

RASSEGNA D'ANNUNZIANA

del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara

Anno XXXIV - N. 72 - 2018

D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte

45° CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI 2018

SOMMARIO

Presentazione di ARNALDO DANTE MARIANACCI	pag.	3
Premessa di GIANNI OLIVA	»	4
MAURIZIO SERRA, D'Annunzio oggi all'estero	»	7
PIETRO GIBELLINI, L' <i>Alcyone</i> e la poesia italiana del Novecento	»	11
ANTONIO ZOLLINO, D'Annunzio nella prosa (e fra i prosatori) del Novecento	»	24
ARNALDO DANTE MARIANACCI, D'Annunzio nelle Isole Britanniche	»	34
PAOLO FASOLI, La ali della vittoria: note sulla fortuna di D'Annunzio nell'America del Nord	»	42
ROSANNA VENTURA-PISELLI, Echi dannunziani in Ispano America ed in Argentina: dialogo con la scrittura di Manuel Mujica Láinez	»	52
ELVIRA DIANA, Gabriele d'Annunzio e il mondo arabo	»	61
SERGIO PRODIGO, "D'Annunzio. Il musicista invisibile": analisi introspettiva e retrospettiva di un imprescindibile rapporto	»	66
PAOLA SORGE, D'Annunzio e il mondo germanico	»	75
ANGELO PIERO CAPPELLO, D'Annunzio biografo di sé. L'autobiografismo e l'autobiografia nelle più recenti acquisizioni della critica	»	83
MATTEO BRERA, Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti. Storia di un'inconciliabilità	»	98
RAFFAELLA CANOVI, Il palcoscenico vuoto: il poeta-soldato e la censura di regime	»	111
MARIA ROSA GIACON, Gabriele d'Annunzio e il carteggio con Zina Hohenlohe-«Nerissa», 1907-1921	»	125
LORENZO BRACCESI, La simbologia delle statue della vittoria, dall'Italia al Mediterraneo	»	136
ENRICO TIOZZO, Gabriele d'Annunzio in Scandinavia e il premio Nobel	»	140
ULLA ÅKERSTRÖM, Poeta decadente, guerriero, dittatore e Vate. La vita di d'Annunzio in due nuovi saggi svedesi	»	155
RAFFAELE GIANNANTONIO, Gabriele d'Annunzio e l'architettura	»	161
ANDREA LOMBARDINO, Nascita della terza pagina: d'Annunzio, Sighele e il mito giornalistico di <i>Francesca da Rimini</i>	»	177
GIAN PIERO BRUNETTA, Il fattore D.	»	198
FRANCO CELENZA, Gabriele d'Annunzio e l'arte del teatro	»	208
GABRIELLA ALBERTINI, D'Annunzio e le arti figurative. Appunti e spunti per approfondire le conoscenze della pittura e della scultura nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio	»	214
CECILIA GIBELLINI, Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci	»	220

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 primi quarant'anni di vita, con il patrocinio della Regione Abruzzo e di altri Enti locali, il Centro ha promosso ben quarantacinque 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 72° 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 Macri, 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, Franco Di Tizio, Francesca Nassi, Andrea Lombardinilo e molti altri.

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

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

D'Annunzio in Italia e nel mondo

Presentazione

Trent'anni fa, in occasione della ricorrenza del cinquantenario dalla morte di d'Annunzio, Carlo Bo, ricordando quel primo marzo del 1938, quando si diffuse la notizia tra gli amici con i quali si trovava quella sera al ristorante Danieli di Milano – c'era anche Salvatore Quasimodo – si chiese e continuò per lungo tempo a ripetersi, quasi ossessivamente: che cosa è stato D'Annunzio? Anche se molte risposte sono state date, da critici, storici, filosofi, politologi, sociologi, resta quella di Bo una domanda che ancora continuiamo a porci, anche dopo ottant'anni, sia pure con animo più sereno e distaccato dai fatti della storia, e della vita del Poeta, e con una mole rilevante di biografie, di studi e di contributi critici, sia italiani che stranieri. Che cosa ha dunque rappresentato e che cosa rappresenta oggi Gabriele d'Annunzio, per la letteratura e per la cultura, abruzzese, italiana, europea e mondiale? A questa domanda hanno cercato di rispondere i trenta relatori che hanno animato le tre giornate del 45° convegno internazionale, sicuramente uno dei più importanti degli ultimi decenni, “D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte”, che si è tenuto dal 25 al 27 ottobre 2018, a Pescara e a Chieti, presso il Mediamuseum e presso l'Università degli Studi Gabriele d'Annunzio, organizzato dalla Fondazione Tiboni e dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, con il supporto, la collaborazione e il patrocinio del Comune di Pescara, dell'Università d'Annunzio, della Regione Abruzzo, del Liceo scientifico Galileo Galilei, dell'Istituto IPSSAR De Cecco e del Liceo Marconi. A tutti va il nostro ringraziamento per la generosa disponibilità, a cominciare dai trenta studiosi, provenienti da diverse parti del mondo, che hanno offerto rilevanti contributi, come si potrà leggere nei presenti atti, allo studio della monumentale opera del Vate e alla sua presenza in Italia e all'estero, arricchendo considerevolmente la bibliografia dannunziana. Un ringraziamento particolare va ai professori Pietro Gibellini e Gianni Oliva, che sin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1979 ad opera di Edoardo Tiboni, sono stati vicini al nostro Centro e non hanno fatto mai mancare i loro illuminati suggerimenti.

Un ringraziamento speciale va al sindaco di Pescara, Marco Alessandrini e all'assessore alla cultura, Giovanni Di Iacovo, senza la cui comprensione e disponibilità il convegno di quest'anno non avrebbe potuto avere la ricchezza di partecipazione e il rilievo nazionale ed internazionale che ha avuto. Ci auguriamo che i convegni dannunziani possano continuare con lo stesso entusiasmo e impegno anche in futuro, come pure i numerosi progetti collaterali avviati in questo ultimo quinquennio di presidenza.

Arnaldo Dante Marianacci
Presidente

D'Annunzio oggi, una premessa

La storia della critica dannunziana, come molti sanno, non ha certo un percorso lineare e si snoda tra alti e bassi, tra fanatiche esaltazioni e drastici ridimensionamenti. Montale, però, che non era certo sospettabile di dannunzianesimo, avvertiva con tutta onestà che non c'era scrittore del Novecento italiano che non avesse, in un modo o nell'altro, «attraversato» D'Annunzio, e che anzi dichiarare di «non aver preso nulla da lui sarebbe stato un pessimo segno». Dopo l'oblio concertato dei primi anni del secondo dopoguerra, dovuto a pregiudizi ideologici e al fastidio per una figura forse troppo ingombrante, il mondo degli studi oggi, a quasi ottant'anni dalla morte, ha conosciuto una nuova stagione che, avviata in sordina nel 1963 (centenario della nascita del poeta di Pescara) con gli autorevoli interventi di Mario Praz e di Ettore Paratore, è andata sempre più crescendo con l'attenzione rivolta verso il *testo* dannunziano, anziché verso il suo *gesto*. Si vuol dire che ci si orienta ormai a mettere da parte l'aneddotica e la presenza scenica del Vate, dell'eroe e del Comandante per considerare il D'Annunzio scrittore e il suo peso specifico nell'ambito della letteratura italiana ed europea. Persino le biografie apparse negli ultimi anni hanno perso per fortuna il tono magniloquente di quelle del passato per cedere il passo a ricostruzioni più rigorose e documentate, anche se le eccezioni non mancano, laddove il gusto per il pettegolezzo frizzante è duro a morire. Ormai però questa è divenuta una linea debole, appannaggio di cattive e disinformate operazioni, mentre l'interesse reale degli approfondimenti specialistici produce convegni e dibattiti qualificati in Italia e in ogni parte del mondo, dalle Università americane di Yale e di Harvard, a Edimburgo, a Caen e persino in Giappone. Nel moltiplicarsi delle iniziative sono nati veri e propri laboratori come quello dell'Università «G. D'Annunzio» di Chieti, frequentato anche da giovani studiosi che lavorano alle numerose edizioni dei carteggi venuti di recente alla luce, che partecipano a seminari di dottorato e che, soprattutto, non esitano a mettere in discussione formule precostituite con gli strumenti della filologia. D'altra parte a Pescara è attivo da molti anni un Centro Nazionale di studi dannunziani che ha prodotto oltre una quarantina di incontri di studio confluiti in altrettanti volumi di atti; così come resta fondamentale il ruolo svolto dal Vittoriale di Gardone soprattutto per il supporto archivistico offerto ai ricercatori. La figura di D'Annunzio ha acquistato così una nuova luce, senza escludere il progresso degli studi storici sul fascismo (il calibrato revisionismo di Renzo De Felice, ad esempio), l'avanzamento degli approcci formalistici, il risorgere delle indagini mitografiche, il prepotente ritorno del *liberty* e dell'*art nouveau* nel gusto contemporaneo, nonché, infine, i preziosi volumi dell'Edizione Nazionale avviata nel 1988 con l'*Alcyone* curato da Pietro Gibellini. Siamo ormai lontani, insomma, dalla riduttiva valutazione di un critico come Sapegno che in una storia letteraria sulla quale si sono formate intere generazioni lo collocava «piuttosto fra i minori che non fra i grandi», creando quel pregiudizio di cui sono stati vittime, ahimé, molti insegnanti di scuola.

D'Annunzio, invece, oggi è tornato di prepotenza alla ribalta perché si è considerata la sua valenza di scrittore sperimentale che ha lasciato più di un solco in ogni genere letterario, dalla poesia, alla prosa, al teatro: si pensi alla capacità di porsi come “altro” da Carducci in un'Italia che si diceva sinceramente carducciana e che ignorava la portata del simbolismo europeo, alla consapevole disgregazione delle strutture del romanzo naturalista in favore di un “poema moderno” quale è *Il Piacere*, alla rigenerazione lirica di una scena che sembrava ammuffita dietro i vecchi schemi della convenzione borghese.

Gli studi più recenti hanno inoltre chiarito finalmente la natura vera della sua poetica, quella detta dell'*invenzione*, che peraltro ha contribuito a mettere in fuga il dibattito sui

plagi alimentato da critici sprovveduti già dalla fine dell'Ottocento. 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. La poetica dell'invenzione esprime tutto questo, a tal punto che anche i rifiuti della vita si ravvivano per chi sa guardare e trasformare il documento in evento. È la specifica dimensione che fa di D'Annunzio un prototipo e lo pone alle radici dell'odierna sensibilità. Questo è il punto: oggi gli studi severi, oltre a prescindere da ottiche moralistiche e ideologiche, guardano al contesto in cui viviamo, alla nostra epoca di crisi di valori in cui l'uomo va alla deriva imbrigliato nel divenire inarginabile. In tal senso D'Annunzio diventa il modello inequivocabile, l'interprete più genuino della decadenza, di un tempo, come il nostro, fatto di sensazioni fuggevoli e disgregate. Il personaggio di Andrea Sperelli nel suo primo romanzo diventa un emblema perché riflesso di una coscienza malata, di uno spirito analitico che conduce al rigetto della realtà oggettiva. D'Annunzio finisce per essere l'uomo della soglia che cerca di rimediare ai fenomeni tragici e dissolutivi della storia, alle logiche economiche, di potere e di sopraffazione con la ricerca della dimensione estetica dell'esperienza, con la difesa del *bello*, per intenderci, che dovrebbe andare in soccorso alla crescita dell'uomo ridisegnando un mondo possibile.

Il suo sforzo però risulta spesso vano, sicché l'insoddisfazione per come va il mondo, la coscienza della sua imperfezione, tra riso e pianto, produce la malinconia di cui è perennemente afflitto il suo spirito. Questa «divina sorella» che mai lo abbandona è il risultato di una condizione che ha il pensiero nell'infinito e il corpo nella finitezza. Un D'Annunzio «malinconico», dunque, è l'acquisizione critica più recente e forse più impressionante e rivoluzionaria, viste le radicate convinzioni sulla sua immagine, peraltro da lui stesso alimentate. Dietro quella maschera tuttavia c'è un altro D'Annunzio, diverso e meno sospettabile, che ha in uggia il suo impeto vitalistico e che invece dichiara di prediligere il rifiuto del teatro del mondo al di là delle apparenze, tanto da odiare la sua «vita inimitabile», provando fastidio «d'essere stato - scrive - e di essere Gabriele D'Annunzio, legato all'esistenza dell'uomo e dell'artista e dell'eroe».

Gianni Oliva

PROGRAMMA

GIOVEDÌ 25 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00
Mediamuseum, Piazza Alessandrini n. 34,
Pescara, Sala Flaiano

Presiede Mario Cimini

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

GIANNI OLIVA

D'Annunzio oggi in Italia

MAURIZIO SERRA

D'Annunzio oggi all'estero

PIETRO GIBELLINI

L'*Alcyone* e la poesia italiana
del Novecento

ANTONIO SORELLA

D'Annunzio e la lingua italiana

ANTONIO ZOLLINO

D'Annunzio nella narrativa italiana

ore 16.00 - 19.00

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

Presiede Gianni Oliva

MARIO CIMINI

La Francia è pur sempre il più intellettuale
paese del mondo! D'Annunzio
e la "sorella latina", un bilancio

A. DANTE MARIANACCI

D'Annunzio nelle Isole Britanniche

PAOLO FASOLI

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

ROSANNA VENTURA-PISELLI

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

ELVIRA DIANA

Gabriele d'Annunzio e il mondo arabo

MARCO PRESUTTI

Gabriele d'Annunzio e «La Critica»

VENERDÌ 26 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00

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

Presiede Andrea Lombardinilo

SERGIO PRODIGO

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

PAOLA SORGE

D'Annunzio e il mondo germanico

ANGELO PIERO CAPPELLO

D'Annunzio biografo di sé.

L'autobiografismo e l'autobiografia nelle
più recenti acquisizioni della critica

MATTEO BRERA

Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri.

Storia di un'inconciliabilità tra tensioni
politiche e dibattiti del Novecento

RAFFAELLA CANOVI

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

MARIA ROSA GIACON

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

ore 16.00 - 19.00

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

Presiede Angelo Piero Cappello

LORENZO BRACCESI

Archeologia e propaganda. Le statue della
vittoria.

ENRICO TIOZZO

Gabriele d'Annunzio in Scandinavia e il
premio Nobel

ULLA ÅKERSTRÖM

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

ANDREA GIALLORETO

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

RAFFAELE GIANNANTONIO

D'Annunzio e l'architettura

ANDREA LOMBARDINILO

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

SABATO 27 OTTOBRE ORE 9.00 - 13.00

Mediamuseum, Piazza Alessandrini n. 34,
Pescara

Presiede Lorenzo Braccesi

GIAN PIERO BRUNETTA

Effetto D.

FRANCO CELENZA

Gabriele d'Annunzio e l'arte del teatro

GABRIELLA ALBERTINI

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

CECILIA GIBELLINI

Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci

D'Annunzio oggi all'estero

Maurizio Serra

Mi sia consentito esprimere innanzitutto la mia gratitudine per l'invito rivoltomi a partecipare a questo 45mo convegno del benemerito Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, e il mio plauso a quanti ne hanno reso possibile la realizzazione. Un ringraziamento particolare va al presidente, professor Dante Marianacci, al quale mi lega una lunga e proficua amicizia, nel nome di un eminente intellettuale europeo (o piuttosto paneuropeo, per le circostanze drammatiche della sua vita) e maestro comune, François Fejtö.

Vorrei tenere questi propositi iniziali nell'informalità e nella spontaneità a cui ci invita il folto pubblico giovanile presente. Mi permetterete quindi di esprimere alcuni concetti che mi sembrano significativi in modo molto diretto e poco scientifico. Avremo poi agio di tornare ad affrontarli in modo più sistematico nel corso dei lavori, seguendo l'ottimo programma che è stato predisposto dagli organizzatori.

A ottant'anni dalla morte, la personalità di D'Annunzio appare presente come non mai, in Italia e anche all'estero, dopo i lunghi decenni di fraintendimenti e ripudi, a cavallo del secondo dopoguerra. Ma lo è sempre per le buone ragioni? L'interrogativo sembra legittimo di fronte ai luoghi comuni e alle schematizzazioni che sono riaffiorati sulla stampa e nei media ancora di recente, in coincidenza con le rievocazioni della Grande guerra. Forse dovremmo muovere, per contrasto, dalle cause che hanno decretato il lungo purgatorio di colui che era stato indubbiamente uno degli autori più rappresentativi, letti e imitati della letteratura europea tra Otto e Novecento. Soprattutto, dobbiamo chiederci se la sua opera goda oggi dell'attenzione e della considerazione che merita e sia adeguatamente inserita nel dibattito sui movimenti intellettuali e artistici del Novecento. Qui il giudizio deve essere più prudente e il bilancio appare meno scontato. In gran parte, la responsabilità è dello stesso D'Annunzio, che volle estendere la propria fama ad ambienti, mondani, sociali e politici in genere poco frequentati dagli scrittori della generazione precedente, quella dell'Italia risorgimentale appena unita, e comunque senza un risalto "pubblicitario" paragonabile al suo. Carducci era stato tentato da questo ruolo di demiurgo nazionale, e anche l'umbratile "fratello maggiore e minore" Pascoli ne era stato tentato; ma solo D'Annunzio riuscì ad assurgere al ruolo di protagonista della nuova Italia *in fieri*, con una tenacia, un intuito e una spregiudicatezza senza pari. D'altra parte, questa contaminazione o sovrapposizione tra arte e vita, rimproveratagli, fra i tanti rima e poi, dal suo grande antagonista Pirandello, è la cifra imprescindibile dello stile dannunziano, e quindi dell'eredità dannunziana con la quale dobbiamo confrontarci oggi. Forse i letterati puri mi accuseranno di esclusivo storicismo, ma mi sembra difficile capire a fondo e rendere comprensibile l'esperienza dannunziana se non la contestualizziamo, come faremmo con Dickens di fronte ai valori del mondo vittoriano o con il Flaubert dell'*Educazione sentimentale* per comprendere la fine della monarchia di luglio e la rivoluzione del '48.

L'idea di fare della propria vita un'opera d'arte non è nata con lui, neanche in Italia: dal Cavalier Marino a Foscolo, i precursori non mancano. Ma solo D'Annunzio forse, in tutta la nostra storia letteraria ha saputo esprimerlo e sperimentarlo organicamente, senza esitazioni né cesure, fin negli anni di "esilio", in Francia prima

della guerra, dal 1907 al maggio 1915, poi al Vittoriale dopo la fine dell'esperienza fiumana, riuscendo a convincere se stesso e spesso gli altri che quel ruolo gli spettasse di diritto.

Pertanto, quale che sia la valutazione che spetti al "superomismo" nell'ottica della sensibilità odierna, mi pare innegabile che l'esperienza di D'Annunzio poeta e scrittore non possa prescindere da quella del D'Annunzio uomo pubblico, o se si vuole intellettuale "impegnato", che si pone sin dall'inizio come vate dantesco e assertore della rinascita italiana, pur con tutti i malintesi e le contaminazioni del caso. Basterà andare a rileggere gli articoli giovanili del maggio-luglio 1888 sulla "Tribuna" dedicati a *L'armata d'Italia*. Lo attesta persino l'invettiva di Andrea Sperelli nel *Piacere*, contro i "quattrocento bruti morti brutalmente" a Dogali, nel gennaio 1887, che l'editore Treves cercò invano di espungere dal romanzo e che indignò Croce ed altri critici. Croce, il difensore dell'Italia (o Italicità, per i detrattori) liberale, insomma l'anti-D'Annunzio per antonomasia, coniò allora la fortunata definizione di "dilettante delle sensazioni", che per la verità mi è sempre apparsa impropria. D'Annunzio fu al contrario, dall'inizio alla fine di un'avventura e condotta da protagonista per oltre mezzo secolo, un inesausto, feroce, ostinato "operaio della parola – come scrive nei *Taccuini* - professionista della propria vita-opera e delle ragioni (o sensazioni) per cui militava. Lo dimostrò paradossalmente anche nella rapida vicenda parlamentare di "deputato della Bellezza" (1897-1900), che gli servì essenzialmente per diventare il paladino (non il solo, ma uno dei più eloquenti) dell'antiparlamentarismo.

Se muoviamo da questa premessa, appare innegabile la coerenza del percorso dannunziano, o della sua ideologia, per usare un termine corrente, a lui estraneo. Certo, gli studiosi della sua opera hanno discusso a lungo, e discutono tuttora, sull'esistenza di un primo, secondo e forse terzo D'Annunzio; ma queste periodizzazioni non mi sembrano intaccare né rimettere in discussione il fondo della sua ispirazione, che semmai appare curiosamente non-evolutiva, anche se D'Annunzio s'impadronì senza remore di tutte le mode, le influenze, le correnti e i motivi che gli servivano, per poi abbandonarli quando non gli servivano più. Per questo, e non solo per l'inesauribile vitalità panica, sacrale-demoniaca -talmente inesauribile da trasformarsi naturalmente, si direbbe senza sforzo, nel suo contrario al momento del *Libro segreto* - ho tracciato nella mia biografia un paragone fino ad oggi, credo, curiosamente inedito, con Picasso, altro demiurgo del Novecento, colui che "non cerca, trova", si serve di tutto e lo dimentica o respinge subito dopo.¹ Inversamente, questo mi pare spiegare – nonostante certe sfumature minori – l'incompatibilità tra D'Annunzio e Proust, il cantore di un passato che per D'Annunzio o è sempre presente, o, semplicemente, non conta. «Tutto il passato confluisce verso tutto l'avvenire », leggiamo, non per nulla, in *Notturmo*.

