrato in patria, senza chiasso, senza preannunzi, senza complicati programmi, e a piedi o a cavallo, sul campo di battaglia o altrove, avesse fatto il suo *dovere*, nel modo più opportuno e più utile per la patria. Ma Gabriele d'Annunzio è un magnifico, stupefacente sensuale. Egli non vede e non sente che l'esteriore delle cose" (C. De Lollis, *G. D'Annunzio e G.Vida*, in "Italia

Nostra", Roma, a.II, 2 maggio 1915, ora riprodotto in F. De Sanctis e F. Pierfelice, *Cesare De Lollis e la Grande Guerra*, Pescara, Editrice Sigraf, 2013, pp. 97-99).

22. E. Corradini, *Gabriele D'Annunzio*, in "Il Regno", a.I, n. 5, 27 dicembre 1903.

23. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, I, Torino, Einaudi, 1972, p. 50.

24. N.Bobbio, *La cultura italiana fra Ottocento e Novecento*, in *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olschki, 1981, p. 4.

25 G. Bàrberi Squarotti, *art. cit.*, p. 322.

Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura

Raffaele Giannantonio

1. Lo scoppio del conflitto in Francia e il ritorno in Italia: il monumento a Quarto

All'inizio del 1914 Gabriele d'Annunzio è in Francia, nell'attesa di far ritorno in Italia; quando il 3 agosto sopravviene la dichiarazione di guerra della Germania si trova nell'«orrendo appartamento argentino» in Avenue Kléber a Parigi[1]. Il 16 settembre si reca dal generale Joseph Gallieni, governatore militare della Capitale, che gli concede un salvacondotto per il fronte: parte il giorno per Soissons dove però può visitare solo le retrovie dove, da lontano, ode per la prima volta il tuonare dell'artiglieria. In tal modo non assiste all'incendio della cattedrale di Reims bombardata per la prima volta il giorno 19; a Reims si recherà il 15 marzo 1915 assieme ad Ugo Ojetti e Joseph Reinach, giornalista del "Figaro" ed uomo politico, trovandola distrutta dai bombardamenti[2].

> «Una delle due guglie appariva mozza. La città non levava al cielo se non un braccio e un moncherino (...). Le vetrate non serbavano se non i neri piombi, come le foglie consunte dall'autunno non serbano se non le nervature; ma i piombi disegnavano imagini di cielo là dov'erano imagini di vetro. (...) La torre incotta dall'arsione aveva il colore che ha la carne dei martiri quando nel martirio trasumano. (...) Il custode si fece al limitare della Porta maggiore e mi chiamò. (...) Da una parte e dall'altra della Porta, robuste travature embriciate da sacchi di sabbia proteggevano l'ordine delle statue belle. Chino scorgevo la luce passare per gli interstizii come per le fenditure d'una caverna selvaggia»[3].

Consigliato da Reinach, fa visita al vecchio cardinale Luçon, nonostante la sua intera produzione letteraria fosse stata posta all'Indice dalla Chiesa cattolica l'8 maggio 1911. In presenza del cardinale il Poeta esclama:

> «La cattedrale si consuma tra le fiamme ... non si può fare a meno di inginocchiarsi davanti a questo miracolo»[4].

Poi d'Annunzio esprime il suo singolare parere su come 'conservare' il monumento:

> «per carità, non si tocchino le sculture, non si facciano restauri. Il cardinale approva»[5].

Nel frattempo in patria all'inizio del 1915 il conflitto tra neutralisti ed interventisti assume aspetti drammatici. Il 5 marzo Ricciotti Garibaldi, figlio dell'"Eroe dei Due Mondi", scioglie la *Legione Garibaldina* che aveva costituito in Francia, probabilmente per organizzare in segreto uno sbarco in Liguria allo scopo di costringere il governo italiano a dichiarare lo stato di guerra[6]. Ricciotti sollecita l'adesione di d'Annunzio, che però non mostra di nutrire la necessaria fiducia

nei suoi confronti; il colpo di mano è ormai pronto quando gli eventi prendono una piega diversa. Il Comune di Genova si appresta ad inaugurare il grande monumento da collocare sullo scoglio di Quarto a ricordo della partenza dei "Mille" di Garibaldi per la Sicilia. In realtà il concorso per la realizzazione dell'opera era stato vinto nel 1910 da Eugenio Baroni, le cui cattive condizioni di salute avevano però ritardato la cerimonia d'inaugurazione, che viene così a coincidere casualmente con la decisione italiana, tenuta rigorosamente segreta ma maturata negli stessi giorni, di entrare in guerra a fianco dell'Intesa[7]. Fraterno amico di Eugenio Baroni era lo spezzino Ettore Cozzani, poeta, scrittore e ardente interventista, che nel 1911 aveva fondato la rivista d'arte e poesia "L'Eroica", cui d'Annunzio aveva collaborato gratuitamente. Individuando nel Poeta la personalità degna di inaugurare il monumento in quel particolare momento storico[8], Cozzani spedisce una serie di fotografie del modello in gesso del monumento, rimarcando il significato ideale che la partecipazione alla cerimonia avrebbe assunto. Il gesto provoca in d'Annunzio un entusiastico sentimento di gioia, come traspare dai *Taccuini*:

> «Domenica, 7 marzo.
> Stamani mi levo per tempo. Non ho più febbre ma sono ancora sofferente, infastidito dal piccolo male umiliante. Peppino Garibaldi deve venire alle dieci. Cerco le fotografie del monumento di Eugenio Baroni ai Mille, inviatemi da Ettore Cozzani. È un monumento marino, modellato dal flutto decumano. Gli eroi risorgono con un ritmo di marea… Mi ricordo di non aver ancora aperta la lettera che le accompagna. La cerco. L'apro, la leggo. E tutto, ecco, si rischiara! V'è, certo, una provvidenza apollinea. Quel che mi è offerto, è tal cosa che risolve tutti i dubbii e le perplessità, ci salva da ogni errore, da ogni deformazione, dal pericolo dei contrattempi, dei dissensi, dei moti intempestivi. Il municipio di Genova mi chiede di parlare al popolo d'Italia il 5 maggio, all'inaugurazione del Monumento, nel giorno anniversario della dipartita meravigliosa. Quale più grande occasione?Andrò, condurrò meco la legione garibaldina, il flutto rosso. I fati saranno maturi. Nessuna opposizione, nessuna sorpresa saranno più da temere. La radunanza non sarà soltanto consentita ma favorita. Da ogni parte d'Italia tutti gli spiriti rossi potranno accorrere. Una forza impetuosa si accalcherà intorno al bronzo perenne. Dove i Mille salparono, quivi i nuovi Mille approderanno. Il movimento sarà irresistibile. Dallo scoglio di Quarto l'esercito d'Italia muoverà verso i confini …»[9]

Il 16 marzo seguente su intervento di Cozzani il Sindaco di Genova invia al Poeta la lettera d'invito formale e questi ad Arcachon nell'arco di cinque giorni elabora il lungo e complesso testo dell'*Orazione per la Sagra dei Mille*. Quando Cozzani informa Baroni del felice esito della missione, lo scultore non ne è lieto: «Tu capisci, vero? Io sacrifico la mia opera … Nessuno avrà una parola per essa o per l'artista. Tutta l'attenzione sarà assorbita da lui, da quello che dirà lui»[10]. Ma poi aggiunge: «è necessario. Prima di tutto c'è l'Italia». La sera del 3 maggio Gabriele d'Annunzio parte per l'Italia in vagone letto; il viaggio è trionfale ed un gruppo di studenti abruzzesi gli fa da guardia del corpo. Nella notte seguente viene telegrafata a Vienna la denuncia del trattato di alleanza: non resta che la dichiarazione di guerra per dare inizio al conflitto armato. In tal modo D'Annunzio può pronunciare il discorso evitando la pericolosa impressione che sia stato lui a determinare il corso degli eventi. La mattina del 5 maggio sullo scoglio di Quarto il Poeta pronuncia dunque i 28 fogli che contengono l'*Orazione*, citando anche il tragico terremoto che nel gennaio precedente ha devastato la sua terra d'Abruzzo. Così Ugo Ojetti descrive il monumento:

«Il bel monumento ha la forma di una nave, in fronte alla quale la grande figura nuda di Garibaldi fa da polena, pare debba salpare con quel carico verso il mare che adesso è tutto sfolgorante di luce, verso il cielo che adesso è tutto sereno». «(…) Sull'alto del monumento viene posata una grande targa rossa tra due palme, e sulla targa è scritto a grandi lettere bianche: Trieste»[11].

L'autore Eugenio Baroni (1888-1935) aveva studiato scultura presso Giovanni Scanzi, seguace di Vincenzo Vela[12]. Il riferimento a Rodin aveva contraddistinto gli anni della sua attività dal 1904 all'inizio della Grande Guerra, come testimonia il ciclo degli *Erotici* (1912), piccole sculture libere nello spazio e prive di basamento: *Paolo e Francesca*, *L'Addio*, la *Coppa nuziale*, *Faunetto addormentato*, *La lampada*, *L'anello*, il *Pensieroso*, l'*Adolescente*; in particolare quest'ultima opera gli valse l'elogio del Rodin e la nomina a membro del *Salon d'Automne*. Il monumento dei Mille a Quarto, l'opera più importante prodotta da Baroni nel periodo, si distingue dagli altri esempi del genere soprattutto per la mancanza del bassorilievo nel sostegno del gruppo marmoreo; nel complesso l'opera rimanda alle *Vittime del lavoro* del Vela ma anche alle sculture del Vittoriano e al bozzetto per il monumento a Garibaldi realizzato a Milano da Leonardo Bistolfi, il quale influenzò largamente Baroni così come nell'orientamento del gusto fece lo stesso d'Annunzio, che espresse per lui alti elogi. Vanno ricordati anche gli studi dell'autore per statue ornamentali (*Gli eroi*), che, evocando i *Prigioni* di Michelangelo, anticipano le sculture di Baroni realizzate per lo Stadio dei Marmi nel Foro Mussolini.

2. Gli anni della guerra: la Casetta rossa sul Canal Grande

La sera del 12 maggio d'Annunzio giunge a Roma dove viene accolto con grandi onori. Il 23 seguente l'Ambasciatore italiano dichiara la guerra all'impero austro-ungarico ed il giorno dopo, con la rottura delle relazioni diplomatiche con la Germania, l'Italia entra ufficialmente in guerra. La stessa mattina del 24 maggio c'è la prima incursione di idrovolanti su Venezia ed Ancona. Il patrimonio artistico italiano è profanato senza pietà, tanto che nel luglio 1917 Ugo Ojetti, in qualità di Presidente della commissione per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte, darà sfogo alla sua amarezza per i danni bellici inferti al patrimonio artistico italiano dai "nuovi barbari"[13]. Giovedì 27 maggio 1915 Antonino Liberi scrive da Pescara all'illustre cognato:

«Caro Gabriele
Il nemico ha voluto salutare col fuoco le nostre spiagge. Sulle prime si sono impaurite le donne, ma ora nemmeno esse temono più. Giorni sono è partito il 34° di artiglieria, il nostro reggimento, tra gli evviva ed i fiori. Non un viso di soldato che non fosse giulivo; anche i cavalli parevano consci della loro missione. Sono tre giorni che c'è la requisizione dei cavalli. Sembra una gran fiera. Discendono dai monti e dalle colline tutti a presentare, con una allegra spontaneità cavalli e muli, come una offerta»[14].

D'Annunzio trascorre l'intero mese di giugno a Roma in attesa dell'uniforme che un sarto gli sta appositamente confezionando nonché del denaro per l'acquisto di due cavalli, necessari in quanto egli è arruolato come ufficiale di cavalleria. Dopo essersi recato a Pescara (10-11 luglio) per affidare alla città natale il saluto riportato nel *Notturno* («Ma bisognava accomiatarsi dalla madre mortale prima di donarsi alla madre immortale»[15]), giovedì 15 luglio il Poeta lascia l'Hotel Regina, ove aveva trascorso i due mesi di soggiorno romano, e parte per la

guerra. La notte del 17 raggiunge Venezia stabilendosi presso l'Hotel Danieli; la notte del 7 agosto compie la prima impresa, volando su Trieste per lanciare un messaggio ai connazionali[16]. Nella città lagunare il Poeta-soldato, avvertendo di essere eccessivamente osservato, decide di lasciare il "Danieli" e di trasferirsi in un appartamento ammobiliato alle Zattere, all'angolo col rio di San Trovaso. Nello stesso periodo egli inizia anche soggiornare assieme ad Ojetti in due stanze della Casa Sarcinelli a Cervignano, spostandosi però di continuo tra Cormons, Aquileia e Gradisca per pronunciare i suoi infuocati discorsi[17]. Alla fine di ottobre d'Annunzio affitta a buon prezzo la Casetta Rossa sul Canal Grande, di proprietà del principe Friedrich von Hohenlohe, che, nonostante la nazionalità (apparteneva al ramo austriaco del casato), era nato a Venezia e apprezzava moltissimo l'Italia[18]. Il principe aveva deciso di acquistare un terreno in Campo San Maurizio a fianco di Palazzo, incaricando l'architetto Domenico Rupolo della Soprintendenza ai Monumenti di costruirgli quella che diverrà la Casetta Rossa, un grazioso edificio in cui ogni spazio era sfruttato con gusto e accortezza nonché arredato con mobili e suppellettili originali in stile Luigi XVI. Nel tempo Friedrich von Hohenlohe aveva ricevuto personaggi illustri quali Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke e lo stesso d'Annunzio che, nel 1896, così descriveva la Casetta i cui arredi non avevano ancora raggiunto il livello di compiutezza degli anni prebellici:

> «Deliziosa. (…) è piccola, quasi una casa di bambola. Tutta rossa di fuori. Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano). (…) V'è una specie di tenerezza diffusa»[19].