* * *

Vi è sì il rischio di cogliere nel superomismo dannunziano il segno di un persistente, fastidioso anti-problematicismo, di un culto estetico o narcisistico tutto introiettato, talmente autosufficiente da renderlo estraneo, o irriducibile, alle correnti vive del pensiero e dell'arte che fiorirono intorno alla Grande guerra, allorché la storia europea ingessata da un cinquantennio di *pax bismarckiana* si tramutò in tragedia del nostro continente, poi del mondo, destinata a ripetersi ed aggravarsi nel 1939-1945. Una lacerazione di civiltà, non ancora pienamente risanata oggi, che D'Annunzio era stato incapace di prevedere, anche se era stato tra i primi, per istinto forse più che per conoscenza, a intuire la personalità di Hitler e uno dei pochi che cercarono di trattenere Mussolini dall'alleanza fatale.

Per molti aspetti, il D'Annunzio pubblico, che raggiunge l'acme dell'influenza con la campagna per l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa nel maggio 1915, e

poi quattro anni dopo con l'impresa di Fiume, non è più l'alter ego del poeta, ma il suo rivale. Eppure, dalle esperienze belliche e politiche (concluse, fortunatamente per il poeta, con la sconfitta e l'uscita di scena del comandante) scaturiranno poi le pagine, non di rado modernissime, dell'ultima parte della sua produzione, nel ripiego del Vittoriale quando troverà ancora in sé la forza di "recuperare" la modernità, tenendosi al corrente di quel che scrivevano i più giovani e facendosi inviare i loro libri.² Accanto alle opere più note, penso al troppo trascurato *Dit du Sourd et Muet*, di cui il giovane Borges, nella lontana Argentina, avvertì la temperie avanguardista, per non dire surrealista.

Nondimeno, e me ne sono accorto dall'accoglienza pur lusinghiera riservata alla mia biografia³, l'impressione prevalente all'estero, è che D'Annunzio sia rimasto un fenomeno legato alla *Belle Époque* ante-1914. È possibile che il decadentismo, per usare un'espressione di comodo, avesse fatto il suo tempo, che i romanzi e il teatro di D'Annunzio - ciclo in realtà concluso già prima del 1914 - fossero passati di moda, mentre la sua grande lirica incontrava un'udienza internazionale sempre più ristretta, anche per la difficoltà di tradurla adeguatamente (e pensare che le *Laudi* avrebbero anticipato i celebratissimi *Cantos* di Pound e direi anche il *Canto general* di Neruda!). Hofmannsthal, Joyce e Musil che lo avevano ammirato da giovani gli voltano le spalle; D. H. Lawrence, Brecht e Hemingway denunciano il precursore e complice di Mussolini e si potrebbe continuare. La stessa Francia sua seconda patria, in cui era stato celebrato come aedo del rinascimento latino a fine secolo⁴, si è allontanata da lui; tanto è vero che, accarezzato il pensiero di tornare a risiedervi dopo la fine dell'avventura fiumana, D'Annunzio eviterà saggiamente di farlo. Ed è curiosamente in Francia che D'Annunzio sembra oggi incontrare più difficoltà a riemergere, laddove nuove versioni ed edizioni, anche in collezioni tascabili, vengono riproposte negli Stati Uniti, in Germania e nel mondo di lingua spagnola.

L'eclisse di D'Annunzio, sul piano del gusto, della sensibilità, delle motivazioni, ha molte concause, la più rilevante essendo naturalmente l'adeguamento, più che l'adesione al fascismo: una semplificazione che dura tuttora, mentre andrebbe circoscritta e ridimensionata, passando al vaglio delle fonti. Si vedrà allora che i diciassette anni del Vittoriale furono intessuti di tentativi di fronda, sempre coronati da insuccesso, ma non sempre timidi né insignificanti, specie se li si confronta con il conformismo di gran parte dell'intelligenza italiana durante il ventennio. Di tutto questo si sa (o si vuole sapere) ancora poco da noi, e non ci si può stupire quindi che non se ne sappia quasi nulla all'estero, tranne fra gli specialisti e i cultori di cose italiane, e anche lì ci sarebbe da distinguere, e talvolta obiettare. All'estero l'identificazione tra fascismo e dannunzianesimo diventò automatica sin dagli anni venti-trenta e lo sarebbe rimasta nel dopoguerra. A titolo d'esempio, nel 1976 apparve in Francia una traduzione D'Annunzio-Mussolini, i "carissimi nemici", curata da Renzo De Felice ed Emilio Mariano⁵, preceduta da una prefazione del curatore francese, che riprendeva i più vieti luoghi comuni sul D'Annunzio asservito al regime e non conteneva alcune delle più significative testimonianze dei loro contrasti (un po' come aveva fatto Mussolini, manipolando ai propri fini la prima edizione dell'epistolario, nel 1941). Basti ancora citare il paragone, ripreso varie volte dalla critica anglosassone tra l'impresa fiumana e la milizia privata che Mishima guidò in un'occupazione dimostrativa risoltasi in suicidio collettivo a Tokio nel 1970: due eventi che non hanno alcunché in comune, né sul piano storico né su quello ideale, anche se lo scrittore giapponese conosceva il precursore (solo in senso letterario!) italiano e aveva firmato in patria un adattamento del *Martyre de Saint Sébastien*.⁶

D'altra parte, è noto che solo dalla svolta del convegno del 1963, e dalla polemica contro detrattori persistenti del calibro di Moravia e Pasolini (quest'ultimo, direi, intento a sputare psicanaliticamente sulla tomba del padre e modello occulto) che vide un rigoroso non-dannunziano come Mario Praz dover prendere le sue difese, l'*establishment* culturale

del nostro paese ha finalmente cominciato a rivedere gli atti del processo al vate e a trovargli delle attenuanti, in attesa, forse, di assolverlo un giorno. Non possiamo quindi lamentarci dei pregiudizi che ancora circolano all'estero. Un altro ostacolo è tuttora rappresentato, ripetiamolo, dal personaggio, dai suoi amori, dai debiti, dal lusso, dai levrieri e da tutta l'aneddotica di paccottiglia che le è fiorita intorno e che ha trovato facile presa in una serie di biografie "revisioniste" e riduttive, o semplicemente scandalistiche, dopo quelle, encomiastiche (ma non per questo trascurabili) di quando D'Annunzio era vivo e attivo. Persino il Vittoriale, quest'autoritratto in pietra – di cui sia Praz, con la "casa della vita" da cui era bandito il *bric-à-brac* dannunziano, che Malaparte, con la nudità impervia della casa (non villa) di Capri, hanno inteso programmaticamente costruire l'antitesi – suscita un fascino ambiguo, foriero di ulteriori fraintendimenti. Recentemente, un noto critico francese, in un dibattito con me, lo paragonò alla reggia di Citizen Kane nel film di Orson Welles, o persino al ricovero nella giungla del folle Kurtz, nel conradiano *Cuore di tenebra*. E in entrambi i casi voleva rappresentare, da parte sua, un complimento.

La mia impressione, concludendo questi brevi cenni, è che esistano, nonostante tutto, le premesse per un vero ritorno, in Europa e fuori d'Europa, dell'opera dannunziana. Anche il suo sontuoso teatro "antichizzato", quello della *Città morta*, di *Francesca da Rimini* e di *Fedra*, potrà tornare a conquistare il pubblico, accanto a contemporanei del calibro di Claudel o Maeterlinck, quando saremo sazi d'insulsi sperimentalismi. Ma il percorso rimane lungo e accidentato, e per giungere a buon fine dovremo allontanarci dal personaggio, respingendone le seduzioni; ovvero storicizzarlo, il che equivale in fondo alla stessa cosa. Allora apparirà, io credo con più evidenza che il vate "postumo di me medesimo" è stato, con tutti i suoi limiti abbagli e ... "relazioni pericolose", un grande anticipatore, che rimane nostro contemporaneo.

NOTE

1. Il paragone si prolunga nel modo in cui entrambi vivono l'impulso erotico e il rapporto con la donna.
2. Ad esempio, *La condizione umana* (1933) di Malraux.
3. L'ultima di una certa consistenza in Francia era stata, nel lontano 1971, quella di Philippe Jullian, non priva di meriti, ma tutta centrata sul personaggio, a discapito dell'opera e della cornice storica.
4. Ma una crescente insofferenza e avversione al dannunzianesimo si osserva sin dal lungo soggiorno d'anteguerra, ad esempio tra i giovani letterati della NRF.
5. Francesco Perfetti sta ora per darne alle stampe, presso Arago, un'edizione corretta, integrata di numerosi inediti.
6. A proposito dell'impresa fiumana, e in attesa del centenario l'anno venturo, segnalo un contributo recente di notevole spessore sul piano storico-giuridico: F. L. Ramaioli, *Quis Contra Nos? Storia della Reggenza del Carnaro da D'Annunzio alla costituzione di Fiume*, Historica Edizioni, 2018, Roma. Opere come questa permettono di cogliere tutta la complessità e la ricchezza (e, naturalmente, le contraddizioni) della vicenda.

L'Alcyone e la poesia del Novecento

Pietro Gibellini

L'«Alcione» e noi: questo era il titolo dello scritto di Sergio Solmi nel numero speciale che «Letteratura» dedicava a D'Annunzio nel 1939, per il primo anniversario della morte del poeta. Solmi stilava un bilancio personale e insieme generazionale, dipingendo un quadro chiaroscurato, in cui s'intrecciavano continuità e fratture, adesione e repulsione. E lo riproponeva, poi, nell'edizione dei suoi studi, riuniti nel 1963, *Scrittori negli anni*; nel titolo del saggio e in quello del libro è implicitamente formulato un metodo critico e storiografico ed un discreto e fermo invito a vagliare la durata della poesia nel tempo.

Che forma prenderebbe, oggi, un discorso su *Alcyone* e noi? Certo, l'approccio novecentesco al linguaggio dannunziano nel suo complesso fu cauto o decisamente improntato al diffidente distacco o al gioco ironico che si riservano a un modello lessicale troppo sussiegoso e autoritario, con le sue dorature classicheggianti e *déco*. Non stupisce perciò che, nel virtuosistico rifacimento italiano degli *Exercices de style* di Raymond Queneau, Umberto Eco sia ricorso alla pàtina dannunziana (lo dichiarava espressamente) per rendere il registro «précieux» dell'estroso transalpino: «C'était aux alentours d'un juillet de midi. Le soleil dans toute sa fleur régnait sur l'horizon aux multiples tétines [...] Un autobus à la livrée verte et blanche, blasonné d'un énigmatique S, vint recueillir du côté du parc Monceau un petit lot favorisé de candidats voyageurs aux moites confins de la dissolution sudoripare», suonava il modello; ed Eco: «Era il trionfo del demone meridiano. Il sole accarezzava con accecante virilità le opime mammelle dell'orizzonte ambrato. [...] Carro falcato, cocchio regale, gravido di enigmatica e sibillante impresa, l'automotore ruggi a raccogliere messe umana molle di molli afrori, dissolta in esangui foschie al parco che tu chiami Monceau, o Ermione».

Come un inconfondibile sigillo, il nome di Ermione richiama la raccolta alcionia, il libro esemplare della poesia dannunziana. La «durata» di quel testo è riscontrabile anche nella società televisiva, sia pure attraverso la deformazione parodica: un filo d'aceto piove sulle verdure, mentre una voce suadente parafrasa la *Pioggia nel pineto*, sostituendo alle ginestre fulgenti e ai mirti divini qualche cetriolino o peperone. Da un verso dell'*Onda* aveva mutuato il nome uno shampoo, qualche anno fa: «libera e bella, / numerosa e folle, / possente e molle, / creatura viva / che gode / del suo mistero fugace». La notorietà del testo è necessaria al suo uso pubblicitario e al volgarizzamento musicale: «Vorrei trovare / parole nuove / ma piove piove / sul nostro amor», recita la canzonetta riprendendo le «parole più nuove / che parlano gocciolate e foglie / lontane» nella *Pioggia nel pineto*, nella poesia che si è prestata più d'altre al rimaneggiamento, destinata com'era all'esercizio mnemonico nella scuola d'un tempo e cavallo di battaglia per le recite degli aspiranti attori.

Il suo controcanto più celebre è *La pioggia sul cappello* (1922) di Luciano Folgore: «piove sul melo e sul tiglio, / piove sul padre e sul figlio, / piove sui putti lattanti, / sui sandali rutilanti, / su Pègaso bolso, / sull'orologio da polso, / piove sul tuo vestitino / che m'è costato un tesoro». Ma persino Montale, s'intende il Montale di *Satura*, opera sulla lirica dannunziana l'unico suo deciso *remake* parodico, un *Piove* del 1969: «Piove / non sulla favola bella / di lontane stagioni, / ma sulla cartella / esattoriale, / piove sugli ossi di

seppia / e sulla greppia nazionale. / Piove / sulla Gazzetta Ufficiale / qui dal balcone aperto, / piove sul Parlamento, / piove su via Solferino, / piove senza che il vento / smuova le carte. / Piove in assenza di Ermione / se Dio vuole, / piove perché l'assenza / è universale».

La parodia, nel suo senso più pieno e ricco (continiano), comprende però una gamma di sfumature e di registri di cui quello comico è il più vistoso ed estremo: vi può rientrare (ma in modo assai meno esplicito che nell'imitazione folgoriana) una *Fontana malata* di Aldo Palazzeschi, la poesia del 1909 che concentra l'evocazione della *Pioggia nel pineto* in una zona più circoscritta, non senza incroci con altre reminiscenze dannunziane: «Tossisce, / tossisce, / un poco / si tace, / di nuovo / tossisce / ... / non s'ode / romore / di sorta».

Formalmente più tenue, ma tanto più rilevante, è il rinvio contrastivo alla lirica dannunziana esibito fin dall'attacco di *A Cesena* di Marino Moretti: il poeta visita la sorella sposata da poco tempo, sufficiente però a sciogliere ogni residuo sogno romantico nella prosa del quotidiano (più che la sorella, la disillusione tocca il cuore del poeta, il vero infelice); e la costanza della pioggia è il corrispettivo musicale della malinconia, rispecchiata dalla grigia giornata come in un paesaggio dell'anima: il poeta potrebbe ben dire, con Verlaine, «Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville». Dice invece: «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena / ospite della mia sorella sposa, / sposa da sei, da sette mesi appena»; in questo *incipit* è già evidente lo scarto dalla fonte, che pure viene richiamata per lievi ma precisi tocchi (il *leit-motiv* della pioggia, la presenza di un'interlocutrice femminile). Con una tecnica gozzaniana, Moretti trasforma il calendario in versi, dando subito le coordinate spaziali e temporali dell'avvenimento: siamo a Cesena, di mercoledì, e la pioggia sta fuori di casa (o dentro l'anima). Col passaggio dal *plein air* all'interno domestico, viene sconvolto soprattutto lo statuto noetico della *Pioggia* dannunziana, dove si verificava l'epifania del mito.

I mitografi ci insegnano che l'esperienza mitopoietica, non dissimilmente da quella onirico-visionaria, scardina le coordinate spazio-temporali. La selva versiliana non ha nome (D'Annunzio abbandonò l'idea di intitolare una lirica alla pineta di Migliarino), poiché in quella verzura può riemergere l'antica Grecia («L'Ellade sta fra Luni e Populonia») o, più precisamente, può sbucare un fauno barbato, un possente centauro, una driade voluttuosa. Così, nella dimensione mitica, il presente, il passato, il futuro vengono a coincidere, consentendo la continua reversibilità della catena temporale. Varcando la soglia della poesia, entriamo nella boscaglia ma anche in un mondo *altro*, fatto di «parole non umane», in cui l'esperienza comune cede al miracolo: il principio d'individuazione è sovvertito (l'osmosi fra umano e vegetale cresce con una gradazione che dalla metafora passa alla metonimia e infine alla vera e propria metamorfosi), così come è violata la legge ordinaria del tempo. La «favola bella» che ieri illudeva Ermione e oggi illude il poeta torna nel finale con uno scambio di tempi verbali: illuse ieri il poeta, oggi Ermione; la creatura del passato è divenuta presente, mentre Gabriele è regredito in una profondità remota: il miracolo del mito (e della poesia) ha potuto sovvertire la logica del tempo.

S'intende che a quel miracolo Moretti non credeva, anche se il novantaduenne poeta di Cesenatico potrà dire in una lirica dedicata alla dimora gardesana di D'Annunzio: «Per me (solo per me?) il Vittoriale / è un giardino incantato». E al miracolo non poteva credere neppure Guido Gozzano, che alla «favola bella» di Gabriele ed Ermione contrappone le «fiabe defunte» dipinte sulle sovrapposte di Vill'Amarena: «Ercole furibondo ed il Centauro, / le gesta dell'eroe navigatore, / Fetonte e il Po, lo sventurato amore d'Arianna, Minosse, il Minotauro, / Dafne rincorsa, trasmutata in lauro / tra le braccia del Nume ghermitore». Questi versi della *Signorina Felicita*, che sembrano evocare un generico repertorio figurativo di fine-ottocento, richiamano in realtà luoghi memorabili della poesia dannunziana, specialmente alcionia: *Hercules furens*,

propriamente, non vi figura, ma ci sono furibonde baccanti, erculeo è il Centauro che ingaggia col cervo una lotta mortale; l'«eroe navigatore» è il primo uomo che appare nelle *Laudi*, l'eroe per eccellenza di D'Annunzio; di Fetonte scalpitano i cavalli solari, mentre Arianna col suo sventurato amore e la mostruosa creatura nata dal toro e dalla folle Pasifae affiorano nel Ditirambo di Icaro, prima che nella tragedia di *Fedra*; «Ahi lassa, Dafne, ch'arbore sei fatta!», geme nell'*Oleandro* Apollo, il nume «ghermitore» (il vocabolo usato da Gozzano risuona altre quattro volte in quella poesia alcionia: «Tanto furente, non sai più ghermire?» chiede Dafne, che aspetta «d'esser ghermita, e più non chiama il padre»; e ancora dice: «Padre, un veloce fuoco mi ghermisce!»; un'altra ninfa, Cyane, azzurra come l'aria, aveva sussurrato nella stessa lirica: «Tu mi ghermististi fra natanti foglie»).

Che la memoria intertestuale abbia agito nella generazione dei crepuscolari, che tanto dovevano all'autore del *Poema paradisiaco*, non stupisce: su quella memoria il non più «gabrieldannunziano» e volutamente minuscolizzato «guidogozzano» stendeva la sua malinconica ironia. E non sorprende più, dopo i fitti studi degli anni Sessanta-Settanta che la scia del linguaggio di Gabriele scintillasse nella lirica primo-novecentesca, specialmente nel Montale degli *Ossi di seppia*, dove il vocabolario alcionio trasmigra massicciamente: «l'osso della seppia tra le brune carrube», «gli ossi della seppia», «le morte meduse» e le «meduse morte», i «viluppi» di «alghes». Alle concordanze lessicali si aggiungono i nessi formali, le simmetrie metriche, le comuni assonanze. Ne siamo informati per merito specialmente di Mengaldo, che ha indicato come nel riuso montaliano del linguaggio alcionio intervenga un sistematico abbassamento tonale: alle «trombe d'oro della solarità» il poeta ligure mette la sordina, lui, che agli alberi dai nomi poco usati (bossi, ligustri o acanti) preferisce le viuze che mettono negli orti, fra i limoni. Così, passando dal campo fonico a quello visivo, la gigantesca «bica» di frumento nella mitica aia che si estende dall'Etruria al Lazio, nel *Ditirambo* estivo dedicato a Roma frugifera, si converte nelle «minuscole biche» dei formicai, in un piccolo orto delle Cinque Terre chiuso da una muraglia sormontata da cocci aguzzi.

Qualcosa, però, mi pare doversi aggiungere al catalogo dei contatti verbali fra D'Annunzio e gli autori successivi. Un esame comparativo non può, infatti, limitarsi alla superficie verbale del testo: i poeti non sono solo percettori di linguaggio (anche se il naturale istinto «tecnico» fa intendere loro, ad orecchio, i suoni e gli accenti di un modello a loro congeniale), ma colgono la situazione poetica nel suo insieme. Per questa via, il tornasole della memoria di *Alcyone* (certo il più memorabile fra i libri di poesia dell'*entre-deux-siècles*) può saggiarsi su scrittori anche più distanti da D'Annunzio che non Montale: Campana, Rebora, e perfino Cardarelli, Ungaretti, Saba...

I «lirici nuovi» della generazione post-dannunziana dovettero capire, con largo anticipo rispetto alla critica, la complessa natura di quella raccolta: è frutto degli studi dell'ultimo ventennio la definizione della struttura del terzo libro delle *Laudi*; ricostruendone, ai fini dell'edizione critica, la vicenda elaborativa, ci si è accorti che *Alcyone* racconta una storia che ha per filo conduttore lo scorrere delle stagioni. Essa muove dalla tarda primavera (con testi scritti in prevalenza nel periodo 1899-1900), tessendo le lodi delle creature di un universo panico, ambiguamente religioso, in cui la sera prende fattezze femminili e una novella Beatrice assume via via i lineamenti di una Primavera botticelliana, coperta di lievi veli; esplose poi l'estate (e sono i testi dell'ispirata vacanza versiliana del 1902), in forma di donna ignuda che avvampa e avvolge; infine, preannunciato da indizi inquietanti (i giorni abbreviati, la fioritura del primo colchico), giunge il malinconico autunno. Raccontando questa storia semplice e antica (l'eterno ricorso delle stagioni, il perenne ritmo demetriaco), D'Annunzio dà corpo a una poesia che disegna anche un tragitto conoscitivo: il presagio di un «miracolo» annunciato, poi il suo avverarsi (l'epifania del mito, la scoperta di una verità antichissima celata al moderno dall'«errore del tempo»), infine il suo dissolversi; la natura esplosa nell'estate versiliana

sprofonda in una patria remota (l'Ellade che stava fra Luni e Populonia ridiventa il perduto paese dell'anima), i satiri e le ninfe si rapprendono in statue, si immalinconiscono in ruderi.

I poeti postdannunziani, poco inclini alla costruzione poematica, per confrontarsi, cimentarsi o prendere le distanze dal modello di *Alcyone* ne estrapolano i singoli pezzi, i frammenti liricamente più felici, obbedendo a un gusto generazionale che ispira anche la scelta operata da Giovanni Getto per l'antologia *Dal Carducci ai contemporanei* (*Lungo l'Affrico, La sera fiesolana, La tenzone, La pioggia nel pineto, Versilia, i Madrigali dell'estate, I pastori*); la dominante lirica prevale pure nella sezione alcionia della *Letteratura dell'Italia unita* di Gianfranco Contini (*Lungo l'Affrico, Furius aestus, La pioggia nel pineto, L'ippocampo, L'onda, Stabat nuda Aestas, Undulna*), anche se il critico includeva esempi di una più ampia sperimentazione verbale: si pensi al virtuosismo dizionaristico e visivo dell'*Onda*, alla reinterpretezione classicistica dell'onirismo rimbaudiano in *Stabat nuda Aestas*, alla mitopoiesi metricamente chiusa, parnassiana di *Undulna*.

D'Annunzio, però, forniva con *Alcyone* anche l'espressione canora di un pensiero poetante, di un pensiero non complesso ma solido, oggettivato in paesaggi e in creature, fondato su un sentimento pagano del tempo, su un'adesione vitale al ritmo della natura, steso al possesso amoroso e sensuale delle cose, guidato dall'impulso a descrivere e amplificare. Esteriorità e interiorità, senso della vita e mappa dei sentimenti: su questo piano avviene l'incontro-scontro fra l'Imagifico e i nuovi lirici del nostro secolo.

Il paesaggio, ad esempio. Come, leggendo la sua prosa romanzesca, Hofmannsthal ammirò in D'Annunzio il maestro di interni, così il lettore di *Alcyone* resta incantato dal maestro di esterni. Le suggestioni di quegli scenari affiorano anche nei poeti di poi, ma si fanno puntualmente *paysage de l'âme*, riflesso dell'interiorità: quello alcionio, invece, sia che palpiti di un panteismo francescano, sia che faccia da sfondo alle prodigiose metamorfosi delle creature, resta un paesaggio in sé, provvisto animisticamente di vita propria e di propria passione: la sera schiude lucidi occhi e stringe la snella vita con il salice, il fieno patisce la falce, i pini hanno rosee dita, le viti abbracciano gli olmi.

Nei suoi *Frammenti lirici* Clemente Rebora rappresenta il *Turbine*: «con guizzi di lucido giallo, / con suono che scoppia e si scaglia - / piomba il turbine e scorrazza»; nella descrizione, pur mossa da un espressivismo petroso non riconducibile alla melodia dannunziana, si avverte che il poeta ha fatto tesoro della lezione fonosimbolica di Gabriele, coi suoi fragorosi accumuli verbali, con le sue «dissonanze acute»; ma basta l'*explicit* per informarci che il turbine reboriano si inserisce in un paesaggio morale, personale insieme e corale: «e senza combattere ammazza».

L'onda dannunziana apparteneva invece a una natura fisicamente umanizzata, in un paesaggio da *factio* mitologica (una bagnante trasformata in Aretusa, come Eleonora s'era trasformata in Ermione); lo sfondo apparentemente visivo di *Dall'immagine tesa*, il più noto tra i *Canti anonimi*, si apre in realtà su uno spazio metafisico: «Dall'immagine tesa / vigilo l'istante / con imminenza di attesa - / e non aspetto nessuno». Teologico e interiore, lo definisce retrospettivamente il poeta in un appunto della maturità, dopo la conversione: «La mia persona stessa assunta nell'espressione del mio viso proteso non solo verso un annunzio a lungo sospirato, ma forse (confusamente) verso il Dulcis Hospes animae»; la venuta del dolce ospite dell'anima è già prefigurata nel verso finale della lirica: «Verrà, forse già viene / il suo bisbiglio». Il *deus absconditus* di Rebora abita dalle parti di Port-Royal, s'intende; quello di D'Annunzio si incarnava nel *Fanciullo* della poesia omonima, l'inafferrabile creatura dai verdi occhi e dai neri cigli, il flautista e arciere che impersona la poetica alcionia così come il *Fanciullino* simboleggiava l'estetica del Pascoli; trasformando la neotenuca voce interiore immaginata da Giovanni nel «divino fanciullo» Ermete, Gabriele sanciva lo stacco fra l'«ultimo figlio di Virgilio» e «l'ultimo figlio degli Elleni», fra il soggettivismo latineggiante e la moderna sensibilità dell'uno e

la programmata antichità omerica e pindarica dell'altro.

Se per Rebora abbiamo parlato di paesaggio morale, in Montale lo sfondo è portatore di sovrasenso teoretico: il biancore marino degli *Ossi* trapunto di salmastri echi alcionii conserva l'atmosfera dannunziana di attesa del demone meridiano, del momento di rivelazione (la speranza di cogliere il varco, lo «sbaglio di Natura», la «triste meraviglia» di veder rappresa in una muraglia chiusa e tagliente l'umana condizione). Il balenare istantaneo di un cerchio d'acqua nel secchio che sale dal pozzo, l'«aria di vetro» di un mattino che rivela in ogni ombra umana che «si allontana» qualche «disturbata Divinità», l'epifania di una statua «nella sonnolenza del meriggio» possono aiutare a scorgere il «prodigio che schiude la divina Indifferenza». Si può ricordare che Montale recupera in questa raccolta, sia pure per destinarle ad altro esito, tessere alcionie: dal «meriggio», che domina in tante liriche e dà titolo ad una di esse, all'ombra che «si allontana» come l'inafferrabile *Fanciullo* ermetico (anch'egli «s'allontana», di strofe in strofe; e il verbo è esposto in rima, giusto come nei *Limoni*). S'intende che, per Montale, il rovello è di qua dall'erto muro e la possibile scoperta del «segreto» è, ancora una volta, tutta interiore, pura operazione mentale, mentre il fauno cui D'Annunzio aveva dato piedi bisulchi e balzanti, rientra nella statua marmorea, enigmatico segno di possibili ma remoti alti Eldoradi. Eppure, quell'aria ferma, quel «susurro» (dannunziano anche nella grafia), quell'atteso prodigio affondano le loro radici nell'*Alcyone*; dalla pagina montaliana (specialmente nei primi *Ossi*, fra il «pomario» di *In limine* e le scaglie di mare di *Corno inglese*) traspare, nitida e fitta, la filigrana di reminiscenze di quel poema che «disturbava» le divinità e descriveva con nettezza di contorni i portenti, trepidamente invocati nella sezione stilnovistica, ardentemente contemplati nella fase mitica. Alla «divina Indifferenza» di Montale si opponeva in D'Annunzio la prossimità degli dei alla vita umana sentita nietzschianamente come alternanza di «fervori» e «dolori»: si direbbe che il poeta ligure guardi *Alcyone* attraverso l'aria immobile, la quiete meridiana e il silenzio zenoniano del *Cimitero marino* di Paul Valéry.

Non è, del resto, casuale che i lirici nuovi provassero maggior empatia per altre zone del libro dannunziano, per altre ore della giornata alcionia. I tersi mattini dell'*Ulivo*, l'imbrunire della *Sera fiisolana*, con «l'alta scala che s'annerà», riaffiorano nell'*Ora intima* di Rebora («appare il mito / dei monti limpido, e origlia»), nell'«ora che lenta s'annerà» del *Corno inglese* montaliano. Qualcosa della *Sera*, traslocata dai colli appenninici alla città adriatica, sopravvive anche ne *L'ora nostra* di Umberto Saba: «Sai un'ora del giorno che più bella / sia della sera?», si chiede il poeta; e risponde: «È quella / che di poco i suoi sacri ozi precede», sotto «una luna sfumata» che richiama segretamente quella che prossima alle soglie cerule si affacciava sulla campagna velata, mentre l'«artiere in cima all'alta / scala» insinua l'eco dell'«alta scala» su cui una man veloce faceva frusciare le foglie del gelso. Il titolo della raccolta sabiana (*Trieste e una donna*) e ancor più il corto-circuito suggerito da una metafora con valenze psicanalitiche e oniriche (*Trieste come donna*) suggeriscono un ulteriore contatto con la lirica dannunziana, che nella sovrapposizione fra sera e donna trova il suo nucleo. Il paesaggio della *Sera* e dell'*Affrico* (grazia del cielo, terra abbeverata...) fa capolino anche nei versi di una poesia di Camillo Sbarbaro, *Il mio cuore si gonfia* («Terra, tu sei per me piena di grazia...»), in cui però al panismo antropomorfo dannunziano (la pioggia tepida e dolce come un commiato lacrimoso della primavera) succede l'umano-umano: «mi si bagna / di calde dolci lacrime la faccia».

La raccolta sbarbariana *Pianissimo* (1914), da cui è prelevata anche la poesia appena citata, ha un titolo emblematico, non solo perché cifra compendiaria dell'abbassamento tonale, comun denominatore dei lirici nuovi, ma anche perché caratterizza la loro mappa psicologica, anch'essa, tuttavia, influenzata dall'«attraversamento» di D'Annunzio. «Taci, anima stanca di godere / e di soffrire (all'uno e all'altro vai / rassegnata). / Nessuna voce tua odo se ascolto»: non è percepibile, in questa lirica, un'atmosfera sensuale di stampo

dannunziano, con precisi echi della *Pioggia* (l'attacco «Taci», l'immediato richiamo di «voce», «odo», «ascolto»), anche se con accenti più prossimi al *Paradisiaco*, dunque a una poesia più accorata e dimessa, e insomma moderna? «Nel mio povero sangue qualche volta / fermentano gli oscuri desideri», ricorda Sbarbaro, rovesciando l'immagine del «ricco sangue» asperso nel *Ditirambo* estivo e del «fero sangue» (ma in prima stesura «ricco sangue») del *Commiato*. Erede di Baudelaire, Sbarbaro avrebbe orientato la sua sensualità verso i fiori del male della città, dove gli odori urbani vincono il profumo dell'erba, dove si aggirano la prostituta e l'ubriaco (personaggi che potevano esser ospitati nella fessure di *Laus vitae*, nelle zone d'argomento moderno e di scrittura realistica, non nel trasognamento di *Alcyone*).

Prostitute, marinai, vecchi imprecanti e donne litigiose animano anche la città vecchia di Saba, un autore che per molti versi sta agli antipodi di D'Annunzio. Eppure anche il poeta triestino registra un prodigio, un miracolo: «Fu nelle vie di questo / Borgo che nuova cosa / m'avvenne. /... / In lui la prima / volta soffersi il desiderio dolce / e vano / d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». Quanto accade nei versi del *Borgo* è il contrario della metamorfosi di Glauco: il mitico pescatore (e il poeta creatore di miti) si indiava, muovendosi fra la metamorfosi ovidiana e il trasumanare dantesco, trascendeva quell'umanità "corale" entro cui Saba aspira a fondersi e confondersi. Ma il rovesciamento non è, a suo modo, indizio di un'eredità non ricusabile? Nella *Sera estiva*, Rebora usa un termine squisitamente alcionio, «sguardo», per esprimere un'aspirazione corale non diversa da quella sabiana: «Il fato di ciascun è dentro al mio, / come nell'occhio lo sguardo».

La sinfonia dannunziana proponeva un repertorio di motivi che invogliarono con sorprendete frequenza alla ripresa, al rimaneggiamento. Il Vate aveva consegnato agli affluenti dell'Arno, ai *Tributarii*, il compito di compendiare il suo progetto di restaurazione ellenico-rinascimentale, il suo sogno mitico e letterario, la sua poetica nomenclatoria e alessandrina: «Chi loderà l'Ombrone / cui Lorenzo già vide / rompere dallo speco / dietro le trecce d'Ambra? / Ancóra ei grida all'Arno: / "In te mia speme è sola. / Soccorri, presto, ché la ninfa vola". / Chi loderà il Bisenzio...?». Contemplando l'acqua nella dolina, Ungaretti traccia anch'egli, col catalogo dei fiumi, una mappa, non più letteraria ma intensamente autobiografica (l'Isonzo, il Nilo, la Senna, il Serchio, sì, anche il Serchio alcionio). A un terzetto di fiumi, il poeta della *Bufera* affida (nel *Piccolo testamento*) il compito di indicare i poli della civiltà occidentale, minacciata da un futuro spirito del male: «e un ombroso Lucifero scenderà su una prora / del Tamigi, del Hudson, della Senna / scuotendo l'ali di bitume»; dalla geografia letteraria di D'Annunzio, lo sguardo si è spostato con Ungaretti sul vissuto personale, con Montale sui destini epocali.

Ogni poeta ha una religione personale, con i suoi lari, i suoi penati, i suoi idoli e i suoi eroi. Si chiedeva il poeta di *Maia*: «quale degli iddii, quale / eroe, quale uomo noi celebreremo»; a quella domanda Carlo Diano diede una risposta schematica ma persuasiva: «Quale il dio? Ermete. E l'eroe? Ulisse. E l'uomo? Alcibiade».

E i lirici nuovi? Come D'Annunzio, anche Saba si identifica con il suo *Ulisse*, che si avventura in una navigazione non verso l'ignoto, ma verso le familiari coste dalmate fra scogli coperti d'alghe, dove un uccello sosta per predare: le ha perlustrate nella giovinezza, il vecchio poeta di *Mediterranee*, che ancora si sente immerso nel mare delle passioni: «me al largo / sospinge il non domato spirito, / e della vita il doloroso amore». Da parte sua, col suo «delirio d'immobilità», Montale cambia l'inquietudine dinamica dell'Ulisside in impotenza conoscitiva, in impossibilità di afferrare la vita; Arsenio guarda il «salso nembro vorticante», la tromba d'acqua della vita da cui era attratto anche il poeta di *Alcyone*, di cui affiorano echi stringenti («il viluppo dell'alghe», «fuma il suolo che s'abbevera»).

Quanto ad Alcibiade, il modello di uomo evocato da D'Annunzio, che aveva come demone «il rischio dagli occhi irretorti», appartiene all'umanità in cui non può riconoscersi

il poeta degli *Ossi*, che nell'aria di vetro di un mattino si aggira col suo segreto o col suo dubbio «tra gli uomini che non si voltano»; Alcibiade, alla vita che tanto gli diede, donò la statua perfetta fatta con le sue mani, Montale ha irrimediabilmente incontrato «il male di vivere»; Alcibiade perseguiva la gioia del limite abbattuto, il poeta ligure può dire solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». È la stessa gioia cercata dell'altro modello eroico dannunziano, l'audace Icaro celebrato dal poeta di *Alcyone* («lungi dal medio limite si tenne», con prelievo anche letterale dell'ablativo *medio limite* che figurava nella fonte latina, le *Metamorfosi* del prediletto Ovidio) e poi emulato dal sorvolatore di Vienna: Montale vi allude certo riconoscendosi, per contrasto, «della razza di chi rimane a terra».

Per Ermete, il dio alcionio per eccellenza, è da sottolineare che la prima monografia su *La poesia ermetica* (1936) uscì dalla penna di Francesco Flora ancor fresca degli inchiostri attinti per il commento al *Fiore delle «Laudi»*. All'origine del termine, poi divenuto tecnico e usato con significati propri, sta, oltre al nome di Ermete Trismegisto (e dei libri filosofico-religiosi, neopitagorici, esoterici a lui attribuiti), proprio la figura del divino adolescente, del *Fanciullo* alcionio. I tratti della sua ambiguità (individuata come chiave interpretativa per la lirica novecentesca dalla monografia di Empson, nel 1930) sono resi evidenti da D'Annunzio: egli tende la corda della lira e quella dell'arco (come il poeta-soldato), canta la luce e l'ombra (come Gabriele solare e notturno) ma predilige il crepuscolo; egli è messaggero fra il mondo visibile e l'invisibile, fra gli dèi e gli uomini, nume psicopompo, dio mercuriale del cambiamento il cui tempo è l'attimo, il *kairòs* che solo a volo e fuggevolmente si può afferrare; quando il poeta crede di averlo raggiunto, lo vede sfuggire nei fiammei orizzonti. Questo ermetismo, incrociato col pensiero contingentista, non sopravvive nell'«eternità d'istante» della poesia eponima de *La bufera*?

Quanto all'oscurità del linguaggio, che è una condizione e un ostacolo della poetica ermetica (e simbolista, e surrealista), anch'essa ha una radice dannunziana, ben colta dall'immagine dell'immersione nel profondo ripresa dai lirici nuovi. Il poeta delle *Laudi*, però, risaliva all'umanità originaria, ellenica, pre-socratica, perseguiva e attendeva l'«improvviso / ritorno dell'infanzia più lontana», riportava alla luce il mondo mitico, ripercorrendo il difficile cammino di Enea: Giorgio Vigolo, nel solco di Arturo Onofri, poneva a epigrafe della propria parola poetica gli esametri virgiliani «Facilis descensus Averno; / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras / hoc opus, hic labor est», l'ultimo dei quali è inciso nell'Officina del Vittoriale. Anche il poeta dell'*Allegrìa* si immerge nel suo *Porto sepolto* per portare alla superficie della parola i segreti sommersi: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti». Sono, per lui, gli abissi del cuore, di un cuore scisso, come quello di cui scrive Saba nel *Secondo congedo* di *Preludio e fughe*: «O mio cuore dal nascere in due scisso, / quante pene durai per uno farne! / Quante rose a nascondere un abisso». I suoi abissi sono, soprattutto, quelli della psiche, come farà intendere, nella *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, il poeta tempestivamente attratto dal pensiero freudiano; non è, la sua donna, una bianca pollastra, una gravida giovenca, una coniglia pavida? Le metamorfosi umano-ferine che Gabriele esternava plasticamente, nel triestino sono puri fantasmi interiori. E il maturo poeta di *Mediterranee* potrà scrivere: «Ami la verità che giace al fondo, / quasi un sogno obliato, che il dolore / riscopre amica. Con paura il cuore / le si accosta, che più non l'abbandona». La scissione del cuore, insomma, non ostacola il reperimento di una verità che sta al fondo; D'Annunzio, invece, aveva cantato la molteplicità della vita, la Diversità come Sirena del mondo: ciò che nel lirico nuovo è interna frattura, per il Vate era esterna ricchezza, molteplicità conciliabile con l'unità. Altro, s'intende, il cuore di Montale, lo «scordato strumento» di *Corno inglese*, che sembra evocare, per contrasto ma anche con struggente nostalgia, il «Cuor de' cuori», quel romantico Shelley che in *Alcyone* diviene il novello Orfeo.

Merita, dunque, un cenno anche la linea orfica della poesia novecentesca, pure riconducibile – stranieri a parte – alla cospicua fonte dannunziana. Come per l'ermetismo conviene richiamare l'etimo di questo aggettivo. Quella di Orfeo è una presenza rilevante nell'intera opera dell'Imaginario e in *Alcyone*: il cantore treicio è evocato nel *Gombo* e in *Anniversario orfico* attraverso il suo emulo, il romantico poeta dell'*Ode al vento occidentale*, naufrago al pari dell'antico; il capo reciso di Orfeo galleggia miracolosamente nelle acque dell'Ebro di Tracia (*L'oleandro*) e sembra riaffiorare in quelle del Serchio (*L'otre*); ai mani d'Orfeo e di Shelley è consacrato, nell'*Asfodelo*, il giglio pancrazio, «ardente di purità»; Orfeo è rappresentato, nel *Ditirambo* di Glauco, a fianco degli Argonauti, sulla prora, nella positura già immortalata dai versi di Vincenzo Monti; infine, nei *Sogni di terre lontane*, D'Annunzio così ripensa nostalgicamente alle *Terme*: «Forse d'Orfeo ragionerei con Erme / sul margine del fonte ove i delfini / reggon la tazza in su le code erette». Nel corso del libro, quella figura passa dal mito attualizzato in vita, dall'esperienza tempestosa e cruenta, al bassorilievo museale, al consolidamento nell'arte. È questa un'altra storia raccontata da *Alcyone*, che muove dall'illusione di ridar vita alla «favola bella» ed approda alla nostalgia di un «altrove», di una patria dell'anima perduta, salvata dall'arte; nella sala XIII del Museo delle Terme, D'Annunzio aveva vergato sul taccuino l'abbozzo della futura poesia: «In una stanza – il rilievo di Ermete Psychopompos che riconduce Orfeo e Euridice. Trovare – Gluck». Queste righe richiamano il già ricordato Monti, che fingendo di celebrare Giasone celebrava Orfeo (e se stesso, eternatore del nuovo argonauta Montgolfier): un riferimento calzante per la comune concezione dell'arte, cui però D'Annunzio aggiunse un funebre ardore wagneriano, attribuito, nel *Fuoco*, all'«orfico» Monteverdi, qui a Gluck. Il poeta di *Fedra*, concepita contestualmente al *Ditirambo* di Icaro, avrebbe operato una trasfusione di sangue euripideo nelle vene cristiane del personaggio raciniano, traendo ispirazione dalle note gluckiane dell'*Orfeo ed Euridice*.