Una volta trasferitosi nel nuovo alloggio, per l'unica volta nel corso della sua girovaga esistenza, il Poeta non cambia nulla dell'arredamento o delle suppellettili, limitandosi ad affiancare la spinetta settecentesca con un pianoforte; sarà proprio la musica, come vedremo, a dargli conforto nel periodo della cecità seguita all'incidente aereo. La Casetta si eleva su tre livelli a partire dal pianterreno – prospiciente un giardino di rose e di vite vergine sul Canal Grande – in cui sono sistemati due salotti e la sala da pranzo, mentre i servizi risultano occultati con perizia. Il piano superiore ospita invece la camera da letto e uno studio, mentre l'ultimo gli ambienti per la servitù. Per tutti e quattro gli anni di guerra, la Casetta rossa è la base di imprese militari, ma anche il *buen retiro* citato nel *Piacere*[20], nonostante d'Annunzio si fermi soltanto per uno o alcuni giorni. Qui egli trascorre però la lunga convalescenza seguita all'incidente aereo del 16 gennaio 1916, quando, a seguito di un brusco ammaraggio nelle acque di Grado, sarà obbligato a restare bendato e obbligato al letto per sette lunghi mesi. Inizia così la stesura del *Notturno* scrivendo sui "cartigli", le strette strisce di carta che Renata, la figlia avuta da Maria Gravina, fa scorrere per lui. Nella Casetta Gabriele e "Cicciuzza" sopportano oltre cinquanta bombardamenti da parte dell'aviazione austro-ungarica, ma sempre qui Renata conosce il Tenente di vascello Silvio Montanarella, che sposa nell'agosto del 1916, avendo quali testimoni di nozze solo il padre e il fratellastro Mario.

3. La vittoria finale

Il 13 settembre 1916, vinte le opposizioni dei suoi superiori, d'Annunzio riprende a volare ma dal successivo 21 si fa assegnare quale ufficiale di collegamento al Comando della 45ª Divisione di fanteria[21]. Partecipa così con i "Lupi di Toscana" alle drammatiche azioni sul Veliki-Hribach (Cima Grande) e sul monte Fajti, in seguito alle quali il 7 dicembre 1916 viene promosso al grado di capitano.

All'inizio del nuovo anno, dopo aver ricevuto dai Francesi la *Croix de guerre* (12 gennaio 1917), decide di prendere un periodo di quattro mesi di congedo. Il 27 gennaio si trova in albergo a Milano quando riceve la notizia della morte della madre; due giorni dopo, benché febbricitante parte per assistere ai funerali alla volta di Pescara, dove si trattiene fino al 3 febbraio. All'approssimarsi della disfatta di Caporetto, d'Annunzio è sistemato presso il "Battaglione Aviatori" di Gioia del Colle, nell'«estrema Puglia, per operazioni difficili»[22]. Da qui la notte del 4 ottobre 1917 egli guida l'incursione aerea contro la flotta austro-ungarica ancorata nelle Bocche di Cattaro. La disfatta del 24 ottobre e il conseguente arretramento del fronte lo costringono però a traslocare da Cervignano nel palazzo della contessa Cittadella Giusti, in via San Fermo a Padova. Inizia così una nuova spola tra il fronte, Padova e Venezia. Il 10 febbraio 1918 d'Annunzio è imbarcato come marinaio volontario sul MAS 96, il Motoscafo Anti Sommergibile dal quale, durante la cosiddetta "beffa di Buccari", viene affidato alle onde un messaggio contenuto in bottiglie avvolte da un nastro tricolore[23]. Mercoledì 15 maggio torna a Milano per sollecitare la consegna dei quattro velivoli da bombardamento Caproni che aspettava da tempo e per i quali aveva chiesto al pittore Guido Marussig di dipingere l'emblema sulle carlinghe. Il 9 agosto 1918 undici apparecchi Ansaldo S.V.A. dell'87ª Squadriglia Aeroplani, detta la "Serenissima", si alza dal campo di volo di San Pelagio presso Treviso diretto verso Vienna; il maggiore Gabriele d'Annunzio è sul biposto pilotato dal Capitano Natale Palli. Raggiunto l'obiettivo alle 9.20, dai velivoli vengono lanciati 50.000 manifestini in Italiano (con testo scritto da d'Annunzio) e 350.000 in Tedesco (con testo preparato da Ugo Ojetti)[24]. L'eco dell'impresa è tale che le autorità militari propongono per il Poeta-soldato lui la medaglia d'oro e la promozione al grado di tenente colonnello. Ormai la guerra volge al termine ed il 24 ottobre il generale Diaz lancia una grande offensiva su tutto il fronte cui d'Annunzio partecipa con la "Squadra di San Marco"; il 2 novembre è di nuovo in volo. Il giorno seguente viene firmato l'armistizio ed il 4 il bollettino del generale Diaz annuncia la vittoria[25].

4. L'immediato dopoguerra e l'impresa di Fiume

Nell'inattività dell'immediato dopoguerra d'Annunzio vive il proprio disagio: la vittoria «crudele» lo ha lasciato infatti «mal vivo», anche se a risollevarne il morale giunge la notizia dell'attribuzione della medaglia d'oro al valore militare[26]. Egli vive a Venezia, nella Casetta Rossa sul Canal Grande che, come annota Luigi Lodi, «sarebbe veramente l'abitazione ideale per chi potesse e volesse riposare, remota da ogni rumore, luminosa, austera», capace «nella tranquillità sua» di far ricordare la Venezia di prima della guerra: «ed egli, apparentemente, ci vive come in solitudine»[27]. A trarlo fuori da questa abulia giunge la vicenda della città di Fiume che il 30 ottobre 1918 proclama la sua volontà di unirsi all'Italia. L'impresa fiumana è un importante elemento di collegamento tra l'esperienza bellica intesa come esperienza estetica e la costruzione del Vittoriale vissuta come ricapitolazione e raffigurazione "teatrale" dell'intera esistenza dannunziana. È ancora la Casetta Rossa, sede di alcuni decisivi incontri, a svolgere un ruolo strategico. Qui il 7 aprile 1919 il Poeta riceve il capitano Arturo Marpicati, che gli porta un messaggio con il quale il Consiglio Nazionale di Fiume invoca la consacrazione del legame che doveva legare per sempre Fiume all'Italia[28]. Alla Casetta Rossa la sera del 10 settembre arrivano alcuni dei congiurati di Ronchi, recatisi per ricordargli l'impegno pubblicamente assunto a favore della loro causa a partire dalla *Lettera ai Dalmati* scritta il 15 gennaio sul "Popolo d'Italia". All'alba dell'11

settembre seguente d'Annunzio parte dunque alla volta di Fiume prendendo la testa dei 196 granatieri presenti a Ronchi. Egli entra in città il 12 settembre alle 11.35 acclamato dal popolo in festa e viene scortato all'Hotel Europa, mentre gli insorti terminano le operazioni di occupazione; l'indomani il "Comandante" s'insedia nel Palazzo del Governo. Tuttavia, contrariamente alle speranze da lui stesso nutrite, il fuoco acceso a Fiume non si sviluppa in incendio: il governo Nitti, che aveva disposto l'embargo contro la Reggenza italiana, non cade; le popolazioni dalmate non si uniscono all'insurrezione; Fiume resta esclusa dall'Italia.

Uno dei più importanti lasciti dell'impresa è senz'altro la "Carta del Carnaro", ovvero la costituzione della Reggenza scritta da Alceste De Ambris ma rielaborata dallo stesso d'Annunzio. Promulgata l'8 settembre 1920, ossia alla conclusione della sfortunata vicenda, la Carta è finalizzata a «riunire in un cerchio di luce le libertà comunali colle ultime forme che oggi muovono il mondo» mediante un conglomerato di concetti ideali e di principi concreti[29]. Tra i vari articoli emergeva quello intitolato "Della edilità", attribuito interamente al Comandante, in cui emergeva l'inconfondibile prosa dannunziana[30]. Già nel discorso pronunciato dal Comandante in occasione testo della presentazione della Carta ai Fiumani svoltasi la sera del 30 agosto 1920 emerge chiaramente il rapporto tra la "costruzione" dello Stato e quella architettonica:

> «Come lo stampo del mattone romano, il vostro stampo di costruttori, o Legionari, è su questo breve libro. Non è questa la prima volta che io vi chiamo costruttori, che io vi chiamo edificatori. Non è questa la prima volta che io vi dico a nessun altro oggi convenire meglio che a voi il vecchio titolo di Legionarii. Come voi, i Legionarii di Roma erano combattitori e costruttori. Essi lasciavano dietro di loro, sopra i fiumi e attraverso le paludi, gli archi dei ponti e le lastre di pietra per riconoscere il loro cammino. In mezzo a un campo trincerato edificavano una città marziale e in ogni rilievo si sentiva la prominenza del sopracciglio consolare. In mezzo a questo campo trincerato noi abbiamo posto le fondamenta d'una città novissima. E abbiamo conciato le pietre e abbiamo squadrato le travi per la costruzione robusta. Qui, in questo breve libro, è il disegno della nostra architettura, è il lineamento del vostro edifizio. Voi avete posto mano a queste pagine. Queste pagine sono vostre. Umilmente io immagino che le abbia scritte il vostro spirito con una penna d'aquila, tagliata e aguzzata dal filo di quella spada che è cinta dai due rami di lauro e di quercia per vostro emblema»[31].

A rafforzare tale rapporto all'articolo LXIII intitolato «Della edilità», la Carta del Carnaro prevede l'istituzione di «un collegio di Edili, eletto con discernimento fra gli uomini di gusto puro, di squisita perizia, di educazione novissima»[32]. Tale collegio «presiede al decoro del vivere cittadino» e «rinnovella quegli ufficiali dell'ornato della città che nel nostro Quattrocento componevano una via o una piazza con quel medesimo senso musicale che li guidava nell'apparato di una pompa repubblicana o in una rappresentazione carnascialesca». Gli Edili dovevano curare «la sicurezza, la decenza, la sanità degli edifizii pubblici e delle case particolari», impedire «il deturpamento delle vie con fabbriche sconce o mal collocate», allestire «le feste civiche di terra e di mare con sobria eleganza, ricordandosi di quei padri nostri a cui per fare miracoli di gioia bastava la dolce luce, qualche leggera ghirlanda, l'arte del movimento e dell'aggruppamento umano» e inoltre persuadere i lavoratori «che l'ornare con qualche segno di arte popolesca la più umile abitazione è un atto pio, e che v'è un sentimento religioso del mistero umano e della natura profonda nel più semplice segno che di generazione in generazione si trasmette inciso o dipinto nella madia, nella culla, nel telaio, nella canocchia, nel forziere, nel giogo». Inoltre agli Edili spettava «di ridare al popolo

l'amore della linea bella e del bel colore nelle cose che servono alla vita d'ogni giorno, mostrandogli quel che la nostra gente vecchia sapesse fare con un leggero motivo geometrico con una stella, con un fiore, con un cuore, con un serpe, con una colomba sopra un boccale, sopra un orcio, sopra una mezzina, sopra una panca, sopra un cofano, sopra un vassoio» ed in più dimostrare al popolo perché e come lo spirito delle antiche libertà comunali si manifestasse non soltanto nelle linee, nei rilievi, nelle commettiture delle pietre, ma perfino nell'impronta dell'uomo posta su l'utensile fatto vivente e potente». Nel citato articolo era citata una nuova struttura pubblica commessa al collegio degli Edili, una «Rotonda capace di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro». In generale i modelli ispiratori della Carta del Carnaro erano di carattere politico ed estetico; i primi appaiono mutuati dalle forme di governo dei liberi comuni e dagli ordinamenti delle corporazioni medievali di arti e mestieri, mentre i secondi si ispirano alla qualificata produzione delle botteghe rinascimentali di artisti e artigiani[33]. Un'analoga impostazione estetico-corporativa ritroveremo nell'ultimo episodio del nostro percorso, quello che lega d'Annunzio alla guerra e questa all'impresa fiumana: il Vittoriale degli Italiani, nel cui ambito svolge un'importante ruolo l'artista triestino Pietro Marussig, che a Fiume il Comandante aveva nominato Primo Edile della Reggenza.

5. La scelta di Cargnacco e la figura di Gian Carlo Maroni

Dopo la forzata conclusione della vicenda fiumana, d'Annunzio si rifugia il 18 gennaio 1921 in un appartamento di palazzo Barbarigo a Venezia al cui secondo piano si trovano depositate le casse dei libri e delle suppellettili del villino di Arcachon scampate alla vendita grazie al governo francese[34]. Decide allora di cercare la propria definitiva dimora sul Garda in quanto, come scrive ad Alceste De Ambris, si sente «avido di silenzio dopo tanto rumore, e di pace dopo tanta guerra»[35]. Elenca quindi a Tom Antognini, suo biografo e segretario, i requisiti che la futura residenza avrebbe dovuto possedere:

> «Un garage per due macchine - Una scuderia per almeno tre cavalli - Un buon pianoforte a coda - Una stanza da bagno - La biancheria e l'occorrente per la mensa - Il riscaldamento, e la possibilità di accumulare 'subito' legna e carbone - Giardino 'recinto', con cancello - Quattro camere di domestici, almeno»[36].

Dopo aver rifiutato alcune proposte, il 28 gennaio 1921 d'Annunzio si reca a Gardone Soprano sulla riva bresciana del lago di Benàco per visitare la villa settecentesca di Cargnacco che il tenace Tom Antongini gli ha segnalato[37]. La villa, originariamente posseduta da Heinrich Thode (celebre storico dell'arte tedesco e cattedratico di Heidelberg) e dalla moglie Daniela Senter von Bulow (nipote di Liszt per parte della madre), era stata espropriata in quanto bene appartenente a un cittadino di un Paese nemico e risultava di proprietà dell'Opera Nazionale Combattenti. Si tratta in realtà di una costruzione rustica, dall'apparenza modesta e sita su di un'altura terrazzata in posizione arretrata, ma immersa nel verde e contornata di ulivi, dotata di una ricca biblioteca, dipinti e di un pianoforte a coda suonato a suo tempo da List. Nel complesso una dimora tutt'altro che dannunziana, tanto da far esclamare ad Ojetti:

> «Questa è la casa di Gabriele d'A? In fondo a un sentiero alberato, essa ti si presenta vecchia, bassa e modesta come la casa di un parroco (...)»[38].