Una piaga rossa di sangue è presente anche nel maggior orfico italiano, Dino Campana. Attraverso la sua *Invetriata* s'intravede una sera che s'arrossa, però, in un cruento tramonto e in uno spasimo umano: «Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto: / e tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è / nel cuore della sera c'è, / sempre una piaga rossa languente». I *Canti orfici* del delirante poeta di Marradi sono tutti trapunti di lessico e di cadenze dannunziane (l'avverbio «melodiosamente» riempie un verso di *Genova* e «come una melodia» svanisce il paesaggio del *Viaggio a Montevideo*, in un ulissismo inverato nel vagabondaggio transatlantico). Ma il pennello di Dino ricorre alla tavolozza di Gabriele per trarre forme originali, fantasmi di un sogno che *solum* è suo; la donna della *Chimera*, una lirica di sapore dannunziano fin dal titolo, è paragonata a altre figure care a Gabriele: l'enigmatica Gioconda, la sfuggente Primavera, soprattutto la Gorgone dal «pallido / viso»; ma Campana colora di simbolismo visionario ed onirico la figura che il Vate aveva disegnato con nettezza di contorni e con precisione concettuale: la Medusa dallo sguardo che pietrifica (arte che congela e salva) vive in lui come ossessione mentale, in un clima d'incertezza noetica (la lirica inizia con «Non so» e «ignoto» è chiamato il poema voluttuoso e doloroso della misteriosa «fanciulla esangue»). Per questa via, egli sembra riavvicinarsi, attraverso D'Annunzio, alle *Illuminations*: il poeta di *Alcyone*, pur riprendendo con forte aderenza formale l'*Aube* rimbaudiana, trasformata in donna misteriosa inseguita in una caccia amorosa (*Stabat nuda Aestas*), non s'era limitato a trasformarla in una ninfa smisurata e ignuda; aveva sostituito all'incerto statuto ontologico di quel *poème en prose* (l'onirica incertezza fra sogno e realtà) una ferma visione e una salda certezza; all'inconoscibile mistero D'Annunzio aveva opposto un sensuale possesso delle cose (il maturo poeta insisterà sull'accezione biblica del suo conoscere).

Del resto, nel *Fanciullo*, la poetica di *Alcyone*, è detto che, se il contatto noetico e vitale col divino *puer* poteva durare solo un attimo («ei s'allontana»), restava l'arte a

perpetuarne il culto; l'immagine efficace con cui Nietzsche aveva compendiato la fine del mondo antico, il tramonto di Dioniso e Apollo, la morte di Pan («Il tempio meraviglioso giace in rovina!») veniva rovesciata con energico ottimismo: «Rialzerò le candide colonne, / rialzerò l'altare / e tu l'abiterai unico dio». Il finale del *Fanciullo* prefigurava quello di *Alcyone*: la sola possibile resurrezione dell'antico, dell'originario, del classico nella civiltà moderna poteva avvenire per via archeologica.

La fede di D'Annunzio nell'arte, primo cardine del suo pensiero (il mondo esiste solo grazie al primato della categoria estetica), e il conferimento al poeta di prerogative regali vengono assunti come eredità dai lirici nuovi. In Camillo Sbarbaro la consolazione della poesia è invocata nei più maturi *Versi a Dina*: «A noi che non abbiamo / altra felicità che di parole, / ... / se non è troppo chiedere, sia tolta / prima la vita di quel solo bene» (*La bambina che va sotto gli alberi*). La proclamata certezza può trasformarsi in ipotesi, in dubbioso spiraglio di salvezza dal naufragio del vivere e del credere come in Clemente Rebora, prima che la conversione gli faccia considerare i suoi passati versi come *vanitas*: «O poesia, nel lucido verso / che l'ansietà di primavera esalta / che la vittoria dell'estate assalta / che speranze nell'occhio del cielo divampa / che tripudi sul cuore della terra conflagra»; indicando le risorse della poesia, egli riecheggia le stagioni alcionie, timbrandole con delle marche verbali dannunziane («divampa», «tripudi», «conflagra»), e ricapitola le grandi partizioni (laudi del cielo, della terra...), mentre il successivo richiamo al «livido verso» sembra anch'esso riferibile alla poetica onnivora di Gabriele, che dall'esaltazione misticheggiante svaria fino all'«orgia senza piacere».

Anche quella di Montale, per quanto apparentemente dimessa, per quanto scandita in secche e storte sillabe, è una poesia salvatrice, almeno all'altezza degli *Ossi di seppia*. Il primo verso della raccolta coincide con l'ingresso del vento in un giardino, secondo una secolare convenzione che esprime con simboli botanici le scelte di poetica («Godi se il vento ch'entra nel pomario»), in un contesto che associa un dannunzismo verbale («pomario») a uno emozionale («Godi»). L'autore degli *Ossi* aveva trovato il suo modello di poesia intima (umile ma non bassa) nella raccolta pascoliana il cui titolo era stato prelevato dai versi virgiliani esposti in epigrafe anche ai *Canti di Castelvecchio* («nonnullos arbusta iuvant humilesque myricae»); le *Myricae*, le umili tamerici, D'Annunzio le ingloba una pineta lussureggiante in cui si mescolano arbusti e alberi d'alto fusto – tamerici salmastre ed arse, ginestre fulgenti, pini scagliosi ed irti, mirti divini –, una selva in cui dominano i sempreverdi (e in tal senso anche la *Pioggia del pineto* può essere intesa come meta-poesia). Sempreverdi sono anche gli alberi dai nomi poco usati, cari ai poeti laureati («bossi, ligustri o acanti») cui il Montale dei *Limoni* contrappone il suo albero spinoso ma regale, celato nella modestia degli orti ma verde d'un verde perenne e brillante più dell'arsa pineta aromale: e il giallo agrume splende al pari delle ginestre fulgenti. S'intende che, nell'evoluzione poetica e intellettuale di Montale, la fede nella poesia è esposta a un incessante logoramento (ma nei «mirti fioriti» di *Dora Markus* si avverte il persistere di una lontana memoria botanica di *Alcyone*). La sua musa, com'è descritta nel *Diario del '71 e del '72*, sembra dissolversi come un fantasma del passato, lontana, inafferrabile più del *Fanciullo* ermetico: «La mia Musa è lontana: si direbbe / (è il pensiero dei più) che sia mai esistita. / Se pure una ne fu, / indossa i panni dello spaventacchio / alzato a malapena su una scacchiera di viti»; ora essa è rivestita di stracci da spaventapasseri (ma non si compiace del «ciarpame reietto» caro alla musa di Gozzano), anche se in passato frequentò sartorie di lusso: il guardaroba teatrale di ieri richiama fasti alcionii; oggi, conclude Montale, essa dirige un quartetto di cannuce, il solo concerto sopportabile (sembra un'estrema allusione alla poetica di *Alcyone*: la svolta che il terzo libro delle *Laudi* segnava rispetto ai due precedenti era compendiata nell'immagine delle agili dita dell'adolescente scorrenti sul flauto, sulla doppia canna a sette fori: «O figlio, sosta! Imiterai le foglie / e l'acque anche una volta / e i silenzi del dì con le tue note».)

«Natura e Arte sono un dio bifronte», aveva ammonito il *Fanciullo*; così Versilia, la ninfa che personifica la musa predace, sussurra al poeta: «Imito qualunque richiamo / con un filo d'erba alla bocca»; così Undulna legge le curve dell'onda e della sabbia, conosce l'alfabeto misterioso e armonioso della natura. In questa direzione, il vecchio, disincantato poeta del *Quaderno di quattro anni* non può proprio procedere, l'arte dà uno spiraglio o un conforto, non può sciogliere l'enigma del mondo o conferire un senso al vaniloquio della natura. I suoi segni sono geroglifici indecifrabili: «Sulla rena bagnata appaiono ideogrammi / a zampa di gallina», «non è vero / che la Natura sia muta. Parla a vanvera», afferma Montale in *Dopopioggia*; e pare di cogliere un ennesimo rinvio, per contrasto, all'illusione della *Pioggia nel pineto*: l'amoroso concerto emesso dagli strumenti arborei toccati dai polpastrelli della pioggia non è più proponibile all'orecchio (e alla mente) del moderno.

Quel «dopo» del titolo montaliano segna lo stacco cronologico fra il poeta della *Pioggia* e i lirici nuovi, ma soprattutto il loro diverso sentimento del tempo rispetto al libro di *Alcyone* che si proponeva come paradigma della stagioni, come interpretazione della vita poematically strutturata. Il discorso cade così, necessariamente, su Giuseppe Ungaretti, ma anche su quel Vincenzo Cardarelli che, pur detestando Ungaretti che lo detestava a sua volta, resta il poeta più prossimo, per la consonanza tematica, a quello di *Vita di un uomo*. S'intende che il rapporto di Cardarelli con D'Annunzio è di sostanziale diffidenza. Al divino e mitico adolescente, egli preferisce un'umanissima *Adolescente*, anche se nel descriverla, tremolano immagini di sicura provenienza dannunziana (l'ombra sacra, il riso del cosmo, l'occhio della rondine): «Su te, vergine adolescente, / sta come un'ombra sacra... / ... / il cosmo fa le sue risa / come nell'occhio nero della rondine». Soprattutto vediamo emergere, nel finale della lirica cardarelliana, il senso metacronico dannunziano, trasportato naturalmente dalla dimensione oggettiva e universale a quella psicologica e interiore: «e il saggio non è che un fanciullo / che si duole d'esser cresciuto» (il vecchio d'Annunzio, il prosatore delle *Faville* e del *Libro segreto*, non insisteva sull'immagine di sé come eterno fanciullo?). Il cardine strutturale dell'*Alcyone*, trovato con l'*Asfodelo* e perfezionato nei vari disegni compositivi, consiste nell'adesione al ritmo demetriaco: le Pleiadi insegnano al navigante la mèta, al contadino i tempi dei lavori, all'uomo il senso della vita. Tutt'altro che esile, il filo stagionale si dipana anche nella poesia cardarelliana; ecco, in *Estiva*, un'eco della «grande Estate» alcionia («Distesa estate, / stagione dei densi climi / dei chiari mattini / dell'albe senza rumore»); l'*Autunno* si personifica come il settembre di Gabriele che scriveva: «Ora scende da Pietrapana / il lesto Settembre co'l flauto»; e Cardarelli: «Ora passa e declina, / in quest'autunno che incede / con lentezza indicibile, / il miglior tempo della nostra vita / e lungamente ci dice addio»). I contatti formali coesistono con gli scarti semantici («ora/ora», «scende/incede», «lesto/lentezza»), tuttavia il lirico nuovo conferma l'abbinamento dannunziano, anzi greccamente ancestrale, tra declino della stagione e fuga del miglior tempo della nostra vita. Ma l'*Ottobre* di Cardarelli reca sorprese, gioie imprevedute e spiragli metafisici: «Sole d'autunno inatteso, / che splendi come in un dì là»; anche il poeta di *Alcyone*, nel *Commiato* autunnale, si sospingeva alle soglie dell'aldilà, navigava lungo la fossa Burlamacca come verso l'Ade, qui pacatamente contemplato ma altrove spesso rimosso: il vecchio Narciso del Vittoriale temeva, specchiandosi, di scorgere fra i segni della «turpe vecchiezza» il preannuncio di un appuntamento inesorabile. A quell'appuntamento, invece, Cardarelli si preparava con altro animo: «Morte, non mi ghermire, / ma da lontano annunciati / e da amica mi prendi / ... / come l'estrema delle mie abitudini». Insieme al Baudelaire più indimenticabile («O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!»), affiora una traccia del poeta del *Commiato*: «troppe volte partimmo / senza commiato!».

Arrestando il *Commiato* alle soglie del temuto inverno (la vecchiaia dell'anno), D'Annunzio confessava una paura sconosciuta ai lirici nuovi, pur poeti di un tempo di crisi. Egli aveva, inizialmente, pensato di prostrarre il suo libro delle stagioni (il suo libro

sulla vita) fino al tempo della vendemmia novembrina, quando l'uliva comincia ad esser vaia. Il progetto cui l'autore di *Alcyone* rinunciò sembra attrarre invece i poeti post-dannunziani. Ai gelsi sfrondati nella primaverile *Sera fiesolana*, Camillo Sbarbaro preferisce quelli potati («Scapitozzano gelsi; batton cerchi / a botti»); per lui è d'inverno che «l'anima fascia una raccolta pace», l'autunno è la «tarda nostra primavera», è la «primavera della terra» in cui «serba l'albero il fuoco dei passati / soli, / come l'anima il caldo dei ricordi».

Parlando dell'autunno della vita umana, Umberto Saba scrive che «due / cose nel cuore lasciano un'impronta / dolce: la donna che regola il passo / leggero al tuo la prima volta, e il bimbo / che, al fine tu lo salvi, fiducioso / mette la sua manina nella tua». Sono affetti e parole non immaginabili nel poeta di *Alcyone*.

E l'autunno, dell'anno e della vita, predilige anche l'Ungaretti del *Sentimento del tempo*: «L'uva è matura, il campo arato, / ... / Colle rondini fugge / l'ultimo strazio», scrive in *Quiete*, richiamando motivi topici, anche dannunziani (tale lo «strazio» ravvisato nel grido della rondine). Gli echi alcionii, rintracciabili nei versi più strettamente legati al tema del tempo, segnano ancora una volta una distanza, più che una prossimità: «Le mani come foglie / s'incantano nell'aria» (*Senza più peso*), «Passa la rondine e con essa estate, / e anch'io, mi dico, passerò / ... / Non più furori reca a me l'estate» (*Giorno per giorno*), «Quel nonnulla di sabbia che trascorre / dalla clessidra muto e va posandosi, / e, fugaci, le impronte sul carnato, / sul carnato che muore, d'una nube» (*Variazioni sul nulla*); è la distanza che separa la visione estetico-sensuale del mondo dalla meditazione su di esso, l'illusione della vita come «favola bella» dalla disillusione: «non sono i giorni se non vago fumo», scrive Ungaretti. Commentando nel *Taccuino del vecchio* l'irrompere della mimosa, il poeta si rivolge di un sapiente biblico o di un moralista del *grand siècle*: «Segno sarà che niuna cosa muore / se ne ritorna sempre l'apparenza? / O saprò finalmente che la morte regno non ha che sopra l'apparenza?». Sono versi tratti dagli *Ultimi cori per la terra promessa*.

Anche *Alcyone* ha una terra promessa, che è piuttosto una terra perduta. «Torna per me nell'Ellade scolpita / ove la pietra è figlia della luce / e sostanza dell'aere è il pensiero»: così si rivolge D'Annunzio al divino fanciullo, nella poesia omonima più volte citata, compendiario diagramma del libro oltre che *ars poetica*. Dell'intero poema, infatti, le sette ballate del *Fanciullo* riassumono i nuclei tematici, i momenti ideali, gli svolgimenti stilistici: egli è figlio della Cicala e dell'Olivo, rappresenta dunque il canto gioioso e la poesia sapienziale; ha colto le canne per il flauto nell'orto di un fauno, al suo séguito le Sirene eterne migrarono dalla Grecia alla Firenze rinascimentale; le sue note incantano lucertole e serpenti, si modulano come l'acqua e la nube; nella sua arte innocente trema «l'immensa plenitudine vivente / ... / e l'uom co' suoi fervori e i suoi dolori»; conosce il linguaggio del mistero, le segrete analogie: «e se gli occhi tuoi cesii han neri cigli, / ha neri gambi il verde capelvenere»; egli rimembra le antiche naiadi, e la sua carne s'ingiglia come il nenùfaro. Così raccontano le prime sei ballate, in cui il lettore trova annunciate le varie sezioni del libro: la maniera rinascimentale, la *vie des abeilles* ricondotta alle fonti classiche, la metamorfosi in Glauco di Gabriele e in Ermione di Eleonora (poiché così si chiamava al suo primo apparire la leggendaria figlia di Elena che nel pineto si fa driade sotto la pioggia), il ritorno a una patria dell'anima, a un mito ellenico che si fa vita («Taci! La cima della gioia è attinta»).

Al centro di *Alcyone*, preannunciato dal *Fanciullo*, è dunque il prodigio della «favola bella», nei memorabili versi della *Pioggia*; l'espressione non è un puro «modo musicale», né indica un «sogno d'amore» (come parve ai pochi commentatori che tentarono un'interpretazione), ma ha un significato preciso. Da un lato, «favola», si riconnette a *fabula*, equivalente latino di *mythos* (come le «favole antiche» della canzone leopardiana), dall'altro, designa la vita nel suo complesso, in obbedienza a una visione romanza, più che classica, dell'umana esistenza come *vanitas* e *brevitas* (si pensi a Petrarca: «la mia

favola breve è già compita», «che quanto piace al mondo è breve sogno»). Il vecchio D'Annunzio pensò di intitolare *Favola breve di una lunga vita* la sua irrealizzata autobiografia: «favola breve» interpreta dunque una visione dell'esistenza in chiave etico-meditativa, ma conferma l'equivalenza favola-vita che *Alcyone* proponeva in chiave estetico-edonistica: la «favola bella» è dunque la gioia vitale incarnata dal mito. Ci soccorre, a conforto di questa tesi, un'ultima menzione montaliana, i versi delle *Notizie dall'Amiata* dove il nesso vita-favola-brevità si staglia su uno sfondo piovoso: «La vita / che t'affàbula è ancora troppo breve / se ti contiene! Schiude la tua icona / il fondo luminoso. Fuori piove».

Un dono prodigioso, sì, ma momentaneo. L'ultima ballata del *Fanciullo* preannuncia, come già detto, anche la scomparsa dell'adolescente «fuggevole»: «melodiosamente ei s'allontana». Qui, già fa capolino la dea moderna, la Malinconia, che apparirà alla fine dell'*Oleandro* e ispirerà il finale del libro: «Una sol volta almen volgi la testa, / se te la inghirlandai, / bel figlio della mia melancolia! / Con la tua melodia / fugge quel che divino / era venuto in me, quasi improvviso / ritorno dell'infanzia più lontana». Invano il poeta riedifica al fanciullo il tempio crollato; invano continuerà a cercarlo; la ricerca già si mostra vana: «Si dilegua ne' fiammei orizzonti. / Forse è fratel degli astri. / O forse nel mio sogno s'è converso? / “Ti cercherò, ti cercherò ne' monti, / ti cercherò per gli aspri / torrenti dove ti sarai deterso. / E ti vedrò diverso! / Gittato avrai le canne, / intento a farti archi da saettare / col legno della flessibile avellana”». D'Annunzio sembra presagire addirittura la fine della propria poesia (dopo il terzo libro delle *Laudi*, egli lascerà il flauto per l'arco; e di flessibile avellana saranno gli ultimi versi guerreschi, prima che il poeta-soldato si faccia egli stesso guerriero); dopo il miracolo mitico-metamorfico, la gioia ellenica cede alla malinconia moderna, il fauno dai canneti del Motrone risale sul piedestallo della statua, il plastico centauro si dissolve come «ombra labile», sparisce «verso il Mito nell'ombra del crepuscolo»; col dissolversi della «favola», l'«illusione» si rivela tale, e la terra promessa ridiviene un altrove irraggiungibile, cede al «sogno di terra lontana» («o forse nel mio sogno s'è converso», sospettava il poeta del *Fanciullo*). Nel finale di *Alcyone*, mentre il linguaggio e il metro si irrigidiscono in forme chiuse e neoclassiche, il sogno dell'antico diventa pietra: un'ape ronza fra i capitelli corrosi delle terme, Demetra tace nel bassorilievo marmoreo. La poesia «ingenua» diventa «sentimentale»: come Schiller, come il Leopardi della *Favole antiche*, il Monti del *Sermone*, come Hölderlin e Keats, D'Annunzio si ritrova, suo malgrado, moderno in una terra d'esilio: della terra promessa, resta solo una struggente nostalgia.

Questa recente acquisizione, non so quanto condivisa, fu intuita dai lirici nuovi che capirono il senso di quel libro, ne constatarono lo scacco conoscitivo e, rifiutando la costruzione complessiva, ne tesaurizzarono preziosi frammenti. Essi respingevano l'ambizione del poema, spostavano l'asse dal piano estetico a quello etico e teoretico, convertivano l'accesa adesione a una natura oggettiva e favolosa nell'invenzione di paesaggi interiori, sostituivano le mitiche creature con i fantasmi impalpabili dell'anima, volgevano il canto a piena gola in nitido sussurro: *Alcyone* continuava ad essere il libro generativo della lirica novecentesca e D'Annunzio il padre che occorre idealmente uccidere, ma con cui non si cessa di dialogare¹.

NOTE

1. Ripropongo qui, a surrogare l'intervento tenuto “a braccio” nel convegno pescarese, le considerazioni premesse all'edizione einaudiana dell'*Alcione* (Torino, Einaudi, 1995: la grafia del titolo con la *i* semplice è quella della *princeps* trevesiana del 1904, sostituita dalla *y* a partire dal 1931). Ho citato in forma abbreviata i seguenti scritti: Sergio Solmi, *L'«Alcione» e noi* (1939), in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore-Garzanti, 1976; Giovanni Getto e Folco Portinari, *Dal*

Carducci ai contemporanei, 2^a ed., Bologna, Zanichelli, 1962; Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968; Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975; Carlo Diano, *D'Annunzio e l'Ellade*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1968. Fra i riferimenti impliciti si segnalano almeno: per la storia di *Alcione* e la sua struttura, *Le sinopie di «Alcione»* di Franco Gavazzeni (Milano-Napoli, Ricciardi, 1980); il nostro *Logos e mythos* (Firenze, Olschki, 1985); *L'officina di d'Annunzio*. Giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni (Bergamo, 4 maggio 20012), a cura di Maria Maddalena Lombardi, Bergamo, Biblioteca civica "Angelo Mai", 2013.

D'Annunzio nella prosa (e fra i prosatori) del Novecento

Antonio Zollino

Conseguentemente alla capitale rilevanza e incidenza sulla cultura di fine Ottocento, protrattasi nel secolo successivo e quindi -a dispetto delle previsioni di molte cassandre novecentesche- fino ai giorni nostri, l'opera e la figura di d'Annunzio hanno trovato molto spesso accoglienza, sia pure di vario segno, nelle produzioni di autori coevi e successivi. Esistono ovviamente varie valide ricognizioni di tale fenomeno¹, che tuttavia non distinguono la ricezione in versi da quella in prosa e, quanto a quest'ultima, non hanno carattere complessivo; scopo della presente relazione è appunto quello di rendere almeno un'idea, per casi ed esempi necessariamente non esaustivi, dei modi in cui d'Annunzio è stato riconsiderato, sia dal punto di vista, preponderante, delle vicissitudini legate al personaggio che da quello delle riprese tematiche, fino all'ambito, meno indagato, delle innovazioni e dei procedimenti stilistici messi in campo dall'autore che talora hanno aperto la strada a soluzioni più o meno largamente praticate in ambito novecentesco. Si pensi anzitutto, in tal senso, al plurilinguismo dei romanzi e in genere delle opere dannunziane, non di rado attraversate da citazioni in lingua straniera o da inserti dialettali: *modus scribendi*, questo, che certo in concorso con le analoghe prove parallele di Pascoli e degli scapigliati e in opposizione alla pur larga portata della lezione di stampo manzoniano, dà il via libera a molto plurilinguismo successivo. Nella sua opera, infatti d'Annunzio impiega a vario titolo lingue che vanno dal francese al tedesco, all'inglese e allo spagnolo, fino a spingersi al *pastiche* in francese antico, e ai diversi dialetti (o ancora lingue, nel caso del sardo) che spaziano dal nativo abruzzese fino al veneziano: dialetti che gli saranno anche «arrivati inerti sulla pagina», come vuole Contini² ma che tanto inerti non sono rimasti presso i posteri, dal momento che hanno sicuramente contribuito a creare se non altro un ambito di sperimentazione e di proposta che ha poi avuto importanti sviluppi nel Novecento: si pensi per tutti ad un lettore eccellente di d'Annunzio come Gadda, e quindi al plurilinguismo della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*. Ed è peraltro lo stesso Gadda a mostrare di aver fatto tesoro della frequentazione dannunziana mettendo in campo nella *Cognizione* la tecnica del *leit motiv* (la ripetizione a distanza di frasi identiche o con minime variazioni) così attiva nei romanzi dannunziani dall'*Innocente* al *Forse che sì*: spesso anzi tale tecnica trascina con sé il contenuto, tanto che è possibile, come è avvenuto³, evidenziare nel tessuto della *Cognizione* diversi motivi caratteristici della narrativa dannunziana come le campane, le mosche, le cicale, il passaggio del treno, il tarlo, appunto ricorrenti in *leit-motiv*⁴.

Chiaro poi che, ben al di là delle riprese gaddiane, una ricerca specificamente ed estesamente dedicata alla tradizione prosastica dannunziana sul piano formale produrrebbe risultati notevoli, se solo si pone attenzione alla sintassi franta, lyricizzante, organizzata su brevi periodi, del *Notturmo* che certo non resterà senza conseguenze sulla prosa successiva. D'altro canto non per questo va sottovalutata -come invece troppo spesso avviene- l'innovativa esperienza delle *Prose di romanzi*, se è vero, come rileva Gian Luigi Beccaria, che «il "periodo lungo"» è stato «introdotto in Italia sulla spinta

del modello di d'Annunzio prosatore»⁵. Ma un analogo discorso, e di portata anche maggiore, si potrebbe fare per le riprese tematiche (non sempre parodizzate ovvero non sempre antifrastiche, anche nei più accaniti detrattori del Vate) e di usi etimologici e di stilemi⁶. Purtroppo anche la semplice disamina di uno solo di questi aspetti occuperebbe un numero di pagine incompatibile con quello assegnatoci per la presente occasione, così come va del resto sottolineato come la presenza di d'Annunzio nella prosa e nei prosatori del Novecento assuma dimensioni molto maggiori e certo più evidenti se dal piano delle acquisizioni lessicali e morfosintattiche ci trasferiamo su quello dell'evocazione più o meno esplicita del personaggio: qui veramente d'Annunzio assume un ruolo notevole, tanto che pare proprio che nessuno abbia potuto esimersi dal prendere posizione riguardo a colui che evidentemente, con la sua opera e le proprie azioni, ha fatto parlare di sé in tutto il mondo e ben al di là del semplice ambito letterario. In questo caso le ricognizioni critiche e storico letterarie, per quanto anche in questo caso non specificamente o esclusivamente dedicate alla ricezione prosastica, si infittiscono a partire perlomeno da Simona Costa (*Gabriele d'Annunzio: volti e maschere di un personaggio*⁷) trovando quindi un'importante puntualizzazione nel convegno di Liegi *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2000)*. Una mappa⁸ fino ai più recenti contributi di Mirko Menna, *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio: mitobiografie e divismo*⁹ e del sottoscritto, *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*¹⁰. Anche in questo caso, data la portata del fenomeno, mi si perdonerà se in questa sede procederò per esempi significativi e soprattutto per esempi non sempre contemplati nelle ricerche che mi hanno preceduto, appagandomi di rendere conto delle tendenze dominanti o più caratteristiche di tale ricezione. Una ricezione che anzitutto si dirama in un duplice senso, a seconda che la ripresa dell'opera o più frequentemente del personaggio dannunziano si disponga su un versante che potremmo definire serio o addirittura deferente o sia invece connotata da un'intenzione ironica o parodica. Su questo secondo e più praticato versante si distingue per la precocità e l'acredine dei giudizi, connotata all'immediato successo dannunziano, Luigi Pirandello¹¹, ma è un filone che avrà largo seguito in tutto il Novecento, con i rilievi acuminati dell'*Antidannunziana*¹² di Gian Pietro Lucini (cui indubbiamente d'Annunzio faceva non poca ombra) e le impertinenze di Francesco Enotrio Ladenarda che nella *Superfemina abruzzese* (1914) riscrive in senso parodico diversi episodi della vita e dell'opera dannunziana, mentre nella novella *La Madonnina rossa* (1915) di Virgilio Brocchi d'Annunzio è invece chiamato in causa (quale tappezziere, e fingendo che Dante sia ancora in vita) per prendere in giro e sedurre una ragazza ignorantotta e nel romanzo *Madonna di Mamà* (1916) di Alfredo Panzini d'Annunzio compare quale distaccato oggetto di conversazione salottiera¹³ (più o meno come avverrà, non molti anni dopo, ma assai più estesamente e con diversa partecipazione, ne *Il trono dei poveri* di Marino Moretti). Senza mezzi termini e assai divergente, come vedremo, dall'opinione del sodale Federigo Tozzi, appare la presa di posizione di Domenico Giuliotti che nel 1919 dedica un breve capitolo della propria *Ora di Barabba* a quello che definisce tout court come «*Il Poeta*»:

L'Italia dei «tre Re» della terza Italia ha avuto tre poeti:
 un beone
 un piagnone
 un epulone.

Ma i primi due son morti; e il terzo, ormai sessagenario e fallito, si rimastica il cervello con le gengive e lo rispruzza, a ventaglio, sulla moltitudine che spregiò.

Questo poliventoso sopravvissuto è il *nostro* Körner.

I suoi libri, usciti prima della guerra, appartengono all'archeologia. Le sue parole, pronunciate durante e dopo la guerra, appartengono all'Aristofane che verrà.

Ma oggi silenzio!

Defecato dall'Arte, è stato inghiottito dal Patriottismo.
Ed è diventato «tabù» come Garibaldi e soci.¹⁴

Ma il personaggio d'Annunzio trova accoglienza parodica di ben altro stile e spessore in autori come Palazzeschi, Gadda e Brancati: nel primo caso d'Annunzio viene ironicamente rappresentato come l'egotico poeta guerresco che riesce a coinvolgere una nazione nei suoi più o meno avventati capricci:

Gabriele d'Annunzio ora è vecchio, la vita bella è passata, e sarebbe passata anche se fosse stata brutta, ora è solo preoccupato dalla morte. Deve egli fare una morte come fu la vita, straordinariamente grande e bella. È pronto per essa a mettere a disposizione quaranta milioni di persone perché glie la facciano fare come vuole lui, senza guardare alla spesa. Di tutte ne ha tentate per terra nell'acqua per l'aria, si vede proprio che di là non ce l'hanno voluto, o che nessuna di quelle sperimentate gli sembrò degna di lui.¹⁵

Sempre connotata da venature ironiche e parodiche, la complessiva figura di d'Annunzio fornisce invece, attraverso la mediazione di Tom Antongini¹⁶, le coordinate fondamentali entro cui viene costruito il pur polivoco personaggio di Caçoncellos della *Cognizione del dolore* di Gadda¹⁷, mentre per Brancati diventa contrassegno di provinciali velleità in testi come il romanzo breve *Singolare avventura di viaggio*¹⁸ e nel breve ma divertente relato di *Diario romano, Dicembre*¹⁹.

Ma, nonostante i non pochi precedenti, è stato Elio Vittorini nell'articolo *Scarico di Coscienza* pubblicato ne «L'Italia letteraria» del 13 ottobre 1929 (e quindi in apertura del volume *Diario in pubblico* col titolo mutato in *Maestri cercando*) a sancire e ad affermare con recisione poi seguita da molti la presunta inutilità della lezione dannunziana:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal dilettantismo e da d'Annunzio; e d'Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi attorno il disgusto persino della parola [...] Di d'Annunzio non possiamo non sentirci migliori²⁰

Solo pochi decenni fa Paolo Valesio ha tuttavia fatto notare come un simile antidannunzianesimo nascondesse in realtà una ricezione non superficiale dell'opera dannunziana:

Conversazione in Sicilia andrà riletta come un poema-in-prosa nella scia tardosimbolista o modernistica che dir si voglia, dunque nella scia di *Notturmo* e altri testi consimili [...] Egli riprende da d'Annunzio tutto l'impianto di poema-in-prosa del suo "romanzo" e specificamente l'immagine del *Miles patiens*²¹.

Larga parte del Novecento preferirà adagiarsi sulle rigide e sentenziose posizioni di rigetto di Vittorini piuttosto che affrontare la questione d'Annunzio entro precisi parametri storici e culturali e magari anche con maggiore serenità d'animo: già nel 1906, del resto, Benedetto Croce denunciava un inusitato e irragionevole clima di avversione nell'articolo *L'odio contro il d'Annunzio*²². Ma poniamo ora attenzione, sempre nell'ottica di una ricognizione esemplificativa, al versante degli ammiratori, degli epigoni o perlomeno di coloro che hanno espresso inequivoci apprezzamenti del Vate, spicca nel primo Novecento la posizione di Federigo Tozzi, autore tanto legato a d'Annunzio da ricopiare a mano, per proprio esercizio, intere pagine paesaggistiche del *Trionfo della morte*²³. Diversi anni dopo, pur fra molte oscillazioni di giudizio²⁴, Tozzi individua in lui un caposaldo fondamentale nella letteratura di primo Novecento: «Senza Gabriele d'Annunzio nessuno di noi avrebbe la possibilità né di leggere né di scrivere [...] È stato sempre lì a indicarci che più là delle nostre sensazioni se ne potevano inventare altre».²⁵ E certo d'Annunzio ebbe un seguito importante anche se variegato presso gli epigoni o cosiddetti tali, fra cui si ricorderanno almeno Lucio D'Ambra, Luciano Zuccoli

e Guido da Verona²⁶: quest'ultimo (che fra i tre è sicuramente quello letterariamente più dotato) tuttavia considerò il dannunziano *Chevreuille* come un plagio del suo *La vita comincia domani*: della vicenda resta traccia in una sottile e garbata protesta imbastita nella prefazione al suo *Cavaliere dello Spirito Santo*, dove Aristofane dice di aver scritto lui tutte le tragedie di un celeberrimo autore contemporaneo (non nominato, ma che si intuisce essere d'Annunzio²⁷. Ma certo più notevole è il caso di Grazia Deledda, narratrice presso cui d'Annunzio alberga senza soverchie problematicità quale contrassegno di un costume corrente e diffuso: così in *Colombi e sparvieri* (1912) «i romanzi e le novelle di Gabriele D'Annunzio ci rivelavano un mondo incantato e malefico, una plaga dolce e ardente piena di fiori velenosi e di frutti proibiti»²⁸ o in *Cosima*, dove lo studente Antonino «drappeggiato con eleganza dannunziana»²⁹ (p. 45) attribuisce al Poeta un'insostituibile, quasi religiosa, funzione di riferimento:

Sulla figura di Gabriele d'Annunzio, allora in tutto il suo più radioso splendore, circonfunta inoltre dall'aureola di notizie leggendarie, egli si appoggiava sopra tutto, come il credente si appoggia alla colonna del tempio per riceverne forza e maestà.

Il passo, nell'edizione del 1937, è annotato con una giunta filologica di Antonio Baldini, il quale nota che

Cancellate, ma leggibili, nel manoscritto seguivano le parole: «Questo tempio, questo San Graal col tabernacolo d'oro più sfolgorante del sole era la poesia di Gabriele d'Annunzio»³⁰.

Qualche accenno a d'Annunzio è quindi nel *Rubè* (1921) di Antonio Borgese³¹ e, con ben altra pregnanza e sia pure non nominato esplicitamente, ne *Il porto dell'amore* (1924) di Giovanni Comisso, che riesce a trasfondere su un piano pressoché favoloso l'autobiografica esperienza fiumana³². Sullo stesso piano, ma certo caratterizzato da un epigonismo più spinto, si situa il d'Annunzio guerresco nel *Ritorno alla patria* (1929) di Lorenzo Viani³³, dove fra l'altro un prete legge ad alcuni soldati l'epigrafe dannunziana dedicata ad Aquileia nel Cimitero degli Eroi; ma già un anno prima, nel già menzionato *Trono dei poveri* di Moretti compariva un d'Annunzio onorato quale «poeta soldato»³⁴ al termine di un tragitto esistenziale tragicamente perseguito dall'imperterrita Viviana, già fervente dannunziana della prima ora.

Abbastanza sorprendente, invece, il parere di un narratore come Romano Bilenchi che in occasione di un collettivo *Omaggio a d'Annunzio* pubblicato su «Letteratura» nel marzo del 1939 rivendica

l'autenticità di d'Annunzio quale poeta, la sua grandezza di prosatore. Un monumento di prosa. Come la prosa delle *Operette morali*, unico robusto aiuto in tanto disordine di propositi e di idee, quella di d'Annunzio offre ora una memoria precisa nella ricerca di esemplari assoluti, mentre Manzoni mi aveva lasciato più volte incerto per un tanto di costume in lui riscontrato, da Leopardi ho incontrato d'Annunzio E dal *Notturmo*, dal *Compagno dagli occhi senza agli*, tornai a cercare le pagine nei libri prima gettati. Fu per me autore di ogni giorno, che poteva alternarsi al Foscolo, al Leopardi. [...] Ha liberato umanità e umiltà in dolori e gioie comuni ad ognuno.³⁵

Ma Bilenchi non è certo il solo prosatore, in questi paraggi cronologici, a scrivere d'aver tratto giovamento dal magistero dannunziano: si ricordi ad esempio la nota (del 3 giugno 1943), sul proprio classicismo, nel *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese: «La tua classicità: le Georgiche, d'Annunzio, la collina del Pino».³⁶ Non stupisce invece il ricorso a d'Annunzio da parte di Tommaso Landolfi, data l'esplicita ammirazione di tale autore, che dedicherà proprio a d'Annunzio (e a Tjutcev) i versi di *Viola di morte* (1972). E il nome di d'Annunzio emerge anche in un passo de *La bière du pecheur* (1953):

Intanto, non so donde venuta, questa frase d'una lettera, e poi d'un romanzo, di d'Annunzio mi picchiava dentro senza posa: «Tu partivi, tu partivi...».³⁷

Si tratta in effetti di una sconsolata espressione tratta da una delle lettere di Giorgio ad Ippolita nel *Trionfo della morte*: malgrado la rapidità del riferimento, mi pare che tale riscontro dica molto su come, per Landolfi, certi aspetti della prosa dannunziana possano essere intimamente rivissuti da un autore, e quindi dai suoi personaggi, pienamente ascrivibili a una temperie novecentesca.

A questo punto, sempre badando a un'impostazione sintetica del discorso e rimandando - per quanto qui non riferito sulle successive evoluzioni e involuzioni del personaggio d'Annunzio - al terzo e conclusivo capitolo del più volte citato *La bella sorte*, mi sembra utile rifarsi alla relazione di Carlo Bo, *D'Annunzio e la letteratura del Novecento*³⁸ tenuta in occasione del convegno del centenario della nascita, nel 1963. Bo è in effetti il primo fra i grandi critici letterari attivi nella seconda metà del Novecento ad aprire la strada, pur con molte cautele, per una riconsiderazione del complessivo significato dell'esperienza dannunziana (e, in questo senso, un ruolo anche più marcato verrà svolto più avanti, com'è noto, da Alberto Arbasino): è Bo infatti ad indicare, fra l'altro, come la stessa lezione delle prose dannunziane non sia rimasta lettera morta presso i posteri: in primo luogo, appunto, in Landolfi (p. 75), ma anche nel Moravia della *Ambizioni sbagliate* (p. 77). È tuttavia davvero interessante quel che segue alla relazione di Bo, se leggiamo negli *Interventi* quanto dice in proposito Mario Praz:

C'è un fatto molto curioso che Bo ha giustamente notato, questa opposizione, questo astio che c'è contro d'Annunzio che io credo non abbia precedenti nella letteratura italiana perché anche le reazioni antiboccaccesche hanno sempre conservato un certo rispetto per gli scrittori discussi. Ma in questo caso io sono stato uno degli interlocutori in quel dibattito dell'«Espresso» al quale ha accennato Bo, con Pasolini, Moravia, Paolo Milano e Sapegno, e dirò che ho scritto un libro che credo non piacesse a d'Annunzio se l'ha visto, e questo libro vorrei vederlo adesso nella Biblioteca del «Vittoriale»: «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica». E proprio io, autore di questo libro «sgradevole», mi sono trovato ad essere l'unico a dire una parola un po' equilibrata su d'Annunzio. Perché Moravia e Pasolini erano addirittura di una negatività senza limiti, come se d'Annunzio avesse fatto loro dei dispetti personali. Ora l'avevano letto o no?

Moravia diceva che l'aveva letto con Bertolucci, il figliuolo del poeta, poeta anche lui, Diceva: «L'ho letto. Va tutto a pezzi. Non resta niente. Non è un poeta. È un letterato e per giunta di pessimo gusto». Ora, Francamente, come lo leggevano? Se lo leggevano in quel tono, anche Petrarca diventa niente. Se uno legge l'*Alcyone* con il tono di Moravia...

Bertolucci disse però che la lettura era stata molto provvisoria. Pasolini disse: «L'unica cosa bella che ha scritto d'Annunzio è quando vide Pascoli per di dietro, e osservò la nuca». Era molto pasoliniana questa osservazione... e poi disse, per documentare il cattivo gusto di D'Annunzio, che il *Piacere* incomincia: «L'anno moriva assai dolcemente...» e disse che l'«assai» rovina tutto; ma l'«assai» ce l'aveva messo Pasolini non d'Annunzio! (p. 80).