Di quel modesto edificio che egli stesso nomina inizialmente "La Calònica"[39] d'Annunzio comprende immediatamente le potenzialità. Prende così in affitto Villa Cargnacco per un anno per la somma di 600 lire mensili; la sua intenzione originaria è quella di trascorrervi in solitudine le poche settimane necessarie per concludere il *Notturno* ma poi, dopo essere entrato in casa il 17 febbraio 1921, il proponimento cambia rapidamente: appena una settimana dopo il Vate dichiara di volersi trattenere «per qualche mese» e poi nel mese di marzo inizia a progettare l'acquisto che verrà completato il 31 ottobre seguente al prezzo di 130.000 lire[40]. Si può quindi avviare la trasformazione della "Calònica" nel "Vittoriale", il cui nome così come la figura dell'artefice della ristrutturazione sono immediate testimonianze della Grande Guerra. Infatti con il titolo di *Le Victorial* sarebbero dovuti esser pubblicati in Francia alla fine del 1914 i canti di guerra e le odi navali composte da d'Annunzio[41], così come per le opere di trasformazione nell'estate 1922 il legionario Giuseppe Piffer propone a d'Annunzio l'architetto Gian Carlo Maroni, già ufficiale degli Alpini e medaglia d'argento al valore, il quale era stato ferito in combattimento restando a lungo sospeso tra la vita e la morte. Questi riveste inizialmente un ruolo marginale, ma già dal mese di novembre 1921 rinuncia a diversi incarichi per l'accresciuto impegno nella edificazione della "Santa fabbrica"; d'Annunzio aveva deciso infatti di acquistare l'intera area circostante la villa affidando a Maroni i lavori di ristrutturazione e d'ampliamento. Inoltre al giovane architetto viene chiesto di coordinare il lavoro dei numerosi artisti ed artigiani impegnati nell'invenzione del Vittoriale: ricordiamo a tal proposito le sculture di Arrigo Minerbi e Renato Brozzi, le decorazioni di Guido Marussig, le opere esterne ed interne in ferro battuto di Alessando Mazzucotelli, i dipinti murari e le vetrate di Pietro Chiesa, il multiforme lavoro di Guido Cadorin e Napoleone Martinuzzi, che d'Annunzio ribattezza "fra Guidotto" e "fra Napé"[42]. Maroni deve inoltre recarsi a Firenze, Bologna, Venezia e un po' in tutta l'Italia per acquisire mobili, suppellettili ed oggetti per i luoghi esterni, quali colonne, ruderi e rocce, nonché sistemare tutti i cimeli di guerra che d'Annunzio desidera collocare nel verde. Egli vivrà fino alla morte nella creatura frutto dell'immaginazione del Poeta e del suo lavoro di architetto, operando assiduamente per il Poeta per cui realizza un *auditorium*, un mausoleo, un anfiteatro, una darsena, dei porticati ed inoltre viali, piazze, giardini, fontane. Nonostante ciò egli riesce a progettare e costruire altre opere di architettura prevalentemente a Riva del Garda, tra le quali ricordiamo la centrale idroelettrica del Ponale, la struttura balneare della Spiaggia degli Olivi, la tribuna del Campo sportivo del Littorio, il Palazzo dei Provveditori, la Canonica Arcipretale[43]. Si tratta di edifici sospesi tra un essenziale linguaggio "novecentista" e la rivisitazione regionalista dell'architettura tradizionale dei suoi luoghi, che lo stesso Marcello Piacentini mostra di apprezzare in quanto dedica a Maroni un lungo articolo sul numero di dicembre del 1930 di *Architettura ed arti decorative*[44]. Al termine della lunga vicenda costruttiva che si svolge a Gardone Soprano tra il 1921 e il 1938, il Vittoriale degli Italiani si configura come un complesso di edifici, piazze, vie, giardini e corsi d'acqua e numerosi altri episodi che testimoniano tanto la "vita inimitabile" del poeta-soldato quanto le imprese dei combattenti italiani durante la Grande guerra.

6. Il Vittoriale: il complesso monumentale

L'intento strategico di D'Annunzio è quello di fare della propria dimora un monumento nazionale ed a questo scopo offre allo Stato il Vittoriale già nel dicembre 1923, quando le opere di trasformazione sono appena principiate, in cambio del sostegno economico alla "Santa fabbrica"; la donazione, perfezionata nel

1930, sarebbe risultata più consistente quanto più generose fossero state le risorse concesse. Al di là della successione diacronica secondo la quale le varie opere sono state costruite, apprestiamoci dunque ad incontrare i principali elementi della memoria bellica in un percorso asintattico principiato dalla "Piazza dei sospiri" – lo spazio di approccio al Vittoriale progettato da Gian Carlo Maroni nel 1931 – in cui si trova il Monumento ai caduti della grande guerra[45]. Le triplici arcate e il loggiato riprendono le movenze dello "Schifamondo" già costruito da Maroni, ove si era delineata chiaramente la personalità creativa dell'architetto[46]. Dall'ingresso parte un duplice percorso: il primo in leggera salita raggiunge la Prioria, il corpo di fabbrica corrispondente all'antica villa, e poi, salendo ancora, la nave militare Puglia e infine il Mausoleo degli Eroi con la tomba del poeta; il secondo porta verso il teatro, il Casseretto e la villa Mirabella, i giardini, l'Arengo e quindi, attraverso una serie di terrazze degradanti verso il lago, perviene alla limonaia e al frutteto.

Scegliendo il primo percorso, procediamo per un viale acciottolato fino alla piazzetta della Vittoria del Piave dove, su un alto pilone di ponte, scorgiamo il bronzo raffigurante il Piave, donato dal Comune di Milano nel 1935 ed opera di Arrigo Minerbi, l'autore del ritratto di Eleonora Duse che d'Annunzio conservava nel suo studio. La statua della *Vittoria* con i suoi piedi legati simboleggia la difesa del fiume fra il novembre 1917 e l'ottobre 1918 la cui tenacia aveva "incatenato" il successo finale. Come ricorda lo stesso Minerbi, la scultura era stata ideata dopo la sconfitta di Caporetto «nel basso Piave», ovvero «nel punto più conteso e più sanguinoso»; qui egli aveva avuto la visione della Vittoria «librata sul fiume e ondulante al vento, come una grande vela all'ancora»[47]. Poco lontano è collocato il pilo del "Dare in brocca", ossia del "colpire nel segno"[48] che reca nel medaglione alla base un fregio in marmo con tre frecce, realizzato su disegno di Guido Marussig. Costeggiando un folto bosco di cipressi dove campeggia un masso del Carso, giungiamo all'Esedra, lo spiazzo dalla caratteristica forma semicircolare in cui si eleva il tempietto delle memorie dannunziane affiancato dai bassorilievi di Napoleone Martinuzzi, dono delle città di Zara e Spalato, e dalle lapidi ricevute dai Comuni di Pola e Fiume. Nel tempietto, che custodì le spoglie del poeta fino al 1963[49], sono conservati numerosi cimeli tra cui, al centro della parete di fondo, il pugnale delle donne fiumane e, sotto, la *corona in bronzo* della Reale Accademia d'Italia di cui d'Annunzio diverrà presidente nel 1937. Su un ripiano si trova l'anfora contenente l'acqua del Piave, con ai lati i gagliardetti di Fiume e della Dalmazia, mentre a terra è collocato il cofano con la bandiera del Timavo macchiata dal sangue di Giovanni Randaccio[50]. Proseguendo oltre le doppie arcate che delimitano l'esedra arriviamo alla Piazzetta Dalmata, così chiamata dalla statua bronzea della Vergine di Dalmazia posta su di un pilo a testimonianza dell'asservimento di quella terra all'impero austro-ungarico[51]. Si tratta del primo "palo" eretto nel Vittoriale, che in origine reggeva il gonfalone oggi conservato nel Museo del Vittoriale. La base del pilo è formata da due pietre da macina dell'antico frantoio rinvenuto nella proprietà, con otto mascheroni cinquecenteschi di area veneta simboleggianti i venti della rosa italiana ed un'iscrizione che recita: «Laudata sia nello eccelso/La serenissima Vergine dello scettro di Dalmazia». Sulla piazzetta si trova il tempietto della Vittoria con una copia bronzea della *Vittoria alata* donata nel 1934 dai Combattenti di Brescia, il cui originale era stato rinvenuto nel 1826 dagli scavi archeologici condotti dai membri dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Brescia[52].

Di lato al tempietto si elevano i due principali corpi di fabbrica del complesso: la Prioria e lo Schifamondo. La facciata della villa di Heinrich Thode, denominata "Prioria" (casa del priore) secondo una simbologia conventuale comune a

molte parti del Vittoriale, viene trasfigurata da Maroni tra 1923 e il 1927 e arricchita con antichi stemmi e lapidi che ricordano il prospetto principale del Palazzo Pretorio di Arezzo. Sul battente della porta, sopra la *Vittoria crocifissa* eseguita in bronzo da Guido Marussig, è possibile leggere il motto «Clausura, fin che s'apra - Silentium, fin che parli». All'interno della Prioria la "Sala delle Reliquie" conserva immagini e simboli delle diverse fedi, anche quella del pericolo. Sin dall'origine erano qui presenti testimonianze della Grande Guerra e dell'impresa fiumana, a cominciare dal rosso *gonfalone della Reggenza del Carnaro* assicurato al soffitto da corde marinaresche, simboleggianti la forza e la ricchezza che il mare dona all'uomo; al centro si scorge il serpente che si morde la coda (simbolo dell'eternità), le sette stelle dell'Orsa Maggiore e il motto: *«[Si spiritus pro nobis]. Quis contra nos?»*. Ulteriori testimonianze dei pericoli scampati da d'Annunzio sono due leoni: il primo, scolpito in bassorilievo, era stato donato a d'Annunzio dalla città di Genova in occasione del discorso interventista del 5 maggio 1915, mentre il secondo, dipinto da Marussig, era stato colpito da una granata nello studio fiumano del Comandante.

Un altro "luogo" esplicitamente dedicato alla memoria della Reggenza è il cosiddetto "Oratorio Dalmata", la sala d'attesa riservata ai privilegiati cui viene consentito l'accesso alla Prioria ove, nei pressi del camino disegnato da Maroni, la "colonnetta romanica" posta in corrispondenza di un masso del Grappa sostiene un leone proveniente dalla cittadina di Arbe (Rab), capoluogo dell'omonima isola del Carnaro. Dalla Prioria attraverso la Stanza della Cheli raggiungiamo la nuova ala dello Schifamondo, iniziata nel 1926, in cui attualmente è sistemato il "Museo d'Annunzio Eroe". Oltre ai nuovi ambienti residenziali, lo Schifamondo avrebbe dovuto ospitare un museo di guerra con un *auditorium* dalla capienza di duecento persone ed una sala per mostre, conferenze e concerti[53]. È lo stesso d'Annunzio a concepire l'idea di sospendere alla cupola dell'*auditorium* il biposto SVA 10 con il quale aveva compiuto l'impresa di Vienna, ricevuto in dono dallo Stato italiano nel 1923 in occasione del suo sessantesimo compleanno. L'aereo sarà però appeso nella sala dell'Auditorium solo dopo il 1953, quando Schifamondo subisce la trasformazione in museo dannunziano.

Tornando nel vastissimo parco troviamo sparsi un po' ovunque monumenti, statue, colonne e massi dei monti che erano stati teatro di durissime battaglie della Grande Guerra come il Grappa, il Pasubio, il Sabotino, il San Michele; dinanzi a loro stanno tripodi per bruciare incenso e foglie secche in onore dei Caduti. Più in alto, in una rimessa progettata da Maroni è alloggiato il MAS 96 a bordo del quale d'Annunzio con Luigi Rizzo e Costanzo Ciano aveva partecipato alla Beffa di Buccari[54]. Originariamente il MAS, utilizzato dal poeta negli anni del Vittoriale per escursioni sulle acque del Garda, era ormeggiato alla darsena di Torre San Marco. Una foto d'epoca illustra la torre, edificio a cinque livelli principali la cui parte bassa è scavata da un arcone a tutto sesto a doppia altezza mentre quella alta è formata da un volume più largo retto da beccatelli. La terminazione è affidata ad un curioso tiburio ottagonale sovrastato a sua volta da un lanternino cilindrico dissonante rispetto all'intera composizione caratterizzata da un marcato repertorio neoromanico fatto di lesene, leggeri aggetti, teorie di archi ciechi e, come già detto, beccatelli[55].

Sotto il colle denominato "il Mastio" o "Santo" incontriamo la prora dell'ariete torpediniere *Puglia* sulla quale l'11 luglio 1920 aveva trovato la morte a Spalato il Capitano di corvetta Tommaso Gulli[56]. Tale gigantesco cimelio, probabilmente il più suggestivo del Vittoriale, era stato donato nel 1923 a d'Annunzio dalla Marina Militare, ma i lavori per recapitarlo al Vate si erano rivelati estremamente complessi, in quanto occorreva sezionare una nave e portarne la prua via

treno in una località distante 300 km da La Spezia. Per avere un'idea della difficoltà dell'impresa, diretta dal tenente del Genio Navale Silla Giuseppe Fortunato, basti pensare che per il trasporto devono essere impiegati ben venti vagoni ferroviari più svariati camion militari. La prora, simbolicamente ricostruita in direzione dell'Adriatico e della Dalmazia, viene arricchita da una polena bronzea raffigurante la *Vittoria Navale* scolpita da Renato Brozzi, mentre la parte posteriore in pietra viene ricongiunta al viale di Aligi[57]. Nell'intento di trasformare l'imponente memoria in un museo delle imprese navali italiane d'Annunzio fa costruire sotto il secondo albero un tempietto dedicato ai morti del mare mentre nella stiva dispone la sistemazione di reliquie di guerra[58].

Continuando il nostro percorso dopo il Cortiletto degli Schiavoni raggiungiamo un piccolo boschetto di magnolie al centro del quale si trova l'Arengo, il luogo simbolico dove il Comandante riuniva i reduci fiumani per le celebrazioni commemorative. La composizione è dominata da un elevato scanno ove sui gradini è scritto *«Non nisi guardia canto - Regimen hinc animi»,* mentre fra gli altri sedili disposti in circolo si elevano le diciassette colonne che simboleggiano le vittorie della Grande Guerra, ognuna sormontata da un proiettile di artiglieria. Va notato come d'Annunzio includa tra le vittorie anche la battaglia di Caporetto (la cui colonna-simbolo è più scura ed ha in sommità un'urna contenente terra del Carso), che egli considera la vicenda una vittoria morale ottenuta dall'Italia su se stessa grazie alla determinata reazione che ne condusse le armate fino a Vittorio Veneto. L'unica statua presente è la *Vittoria* in bronzo che Martinuzzi raffigura coronata di spine e con la dicitura *«Et haec spinas amat Victoria»*, mentre a sua volta al centro dell'Arengo la Colonna del giuramento, con leggìo in ferro e capitello bizantino, reca inciso il motto *«Undique fidus, undique firmus»*[59]. Più lontano, in direzione dell'agrumeto e del frutteto, incontriamo il pilo della Reggenza e la colonna Marciana con l'antenna più alta di quelle site nel Vittoriale, su cui il gonfalone di San Marco si agitava al vento fra i cipressi di Aquileia donati dai Combattenti al Poeta-eroe.

Sul Mastio, in sommità del Vittoriale, è posto il Mausoleo, realizzato da Gian Carlo Maroni nel sito dove d'Annunzio aveva sistemato le «arche antiche» di età romana donategli dalla città di Vicenza:

> «Il D'Annunzio fu tre volte a Vicenza e in epoche diverse: nel 1901, per visitare il Teatro Olimpico che, nella sua intenzione, sarebbe dovuto divenire il teatro nazionale per la rinascita della tragedia classica; (…) nel settembre del 1915, durante la guerra, quando, di ritorno dal volo su Trento, vi atterrò con il velivolo colpito da proiettili di mitragliatrice. E più volte a Vicenza eroica e silenziosa, fulgido esempio, nei supremi pericoli, di costanza e di fierezza, inviò la sua parola aiuta di incitamento e di fede, salutandola con le espressioni più delicate e affettuose. Ma della città «divina», che ancor respira il fascino di una bellezza deserta e imperitura, Egli ammirò soprattutto, con occhio di artista innamorato, le linee semplici e ferme dei palagi marmorei e le moli solide e compatte, profondamente radicate alla terra, su per le quali sembrano pigliar spazio e salire la forza e lo spirito di Roma. A tanto amore Vicenza corrispose conia devozione cordiale ch'essa sa nutrire per le cose nobili e grandi, e a più riprese volle offrire al Comandante, in atto di omaggio, preziosi doni che gli riuscirono particolarmente cari: un sarcofago del IV secolo, un frammento del vecchio leone di San Marco e alcune arche antiche, che furono destinate a racchiudere, nel cuore del Vittoriale, sul colle Mastio, in vista del Baldo e a specchio del Garda, le salme gloriose dei legionari fiumani»[60].

In realtà prima della Guerra d'Annunzio aveva pensato ad una sepoltura nella città natale[61], ma successivamente tale desiderio si spegne come traspare

già dal progetto per la tomba del Poeta nel Mausoleo degli Eroi che Piacentini descrive nel succitato articolo scritto nel 1930[62]. Cinque anni più tardi il Poeta descrive nel *Libro segreto* la sua futura tomba collocata in sommità di una triplice cerchia di mura e circondata dalle arche degli undici eroi, secondo una visione che verrà fedelmente tradotta in concreto da Gian Carlo Maroni. In realtà per la realizzazione dell'opera d'Annunzio si era rivolto inizialmente a Martinuzzi[63] il quale, dopo essere stato rimosso dall'incarico, trascinò Maroni in una lunga polemica sfociata addirittura in una contesa di carattere legale[64]. Nel suo progetto Maroni si era ispirato ai tumuli funerari di tradizione etrusco-romana, dando luogo ad una struttura terrazzata a pianta circolare formata da tre muri concentrici in marmo botticino (la «cerchia triplice di mura» descritta dal Poeta) corrispondenti alla vittoria degli Umili, degli Artieri e degli Eroi. Nel piano sommitale (la cosiddetta "acropoli") sono collocate radialmente le arche degli eroi e legionari fiumani cari al poeta fra cui Guido Keller, Giuseppe Piffer, Ernesto Cabruna e lo stesso Gian Carlo Maroni; in quella centrale svettante su di una struttura originale nel 1963 verranno traslate le spoglie di Gabriele d'Annunzio dal *tempietto delle Memorie* sito nell'Esedra. Nella cripta, dove arde una fiamma perenne, è alloggiato il Crocifisso bronzeo che Leonardo Bistolfi realizza nel 1926 su modello risalente al 1901. Per concludere il nostro percorso nel Vittoriale da dove abbiamo iniziato l'intera trattazione, ricordiamo come quella di Leonardo Bistolfi era stata una delle personalità che maggiormente avevano influenzato la formazione artistica di Eugenio Baroni, autore del monumento ai *Mille di Quarto*.

7. Alcune considerazioni conclusive

Volendo trarre alcune considerazioni conclusive dal nostro studio, dobbiamo subito rimarcare come il primo esito neghi ancora una volta l'idea di d'Annunzio quale «eclettico orecchiante al seguito delle mode succedutesi nel passaggio tra Otto e Novecento»[65]. I riferimenti al dibattito architettonico sviluppatosi in quel periodo sono tali da non poter essere casuali, quanto piuttosto il frutto di una lettura meditata e approfondita. È questo il caso della ricostruzione della cattedrale di Reims, per la quale egli consiglia al cardinale Lurçon la "ruderizzazione" delle spoglie dell'edificio in singolare sintonia con il pensiero di John Ruskin, la cui *Bible d'Amiens*, tradotta in francese nel 1904 da Marcel Proust, aveva attratto fortemente l'interesse di d'Annunzio[66]. A tal proposito va ricordato il delicato intervento di "restauro" eseguito dall'architetto della cattedrale Henri Louis Deneux tra il 1927 ed il '38 e reso possibile dalla generosa sovvenzione concessa da John Rockfeller. Deneux conosceva ed ammirava le opere cinquecentesche di Philibert Delorme, tanto che per ricostruire la copertura della cattedrale ne reinterpreta il sistema sostituendo i «tavoloni di coltello» lignei con analoghi elementi prefabbricati in cemento armato tenuti insieme da perni passanti fissati con cunei, in modo da ottenere una struttura resistente agli incendi[67].

Lo sforzo nella costruzione della «propria cattedrale per il culto secolarizzato dell'io»[68] lega Gabriele d'Annunzio a Marcel Proust, definendo parimenti il rapporto tra i temi al centro del presente studio. In d'Annunzio Guerra, Arte e Architettura fanno parte infatti di un'unica esperienza estetica riconducibile al concetto di *Gesamtkunstwerk* coniato nel 1827 dal filosofo tedesco Karl Friedrich Eusebius Trahndorff[69] e ripreso circa vent'anni più tardi da Richard Wagner, che lo propone prima in *Arte e rivoluzione*, poi ne *L'Opera d'arte dell'avvenire* e infine in *Opera e dramma*[70]. Negli scritti di Wagner, i cui funerali veneziani d'Annunzio descrive ne *Il fuoco* (1900), il termine indica un ideale di teatro nel quale musica, dramma-

turgia, coreutica, poesia e arti figurative si incontrano per creare una perfetta sintesi. Agli inizi del secolo (1909-10), il compositore russo Aleksandr Nikolaevič Skrjabin concepisce una grande sinestesia d'arte per la sua opera *Prometeo o Poema del Fuoco*, che avrebbe voluto accompagnare con il *clavier à lumières*, strumento che associava ad ogni nota della tastiera un fascio di luce colorata. Il d'Annunzio temporaneamente cieco della Casetta Rossa trae grande conforto dal suono dal pianoforte che egli stesso aveva inserito tra gli arredi («L'infermiera sorride e dice che son giunti i suonatori per far musica»[71]). La musica di Skrjabin egli cita nel *Notturno* come compagna delle notti insonni («Nell'insonnio il preludio di Alessandro Scriàbine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggiera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro»), dedicando al suo autore una poesia che inizia con versi intrisi di sofferenza ed estasi («Questa sera Scriàbine danza,/ con la forza d'un arciere del principe Igor,/ sul suo cuore immortale/ che canta la melodia duplice/ del desiderio e del dolore …»).

Sono poi gli artisti della Secessione Viennese che utilizzano il concetto di *Gesamtkunstwerk* in ambito figurativo per creare una fusione delle varie arti basata anche sulla teoria esposta nel 1907 da Wilhelm Worringer in *Astrazione ed Einfühlung*[72]. Ricordiamo a proposito come Guido Marussig, figura fondamentale nel "progetto totale" dannunziano, fosse già entrato in contatto con la pittura di Klimt e con la *Secession* in occasione della Biennale del 1909, mentre solo nel 1914 la Seconda Esposizione della Secessione romana ospita Klimt (che espone il *Ritratto di Mäda Primavesi* eseguito due anni prima) e gli artisti della *Bund Österreichischer Künstler*[73]. L'anno precedente, infatti, constatata l'impossibilità di realizzare un intero padiglione austriaco, la Prima Esposizione aveva rivolto la propria attenzione all'arte francese e pertanto Camillo Innocenti, responsabile della mostra assieme al conte Enrico di San Martino, si era recato a Parigi dove, frequentando Gabriele d'Annunzio, aveva ottenuto in prestito importanti dipinti vicini tanto alla produzione di James Whistler (scomparso nel 1903) quanto alla sua. Tra questi vanno ricordate le opere di Romaine Brooks, in particolare quello che ha per soggetto d'Annunzio (*Le Poète en exil*, 1912), con cui la pittrice aveva avuto una breve relazione nell'estate 1911[74].

Tutti questi motivi vengono trasferiti da d'Annunzio sul piano dell'esperienza esistenziale, attraverso cui comporre le singole vicende belliche in un unico quadro estetico complessivo. Basti pensare come il Poeta, appena arruolato, spenda un intero mese a Roma, lontano dal fronte, per farsi cucire su misura l'uniforme con la quale affronterà l'impervio cammino per la gloria. Nel contempo egli spende il suo tempo nell'attesa del denaro necessario all'acquisto di due cavalli personali, richiesti dal nuovo ruolo di ufficiale di cavalleria; l'episodio ci ricorda come nel 1898 nell'ambito della trasformazione della villa di Settignano in "Capponcina" fosse stata Eleonora Duse a finanziare tanto le opere edili quanto l'acquisto di cani e cavalli. I preziosi animali fanno parte di quel "superfluo" che costituiva parte integrante della personalità del Vate, che nel 1886, rivolgendosi al principe Maffeo Colonna, dichiarava: «Io ho per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo»[75].

Uno dei principali «elementi» di collegamento essenziale tra le fasi della vita di d'Annunzio unite dall'ideale della *Gesamtkunstwerk* è rappresentato dalla figura di Guido Marussig, che aveva stretto con lui una proficua collaborazione. Il rapporto tra il Poeta e l'artista, rinsaldato dalla fitta corrispondenza che i due si scambiano[76], produce negli anni della Guerra le decorazione dei velivoli che sorvolano Vienna e poi le scenografie della *Nave*, la cui "prima" si tiene alla Scala nel fatidico 3 novembre 1918. A Fiume Marussig realizza poi il gonfalone della "città di vita" nonché le insegne, i distintivi dei corpi militari e il bozzetto del franco-

bollo con l'effigie del Comandante. Negli anni del Vittoriale Marussig viene infine incaricato della realizzazione di numerose opere d'arredo quali vetrate, stemmi, vessilli, affreschi e altorilievi che, grazie alla sua felice vena, conferiscono il particolare carattere all'ambiente costruito.

È nell'opera corale degli «artieri del Vittoriale», dal Comandante «inspirati e talvolta incarnati»[77] che si traduce in pratica la *Gesamtkunstwerk* dannunziana; architetti (Maroni ma anche il giovane Gio Ponti), pittori, scultori, ebanisti, fabbri, tutti tesi a rappresentare la ricapitolazione di una vita vissuta pericolosamente in una cornice unitaria priva di apparenti confini. Anche la figura di Gian Carlo Maroni appartiene all'ideale della *Gesamtkunstwerk* in quanto l'esperienza bellica fornisce *à rebours* l'abbrivio, la chiave ed il corredo della sua partecipazione ad una creazione che si presenta insieme soggettiva e collettiva. Il lungo periodo in cui era rimasto in fin di vita aveva convinto Maroni di essere una sorta di *revenant* e di poter comunicare telepaticamente con d'Annunzio il quale, inizialmente scettico nei confronti dell'architetto, finisce poi con l'accettarlo, consentendo che tra loro si stabilisca un «legame magico»[78]. La condizione di «sopravvissuto» in cui Maroni ritaglia la sua condizione esistenziale gli consente quindi di fondere la propria personalità con quella del Vate e di offrire un contributo originale alla visione panica dannunziana conducendola verso una dimensione psichica e misterica in virtù della quale l'architetto esprime la propria fede civile attraverso simbologie esoteriche e massoniche.

Le ultime due considerazioni riguardano lo Statuto del Carnaro, il cui ordinamento si pone l'obiettivo dell'arte e della bellezza quale elemento di ordine e di armonia della Reggenza[79]. Pur se originato da un sostanziale richiamo al passato, esso risulta una sorta di innovativa utopia del possibile in quanto confida ottimisticamente nella potenzialità creatrice del cittadino e nella capacità degli artigiani di restituire valore artistico anche al più umile oggetto d'uso, essendo essi ben consci di come la poesia debba prevalere sulla materia inerte[80]. Come si vede, anche in questo caso emerge il riferimento al pensiero di teorici di architettura della fine dell'Ottocento ed in particolare all'*Aesthetic Style* di William Morris. Inoltre nel succitato articolo LXIII d'Annunzio fa obbligo agli Edili «di incitare e di avviare intraprenditori e costruttori a comprendere come le nuove materie - il ferro, il vetro, i cementi - non domandino se non di essere inalzate alla vita armoniosa nelle invenzioni della nuova architettura». Tale esortazione nega definitivamente il giudizio di passatista confezionato a lungo dalla critica sulle spoglie del Vate che invece si rivolge ai protagonisti della nuova architettura affinché si dispongano ad utilizzare i nuovi materiali da costruzione come ferro, vetro e calcestruzzo. Ciò deriva forse dalla lettura degli *Entretiens* in cui Viollet-Le-Duc difende i nuovi materiali e le nuove tecnologie, ma anche dalla conoscenza delle più recenti esperienze dell'*Art Nouveau* o della *Wiener Secession* nelle quali il metallo ed il vetro proponevano forme per l'arte totale. Appare invece inedita quanto inattesa in d'Annunzio l'esortazione ad un'architettura dei «cementi», proposta in netto anticipo ad un ambiente in cui essa si affermerà solo nei primi anni Trenta e sino alla proclamazione dell'Impero. Dopo il 1936, infatti, l'adozione delle sanzioni internazionali contro l'Italia, l'introduzione dell'autarchia e la conseguente affermazione del classicismo dal volto marmoreo segneranno la fine della breve stagione vissuta dall'architettura moderna italiana, che d'Annunzio non farà però in tempo a salutare[81].