Invero, se riandiamo sul testo di quel *Processo* (che ho integralmente ripubblicato di recente, in appendice a un articolo raccolto negli *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*³⁹) è facile constatare che Praz non ricorda correttamente l'errore pasoliniano: l'«assai» è infatti nel *Piacere* di d'Annunzio (manca semmai, nella trascrizione, una virgola dal fondamentale valore fonico, dopo «moriva») mentre Pasolini afferma che «L'anno moriva assai dolcemente» è «la frase conclusiva del romanzo», trattandosi invece, come dice Praz e come è in effetti, di quella incipitaria. Da tutto l'episodio, così come dalla lettura delle sprezzanti malignità e impertinenze contenute nel *Processo*, si evince tuttavia con chiarezza la superficialità con cui veniva affrontato l'argomento d'Annunzio, superficialità che ancora caratterizza molti pareri tuttora correnti anche (e purtroppo) in sede critico letteraria. Come che sia, è ben curioso ma certo non straordinario (se si

rammentano conclusioni pressoché definitive -seppur risalenti al 1909- sul dannunzianesimo degli antidannunziani di Giuseppe Antonio Borgese, secondo cui «sono dannunziani anche quelli che lo deridono e l'oltraggiano [...] Sono insomma dannunziani i denigratori non meno che gl'idolatri»⁴⁰) quanto avviene nel 1967, allorché Pasolini presenta alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia il proprio *Edipo re* che tuttavia convince poco il pubblico. In difesa del film interviene però Guido Piovene, ma lo fa tirando in ballo categorie che certamente avranno fatto storcere il naso a Pasolini, come l'estetismo e il dannunzianesimo:

Vi è oggi di molto peggio che il dannunzianesimo: e d'Annunzio è un poeta molto più grande della maggior parte degli idoli che oggi la folla critica e letteraria incensa. Così per l'estetismo: vi è in certo Pasolini una parte notevole di estetismo stilistico; tanto meglio per lui.⁴¹

Anche Piovene, in effetti, appartiene a quella schiera di prosatori che, andando un po' controcorrente, non trovavano disdicevole la lezione dannunziana: nel 1963 era stato Luciano Bianciardi a rivisitare il Vittoriale e a trovarvi le tracce di un «faticatore della penna» che «Lavorava sodo, dimentico di tanta paccottiglia che gl'ingombrava le stanze di sotto»⁴². A tale schiera appartiene indubbiamente anche Gian Carlo Fusco, che nel suo best seller *Le rose del ventennio* dedica il quarto capitolo, dal titolo *Il quarto ordine del Vittoriale*, a un d'Annunzio protagonista di un divertente episodio, riferito alle circostanze in cui la nave Puglia venne trasportata dall'arsenale della Spezia alla dimora di Cagnacco. A un certo punto, un ufficiale giunto al seguito dell'ingombrante cimelio, chiede

Che ne pensava il comandante del fascismo? D'Annunzio, per la prima volta nella giornata, si fece cogitabondo. Abbassò il capo e mise il mento sottile nella forcilla delle dita. Poi diede un'occhiata attorno e disse semplicemente: «Venite». Aprì la marcia e guidò la comitiva attraverso le stanze in penombra del Vittoriale. In fondo a un corridoio c'era una porta isolata, bianchiccia. Il poeta aprì quella porta e si fece da parte per far passare gli ospiti. Appena entrati, nonostante la raffinatezza degli arredi, l'eleganza delle mattonelle e un grosso budda verniciato di bianco che muoveva la testa e la mano in segno d'invito, gli ufficiali s'accorsero che Gabriele li aveva pilotati nel cesso dell'Eremo. Si mostrarono, naturalmente, meravigliati di quell'approdo imprevisto. Ma d'Annunzio parlava già. «Io vi dirò, o carissimi frati miei,» egli diceva «quello che penso del partito fascista. Ma voi dovete prima giurarmi, per il vostro onore di ufficiali della Marina e per quello della nostra confraternita guerriera, che non ripeterete ad alcuno, prima che passino venti anni, ciò che sto per confidarvi. Gli ufficiali si affrettarono a giurare nelle bianche mani del Priore. Il quale continuò: «Il mio pensiero si racchiude in sei parole: con la m... non si fabbrica!» Era un giudizio tutt'altro che ermetico, e gli ufficiali, piuttosto sorpresi, restarono senza parola⁴³

Certo non è la prima volta che, in pieno Novecento e in ambito letterario o creativo, si fa espresso riferimento a un d'Annunzio affabile e persino simpatico -già nel 1960 Marino Moretti, nel *Libro degli amici*, aveva pubblicato un ritratto del Vate con un titolo che allora certamente dovette sembrare provocatorio: *D'Annunzio buono*; e tuttavia il resoconto narrativo di Fusco dà pienamente l'idea che i tempi sono ormai cambiati e che forse non ha più molto senso per la comunità letteraria continuare ad accanirsi, girando a vuoto, contro la figura e l'opera di d'Annunzio. Siamo insomma in quella particolare temperie in cui Alberto Arbasino può riaprire la questione d'Annunzio affermando che

Col povero Imagnifico c'è poco da fare gli spiritosi, fingendo di non vederlo o liquidandolo con insofferenza. Si può detestarlo o ammirarlo, nella vita, nell'opera, o in tutte e due, e per lo più con stizze e bizzze sbagliate. Però è quasi indispensabile fare i conti con lui, giacché l'abbiamo (volenti o no) sempre qui fra noi, come il Vaticano

e il Vesuvio, il chianti e la canzone, il fascismo e la torre di Pisa; e continua a saltarci fuori da tutte le parti, con una presenza invadente e smaniosa che ci lancia segnali pieni di malizia proprio dai libri e dagli spettacoli delle generazioni più antidannunziane⁴⁴

Già: le «generazioni più antidannunziane», che però anche attraverso i loro massimi scrittori non possono esimersi dal confrontarsi con d'Annunzio personaggio e autore: così, nel *Sipario ducale* (1975) di Paolo Volponi d'Annunzio viene evocato dall'anarchico Subisconi che vorrebbe farne risaltare il valore poetico dinanzi ad un esaminatore fascista che invece lo apprezza solo in quanto strumento propagandistico⁴⁵; oppure si veda il caso anche più clamoroso di Vincenzo Consolo, che in *Nottetempo, casa per casa*⁴⁶ presenta diverse emergenze del personaggio e dell'opera dannunziana, per lo più a corredo di personaggi negativi come il barone Cicio, ma il fatto curioso è che tale romanzo inizia esibendo già nella prima riga con un neologismo dannunziano come «chiaria»⁴⁷ (che tuttavia è anche un sicilianismo) e prosegue con una scrittura decisamente irta dal punto di vista sia lessicale che sintattico, una scrittura che procede spesso per accumuli, ridondanze e dilatazioni descrittive che trovano un fondamentale precedente proprio nell'esperienza prosastica dannunziana. E che dire, quando negli *Appunti critici* di un antidannunziano di ferro come Giorgio Manganelli si trova un rilievo come questo, risalente al 1948:

Leggere D'Ann[unzio] è, credo, il più disperato e nobile sforzo che si possa fare nel 1948. Noi abbiamo "epurato" D'Annunzio: grama è quell'età da cui usciamo con tanto fervore di condanna. D'Annunzio è dell'età fangosa e provinciale o bulla del provincialismo prepotente: è lassismo, la missione, il nietzschianesimo, il guerrismo, l'irrazionalismo -il fascismo. Come si fa a riprenderlo in mano, a studiarlo, a volerlo capire? raramente l'intelligenza è stata così in preda ad un moralismo petulante e sciocco: rischiamo di farci un'altra volta antistorici [...] leggere D'Ann[unzio] deve essere una prova di intelligenza, di chiarezza, di onestà: epurato come fascista dalla storia del pensiero, il suo posto è nella storia della poesia.⁴⁸

E di che epurazione si tratta, se dagli anni '70 ai giorni nostri d'Annunzio, magari trattato come «fascista», «scemo» o «Rapagnetta» ma anche quale «ultimo principe», «fanciullo purissimo» e «arcangelo ingenuo», è stato tuttavia evocato in moltissimi testi di prosa, di cui riporto qui un elenco⁴⁹ non breve, per quanto certamente incompleto:

- 1971 *Il contesto* di Leonardo Sciascia
- 1973 *Procida* di Franco Cordelli
- 1974 *Le rose del ventennio* di Giancarlo Fusco
- 1975 *Contropassato prossimo* di Guido Morselli
- 1975 *Sipario ducale* di Paolo Volponi
- 1976 *Fiori italiani* di Luigi Meneghello
- 1976 *Contessa* di Ottiero Ottieri
- 1976 *Bar sport* di Stefano Benni
- 1977 *La Belle Époque per le scuole* di Alberto Arbasino
- 1979 *Nero su nero* di Leonardo Sciascia
- 1981 *Quel treno da Vienna* di Corrado Augias
- 1983 *Il fazzoletto azzurro* di Corrado Augias
- 1985 *L'ultima primavera* di Corrado Augias
- 1986 *Il pattinatore* di Marco Bacci
- 1986 *1912+1* di Leonardo Sciascia
- 1988 *Sodomie in corpo II* di Aldo Busi
- 1992 *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo
- 1993 *Il dispatrio* di Luigi Meneghello

- 1994 *L'olivo e l'olivastro* di Vincenzo Consolo
 1994 *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi
 1994 *Staccando l'ombra da terra* di Daniele Del Giudice
 1995 *L'esame di maturità* di Aurelio Picca
 1996 *I biplani di d'Annunzio* di Luca Masali
 2002 *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo
 2003 *E trentuno con la morte* di Giulio Leoni,
 2003 *I cani del nulla* di Emanuele Trevi
 2003 *Poeta al comando* di Alessandro Barbero
 2003 *Sorridi, Gioconda!* di Giuseppe Scaraffia,
 2004 *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco
 2005 *Il Mostro e il Mago* di Attilio Mazza e Marisa Strada
 2006 *Il fiore d'oro* di Leonardo Gori e Franco Cardini
 2009 *Le Stelle danzanti. Il romanzo dell'impresa fiumana* di Gabriele Marconi
 2010 *La sequenza mirabile* di Giulio Leoni
 2010 *Riprendetevi la faccia* di Barbara Alberti
 2010 *Fiume di tenebra. L'ultimo volo di Gabriele D'Annunzio* di Massimiliano e Pier Paolo di Mino
 2012 *Amore è il mese più crudele* di Barbara Alberti
 2013 *Il caos inimitabile* di Michele Sgarro
 2013 *La coda sotto il banco. Scuola di gatti a Piombino* di Melisanda Massei
- Autunnali
- 2013 *«Il suo nome è Gabriele». Le vere lettere di Barbara Leoni (1887-1889)* di Maria Rosa Giacon
- 2014 *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* di Aldo Busi
 2014 *Il segreto del Vittoriale* di Mariolino Papalia
 2015, *Vacche amiche* di Aldo Busi
 2016, *Il dono di mozze* di Lucio d'Alessandro
 2016 *Carta rossa* di Massimo Tedeschi
 2017 *Solo per amore di Gabriele d'Annunzio* di Cesare Bergantin
 2018 *M. il figlio del secolo* di Antonio Scurati
 2018 *La macchina che pensava di essere Gabriele d'Annunzio* di Riccardo Crosa
 2018 *Così giocano le bestie giovani* di Davide Longo

Ecco, appunto, di quale processo di epurazione si è trattato? Su questa domanda che lascio aperta e su questo lungo elenco che forse contiene da sé la risposta mi è grato concludere (ma solo provvisoriamente) il mio discorso.

NOTE

1. Come il classico ALDO ROSSI, *D'Annunzio e il Novecento*, «Paragone», nn. 222 e 226, 1968; ma si vedano anche EZIO RAIMONDI, *D'Annunzio, Serra e il Novecento*, in ID. *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli 1980, RICCARDO D'ANNA, *D'Annunzio contronovecentesco* ne *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, antologia a c. di Arnaldo Colasanti, Rimini, Guaraldi 1996 e gli atti del convegno da me organizzato nel 2007 per il Centro nazionale di studi dannunziani *D'Annunzio e gli scrittori d'oggi*, jHRassegna dannunzianakH, n. 53, marzo 2008; fra i partecipanti segnalo, coerentemente con l'argomento della presente relazione, i narratori Eraldo Affinati, Jacopo Loris Bononi, Alessandro Golinelli, Barbara Alberti.

2. GIANFRANCO CONTINI, *Saggio introduttivo* a CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi 1963, p. 26.

3. Cfr. ANTONIO ZOLLINO, *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*, Lugano, Agorà & co. 2014, pp. 124-135 (da qui in poi indicherò tale

volume semplicemente con *La bella sorte*) e ID., *Il leit-motiv, modalità letterarie di una struttura musicale fra Gadda e d'Annunzio*, ne *Il vate e l'ingegnere*, *D'Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS 1998 e 2010. Sul rapporto fra d'Annunzio e la musica si vedano, fra gli altri, ETTORE PARATORE, *D'Annunzio e Wagner*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del Convegno di studi, Pescara, 3-5 maggio 1984, Centro nazionale di studi dannunziani 1988, e ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, il Mulino 1990. Sulle strutture melodiche in d'Annunzio fa perno poi un libro importante che tuttavia ha avuto sin qui ben poco seguito: dico di GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, *Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki 1964 e 2013.

4. Abbastanza clamoroso, credo, il caso della seriazione che ha per oggetto il tarlo, poiché riprende sia il tema sia la particolare situazione del *Trionfo della morte* (*Il vate e l'ingegnere*, cit., pp. 37-38). Ma i riferimenti dannunziani nella *Cognizione* vanno ben oltre la tecnica del leit-motiv e dei contenuti da essa veicolati: si vedano allora anche numerosi stilemi dannunziani segnalati da Emilio Manzotti nella sua edizione critica di CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti, Torino, Einaudi 1987, pp. 22, 55, 56, 58, 59, 60, 97, 114, 157, 227, 244, 283, 297, 315, 323, 331, 378, 565.

5. GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Torino, Einaudi 1989, p. 294.

6. Si vedano ad esempio: EURIALO DE MICHELIS, *D'Annunzio e Pirandello*, in ID., *Roma senza lupa*, Bonacci, Roma 1976; LILIANA BIONDI, *Ascendenze dannunziane in Silone*, «Rassegna dannunziana», n. 47, 2005; DONATO SPERDUTO, *La rosa bianca e la rosa nera: Il "Notturmo" di Gabriele d'Annunzio e il "Quaderno a cancelli" di Carlo Levi*, «Critica Letteraria», n. 4, 2005; FRANCO ZANGRILLI, *Il dannunzianesimo di Pirandello* «Pirandelliana», n. 3, 2009; GIACOMO D'ANGELO, *Flaiano e d'Annunzio, l'Antitaliano e l'Arcitaliano*, Chieti, Solfanelli 2010; ARMANDO MAGGI, «Sono talvolta il cadavere e colui che lo contempla»: *a reading of Petrolino in the light on d'Annunzio's Notturmo*, «Studi pasoliniani» n. 8, 2014; LUCIANO CURRERI, *Non solo d'Annunzio: "1912 + 1" come saggio* «Tododomodo», n. 4. 2014.

7. Firenze, Sansoni 1988.

8. Si vedano, con lo stesso titolo, gli Atti del Convegno internazionale di Liege (19-20 febbraio 2008) organizzato da Luciano Curreri, Brussels, Peter Lang 2008.

9. Lanciano, Carabba 2009.

10. Cfr. nota 3.

11. *La bella sorte...* cit., pp. 34-36.

12. GIAN PIETRO LUCINI, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio editoriale lombardo 1914.

13. Ivi, p. 80.

14. DOMENICO GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, Quinta edizione riveduta, Firenze, Vallecchi 1946, p. 175.

15. ALDO PALAZZESCHI, *Due imperi mancati*, Firenze, Vallecchi 1920, p. 191.

16. Sull'argomento si veda ora ANTONIO ZOLLINO, *Il Vittoriale fra le righe della Cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda*, in *Gabriele d'Annunzio e i segreti del Vittoriale*, Atti del convegno di studi di Cives Universi, 14 maggio 2015, Milano, a c. di Raffaella Canovi e Antonio Zollino, Lugano, Agorà & co. 2017, pp. 117-127.

17. Si veda ora ANTONIO ZOLLINO, «No, non il caval sauro, per noi». *Antifrase e riferimenti dannunziani nell'opera di Carlo Emilio Gadda*, «Archivio d'Annunzio», n. 5, 2018.

18. Cfr. LUCA DANTI, *Brancati e d'Annunzio: i piaceri del Piacere*, «Otto/Novecento», n. 1, 2016.

19. VITALIANO BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a c. di Marco Dondero, con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori 2003, pp. 1557-1560.

20. ELIO VITTORINI, *Maestri cercando* (1929), in ID., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani 1957, pp. 5-6.

21. PAOLO VALESIO, *Il "Miles patiens": genealogie dannunziane*, in *Fedra da Euripide a D'Annunzio*. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani, «Quaderni dannunziani» n. 5-6, 1989, p. 186.

22. BENEDETTO CROCE, *L'odio contro il d'Annunzio*, «La Critica», n.4, 1906.

23. Si tratta di un quadernetto redatto nel 1902 e intitolato *Raccolta di descrizioni prese dal Trionfo della morte*; cfr. COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere 2001, p. 118. Nella biblioteca personale di Tozzi sono tuttora presenti 25 volumi di d'Annunzio che risulta così l'autore più rappresentato dell'intera raccolta, composta da 684 libri.

24. Si veda ad esempio, l'acre presa di distanza espressa nella recensione alla *Beffa di Buccari* «Siamo ormai lontani dal trionfo dei suoi falsi romanzi»: cito da FEDERIGO TOZZI, *Pagine critiche*, a c. di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS 1993, p. 187. Curiosamente, tale parere, risalente al 1918, precede solo di pochi mesi quello invece piuttosto elativo dell'articolo *Verga e noi* (si veda la nota seguente).

25. TOZZI, *Pagine critiche*, cit. p. 246. Sul rapporto con d'Annunzio si vedano GIORGIO LUTI, *D'Annunzio e Tozzi*, ne *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa, Nistri-Lischi 1973; ANTONIO ZOLLINO, *La verità del sentimento. Saggio su 'Tre croci' di Federigo Tozzi*, Pisa, Ets 2005, pp. 145-156 e ID., «Una sincerità come la fame». *Continuità e discontinuità dannunziane negli «Egoisti» di Tozzi*, «Testo», n. 65, 2013.

26. Si veda l'ottimo inquadramento complessivo di ENRICO TIOZZO, *Guido Da Verona*, «Belfagor» n. 5, 2009.

27. Cfr. ENZO MAGRÌ, *Guido da Verona l'ebreo fascista*, Pellegrini 2005, p. 70.

28. Cito da GRAZIA DELEDDA, *Colombe e sparvieri*, Milano, Treves 1920

29. GRAZIA DELEDDA, *Cosima*, seconda edizione riveduta, Milano, Treves 1937, p. 45.

30. Ivi, p. 74. Altre menzioni di d'Annunzio sono alle pp. 203 e 236.

31. *La bella sorte*, cit., pp. 86-87.

32. Ivi, p. 86.

33. Ivi, p. 108.

34. Ivi, p. 107.

35. Il testo dell'intervento di Bilenchi (*Referendum su d'Annunzio, 1939*) si legge ora in ROMANO BILENCI, *La ghisa delle Cure e altri scritti: 1927-1989*, Fiesole, Cadmo 1997, pp. 67-69.

36. CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere, 1935-1950*, Nuova edizione condotta sull'autografo a c. di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi 1990, p. 254.

37. TOMMASO LANDOLFI, *La bière du pecheur*, Vallecchi 1953, p. 50.

38. CARLO BO, *D'Annunzio e la letteratura del Novecento*, ne *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio Venezia-Gardone Riviera-Pescara 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori 1968, pp. 69-79.

39. Cfr. ANTONIO ZOLLINO, *Su un Processo a d'Annunzio del 1963 e altri abbagli antidannunziani*, in *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*, a c. di Luciano Curreri e Giuseppe Traina, Cuneo, Nerosubianco 2013.

40. GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi 1909, pp. 7-8.

41. Lo riporta ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Introduzione di Angelo Romanò, nuova edizione, Milano, Rizzoli 1981, p. 372; l'articolo di Piovene, *Fino in fondo nel sangue nel buio* era invece uscito ne «La fiera letteraria» del 14 settembre 1967.

42. LUCIANO BIANCIARDI, *Si murò vivo in un monumento*. «Il Giorno», 18 marzo 1963: si legge ora in ID., *Un volo e una canzone. D'Annunzio: l'eroe immoralista della piccola Italia*, Prefazione di Giacomo D'Angelo, Milano, ExCogita 2002, dalla cui p. 47 ho citato.

43. GIAN CARLO FUSCO, *Le rose del ventennio*, Milano, Rizzoli 1977, pp. 51-52.

44. ALBERTO ARBASINO, *Il povero Imaginationico*, in *Certi romanzi*. Nuova edizione seguita da *La Belle Époque per le scuole*, Torino, Einaudi 1977, p. 259 (ma si rammenti che il brano di Arbasino era uscito originariamente su «Playboy» nel 1973).

45. Cfr. PAOLO VOLPONI, *Il sipario ducale*, Milano, Garzanti 1975, p. 65.

46. VINCENZO CONSOLO, *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori 1992.

47. Così GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 331: «Neologismo dannunziano opposto a foschia».

48. GIORGIO MANGANELLI, *Appunti critici 1948-49. Quaderno inedito*, a c. di Federico Francucci, «Autografo» n.45, 2011, p. 165.