NOTE

1. L. Albertini, *I giorni di un liberale. Diari 1907-1923*, a cura di L. Monzali, Il mulino, Bologna, 2000, p. 138.

2. V. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio: da poeta e dandy a eroe di guerra e comandante*, P. Gaspari, Udine, 2001 p. 28.

3. La cit. è tratta da C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio 'architetto imaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005, p. 91.

4. U. Ojetti, *Con D'Annunzio a Reims*, in *Cose viste*, vol. I, Fratelli Treves, Milano, 1924, pp. 437-438. Traduzione a cura di Emanuela Cosentino.

5. *Ibidem*.

6. Per la vicenda dell'inaugurazione del monumento a Quarto cfr. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio …*, cit., p. 31 ss.

7. Sugli aspetti artistici del monumento ai Mille cfr. *Il monumento ai Mille sullo scoglio di Quarto*, "L'Illustrazione italiana", 8 maggio 1910, pp. 474, 494; A. Varaldo, *Il monumento ai Mille e il suo scultore*, ivi, 9 maggio 1915, p. 378; M. Labò, *Il monumento ai Mille di Eugenio Baroni*, in "*Emporium*", XLI (1915), pp. 473-480; O. Grosso, *Il monumento ai Mille*, in "Vita d'arte", XIV (1915), pp. 121-130.

8. Gabriele d'Annunzio aveva infatti composto le veementi *Canzoni d'Oltremare* ed inoltre il 1° marzo 1901 aveva inaugurato l'Unione Popolare di Milano leggendo *La Canzone di Garibaldi*, *La notte di Caprera*, nella quale ricordava la partenza dei Mille da Quarto.

9. G. d'Annunzio, *Passi dei Taccuini*, T LXXV – 2, cit. in S. Campardo, *Elettra di Gabriele d'Annunzio; edizione critica*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica e filologia classico-medievale, Università Ca' Foscari Venezia, Ciclo XXV, Anno di discussione 2013, Coordinatore del Dottorato Prof. Tiziano Zanato, Tutore del Dottorando Prof. Pietro Gibellini, p. 264.

10. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio …*, cit., p. 34.

11. Ivi, p. 39.

12. Sulla figura di Eugenio Baroni nella critica dell'epoca cfr. E. Cozzani, *Il monumento funebre Doria*, in "Emporium", XLIV (1916), pp. 388-394; O. Grosso, *L'arte di Eugenio Baroni*, in "Rassegna d'arte", VIII (1921), pp. 21-29; G. Chiapparini, *Il monumento-ossario al fante sul Monte S. Michele*, "Il Meridiano", 20 maggio 1922; R. Calzini, *La sedicesima Biennale di Venezia*, in "*Emporium*", LXVIII (1928), p. 150.

13. V. Pesci, *La Grande guerra e le ferite dell'arte*, "IlBO. Il giornale dell'Università degli Studi di Padova", 23 aprile 2014, consultabile in http://www.unipd.it/ilbo/content/la-grande-guerra-e-le-ferite-dellarte.

14. F. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri editore, Pescara, 2009, p. 159.

15. G. d'Annunzio, *Notturno*, Treves, Milano, 1921, consultabile in http://www.lem56.it.

16. Cfr. *D'Annunzio e Trieste nel centenario del primo volo aereo*, a cura di A. Andreoli, De Luca, Roma, 2003.

17. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi …*, cit., p. 165.

18. Sulla Casetta Rossa cfr. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio …*, cit., pp. 110-111.

19. La cit. è in Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., p. 159. Allo scoppio della guerra il principe, cittadino austriaco, riparò a Lugano, raccomandando la Casetta Rossa al conte Vittorio Omati, comandante della Divisione Carabinieri. Fu un amico di questi, il pittore Mariano Fortuny, ad avvisare d'Annunzio che era possibile prendere in affitto la preziosa residenza, evitando così che l'edificio sfugga al sequestro.

20. «Egli le aveva detto, con un'aria grave, un po' triste, guardandola negli occhi: - Ho tante cose da raccontarvi, Elena. Venite da me, domani? Nulla è mutato nel buen retiro». (…) «Elena spesso piacevasi di salire per quei gradini al buen retiro del palazzo Zuccari». (…) «Rientrando nel suo appartamento della casa Zuccari, nel prezioso e delizioso buen retiro, provò un piacere straordinario». (…) «E le indicò il palazzo Zuccari, il buen retiro, inondato dal sole, che dava imagine d'una strana serra diventata opaca e bruna pel tempo». (…) «- E' un mese eccellente questo, a Roma, per l'amore. Dalle tre alle sei pomeridiane ogni buen retiro nasconde una coppia ...» (G. d'Annunzio, *Il Piacere*, Fratelli Treves, Milano, 1889).

21. Per le vicende di d'Annunzio dal 1916 al '17 cfr. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi ...* , cit., p. 168 ss.

22. G. d'Annunzio, Lettera ad Antonino Liberi, 2 ottobre 1917, ivi, p. 179.

23. Il messaggio recitava: «In onta alla cautissima Flotta austriaca occupata a covare senza

fine dentro i porti sicuri la gloriuzza di Lissa, sono venuti col ferro e col fuoco a scuotere la prudenza nel suo più comodo rifugio i marinai d'Italia, che si ridono d'ogni sorta di reti e di sbarre, pronti sempre a osare l'inosabile. E un buon compagno, ben noto - il nemico capitale, fra tutti i nemici il nemicissimo, quello di Pola e di Cattaro - è venuto con loro a beffarsi della taglia» (Cfr. E. Galli della Loggia, *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, Rizzoli, Milano, 2011).

24. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi …*, cit., p. 199.

25. Ivi, p. 201.

26. *Ibidem*.

27. Il Saraceno (Luigi Lodi), *Nella casa di D'Annunzio*, "Il Giornale d'Italia", 14 febbraio 1919.

28. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi …*, cit., pp. 205-208

29. Cfr. *La Carta del Carnaro nei testi di Alceste De Ambris e di Gabriele d'Annunzio*, a cura di R. De Felice, Il mulino, Bologna, 1974.

30. Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., pp. 93-95.

31. E. Coselschi, *La marcia di Ronchi: con alcuni discorsi fondamentali di Gabriele D'Annunzio per l'impresa di Fiume, con la Carta del Carnaro e col nuovo ordinamento dell'esercito liberatore*, Vallecchi, Firenze, 1929, p. 118.

32. Le cit. sono tratte da L. Panella, *Lo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro: considerazioni di un'internazionalista*, in *Lo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro. Tra Storia, Diritto Internazionale e Diritto Costituzionale: atti del Convegno, Università degli studi di Roma La Sapienza, Facoltà di scienze politiche, 21 ottobre 2008*, a cura di A. Sinagra, Pubblicazioni del Dipartimento di teoria dello Stato dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", n. 23, Giuffré, Milano, 2009, p. 245 ss.

33. Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., p. 95.

34. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio …*, cit., p. 242.

35. La cit. è tratta da una lettera di d'Annunzio ad Alceste De Ambris pubblicata in R. De Felice, *Sindacalismo rivoluzionario e fiumanesimo nel carteggio De Ambris - D'Annunzio (1919-1922)*, Morcelliana, Brescia, 1966, p. 243.

36. T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, A. Mondadori, Milano, 1938, p. 778.

37. Per la trasformazione della villa Cargnacco in Vittoriale cfr. il recente R. Giannantonio, *Pascoli, d'Annunzio e Sant'Elia: tre idee di casa*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo. Atti del XXXIX Convegno Nazionale di Studi*, "Rassegna Dannunziana" nn. 63/64 in "Oggi e domani", anno XLI, n. 505, gennaio-giugno 2013, pp. 139-145.

38. La cit. è tratta da C.F. Carli, *Il caso di Giancarlo Maroni, l'architetto massone del Vittoriale*, in *Esoterismo e fascismo*, a cura di G. de Turris, Edizioni mediterranee, Roma, 2006, p. 315.

39. F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri Editore, Pescara, 2009, p. 18. Il termine "calonica" è variante popolare di "canonica": «Una domenica mattina, essendo tutti i buoni uomini e le femine de le ville da torno venuti alla messa nella calonica» (Boccaccio, *Decameron*, Giornata VI, Novella X).

40. Per le vicende legate all'acquisizione dell'immobile cfr. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale …*, cit., p. 13 ss.

41. D'Annunzio si era ispirato all'opera pubblicata a Parigi nel 1867 dal titolo *Le victorial, Chronique de Don Pedro Niño, Comte de Buelna, par Gutierre Diaz de Games, son Alferez (1379-1444)*, traduzione in francese della *Cronica de Don Pedro Niño, Conte de Buelna, par Gutierre Diez de Games su Alferez, Madrid, 1782*. Il libro non uscì, ma il Poeta non dimenticò il titolo, tanto da imporlo alla sua dimora definitiva (Martinelli, *La guerra di D'Annunzio …*, cit., p. 29).

42. A. Mazza, *Vittoriale. Casa del sogno di Gabriele D'Annunzio*, Edizioni del puntografico, Brescia, 1988, p. 193 ss.

43. Sulla figura di Maroni cfr. M. Piacentini, *Gian Carlo Maroni, architetto del Vittoriale*, in "Architettura e arti decorative", X (1930), pp. 145-168; *L'architetto del lago: Giancarlo Maroni e il Garda*, a cura di F. Irace, Electa, Milano 1993 [cfr. in particolare A. Castellano, *La Centrale del Ponale*, pp. 66-84]; T. Chesani, *Gian Carlo Maroni*, estr. da "Studi trentini di scienze storiche", n. 1 (1952), pp. 106-108; Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., pp. 165-181; Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale …*, cit., pp. 5-8.

44. Piacentini, *Gian Carlo Maroni …*, cit.; l'articolo è ripubblicato in estratto da Bestetti & Tumminelli, Milano: Roma, [1931?]. In particolare Piacentini riteneva il Vittoriale, sebbene incompleto, un'«opera perfettamente italiana», grazie a «quelle pietre legate con fedele comprensione alla natura del luogo»; ne censurava però «le murature convesse che sovrastano l'entrata principale».

45. Per la descrizione del complesso del Vittoriale in rapporto alle testimonianze belliche cfr. M. Barilli, *Al Vittoriale con Gabriele d'Annunzio*, R. Bemporad e Figlio, Firenze, 1930; A. Bruers, *Il Vittoriale degli Italiani: breve guida*, Il Vittoriale degli italiani, Roma, 1941; F. Licht, *The Vittoriale degli Italiani*, in *"Journal of the Society of architectural historians"*, XLI (1982), pp. 318-324; G. Dotoli, *La maison d'un héros. «Le Victorial» de D'Annunzio*, in *"Gazette des beaux-arts"*, CXXV (1983), n. 102, pp. 75-86; V. Terraroli, *D'Annunzio, Maroni e la "Santa Fabbrica"*, in *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, A. Mondadori, Milano - De Luca, Roma, 1988, pp. 79-83; A. Andreoli, *Il Vittoriale*, Electa, Milano, 1993; Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., pp. 183-237; Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale …*, cit.; A. Villari, *Gabriele d'Annunzio e il Vittoriale: guida storico-artistica*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009.

46. In fondo alla piazza è collocata una fontana dalla forma di colonna-termine, sulla quale un'iscrizione in lettere di bronzo recita un passo del *Libro segreto:* «Dentro da questa cerchia triplice di mura, ove tradotto è già in pietre vive quel libro religioso ch'io mi pensai preposto ai riti della patria e dai vincitori latini chiamato "Il Vittoriale"» (cit. in Andreoli, *Il Vittoriale*, cit., p. 25).

47. Andreoli, *Il Vittoriale* , cit. p. 26.

48. Con il termine "brocca" s'intende il centro del bersaglio («dare in brocca», nel senso di «centrare il bersaglio»).

49. A quella data, in occasione del centenario della nascita, le spoglie furono traslate nell'arca posta alla sommità del Mausoleo (cfr. *infra*).

50. Il 27 maggio 1917 il maggiore Randaccio morì alla testa del proprio battaglione nell'attacco lanciato alla Quota 28 oltre il fiume Timavo. Gabriele d'Annunzio, ispiratore dell'azione, fece allora raccogliere ed avvolgere il corpo di Randaccio in una bandiera tricolore, che utilizzò nell'impresa fiumana, recandola di seguito con sé nel Vittoriale (M. Thompson, *La guerra bianca: vita e morte sul fronte italiano 1915-1919*, Il saggiatore, Milano, 2009, pp. 271-272).

51. La statua bronzea della Vergine nel 1924 sostituisce quella lignea originaria, distrutta dai tarli e dalle intemperie.

52. La Vittoria alata è una scultura in bronzo conservata nel Museo di Santa Giulia a Brescia. L'opera, eseguita da un artista greco attorno al 250 a.C. e poi rielaborata probabilmente dopo il 69 d.C., fu rinvenuta il 20 luglio 1826 nei pressi del *Capitolium* della città romana (*Brixia. Scoperte e riscoperte*, a cura di C. Stella, Skira, Milano, 2003, pp. 56, 70-77).

53. Lo Schifamondo (il cui nome è una citazione da Guittone d'Arezzo) fu progettato da Maroni nel 1926 e completato nel 1934. La sua costruzione venne così descritta da Orio Vergani: «E lo Schifamondo? Ecco, per orientarsi, nella piazzetta, altissima, sorretta nel piedestallo decorato, da otto mascheroni, l'antenna che regge la statua della Madonna dalmata. Di fronte l'antica Prioria, con la facciata un tempo rivestita di rose e oggi ricoperta con gli antichi stemmi di pietra donati dalle città italiane. A sinistra, collegato con un cavalcavia formante il Cenacolo dell'Angelo, l'edificio a due piani dello Schifamondo, attorno a cui si lavora ancora, e che accoglierà a pianterreno il corpo di guardia del Vittoriale, e nei piani superiori la grande sala del Museo di guerra, con l'aeroplano di Vienna, e il nuovo studio del Poeta, che avrà in ogni finestra la statua di una musa. L'edificio vien su un poco alla volta, pietra su pietra» (O. Vergani, *Con D'Annunzio al Vittoriale*, "Il Corriere della Sera", 21 agosto 1927).

54. Da notare come la sigla MAS, che in originale corrisponde a "Motoscafo Anti Sommergibile", venne interpretata da d'Annunzio in "Memento Audere Semper". Tale motto, illustrato come molti altri da Adolfo De Carolis, fu destinato alla Prima Squadriglia Navale ed oggi campeggia sull'esterno dell'edificio progettato da Maroni per ospitare appunto il MAS 96.