49. Le date si riferiscono all'anno della prima edizione.

D'Annunzio nelle Isole britanniche

Arnaldo Dante Marianacci

Permettetemi di esprimere i più vivi ringraziamenti al Direttore del Dipartimento di Lingue dell'Università degli Studi G.d'Annunzio, Prof. Carlo Consani, per la collaborazione all'organizzazione di questa sessione del nostro convegno e per la disponibilità ad ospitarci nella sede di Pescara dell'Ateneo. Ricordo agli amici relatori e al gentile pubblico che la sessione di domani pomeriggio verrà invece ospitata presso la Facoltà di Lettere nella sede di Chieti della stessa Università.

Per riallacciarmi al relatore che mi ha preceduto, al caro prof. Cimini, che ha tenuto una eccellente relazione su D'Annunzio in Francia e che ringrazio anche per la preziosa collaborazione del suo Dipartimento, vorrei iniziare con un aneddoto "francese". Ricordo che, sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso, a un seminario di conversazioni sulla letteratura all'Istituto Italiano di Cultura di Dublino, dove io allora svolgevo le funzioni di addetto culturale, partecipava anche la cognata di Samuel Beckett e una sera ci raccontò del celebre familiare, il quale, all'epoca, viveva in Francia ed era, come molti irlandesi, piuttosto insofferente degli inglesi. Quando gli chiesero una volta se era inglese, lui rispose, in francese, "Ou contraire".

Questo scherzoso aneddoto mi offre lo spunto per una breve considerazione iniziale del mio intervento che avrà, e me ne scuso, anche qualche piccolo risvolto autobiografico. Il titolo della mia relazione è "D'Annunzio nelle Isole Britanniche", intendendo naturalmente per Isole Britanniche la Gran Bretagna e l'Irlanda, la cui parte nord forma, come sappiamo, il Regno Unito con la Gran Bretagna.

Ora credo sia definitivamente chiaro e ben definito, ma quando, alcuni decenni fa io preparavo la mia tesi di dottorato (PhD) sulla identità letteraria irlandese e sui suoi rapporti con la tradizione culturale e letteraria italiana, che poneva al primo posto Dante, con particolare riferimento alla letteratura delle visioni - la prima traduzione della *Divina Commedia* è opera di un irlandese, Henry Boyd (1785-1802), ed esiste anche una traduzione in lingua irlandese del capolavoro dantesco, eseguita nella prima metà del Novecento - ¹, la letteratura irlandese di lingua inglese era ancora compresa, in tutti i manuali, nella storia della letteratura inglese.

Quando poi, sul finire degli anni Ottanta, andai a vivere per alcuni anni a Dublino, mi resi conto che finalmente incominciavano ad essere pubblicate alcune storie letterarie di autori solo irlandesi ed erano state istituite diverse cattedre di Anglo-Irish Studies, anche se a volte era difficile l'identificazione dell'appartenenza (autori nati in Inghilterra che erano andati a vivere in Irlanda, o viceversa, ed era il caso più frequente, autori nati in Irlanda che erano andati a vivere in Inghilterra).

Ci si rese comunque definitivamente conto di quanto impoverita fosse, relativamente per esempio al Novecento, la letteratura di lingua inglese, se privata degli autori di origine irlandese.

Se questa considerazione ora la rapportiamo a D'Annunzio, ecco che la sua presenza, almeno a livello di influenza e di confronto, ad eccezione forse di D.H.Lawrence, di Henry James (che comunque era americano e che scrisse un bellissimo saggio nel 1904 sul Vate individuando "la qualità supremamente interessante del romanziere") e di alcuni

altri autori ritenuti minori, sembra essere più rilevante negli autori irlandesi, in primo luogo in James Joyce, ma anche in William Butler Yeats, in Oscar Wilde, in George Bernard Shaw, forse anche nel citato Samuel Beckett.

A proposito di Beckett e D'Annunzio, dei cui rapporti pare nessuno si sia mai occupato, e si dovrà forse farlo prima o poi, ho letto nel bel volume che raccoglie una parte significativa delle lettere del famoso autore irlandese, premio Nobel per la letteratura nel 1969, che si intitola *Lettere 1929-1940*,² pubblicato nel dicembre scorso nella *Collana dei casi* della Adelphi, una interessante missiva del 7 agosto 1930³ indirizzata da Beckett, che allora già viveva a Parigi, al suo amico Thomas McGreevy, che era invece da Parigi tornato a vivere in Irlanda⁴. In questa lettera Beckett parla di Dante, che conosce benissimo e che ha letto tutto in italiano – Beckett è un perfetto poliglotta, laureatosi al Trinity College di Dublino, che si esprime e scrive correntemente, oltre che, ovviamente, in inglese, in francese, tedesco e italiano – del quale Dante non riesce a trovare certe parole “pur avendolo passato al setaccio”⁵. Parla anche di Corbière, di Laforgue, di Proust (al quale sta dedicando un saggio fondamentale), ma, forse per la prima volta, cita anche D'Annunzio, che dimostra comunque di conoscere molto bene (sicuramente stimolato da Joyce, da poco conosciuto, del quale per un periodo sarà segretario) e lo critica con una certa asprezza. Scrive tra l'altro “Ho riletto D'Annunzio su Giorgione, e sono tutte balle, balle nauseanti. Ho pensato a Keats e ai suoi due giovani di Giorgione – il *Concerto* e la *Tempesta* – per esplorare le esplosioni floreali di Proust. D'A. sembra convinto che stiano *solo* facendo una pausa tra una scopata e l'altra. Orribile.”⁶ In verità in *Proust*⁷ Beckett cita un brano da *Il fuoco* di D'Annunzio (forse non a caso il romanzo dannunziano più ammirato da Joyce), in cui, come giustamente rilevano i curatori, coglie la natura sensuale del presunto spettatore, e fa un paragone con un altro spettatore nel quadro di Giorgione *La tempesta*, mettendo in contrapposizione le “ossessioni floreali di Proust” con quelle di D'Annunzio e Keats per concludere che “non vi è alcun collasso della volontà, come vi è, ad esempio, in Spenser, in Keats e in Giorgione.”⁸ Eppure Giorgione, a D'Annunzio, e non dovrebbe certamente essere sfuggito a Beckett, come lo scrittore pescarese afferma, sempre nel *Fuoco*, “appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra [...] tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione”⁹.

Riguardo ai rapporti di Joyce con D'Annunzio, in parecchi se ne sono occupati a partire da Mario Praz, Giorgio Melchiori e John Woodhouse, ricordando, tra l'altro, le attente letture joyciane delle opere di D'Annunzio sin dai tempi in cui frequentava University College di Dublino e delle lunghe conversazioni con il suo insegnante di italiano, Padre Carlo Ghezzi, in particolare sul *Piacere*, sulle *Vergini delle rocce*, sul *Fuoco* soprattutto, che Joyce considerava uno dei grandi romanzi del Novecento. Ricordo, a questo proposito, una splendida conferenza tenuta da Umberto Eco a University College nel 1991, proprio nell'Aula Magna in cui Joyce si era laureato, su “James Joyce as a Bachelor”¹⁰.

Frequenti sono i riferimenti al Vate anche nelle lettere che Joyce scrisse ai suoi familiari, amici e letterati, in cui si dimostra una attenzione, a volte quasi maniacale, anche se l'ammirazione per lui, dopo la grande esaltazione giovanile, andò via via sempre più ridimensionandosi. Scrive, per esempio, l'8 marzo del 1930 (pochi giorni dopo la morte del Poeta), in una lettera da Parigi indirizzata a Giorgio e Helen Joyce, rivolgendosi a Helen: “Di a Giorgio che sono così stanco di leggere articoli su D'Annunzio e di parlare per tre ore di seguito con Nino Frank che gli scriverò più tardi”¹¹.

Qui vorrei solo accennare ad uno dei contributi più recenti, forse l'ultimo, dedicato all'influenza esercitata da D'Annunzio su Joyce. Si tratta di un bel saggio di Giulia Ricca che si intitola “Il terzo stadio della bellezza. Epifania e realismo in D'Annunzio e Joyce”¹² in cui viene attentamente presa in esame la fondamentale influenza esercitata da D'Annunzio su Joyce, soprattutto in rapporto alla elaborazione della cosiddetta epifania

joyciana. Il termine stesso epifania – secondo Melchiori – Joyce lo trae da d’Annunzio. Per fare ciò l’autrice prende lo spunto dall’episodio di Nausicaa nell’Ulisse. “Proprio da tale episodio – ella scrive – Joyce riconsidera i termini della sua estetica e contaminando fonti romantico-decadenti e tomistiche” e ricorrendo criticamente a D’Annunzio, proietta e rivaluta l’epifania nel quadro del suo stesso “realismo”. Il punto di partenza di questo processo – secondo la Ricca – si può ravvisare nell’epifania finale di *The dead*, nei *Dubliners*, sicuramente una reminiscenza dannunziana della Roma sotto la neve nel *Piacere*). E questo per tendere a dimostrare che la fondazione joyciana del “classicismo moderno” come conciliazione di scrittura emozionale e realismo, molto deve alla giovanile e attentissima lettura di D’Annunzio”. Scrive tra l’altro la Ricca:

“A risalire dal sostanziale nucleo realistico-tomistico, l’immagine nell’arte epifanica appare trasfigurata secondo un’intuizione dannunziana riconoscibile. Lo splendore della notte «nivale» che al centro del *Piacere* sospende Roma in una «esistenza di sogno», alone luminoso di una realtà fantasmatica immortalata nell’attimo stesso della sua scomparsa (radiance, letteralmente, nella traduzione di Harding e Symons vista da Joyce), prelude all’atmosfera dell’ultima scena di *The Dead*”¹³

Vorrei leggervelo questo più che noto finale, che, oltre a ricordarmi intense atmosfere dublinesi personalmente vissute (anche se il racconto è ambientato, come sappiamo, nella Dublino del 1904, il giorno dell’Epifania), mi riporta alla memoria anche *The Dead*, il bellissimo, ultimo film di John Huston, ormai malato e costretto su una sedia a rotelle, che aveva scelto di vivere gli ultimi anni della sua vita nella terra dei suoi avi, in Irlanda. Il film, basato, anzi fedelissimo all’ultimo racconto joyciano dei *Dubliners*, è del 1987 e Huston morì il giorno prima che il film venisse presentato alla Mostra del cinema di Venezia nell’agosto di quello stesso anno, con la memorabile interpretazione di Anjelica Huston, la figlia del regista, nei panni di Gretta, e di Donald McCann in quelli di Gabriel:

“Un leggero picchiare sui vetri lo fece voltare verso la finestra. Aveva ripreso a nevicare. Osservò assonnato i fiocchi, argentei e scuri, cadere obliquamente contro il lampione. Era tempo per lui di mettersi in viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: nevicava in tutta l’Irlanda. La neve cadeva su ogni punto dell’oscura pianura centrale, sulle colline senza alberi, cadeva lenta sulla palude di Allen e, più a ovest, sulle onde scure e tumultuose dello Shannon. Cadeva anche sopra ogni punto del solitario cimitero dove era sepolto Michael Furey. Si ammucchiava fitta sulle croci contorte e sulle lapidi, sulle punte del cancelletto, sui roveti spogli. La sua anima svanì lentamente nel sonno, mentre ascoltava la neve cadere lieve su tutto l’universo, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e su tutti i morti.”¹⁴

Vorrei anche ricordare, con la Hallett, un curioso episodio triestino occorso durante il primo conflitto mondiale:

“Durante la guerra, mentre [d’Annunzio] sorvolava Trieste, James Joyce era in città, intento a scrivere l’*Ulisse*: riattualizzando l’epica classica come D’Annunzio aveva fatto in *Maia*; instaurando legami tra le sboccate prostitute odierne e le tentatrici della leggenda omerica; utilizzando lingue antiche e moderne in una sinfonia verbale in cui lo schiocco delle allusioni contemporanee soverchiava il poderoso rombo sotterraneo del mito antico. D’Annunzio ricorreva a queste strategie da anni. Ora, dopo la pubblicazione del libro, Ernest Hemingway, che odiava il poeta per la sua glorificazione della guerra, rende omaggio al grande, al delizioso scrittore del *Notturmo*, che noi rispettiamo.”¹⁵

Ci sarebbe poi un lungo capitolo sull’esperienza fiumana di d’Annunzio e sulle sue simpatie per lo Sinn Fein. Anche a questo argomento sono stati dedicati diversi contributi anche quest’anno. Tra gli altri ricordo un lungo articolo di Mark Phelan, che ha per

titolo “An Irishman’s Diary on Gabriele D’Annunzio – the ‘John Baptist of Fascism’ and would-be IRA quarter master”,¹⁶ apparso nel marzo scorso sull’Irish Press, in cui l’autore ricostruisce i rapporti di D’Annunzio con il movimento rivoluzionario irlandese e il clima di quegli anni, con le varie posizioni internazionali, comprese quelle del Vaticano, degli Stati Uniti e della Gran Bretagna.

Non aggiungo altro sul rapporto Joyce-D’Annunzio. Faccio comunque riferimento anche ad una mia breve relazione “D’Annunzio, la guerra e gli altri”¹⁷, tenuta al convegno di qualche anno fa alla Ca’ Foscari.

Anche di D’Annunzio e Oscar Wilde, davanti alla cui casa natale in Marrion Square passavo e mi soffermavo ogni mattina, per recarmi all’Istituto Italiano di Cultura, si è scritto molto. Ricordo, per esempio, la relazione che tenne Angela Tumini a un nostro convegno edimburghese.¹⁸

Per restare ancora, per un attimo in Irlanda segnalo che opera di un irlandese fu anche la prima traduzione delle poesie di D’Annunzio in lingua inglese, ben 13 componimenti di *Primo Vere*, inclusi nel 1893 da George Arthur Greene in una sua antologia che comprendeva 34 poeti lirici italiani.¹⁹ George Arthur Greene faceva parte, anzi era tra i fondatori, del Rhymers’ Club, che annoverava tra i soci alcuni importanti poeti e traduttori, come Oscar Wilde, W.B. Yeats e Arthur Symons, grande amico quest’ultimo sia di Greene che di Yeats, che tradusse in lingua inglese ben tre opere teatrali di D’Annunzio: *La città morta* (1900), *La Gioconda* (1901) e la *Francesca da Rimini* (1902), che poi scriverà un bel saggio su Eleonora Duse e soprattutto un libro, *The Symbolist Movement in Literature*, pubblicato nel 1899, che risultò un contributo fondamentale per comprendere il movimento simbolista, per molti poeti, compreso T.S.Eliot.

Sicuramente gli anni che vanno dal 1898 al 1902 rappresentano, come hanno messo in evidenza John Woodhouse ed altri, il periodo d’oro per D’Annunzio nel mondo anglosassone, almeno sotto il profilo delle traduzioni. Insieme alle tre opere teatrali citate, vengono proposte al pubblico di lingua inglese anche cinque romanzi.²⁰ Va a questo punto però riconosciuto che il maggiore studioso di D’Annunzio nelle Isole Britanniche è un inglese, l’appena citato John Woodhouse, professore per molti anni all’Università di Oxford, che alcuni di noi conoscono, non solo perché ha partecipato a numerosi convegni dannunziani, con sempre interessanti relazioni, ma anche perché ha pubblicato un numero rilevante di studi su D’Annunzio e il mondo anglosassone. A lui è stato anche dedicato nel 2007 un bel volume,²¹ in cui figurano anche due interessanti scritti dannunziani, uno di Gianni Oliva su D’Annunzio e l’Abruzzo e un altro di Giuliana Pieri su D’Annunzio e Nencioni.

Di John Woodhouse, vorrei in particolare citare la pubblicazione di una edizione commentata di una selezione dell’*Alcyone*²², una ponderosa biografia dannunziana, *D’Annunzio. The Defiant Archangel*, pubblicata dalla Oxford University Press nel 1998 e poi in Italia, l’anno successivo da Carocci, con il titolo *Gabriele D’Annunzio. Arcangelo ribelle*, e il volume edito dalla casa editrice Ediares, fondata da Edoardo Tiboni, *D’Annunzio tra Italia e Inghilterra*, in cui si trova tra l’altro un approfondito saggio su D’Annunzio e Yeats²³. Il volume porta una interessante prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, mancato l’anno scorso, un altro grande studioso di D’Annunzio, che ho avuto il piacere e l’onore di ospitare in varie parti del mondo e al quale il Centro Nazionale di Studi Dannunziani deve molto, perché è stato sicuramente uno dei più assidui ed importanti relatori dei nostri convegni.

Come ci ricorda proprio John Woodhouse, “Per un anno Yeats e Symons condivisero l’entrata di due appartamenti gemelli a Londra; s’incontrarono quasi ogni giorno in un periodo quando Symons stava traducendo D’Annunzio. Ma Yeats fa appena menzione di d’Annunzio nei suoi scritti e poi in modo molto generico [...] A Yeats apparteneva (almeno fino al 1925) la traduzione della *Gioconda*, che il traduttore Symons gli aveva

regalato; fra le carte e i libri lasciati da Yeats c'è pure la traduzione symonsiana della Francesca [...]”²⁴. Ho citato Woodhouse e allora voglio ricordare che fu proprio con la preziosa collaborazione di John e del suo Dipartimento dell'Università di Oxford, ma anche del Centro Nazionale di Studi Dannunziani e degli amici dell'Università D'Annunzio che il 25 maggio del 2001 (nel frattempo da Dublino, dopo una pausa romana e un lungo intervallo praghese, mi ero trasferito a Edimburgo) che organizzammo, come Istituto Italiano di Cultura per la Scozia e l'Irlanda del Nord, presso la Biblioteca Nazionale di Scozia, il convegno internazionale di studi *D'Annunzio e le Isole Britanniche/D'Annunzio and the British Isles*, il primo dedicato a D'Annunzio nel mondo anglosassone, i cui atti vennero pubblicati dall'Istituto Italiano di Cultura, nella collana Italian Notebooks *D'Annunzio e le Isole Britanniche/D'Annunzio and the British Isles*, che ebbi il piacere di curare insieme a Woodhouse. È da questo convegno che si potrebbe ripartire per ricostruire le tappe della fortuna, o mancata fortuna, del Vate in Gran Bretagna e in Irlanda nel corso del Novecento, tenendo naturalmente ben presenti i contributi di John Woodhouse, ma anche quelli contenuti nella biografia, già citata, di Lucy Hughes-Hallett, uscita in Inghilterra nel 2013, con il titolo *The Pike*, Harper Collins Publisher, e l'anno successivo da Rizzoli, nella collana *I sestanti* diretta da Paolo Mieli, con il titolo *Gabriele d'Annunzio. L'uomo, il poeta, il sogno di una vita come opera d'arte*, tradotta da Roberta Zuppet, presso Rizzoli, Milano, ma anche di altri contributi ancora più recenti, per esempio di Maria Rosa Giacon, che in uno dei nostri ultimi convegni ha dedicato una bella relazione al *Piacere* e, tra l'altro, alla sua prima traduzione in lingua inglese di Georgina Harding del 1889, edulcorata e falsata, perché influenzata non solo dall'edizione francese di Herelle, da cui prese anche il titolo (*The Child of Pleasure*, in francese *L'Enfant de Volupté*) ma anche e soprattutto dalla morale del tempo.²⁵ Anche ai rapporti di D'Annunzio con i Preraffaelliti, con Shakespeare, con Oscar Wilde, con William Butler Yeats, con D.H.Lowrence, sono stati dedicati diversi studi, alcuni dei quali (come con Wilde, Osbert Sitwell e Robert Burton, Shakespeare) affrontati anche nel nostro convegno edimburghese, e non credo che potrei aggiungere molto di nuovo.

Vorrei invece, a conclusione, assai brevemente soffermarmi su T.S.Eliot, soprattutto alla luce alcune recentissime pubblicazioni. Credo che nessuno si sia mai occupato, anche perché, almeno all'apparenza, i due sembrano lontani anni luce, dei possibili rapporti tra Gabriele d'Annunzio e T. S. Eliot. In verità uno studioso se n'è occupato di sfuggita, ed è Paul Claudel, come ci riferisce François Livy,²⁶ che nel suo *Journal* si esprime assai criticamente nei confronti di D'Annunzio, considerato come modello di cattivo gusto simbolista. Claudel in verità di D'Annunzio si serve per sferrare “un giudizio feroce su Eliot, considerato uno pseudo-poeta, uno pseudo-cattolico, un “fabricant” e un “tripoteur” senza alcun genio “dans le got de nos pires symbolistes”. Insomma “une espèce de d'Annunzio anglais”, una specie di d'Annunzio inglese.²⁷ Paradossalmente questo accostamento, naturalmente capovolgendo il giudizio di valore per entrambi i poeti, potrebbe tornare quanto mai opportuno.