55. L'immagine è in C. Benussi Frandoli, *Il volo dell'aquila latina*, in *D'Annunzio e Trieste …*, cit., p. 86.

56. Tommaso Gulli aveva assunto dal 1° gennaio 1920 il comando della nave che venne impegnata nell'occupazione militare della Dalmazia. Rimase colpito a morte a Spalato l'11 luglio seguente assieme al fuochista Aldo Rossi in un tumulto scoppiato tra la popolazione ed un gruppo militari italiani.

57. Renato Brozzi, originario di Traversatolo (Parma), aveva destato con i suoi lavori l'interesse di Gabriele D'Annunzio, che dal 1920 lo chiamò al Vittoriale. Qui egli eseguì diverse opere tra cui: la *Coppa del Benaco* (premio di d'Annunzio per gare di idrovolanti sul lago di Garda, 1921); la *Coppa del liutaio* (donata dal Poeta alla Società Canottieri Garda di Salò per i premi delle gare di canottaggio, 1922-1923); la *Tartaruga Cheli* (1928); la citata *Vittoria Navale* (1929), della quale il Vate donò repliche a Mussolini e ad altre personalità (R. Lasagni, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, PPS, Parma, 1999, *ad vocem*).

58. Nel 2002 nel sottoscafo della nave fu inoltre allestito il Museo di Bordo per conservare modelli d'epoca di navi da guerra della collezione del duca d'Aosta Amedeo di Savoia.

59. Il motto risulta una sorta di ribaltamento di quello scritto nello "Stemma del Levriero" sulla facciata della Prioria («Né più fermo né più fedele»).

60. M. Ciravegna, recensione a S. Stocchiero, *Vicenza e D'Annunzio: cronache d'arte e di gloria pubblicate sotto gli auspici del Comune di Vicenza*, Officina tipografica Vicentina, Vicenza, 1939, in "Rassegna Storica del Risorgimento", a. 1940, Libri e periodici, pp. 783-784.

61. «La nostalgia della mia Terra talora mi assale così forte, che si commuta d'un subito in tristezza. Però ad Arcachon mi ritiene il fatto che posso dedicarmi più intensamente al lavoro. Vede: mi trova tutto solo. Sono un ramingo. Ma che può importare agli altri? La mia tomba sarà una e l'avrò alla foce della Pescara -» (A. Conte, *Conversando con Gabriele D'Annunzio*, "Il Giornale d'Italia", 18 dicembre 1913).

62. «Gian Carlo deve ora compiere la realizzazione del suo sogno. Costruirà, sul Monte Mastio, che sovrasta la Fida, dov'è la nave Puglia, la Tomba del Poeta: un'Arca grande in mezzo ad una piscina, e sopra l'Arca un cane, simbolo di Fede. Intorno le 11 Arche degli 11 legionari morti, e più sotto tre anelli concentrici, formanti gradoni in mezzo agli oliveti» (cfr. Piacentini, *Gian Carlo Maroni …*, cit.).

63. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale …*, cit., pp. 655-656.

64. I lavori di costruzione del Mausoleo, iniziati un anno dopo la morte del vate e sospesi a causa della guerra, furono ripresi e completati dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1952.

65. A. Andreoli, *Presentazione*, in C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio 'architetto imaginifico'*, Firenze, 2005, p. 5.

66. Cfr. G. Zanetti, *"Cattedrali di parole": d'Annunzio fra Ruskin e Proust*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. 1. Primo Novecento*, a cura di E. Candela, Napoli, 2009, pp. 151-175.

67. M.R. Vitale, *I brevetti Deneux per il c.a. e le loro applicazioni nella ricostruzione delle chiese di Reims (1919-1938)*, in *Storia dell'Ingegneria, Atti del 3° Convegno Nazionale, Napoli 19-20-21 aprile 2010*, a cura di S. D'Agostino, Cuzzolin, Napoli, 2010, t. I, pp. 529-542.

68. Cfr. Zanetti, *"Cattedrali di parole" ...*, cit.

69. K.F.E. Trahndorff, *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, In der Maurerschen Buchhandlung, Berlin, 1827.

70. R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig, Otto Wigand Verlag, 1849; Id., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1850; Id., *Oper und Drama*, J.J. Weber, Leipzig, 1852.

71. Le cit. sono tratte da d'Annunzio, *Notturno*, cit.

72. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, s.n., Neuwied, 1907, ed. R. Piper, München, 1908.

73. M. Piccioni, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la "Sala degli Impressionisti Francesi" del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, a cura di M. Carrera – J. Nigro Covre, Roma, 2013, pp. 150-151.

74. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio …*, cit., p. 23.

75. G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Sansoni, Firenze, 1956, p. 71.

76. Sulla corrispondenza fra i due cfr. *Carteggio D'Annunzio-Marussig (1917-1936)*, in *D'Annunzio e Trieste nel centenario del primo volo aereo*, cit., pp. 101-168.

77. G. d'Annunzio, Lettera a Carlo Scarfoglio, 6 settembre 1928, in L. Frassati, *Un uomo, un giornale: Alfredo Frassati (1868-1961)*, vol. 1-2, Roma, 1978-1982, p. 555.

78. Carli, *Il caso di Giancarlo Maroni …*, cit., pp. 311-319.

79. Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., p. 95.

80. Va però fatto presente come Aldo A. Mora ritenga che nella Carta del Carnaro, scritta assieme al massone De Ambris, i due titoli "Della edilità" e "Della musica", aggiunti da d'Annunzio, risultino «il più suggestivo lascito della Libera Muratoria del primo Novecento» (A.A. Mora, *Razionalizzazione della città e razionalismo sociale nella Massoneria del Secolo XIX*, in *Massoneria e Architettura*: *Convegno di Firenze, 1988*, a cura di C. Cresti, Bastogi, Foggia, 1989, p. 162). A seguito della rielaborazione dello Statuto secondo lo spirito massonico, il Poeta venne insignito *Honoris causa* dal Supremo Consiglio dell'Obbedienza di Piazza del Gesù del grado 33 del Rito Scozzese nella cerimonia svoltasi nel novembre 1920 a Fiume (Cresti, *Gabriele d'Annunzio …*, cit., p. 115n)

81. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989, p. 6 ss. Al presente studio hanno collaborato Valentina Antonioli ed Erika Di Felice.

D'Annunzio, la guerra e gli altri

Dante Marianacci

Venezia, 24 novembre 2014

Breve viaggio nella letteratura del primo Novecento con il Centro Nazionale di Studi Dannunziani e gli Istituti Italiani di Cultura all'estero. Saranno in particolare presi in considerazione alcuni paesi, eventi dannunziani in essi organizzati, autori e studiosi che hanno offerto i contributi più interessanti nel periodo considerato.

Vorrei iniziare con un sentito ringraziamento al Prof. Alessandro Scarsella e al Prof. Pietro Gibellini, anche da parte del presidente onorario e fondatore del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, Edoardo Tiboni, per aver voluto dedicare una sessione del convegno a Gabriele d'Annunzio, al quale il nostro Centro si dedica dal 1979, organizzando convegni annuali ed altre iniziative, grazie anche alla preziosa collaborazione del Prof. Gibellini e di numerosi altri studiosi, alcuni dei quali qui presenti questo pomeriggio, come il Prof. Gianni Oliva, la Dott.ssa Elena Ledda e la Prof.ssa Maria Rosa Giacon, che saluto molto cordialmente.

Premetto che il mio sarà un breve viaggio tra memoria e letture piuttosto disordinate, più che una vera e propria relazione scientifica. Alcuni giorni fa la casa editrice Nottetempo ha mandato in libreria una bella antologia, con testo originale a fronte, che si intitola *La guerra d'Europa raccontata dai poeti 1914-1918*,[1] L'ho percorsa tutta, venendo in treno a Venezia, con molta curiosità questa antologia, che raccoglie testi di 53 poeti, da sedici paesi d'Europa, e vi ho trovato e ritrovato poeti che, in qualche caso, avevo imparato a conoscere da ragazzo nella mitica collana bianca einaudiana, e che poi ho ritrovato nei miei soggiorni all'estero. Mi è accaduto, infatti, nel corso degli ultimi trent'anni, di viaggiare molto, soprattutto in Europa, con lunghe soste in alcune città e in alcuni paesi, che hanno particolarmente stimolato i miei interessi culturali e letterari. A partire dal 1984 sono stato due volte a Praga, prima e dopo la cosiddetta Rivoluzione di velluto, dove ho trascorso complessivamente sette anni, poi a Dublino, a Edimburgo, a Budapest, a Vienna e al Cairo, in un clima piuttosto arroventato dalla Primavera araba, dove ho prestato servizio negli ultimi due anni, alle dipendenze del Ministero degli Affari Esteri. Questa lunga esperienza fuori dell'Italia mi ha offerto la possibilità di organizzare, tra l'altro, numerosi eventi dedicati a D'Annunzio e alla sua fortuna all'estero, spesso in collaborazione con il Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara.[2] Per tornare all'antologia e ai poeti a me più familiari che si sono confrontati con il tema della Grande Guerra vorrei citare i cecoslovacchi Halas (non antologizzato, ma del quale ho ascoltato una bellissima poesia di guerra nella traduzione di Annalisa Cosentino, presentata al Mittelfest di quest'anno, un evento tutto dedicato alla Grande Guerra) e Franz Werfel, tra i protagonisti del gruppo dei primi espressionisti; gli ungheresi

Endre Ady, uno dei miei preferiti, che non si fece coinvolgere dall'interventismo, e Gyoni Geza, che dopo il fallimento dell'attacco austriaco all'inizio della guerra dei Carpazi finì i suoi giorni in una prigione siberiana; il rumeno Tristan Tzara; gli irlandesi W.B. Yeats e James Joyce; i poeti inglesi, in particolare Wilfred Owen,Thomas Hardy e a Rudyard Kipling; il tedesco Brecht, che aveva una certa ammirazione per d'Annunzio; l'espressionista austriaco Georg Trakl, ma anche Hofmannsthal, come altri infatuato, almeno all'inizio, del Vate; i francesi Apollinaire, Jean Cocteau, Louis Aragon; i russi Mandel'štam, Majakoskij, Gumilev; alcuni dei poeti italiani, interventisti e pacifisti, come D'Annunzio, Marinetti, Ungaretti, Saba, Sbarbaro, Soffici, Gadda, Montale.

Dalla lettura di questi componimenti si ricavano sensazioni struggenti e, spesso, di una grande desolazione. Del resto,

> "ciò che fu la Grande Guerra cent'anni dopo – scrive Andrea Amerio nella Introduzione – lo sappiamo tutti benissimo. Fu un massacro insensato, un'inutile strage, secondo la celebre pregnante formula di Benedetto XV. Solo in Italia più di seicentomila morti, caduti per adempiere a un dovere ingiustamente imposto, voluto da un'angusta minoranza d'intellettuali e di politici che credevano l'intervento necessario a soddisfare un'eterogenea gamma d'interessi, materiali, spirituali, politici. Lo sapevano bene anche i poeti, e furono capaci di comunicarlo con maggiore incisività ed economia di tutti."[3]

D'Annunzio in questa antologia figura con un componimento tratto dal quinto libro delle *Laudi*, conosciuto come *I canti della guerra latina*, del gruppo *Ai cittadini*, che si intitola "Quando si leva l'alba dei guerrieri". Leggiamolo:

Quando si leva l'alba dei guerrieri
su la città di cenere ove il passo
dei primi artieri
è come d'avanguardia scalpitare
e tu ansi nel mare
dei sogni con un'ansia in cuor confusa,
e all'anima socchiusa
ecco t'appare
più vicina dei sogni
la trincea tetra, la penosa bolgia,
tra maceria e steccaia
il fango imputridito
le piaghe non fasciate
i morti non sepolti
gli smorti vólti
dei vivi senza sonno
fitti nel limo sino all'anguinaia,
e il cuor ti morde l'onda,
e balzi in piedi, e l'anima t'è pronta
ad ogni evento
ad ogni prova
ad ogni dono,
e tutto armato di dolor t'avanzi
ed imprendi, nel giorno che t'è innanzi,
il taciturno tuo combattimento:
quivi è il l'Iddio verace,
e sia lodato [4]

Si tratta, come si può notare, di una poesia che è piuttosto lontana dai testi carichi di retorica e intrisi di grande passionalità che contraddistinguono i com-

ponimenti dannunziani di questo periodo.

Scrive Anna Rita Savino a proposito di *Ai cittadini*:

> La peculiarità della raccolta è da riferirsi alla lettura allegorica, in chiave religiosa, degli eventi bellici […] Infatti sono cospicue le citazioni liturgiche e quelle tratte dall'Antico e Nuovo Testamento. Riecheggiano anche i moduli dell'*Elettra* e i riferimenti a Swinburne, Hugo, Whitman…" con lo scopo di favorire "analogie e parallelismi tra 'funzione divina ed eroica.[5]

Del tema D'Annunzio e la guerra si sono occupati, nel corso degli anni, molti studiosi, anche tra quelli che hanno tenuto relazioni ai nostri convegni pescaresi, con riferimento ai suoi rapporti con la Francia nel periodo che precedette lo scoppio del conflitto, e lo hanno spesso confrontato con narratori e poeti anche di altri paesi europei dell'inizio del Novecento. Da ultimo il convegno che ha avuto luogo a Pescara, presso il Mediamuseum, il 10 e l'11 ottobre scorsi di cui questa sessione dannunziana rappresenta idealmente una continuazione, il cui titolo è stato "D'Annunzio, la guerra, l'Europa", durante il quale si è parlato di "epica e orrore" (Giorgio Bárberi Squarotti), di D'Annunzio a Parigi nei primi mesi di guerra (François Livi), delle Faville di guerra (Gianni Oliva), di D'Annunzio, la Francia e il mito del Rinascimento latino (Mario Cimini), degli scritti guerrieri "ai confini della parola e alla soglia dell'azione"(Elena Ledda), del falso limitare tra la vita e la morte nei paesaggi adriatici della Licenza (Marilena Giammarco), della opposizione tra Europa e Asia nella poesia dannunziana e del "paradigma di Micale" (Lorenzo Braccesi), di D'Annunzio e il mito di Europa (Marco Presutti), dei giornali di guerra e prigionia, con riferimento a Gadda e al mito della società in trincea (Andrea Lombardinilo), del "Fra pre-testo e intra: la circolarità complementare di "Notturno", "Licenza" e i "Taccuini dell'artista-soldato (Maria Rosa Giacon), di D'Annuzio, la guerra e l'architettura (Raffaele Giannantonio) e di Toscanini a Fiume con d'Annunzio (Walter Tortoreto). È intervenuto anche il Sen. Franco Marini, presidente del Comitato per il centenario della Grande Guerra, il quale ha tra l'altro sottolineato che "una memoria della grande guerra non può essere che una memoria europea e che tutto va dunque inquadrato in un'ottica europea". Ci auguriamo di riuscire a pubblicare presto anche gli atti.

Come è ampiamente emerso anche dal nostro convegno pescarese, D'Annunzio, a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento può essere considerato uno scrittore europeo nel senso più pieno del termine. Egli – ci ricordano anche Giovanni Antonucci e Gianni Oliva – "porta l'Italia in Europa e l'Europa in Italia: un'operazione di straordinaria portata e assolutamente necessaria per uscire da una sostanziale angustia di prospettive che viveva allora l'Italia."[6]

Anche il nostro Centro Nazionale di Studi Dannunziani sin dall'inizio ebbe una impostazione internazionale e riservò un significativo spazio al "D'Annunzio europeo", chiamando a raccolta alcuni tra i maggiori studiosi di D'Annunzio dall'estero.

Lo si evince già dal suo primo convegno che si tenne a Pescara nel settembre del 1979 con il titolo "D'Annunzio giovane e il verismo". Vi parteciparono, oltre ai migliori dannunzisti italiani, per l'Inghilterra, John Woodhouse, professore a Oxford, considerato il maggiore studioso inglese di D'Annunzio, che aveva appena pubblicato una selezione di poesie dell'*Alcyone* in lingua inglese[7] e Guy Tosi, professore alla Sorbona, oltre che il dannunzista francese più accreditato, in assoluto uno degli studiosi che hanno dato i contributi più importanti per i rapporti di D'Annunzio con la Francia, anche relativamente al 1914, e per le fonti francesi dell'opera dannunziana; ma anche, più in generale, per i rapporti letterari e culturali italo-francesi.[8]

Benissimo allora ha fatto la storica casa editrice Carabba di Lanciano a pubblicare nel 2013, su sollecitazione di Gianni Oliva e Pietro Gibellini, Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*. *Saggi e studi (1942-1987)*, in due ponderosi volumi che raccolgono 41 articoli e saggi, a cura di Maddalena Rasera, con prefazione dello stesso Gianni Oliva e testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi.

> Negli anni tra le due guerre, Guy Tosi aveva partecipato a quell'ondata di passione da cui alcuni italianisti si erano lasciati sedurre, passione che non riguardava solo il D'Annunzio poeta e scrittore, ma l'uomo tutto intero che aveva saputo mettere al centro della sua esistenza l'amore per l'arte e la bellezza. Col passare degli anni questo ardore si era mutato in un sentimento più delicato, mite, che investiva maggiormente l'aspetto intellettuale che ispirava tutta la carriera dello studioso, rendendolo uno dei maggiori specialisti di D'Annunzio.[9]

Sono contributi che si sono concentrati principalmente sullo studio delle fonti francesi nelle opere di D'Annunzio, e, come scrive ancora la Rasera,

> In d'Annunzio Tosi coglie il lavoro di lettura e rielaborazione, sotto nuove forme e nuovi ritmi, di materiali francesi che rispondono a un'esigenza intima dello scrittore d'Annunzio, che scegliendo quelle fonti sceglie in fondo se stesso.[10]

E questo sin dagli esordi dannunziani, come risulta dall'interessante relazione che Tosi tenne a Pescara, in occasione del convegno "D'Annunzio giovane e il verismo":

> Senza *Vita dei campi*, le novelle di *Terra vergine*, del *Libro delle vergini*, di *San Pantaleone* forse non esisterebbero; ma sappiamo altresì che senza Zola, Maupassant e Flaubert, molte di esse sarebbero molto diverse da quelle che sono.[11]

E qui bisognerebbe aprire una lunga parentesi sul tema della "invenzione" e del "plagio" in D'Annunzio, di cui si sono occupati diversi studiosi, tra i quali Gianni Oliva, che chiarisce bene il concetto di invenzione nell'opera del Vate:

> In lui il termine invenzione non significa fantasia sbrigliata o pura immaginazione ma va inteso nel suo significato etimologico di ritrovamento (dal latino invenio). Trovare, del resto, deriva da tropare, esprimersi con tropi, che è traslitterare, trasferire una parola o un oggetto, e quindi anche un luogo letterario, dal significato suo proprio a un altro figurato o ricontestualizzato.[12]

Sarebbe molto interessante confrontare l'atteggiamento di d'Annunzio rispetto alla tradizione e all'attualità del passato, con quello dei narratori e dei poeti che sono venuti dopo, anche stranieri, come Pound e le idee espresse nei suoi *Literary Essays*, T.S. Eliot e il suo saggio "Tradition and the Individual Talent", Carlyle e Pater che affrontano il tema dell'attualità del passato, Seamus Heaney che si confronta continuamente con gli autori della tradizione e li ricontestualizza nel presente – si pensi a Dante – in molti dei suoi scritti critici e dei suoi testi poetici, Derek Walcott, che si muove, attualizzandoli, tra Omero e Dante, Josif Brodskij. Il discorso ci porterebbe molto lontano e non è il caso di affrontarlo qui. Interessante, tra i tanti, anche per la influenza enorme che D'Annunzio ebbe per la tradizione poetica novecentesca, mi sembra il giudizio espresso da Mario Luzi a proposito dell'*officina dannunziana*:

> Da quella officina uscirono alcuni gioielli pregiatissimi nei quali la natura dell'artista – vale a dire il suo dinamismo trasformatorio – rimane perfettamente

> catturata. Uscirono anche parecchi "mostri", nei quali né la lega, né l'impronta, né la temperatura hanno funzionato. Tuttavia quale sarebbe stato il linguaggio della nostra modernità se quella fornace non si fosse messa a divorare insaziabilmente retaggi di ogni epoca, gerghi, codici di ogni attività e di ogni passività umana di cui fosse rimasto alfabeto e memoria? È difficile immaginarlo. Incantatoriamente o mostruosamente D'Annunzio ha messo ciascun poeta dopo di lui dinanzi al problema del proprio linguaggio, lo ha costretto a chiedersi come posso parlare, in che lingua è possibile scrivere? […] Forse D'Annunzio è l'unico autore che, pur moderno, ha prodotto capolavori.[13]

Per tornare a Guy Tosi e al D'Annunzio europeo, come opportunamente fa notare Pietro Gibellini,

> era lui che d'Oltralpe ci ricordava e dimostrava che d'Annunzio era un grande scrittore europeo. Ce lo dimostrava scoprendo una messe di precise fonti testuali che, in una prospettiva critica diversa da quella che aveva caratterizzato la caccia al plagio, sapeva comporre come tessere, quello della cultura francese ed europea dello scrittore.[14]

L'ultimo contributo di Tosi è relativo alle fonti del *Martirio di San Sebastiano*, scritto da D'Annunzio in francese, che fu rappresentato a Parigi nel maggio del 1911 e che concentra in sé temi cari a D'Annunzio: quello della bellezza, di quel S.Sebastiano, bello come un Efebo, ispirato sì da una commistione di immagini di grande suggestione nella tradizione della rappresentazione pittorica, forse di Benozzo Gozzoli, o anche di Guido Reni, di Mantegna, del Perugino, del Pollaiolo, sensualmente reincarnata dalla "febbricitante" ed "eterea" Rubinstein, che il coreografo Bakst definisce come un "tulipano sconvolgente ed abbagliante"; ma anche dal fasto prorompente, dallo splendore delle scene, dall'aura di mistero che pervade i personaggi e le atmosfere, dalla "densità della cultura", dalle "coreografie fantastiche", dalle indubbie novità rappresentative di questa singolare opera dannunziana. Giudizio di Proust.[15]

Il Prof. Scarsella faceva riferimento, nel suo discorso introduttivo a questo convegno, al fatto di non aver potuto inserire relazioni che prendessero in considerazione anche paesi fuori dell'Europa. Nel caso di D'Annunzio sarebbe stato molto interessante considerarlo in un panorama più ampio. La sua fama e la sua influenza andavano sicuramente ben oltre l'Europa e, negli anni che precedettero il conflitto mondiale e che lo seguirono, era già molto conosciuto anche nelle Americhe e nel Nordafrica.

Riguardo, per esempio, all'America del Sud, tra i diversi narratori e poeti, potrei citare l'uruguaiano Josè Enrique Rodò, che venne in Italia durante la guerra e morì a Palermo nel 1916, il quale scrisse tra l'altro di D'Annunzio nei suoi *Anécdotas de la guerra* che richiamano anche da vicino la prosa dannunziana; oppure il nicaraguense Ruben Darìo, fondatore del modernismo latino-americano, che fu anche ambasciatore, anche lui fortemente influenzato, come il Vate, dalla letteratura e dalla cultura francese – il cui atteggiamento nei confronti di D'Annunzio rispecchia quello di molti scrittori europei e d'oltreoceano dell'epoca, che possiamo definire di attrazione-rifiuto, spesso di attrazione e di ammirazione per l'opera, ma allo stesso tempo di critica aperta per i suoi plateali atteggiamenti narcisistici ed esibizionistici, che pure in un certo senso Darìo imita, lui al culmine della fama, incoronato "poeta d'America". Nel suo *Il Diario de Italia* cita spesso D'Annunzio, dimostrando una ottima conoscenza della sue opere, lette in italiano già molti anni prima, quando viveva a Buenos Aires, con riferimenti puntuali anche nella descrizione delle città che visita.

Accennavo all'inizio alla mia permanenza in Egitto, dove, tra Il Cairo e Ales-

sandria, che "…il Nilo per le sette foci il mar colora" – è un verso di *Primo vere* – in occasione del 150° anniversario della nascita di Gabriele D'Annunzio, abbiamo organizzato una tre giorni dannunziana, con una bella mostra fotografica e documentaria sul Vittoriale, inaugurata da Vittorio Sgarbi, letture di testi dannunziani da parte di poeti arabi, come "La pioggia nel pineto", per quella occasione per la prima volta tradotta in arabo da Naglaa Waly insieme ad alcune delle *Novelle della Pescara*. I poeti arabi partecipanti mostravano di conoscere bene D'Annunzio, in particolare Ahmed Abd El Moety Hegazi, considerato uno dei più grandi poeti viventi di lingua araba, che lo aveva in gran parte letto in lingua francese. Di D'Annunzio Hegazi disse di ammirare la poesia, ma di detestare l'interventista e quello che lui definiva, con un vecchio stereotipo condiviso nel mondo arabo, il "D'Annunzio fascista". Fu anche accostato a un famoso poeta egiziano, Shawki, contemporaneo di D'Annunzio, "il principe dei poeti" o "il poeta dei principi". D'Altra parte anche D'Annunzio, di cui abbiamo un interessante *Taccuino egiziano*, visitò Alessandria e il Cairo nel dicembre del 1898 insieme a Eleonora Duse nel pieno idillio della loro storia d'amore. Trasse da quella esperienza anche interessanti spunti per i suoi romanzi, come nel caso dell'episodio della Foscarina che nel romanzo *Il fuoco* si perde nel labirinto di Villa Pisani nel Veneto, ma in verità facilmente riconducibile al reale smarrimento della Duse/Foscarina nei giardini del Khedivé al Cairo. Nel corso di quelle giornate cairote si è anche diffusamente parlato di altri due grandi poeti, protagonisti della poesia italiana del Novecento, entrambi nati ad Alessandria d'Egitto, che hanno avuto un ruolo importante per la letteratura della Grande Guerra, Filippo Tommaso Marinetti (1876) e Giuseppe Ungaretti (1888), sui quali le influenze della letteratura e della cultura araba, a parere di molti, non sono state ancora abbastanza studiate. Entrambi, nell'anno fatidico 1914 si trovavano in Europa, Ungaretti a Parigi, in quella che lui definiva, come ricordava Hegazi, la "città santa dell'uomo moderno", Marinetti, nel 1914 già rientrato in Italia dopo che nel 1909, come tutti sappiamo, aveva pubblicato a Parigi sul "Figarò" il suo Manifesto futurista, ed era già tutto proteso a celebrare, in forme diverse dal grande artiere D'Annunzio, il culto della violenza e della guerra.

Tornando in Europa vorrei fare tre brevi soste, a Praga, a Budapest e a Dublino. I rapporti tra D'Annunzio e la cultura boema e in generale mitteleuropea e dei paesi slavi furono approfonditi durante il nostro convegno del 1996 a cui ho già fatto riferimento, "D'Annunzio nella Mitteleuropa".

> Per giustificare qualsiasi riflessione sul tema "D'Annunzio e la Mitteluropa" – scrive Vincenzo Borghetti – basterebbe citare come prova la risonanza che l'opera del poeta, scrittore e drammaturgo italiano ebbe nei territori dell'ex impero asburgico. Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, Stefan George, risentirono fortemente della sua arte; gli autori boemi ebbero una tempestiva traduzione in lingua ceca approntata da personalità attentissime al nuovo panorama culturale europeo; più in generale fu amato e imitato in molti paesi slavi dove, sebbene conosciuto solo attraverso le traduzioni, finì ugualmente con l'imporre quella serie di atteggiamenti letterari conosciuta sotto il nome di dannunzianesimo[16].

Come ci ricorda anche Alena Wildova Tosi, D'Annunzio a Praga e in Boemia arrivò prima che altri paesi dell'area, come la Russia, la Polonia e la Bulgaria, soprattutto il D'Annunzio poeta, che precedette la fama del narratore. Infatti già nel 1886 il grande poeta boemo Jaroslav Vrchlicky diede alle stampe una antologia di poesia italiana contemporanea (*Poezie italska nové doby)* in cui è compreso anche il giovane pescarese (allora poco più che ventenne) con due liriche da *Can-*

to novo e due dall'*Intermezzo di rime*. Dopo l'inizio in epoca naturalistica, anche in Boemia la fama di D'Annunzio s'impone nell'ambito del modernismo, di cui è testimonianza preziosa l'edizione per bibliofili dei dodici sonetti di *Animal triste* (1912). Negli stessi anni cominciarono ad apparire le versioni di Marie Votrubova-Haunerova, al cui nome restò legata per lungo tempo la diffusione dell'opera dannunziana in Boemia. Tomaš Masaryk già nel recensì 1886 *Il trionfo della morte*.[17]

Ciò che mi preme sottolineare è che allo scoppio della prima guerra mondiale D'Annunzio, con circa venti opere pubblicate in lingua ceca, è uno degli autori italiani più tradotti, insieme a Goldoni e Pirandello.[18]

Non vanno dimenticate, relativamente alla guerra, e sarebbe interessante un confronto con D'Annunzio, *Le avventure del bravo soldato Sveik nella Grande Guerra*, di Jaroslav Hašek, che in questi giorni vengono riproposte in una nuova edizione mondadoriana delle opere di Hašek, ottimamente curata da Annalisa Cosentino.[19]

Come tutti sappiamo il tempo della Grande Guerra è raccontato attraverso l'ironia e la satira feroce del celebre antieroe Svejk, "idiota certificato", in marcia verso l'irraggiungibile.

Di D'Annunzio in Ungheria si è occupato, tra gli altri, Péter Sárközy, il quale ci ricorda che la prima traduzione in ungherese di un'opera dannunziana si fa risalire al 1892 (*Giovanni Episcopo*) e che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento egli è molto presente nella cultura magiara, non solo per le numerose traduzioni che vengono pubblicate (tre edizioni de *L'innocente, il Trionfo della morte, Il fuoco, La figlia di Iorio, Il piacere, Le Martyre de Saint-Sébastien)*, ma anche per l'influenza che egli ebbe su poeti e scrittori, come Gyula Juhász, che gli dedicò una delle sue poesie, chiedendo all'interventista D'Annunzio "di non ammazzare mio fratello", in "Gabriele D'Annunziónak"; ma anche il grande poeta Kosztolányi, traduttore di tre poesie di D'Annunzio, pubblicate tra il 1908 e il 1913, dalle quali resta anche influenzato, in particolare dal "Volture del Sole" che fa parte dell'*Alcyone*, in cui "l'uccello rapace è la gloria, apportatrice di ebbrezza e passione che travolge il poeta, mentre la descrizione visionaria dell'incandescente paesaggio meridionale suggerisce le parole conclusive che confessano l'unione inebriante del poeta:

> Veggo del sangue mio splendere il mondo". Il poeta ungherese riconosce in questa concezione artistica la prefigurazione della propria concezione panteistica del mondo, il suo pathos eroico, il suo individualismo rivoltante e febbrile, che sarà la base estetica e poetica della sua grande poesia della maturità.[20]

Vale la pena di ricordare che in quegli stessi anni, tra il 1909 e il 1913, un altro importante poeta ungherese, Mihaly Babits, traduce la *Divina Commedia*, e risente molto del clima del decadentismo europeo.

Anche Endre Ady, come numerosi altri poeti ungheresi, trascorse un periodo in Francia all'inizio del Novecento e, per certi versi, che si riferiscono fondamentalmente alla profonda influenza francese nella sua poesia e alla passionalità dei suoi amori, si può accostare a D'Annunzio. Il suo atteggiamento invece nei confronti della guerra si nutre di altre aspirazioni che mirano ad una rivoluzione sociale. Fu per la pace e la patria degli "uomini comuni" e scrisse, negli anni della guerra, poesie di grande suggestione.

Quando ero a Dublino, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, organizzammo vari eventi dedicati a D'Annunzio, confrontandolo anche con i poeti e gli scrittori irlandesi. Ne ricordo uno in parti-

colare, che non era espressamente dedicato a lui, ma a un incontro con Alberto Moravia, che era venuto in Irlanda per una serie di articoli per il "Corriere della Sera", purtroppo gli ultimi che scrisse, perché alcuni mesi dopo venne a mancare. Lo facemmo incontrare con lo scrittore irlandese John Banville, allora assai poco noto in Italia, anche se aveva vinto a Pescara il Premio Internazionale Flaiano per la narrativa ed era considerato dalla critica – lo è ancora – il grande erede di Joyce. Il discorso cadde anche su D'Annunzio, Joyce e la guerra e i due si accalorarono in un vivace dibattito, nel corso del quale tirarono in ballo anche Yeats, che aveva del tutto ignorato la guerra, ma che aveva composto una poesia molto nota ,"Un aviatore irlandese prevede la sua morte", per Robert Gregory, figlio di una delle sue migliori amiche, Lady Gregory, il cui aereo venne accidentalmente abbattuto durante il primo conflitto mondiale da un aviatore italiano.

Fu ricordata la quasi venerazione che Joyce giovane aveva avuto per D'Annunzio, soprattutto del D'Annunzio del *Fuoco*, che si era spinto ad affermare che D'Annunzio era l'unico scrittore in Europa in grado di scrivere romanzi. Ma poi c'era stato un lento ma inesorabile allontanamento di Joyce da D'Annunzio, soprattutto in prossimità dello scoppio della prima guerra mondiale, che vide i due scrittori su posizioni assolutamente contrapposte, con D'Annunzio a Parigi che incitava alla guerra e Joyce che cercava di sfuggirne con la sua famiglia per riparare in Svizzera.

Sotto il profilo creativo l'anno 1914, fu un anno straordinariamente prolifico per Joyce: finalmente pubblicò, dopo rinvii e rifiuti, il libro di racconti *Dubliners*, terminò la revisione del romanzo *Portrait of the Artist as a Young Man*, scrisse il suo dramma *Exiles* ed iniziò la stesura di quello che sarà considerato il suo capolavoro, *Ulysses*. Scrisse anche delle poesie, una con riferimento alla guerra, che si intitola "Dooleyprudence", che figura nell'antologia *La guerra d'Europa raccontata dai poeti*, e con alcuni versi di questa poesia vorrei terminare ringraziandovi per l'attenzione:

Chi è quell'uomo che quando gli stati spavaldi
Vanno in guerra
Col primo tram torna per cena a casa e vi si serra
E mentre mangia il melone si torce di
Soddisfazione
A leggere i bollettini di chi governa la terra?"
[…]
E' Mr. Dooley,
Mr. Dooley,
La persona più assennata del Paese
"La povera Europa si trascina
Come un gregge alla carneficina"
Piange Mr.Dooley-ooley-ooley-oo. [21]

NOTE

1. A. Amerio e M. Pace Ottieri(a cura di), *La guerra d'Europa raccontata dai poeti 1914-1918*, Roma, Nottetempo, 2014

2. Segnalo, in particolare i seguenti convegni: "D'Annunzio nella Mitteleuropa/D'Annunzio ve strední Evrope", Praga-Pescara, 24 giugno – 5 dicembre 1996, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Praga e dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, i cui atti, a curati da E. Tiboni e D. Marianacci, sono stati pubblicati nel 1997 nelle edizioni Ediars, Pescara; "D'Annunzio e le Isole Britanniche/D'Annunzio and the British Isles", che si è tenuto il 25

maggio 2001 presso la Scottish National Library insieme ad una mostra sulla editoria abruzzese e D'Annunzio, grazie alla collaborazione tra l'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo e la Biblioteca Nazionale di Scozia, i cui atti, a cura di D. Marianacci e J. Woodhouse, sono stati pubblicati dall'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo nella collana "Italian Notebooks", 2001; "D'Annunzio tra Austria e Italia per la cultura in Europa", tavola rotonda tenutasi a Vienna l'8 agosto del 2008, in occasione del *remake* del Volo su Vienna di D'Annunzio nella ricorrenza del 90° anniversario, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Vienna in collaborazione con l'Associazione di piloti Fly Story e con il Centro Nazionale di Studi Dannunziani; "D'Annunzio e il mondo arabo", che ha avuto luogo il 30 aprile 2013 presso l'università cairota di Misr, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura in collaborazione con l'Università di Misr for Science and Technology, il Centro Nazionale di Studi Dannunziani e la Fondazione del Vittoriale, nell'ambito di una serie di manifestazioni dannunziane che comprendevano anche una mostra sul Vittoriale, letture poetiche di testi dannunziani e di poeti arabi, una tavola rotonda su "D'Annunzio artiere della parola".

3. A. Amerio, "Introduzione" a *La guerra d'Europa raccontata dai poeti*, cit. p. 16

4. In *La guerra d'Europa raccontata dai poeti*, op. cit. p. 38

5. A.R.Savino, "Nota introduttiva", in *D'Annunzio. Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro,* a cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva,Newton Compton Editori, 2011, p.2728

6. G. Antonucci – G. Oliva, "D'Annunzio e il suo tempo", in D'Annunzio. *Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro*, Introduzione generale di Giordano Bruno Guerri, A cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Newton Compton Editori, 2011, p.XXIV

7. Gabriele D'Annunzio, *Alcyone, A selection*, Edited and introduced with notes and vocabulary by J.R. Woodhouse, Manchester University Press, 1978. Cfr. rec. D.Marianacci, "D'Annunzio in Inghilterra", Oggi e Domani, Anno.VII, n.9, Settembre 1979, pp.29-30; e John Woodhouse, "Tra Italia e Inghilterra", Intervista di D.Marianacci per la serie "La letteratura italiana all'estero", in Oggi e Domani, Anno X, maggio 1982, pp.9-11) e darà in seguito importanti ulteriori contributi (Nota: Tra gli studi più significativi di John Woodhouse ricordiamo, oltre alle numerose relazioni ai convegni di Pescara, i volumi *Gabriele d'Annunzio. Defiant Arcangel*, Clarendon Press, Oxford, 1998, tradotto in italiano con il titolo *Gabriele D'Annunzio, l'arcangelo ribelle*, Carocci editore, 2000; *Gabriele d'Annunzio tra Italia e Inghilterra*, Ediars, Pescara, 2003

8. Cfr. Guy Tosi, "Ecco gli scrittori che interessano i francesi", Intervista di D. Marianacci per la serie "La letteratura italiana all'estero", in Oggi e Domani, Anno X,marzo 1982, pp.23-25

9. M. Rasera, Introduzione a Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, op.cit. p.29

10. M. Rasera, Introduzione a Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, op. cit. p.35

11. G. Tosi, "D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese", in *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 21-23 settembre 1979, 1981, p.108

12. G. Oliva, "La riscoperta dopo anni di ostracismo", in "Il Centro", 26 febbraio 2008, p.3

13. M. Luzi, "Dieci pensieri su D'Annunzio", in *Discorso naturale*, Garzanti, 2001, pp.136-140

14. P. Gibellini, "Una testimonianza italiana", Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, op. cit. p.13

15. Cfr. anche Gabriella Albertini, Introduzione a *Scene e immagini nell'opera dannunziana*, Tipografia Mancini, Pescara, 2012. Gabriella Albertini ha tra l'altro appena tenuto (21 ottobre – 10 novembre) una bella mostra di sue opere pittoriche, "Le Martyre de Saint-Sébastien. Scene e costumi", presso il nostro Mediamuseum, che entreranno a far parte della collezione del Museo.)

16. V. Borghetti, "Fedra vertiginosa: D'Annunzio, l'opera e la Mitteleuropa", in *D'Annunzio nella Mitteleuropa*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani/Istituto Italiano di Cultura di Praga, Ediars, p.41

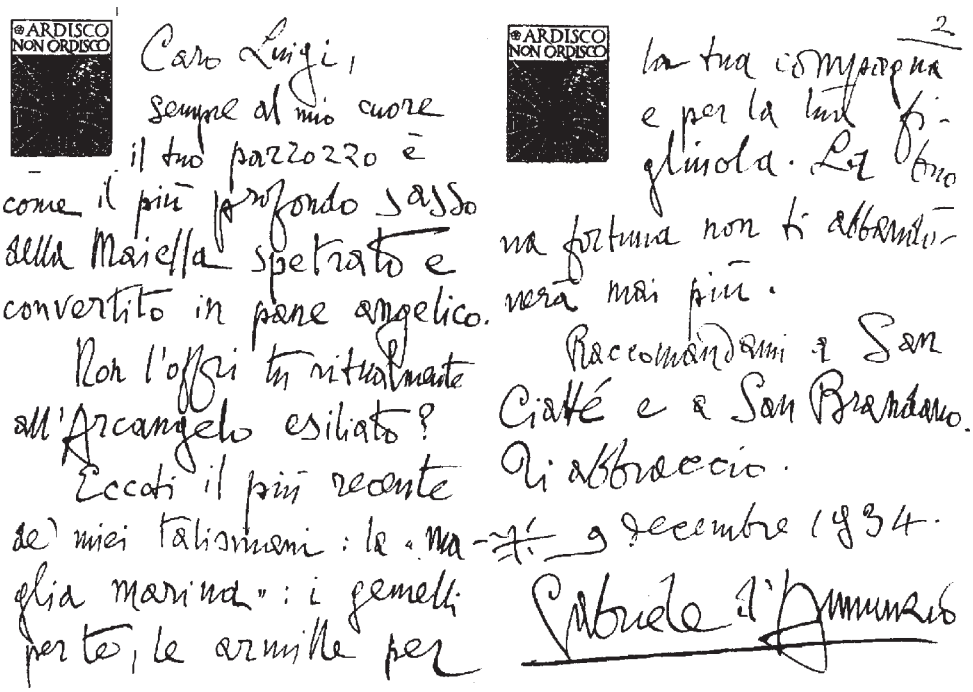
17. Cfr. Alena Wildová Tosi, "D'Annunzio in Boemia: nuove riflessioni", in *D'Annunzio nella Mitteleuropa*, op. cit. pp. 55-64

18. Cfr. D. Marianacci, Il libro italiano in Cecoslovacchia, 1901-1986, Ambasciata d'Italia – Ufficio Culturale, Praga, 1988

19. Jaroslav Hašek, *Opere*, a cura di Annalisa Cosentino, Mondadori, Collana I Meridiani, 2014

20. P. Sárközy, "Il decadentismo ungherese e la fortuna di D'Annunzio in Ungheria", in *D'Annunzio nella Mitteleuropa*, op.cit., pp.65-66

21. J. Joyce, "Dooleysprudence/Dooleysprudenza", In: *La guerra d'Europa raccontata dai poeti*, op. cit. pp. 83-88



RASSEGNA DANNUNZIANA
del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara
Anno XXXIII - N. 67-68 / 2017

Fondatore e Presidente Onorario Edoardo Tiboni
Presidente Dante Marianacci