È di questi mesi la pubblicazione, in italiano, oltre che di una nuova versione di *The Waste Land*, ad opera di Aimara Garlaschelli²⁸ – non dimentichiamo che quest'anno cade il 130° anniversario della nascita di T.S. Eliot e anche il centenario della fine del primo conflitto mondiale, con il quale il poemetto eliotiano ha molto a che fare –, anche della traduzione di un prezioso quaderno conservato presso la Houghton Library della Harvard University, che porta il titolo *Notes on Italy*. Il testo venne redatto da Eliot durante un viaggio in Italia di due settimane nell'estate del 1911, quando viveva a Parigi e seguiva i corsi alla Sorbona e al Collège de France. *Viaggio in Italia*, questo il titolo del volumetto, curato da Marco Roncalli²⁹ sia pure occasionale e giovanile, si rivela un testo molto importante, non solo perché ci fa comprendere l'interesse notevole che Eliot nutriva per l'arte, per quella rinascimentale italiana in particolare, stimolato da un paio di importanti corsi universitari che aveva seguito a Harvard, ma anche perché queste sue

competenze si riversano nel capolavoro a cui darà vita dieci anni dopo, e in tutta la sua produzione poetica, esemplificata con l'elaborazione della famosa teoria del correlativo oggettivo, di cui è intessuta buona parte della poesia contemporanea, tutta giocata sul fondamentale rapporto tra immagini ed emozioni. Tra le molte considerazioni che si potrebbero fare su questo breve viaggio in Italia di Eliot, sulle città visitate – Verona, Vicenza, Venezia, Murano, Padova, Ferrara, Bologna, Modena, Parma, Milano, Pavia, Bergamo –, sui suoi giudizi sulle opere d'arte ammirate o criticate, sui monumenti architettonici e sulle profonde suggestioni che poi si riversarono sul suo stesso fare poetico, vorrei in particolare accennare alla visita, che giunge al termine del suo itinerario, all'Accademia di Carrara a Bergamo, che il poeta giudica come “una delle più appaganti gallerie che conosco”³⁰, dove si sofferma in particolare ad ammirare un San Sebastiano, erroneamente attribuito ad Antonello da Messina. Quest'opera, come fa opportunamente notare Marco Roncalli, “gli resterà nella mente più di altri dipinti, insieme ad altri due, dello stesso soggetto, mai dimenticati quello del Mantegna al Ca' d'Oro di Venezia e quella del pittore fiammingo Hans Memling. Ora è certo, come lo stesso Eliot ci informa, che questi dipinti lo ispirarono, nel 1914, per il suo componimento *The Love Song of St Sebastian*, (che restò inedito fino al 1996), (T.S.Eliot, *The Love Song of St Sebastian*, in *Inventions of the March Hare*, New York, 1996) ma non va affatto escluso, che ci sia stata anche una forte suggestione di D'Annunzio. Anche Eliot, si muove, come D'Annunzio nel suo *Le Martyre de Saint Sébastien* tra misticismo ed erotismo, ascetismo e sensualità, religione e morte, fino a giungere, nel caso del componimento eliotiano “a un'autoflagellazione prima di un rapporto sessuale”. Per morbosità e disinvoltura Eliot sembra addirittura superare D'Annunzio, anche se con il grande limite della educazione puritana ricevuta in famiglia. Si può parlare di influenza? È difficile dirlo. Quel che è certo è che Eliot era a Parigi quando la sera del 22 maggio 1911 l'opera dannunziana venne rappresentata al Théâtre de Chatelet in francese, protagonista Ida Rubinstein e musiche originali di Debussy, con grande scalpore sulla stampa locale ed internazionale, anche per l'avversità della Chiesa. Sembra quasi impossibile che Eliot non se ne sia interessato. Quello del rapporto tra D'Annunzio ed Eliot attraverso la figura di San Sebastiano è sicuramente un argomento che suscita stimoli per ulteriori approfondimenti, anche in altre direzioni. Come ci ricorda anche la Hallett, “Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine” scrisse T.S. Eliot nel 1922, l'anno in cui D'Annunzio aveva incominciato a lavorare su quello che sarebbe diventato il *Libro segreto*. Ma già aveva scritto, e molti lo ritenevano il suo capolavoro, il *Notturmo*. Il poeta, trasformando la propria vita in un mosaico letterario di reminiscenze, pensieri introspettivi e brani dell'ormai enorme biblioteca di testi che affolla la sua mente, dimostra ancora una volta la capacità di fiutare lo spirito del tempo.”³¹

A questo punto, sarebbe molto interessante indagare e confrontare, per esempio il simbolismo della *Terra desolata* e quello del *Notturmo*, il rapporto “tra l'ossessione del fuoco e le immagini dell'aridità, dell'arsura, della sete, che avevano, precise radici biografiche, anzi cliniche (il divieto del bere): “Soffriva la siccità come certe plaghe della campagna romana quando il suolo si fende ed esala la febbre.”³². Non solo. Sarebbe anche molto interessante indagare sul rapporto continuo tra classicità e contemporaneità così come utilizzato da Eliot, da Pound, da Yeats, da Joyce, forse, in certa misura tutti e quattro debitori, direttamente o indirettamente, di D'Annunzio. Come pure sul tema del plagio nei due poeti, sul quale, Eliot credo abbia detto delle parole definitive in alcuni versi dei *Quattro Quartetti* che ora mi prenderò la libertà di leggervi, nella traduzione, ancora insuperata, di Filippo Donini, che tra l'altro ha diretto l'Istituto Italiano di Cultura di Londra sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso, e che era stato buon amico di Eliot:

E così ogni impresa

È un cominciar di nuovo, un'incursione nel vago

Con logori strumenti che peggiorano sempre
 Nella gran confusione dei sentimenti imprecisi,
 Squadre indisciplinate di emozioni. E quello che c'è da
 conquistare
 Con la forza e la sottomissione, è già stato scoperto
 Una volta o due, o parecchie volte, da uomini che non
 si può sperare
 Di emulare – ma non c'è competizione –
 C'è solo la lotta per recuperare ciò che si è perduto
 E trovato e riperduto senza fine: e adesso le circostanze
 Non sembrano favorevoli. Ma forse non c'è da guadagnare
 Né da perdere.
 Per noi, non c'è che tentare. Il resto non ci riguarda.
 La casa è il punto da cui si parte.³³

Ci sono situazioni, personaggi e stati d'animo nel D'Annunzio del *Notturmo* e del *Libro segreto* e nell'Eliot soprattutto della *Waste Land* che andrebbero messi a confronto, non ultima la figura di Tiresia, che nel capolavoro eliotiano rappresenta il personaggio principale, ma è molto significativamente presente anche nel *Notturmo* di D'Annunzio. E non posso non ricordare, a proposito di Tiresia, lo splendido monologo *Conversazione su Tiresia* che Andrea Camilleri ha tenuto l'11 giugno scorso al Teatro Greco di Siracusa, in cui ha ripercorso il lungo cammino dell'esistenza, nella letteratura, del celebre indovino tebano.³⁴

NOTE

1. D. Marianacci, "Dante e la letteratura irlandese del Novecento", in *Agenda Irlanda*, T.G.P., Dublin, 1990, pp.51-54.
2. Samuel Beckett, *Lettere 1929-1940*, (Adelphi, 2017. A cura di George Craig, Marth Dow Fehsenfeld, Dan Gun e Lois More Overbeck. Edizione italiana a cura di Franca Cavagnoli, traduzione di Massimo Bocchiola e Leonardo Marcello Pignataro. Titolo Originale: *The Letters of Samuel Beckett*. Vol.I: 1929-1940, The Estate of Samuel Beckett, 2009).
3. Samuel Beckett, op. cit. p.26-27.
4. D. Marianacci, "Beckett, tanta vita a tutto campo", in *La Città Quotidiano*, 11 febbraio 2018, p. 55.
5. Ibid p. 26.
6. Ibid p. 27.
7. Samuel Beckett, *Proust*, Chatto and Windus, London, 1931.
8. Samuel Beckett, *Lettere*, op. cit. , Nota 3, p.24.
9. Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, in *Tutti i romanzi, novella, poesie, teatro*, a cura di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva, Newton Compton Editori, 1995, p. 1022.
10. Dante Marianacci, "Globetrotter della cultura e Re Mida della letteratura. Intervista inedita a Umberto Eco", *Quotidiano La Città*, 21 febbraio 2016, p.16-17.
11. James Joyce, *Lettere*, a cura di Giorgio Melchiori, Traduzione di Giorgio e Giuliana Melchiori e di Renato Oliva, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, p. 650.
12. Giulia Ricca, "Il terzo stadio della bellezza. Epifania e realismo in D'Annunzio e Joyce", *Lettere italiane*, Olschi Editore, 2016, n.1, p.
13. Giulia Ricca, op.cit., p. 60.
14. James Joyce, *Gente di Dublino*, a cura di Paolo Di Stefano, traduzione di Margherita Ghirardi Minoja, Prefazione di Sandro Veronesi, Corriere della Sera, 2014, pp.284-285.
15. Lucy Hughes-Hallett, *Gabriele d'Annunzio. L'uomo, il poeta, il sogno di una vita come opera d'arte*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 527 (titolo originale: *The Pike*, Harper Collins Publisher, 2012).

16. Mark Phelan, *An Irishman's Diary of Gabriele D'Annunzio – the 'John Baptist of Fascism' and would-be IRA quarte master*, The Irish Press, 1 March 2018.
17. Dante Marianacci, "D'Annunzio, la Guerra e gli altri", *Atti del convegno "D'Annunzio, la Guerra, l'Europa"*, *Rassegna Dannunziana*, Anno XXXIII, n.67-68, 2017, pp.135-143.
18. Angela Tumini, "D'Annunzio e Wilde/D'Annunzio and Wilde", *Atti del convegno "D'Annunzio e le Isole Britanniche/D'Annunzio and the British Isles"*, *Notebooks of the Italian Cultural Institute*, Edinburgh, 25 May 2001, pp.75-86.
19. G.A.Greene, *Italian Lyrists of Today*, London, 1893.
20. Cfr., John Woodhouse, "Gabriele d'Annunzio e la cultura anglosassone: la testimonianza del silenzio", in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, *Atti dell'XI Convegno internazionale di Studi Dannunziani*, Pescara 9-14 maggio 1988, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, pp.627-647).
21. *Biographies and Autobiographies in Modern Italy: a Festshift for John Woodhouse*, edited by Peter Hainsworth and Martin McLaughlin, Modern Humanities Research Association and Taylor & Francis, 2007.
22. Gabriele d'Annunzio, *Alcyone. A selection*, Edited and introduced with notes and vocabulary by J. R. Woodhouse, Manchester University Press, 1978).
23. John Woodhouse, "D'Annunzio e Yeats", *Gabriele d'Annunzio tra Italia e Inghilterra*, Edians, 2003, pp.131-140.
24. John Woodhouse, "Gabriele d'Annunzio e la cultura anglosassone: la testimonianza del silenzio", in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, *Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Vol.II, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, 1988, p. 629.
25. Maria Rosa Giacon, "Pleasure: Il Piacere inglese e l'apporto della lezione linguistica dannunziana", *D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi*, 42° convegno nazionale di studi, in *Atti – Rassegna Dannunziana*, Anno XXXIV, n.69/71, 2018, pp.27-53.
26. François Livy, "Tra modernità e mondanità: D'Annunzio nella cultura francese", in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Vol. II, pp.601-618.
27. François Livy, "Tra modernità e mondanità", *op. cit.* p. 615.
28. Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, Traduzione e cura di Aimara Garlaschelli, introduzione di Anthony Leonard Johnson, Edizioni ETS, Pisa 2018.
29. Thomas Stearns Eliot, *Viaggio in Italia*, Morcelliana, giugno 2018; titolo originale: *Notes on Italy*, 1911.
30. Thomas S. Eliot, *Viaggio in Italia*, *op. cit.* p. 75.
31. Lucy Hughes-Hallett, *op.cit.*, p. 57
32. Gabriele d'Annunzio, *Notturmo*, a cura di Gianni Turchetta, Oscar Mondadori, 1995, p.171.
33. T.S.Eliot, *Quattro Quartetti*, East Coker, V, Bompiani, 1961, p.501.
34. Cfr. D.Marianacci, *Il profeta cieco. Con Tiresia il viaggio di Camillieri nei giorni*, in *Quotidiano La Città*, 8 nov. 2018,p.18; D.Marianacci "Da Tiresia a Narciso. Ovidio tra T.S.Eliot, Ted Hughes e Seamus Heaney", *Quotidiano La Città*, 21 febbraio 2018, p.19; D. Marianacci, "Eliot e D'Annunzio. Ma il Vate influenzò il poeta premio Nobel?", *La Città Quotidiano*, 3 ottobre 2018, p.20.

Le ali della vittoria: note sulla fortuna di D'Annunzio nell'America del Nord

Paolo Fasoli

Premesso che per scrivere una storia della ricezione di D'Annunzio in Nord America occorrerebbe potere disporre di un ponderoso volume, voglio spiegare che

le “ali” del titolo sono un’allusione antifrastica alla nota biografia romanzata di D'Annunzio ed Eleonora Duse pubblicata nel 1956 dalla scrittrice italo-americana Francesca Vinciguerra, anglicizzatasi come Frances Winwar¹, libro che rappresenta l’ipertrofico e debordante esito dell’approccio all’opera ed alla figura dello scrittore che aveva distinto la letteratura critica (si fa per dire) e biografica Americana nella prima metà del secolo, una letteratura soprattutto giornalistica, talvolta di ambizioni elzeviristiche, di cui di seguito si darà poco conto perché il risultato sarebbe un catalogo infinitamente ripetitivo di mitemi spesso declinati e combinati a seconda della moda corrente nel gossip. La mia antifrasi vuol far presagire come nel corso del tempo ci sia stato un totale rovesciamento nell’approccio critico (ma anche, in parte, biografico) a D'Annunzio, e che ci fu un formidabile riscatto della fortuna critica del nostro autore in America. Negli ultimi decenni si è avviata una profonda rivisitazione del *corpus* più che della vita che ha portato alle posizioni critiche di oggi, di cui si darà conto tra breve. Però resta innegabile che sia stato il nesso D'annunzio-Duse a ravvivare un interesse che si era mostrato fino ad all’ora sporadico ed improntato ad un distratto ragguagliamento sulle novità di un oltreoceano sommariamente orientaleggiato, almeno nella stampa maggiore. In poche parole, a cambiare il corso è la traduzione inglese del *Fuoco*, (ad opera della scrittrice Magda Sindici, sotto lo pseudonimo di Cassandra Vivaria), apparsa a breve distanza dalla pubblicazione italiana del romanzo, ed uscita nello stesso anno (1900) da vari editori (anche nella stessa città) a Londra, New York, e Boston. L’edizione Collier di New York conteneva un saggio prefatorio di Gustavo Tosti, diplomatico di carriera, sociologo ed antropologo, particolarmente attento ai problemi che la montante onda anarchica stava procurando alle relazioni tra i due Paesi. E si tratta di un saggio che rappresenta forse il contributo più simile ad un’analisi storico-critica informata ed attenta, tra quanto fino ad allora era apparso in Nord America. A questo punto bisogna fare una breve ricognizione sulle visite della Duse negli Stati Uniti precedenti alla pubblicazione del romanzo. La letteratura americana a riguardo - Weaver nella sua voluminosa ed elegante biografia del 1984², Felicia Londré nell’asciutto e puntuale articolo dell’anno successivo³ - presenta opinioni sostanzialmente concordanti circa il successo della prima tournée, nel 1893 (prima di allora, poco era apparso sull’attrice nella stampa americana generalista e specializzata)⁴. Per Weaver l’attrice ebbe moderato successo di pubblico a dispetto del suo repertorio (*La Dame aux camélias* suscitò scandalo), ma come nota Londré, nonostante il fatto che l’apprezzamento dei critici aumentasse col procedere della tournée, il per niente numeroso pubblico era composto massimamente da italo/americani e membri della “fashionable society.” La stessa studiosa nota come in generale la funzione della stampa fosse duplice: assecondare ed allo stesso tempo manipolare i gusti del pubblico; e le iperbolie sensazionalistiche sul personaggio (stupì che l’attrice

fosse arrivata in segreto ed avesse evitato ogni pubblicità) non necessariamente corrispondevano al tenore delle recensioni. Paradossalmente, la repulsione per alcuni dei ruoli interpretati (Santuzza per esempio) magnificava, filtrata dal pregiudizio etnico, la sublimazione degli stessi nell'esecuzione attoriale⁵. Un recensore del *New York Herald* commentò che laddove nessuno si sarebbe fermato a guardare una popolana italiana incedente con un carico in testa, seguita da bambini, vedere la Duse fare la stessa cosa in scena suscitava ammirazione⁶. Molto maggior successo e notevoli risultati finanziari ebbe la visita del 1896, in cui peraltro si trovò a New York negli stessi giorni in cui vi recitava Sarah Bernhardt, e con sovrapposizioni di repertorio. La "Duseworship" ormai era diventata una moda che coinvolgeva anche gli strati più alti della società americana ed anche del mondo politico: il presidente Cleveland e la consorte assistettero a tutti gli spettacoli nella Capitale, da cui parti la tournée. L'effetto D'Annunzio si comincia ad avvertire già dal 1899, quando addirittura la stampa popolare può titolare "ripudiata da D'annunzio...trova la tragedia nella sua propria vita...ed ora sta pensando di prendere il velo"⁷ (ma le *fake news* appaiono anche su giornali più autorevoli: a fine 1901 il *New York Times* riporta la falsa notizia che la *Francesca da Rimini* è stata bandita a Roma). Dunque si può immaginare quale scandalo potesse suscitare il repertorio tutto dannunziano della tournée del 1902, scandalo che avrebbe raggiunto il parossismo se gli impresari le avessero consentito di farsi accompagnare dal tragediografo come conferenziere. *Francesca da Rimini* (che gli americani avevano già conosciuto nelle versioni drammatiche di Pellico e Boker) ebbe maggior successo di pubblico se non di critica delle meno moralmente esonerabili *Gioconda* e *Città morta*, per il critico del *Boston Herald* vedere questi drammi "è come aggirarsi tra i peggiori reparti di un ospedale per incurabili sotto la guida di un brillante dottore che possiede un immenso dono per l'eufemismo ingannevole"⁸.

Secondo Weaver Eleonora, pur di non deludere D'Annunzio, gl'inviò royalties calcolate sul tutto esaurito e non sulle magre percentuali che avevano in verità riempito i teatri⁹. L'ultima tournée, quella in cui l'attrice morì a Pittsburgh, ridusse la presenza dannunziana alla sola *Città morta*, cui ormai anche certa critica (*New York Times* 1° dicembre 1923) riconosce "intenso potere emozionale e bellezza di linguaggio e tetramente splendide atmosfere"¹⁰.

Se D'Annunzio alla fine non andò mai a tenere conferenze oltreoceano (anche se, come ci ha mostrato Emilio Mariano, 'parlò' agli USA¹¹, a questo punto è il D'Annunzio eroe di guerra, aviatore, e protagonista dell'impresa di Fiume quello che domina nelle cronache, cronache che di gran lungo sopravanzano per interesse e quantità gli scritti dedicati alla sua produzione letteraria. Tra il 1914 e il 1934, il regesto bibliografico *D'Annunzio Abroad* pubblicato a New York da Fucilla e Carrière nel 1935 conta 163 articoli di carattere 'biografico' sul solo *New York Times*: significativo è il fatto che numero e frequenza scemino col progressivo ritirarsi dagli impegni pubblici. Relativamente pochi di questi articoli 'biografici' contengono notizie sull'attività letteraria (uno dell'aprile 1922 ce lo dà però intento a scrivere commedie, un altro del marzo 1914 annuncia che scriverà biografie dei suoi cani), mentre appaiono notizie bizzarre ("Accusato di essere un polacco", giugno 1915, "Ha un'attacco di tonsillite dopo essere rimasto a scrivere un poesia in giardino sotto la pioggia" novembre 1923), mentre gli editoriali non evitano sottotoni sarcastici ("L'artista completo," settembre 1920)¹².

Ci si avvia ormai verso l'inesorabile inscindibilità della triade D'Annunzio/Guerra/Fascismo che dominerà per decenni a venire in America, come nel resto del mondo anglofono boreale. Nel 1935 esce a Londra *Gabriele D'Annunzio: the Warrior Bard* di Gerald Griffin¹³, che sarà ripubblicato negli Stati Uniti nel 1970: già questa ripresa a distanza denota la significatività di quest'opera ai nostri fini, e la sua rilevanza da quella parte dell'Oceano. Griffin si chiede in liminare: soldato o poeta? La risposta è ovvia: "Innanzitutto soldato, perché in questo paese [la Gran Bretagna] è conosciuto soprattutto

per la prodezza militare”¹⁴. Quello che era ovvio in Gran Bretagna nel 1935, potremmo aggiungere, resta anacronisticamente rilevante nell’America degli anni ’70. Griffin reputa essenziale il servizio reso alla causa alleata con le “filippiche propagandistiche.” Egli concede che in futuro D’Annunzio potrà essere dimenticato come soldato e restare immortale come poeta, ma non evita di reiterare clichés correnti anche oltreoceano: “La maggioranza degli inglesi tuttora considera quel paese [l’Italia] come una nazione di cantanti d’opera, suonatori di mandolino e d’organetto, venditori di gelato, camerieri”¹⁵. Di conseguenza, il disprezzo per gli italiani influisce sul (non) studio della lingua, e dunque della letteratura (spiegazione fallace perché abbondanti erano le traduzioni). Ritorna in Griffin anche quella che sarebbe stata un’etichetta a lungo inscrollabile (D’Annunzio come il San Giovanni Battista del Fascismo), una che si ritrova in *D’Annunzio: The First Duce* di Michael Arthur Ledeen¹⁶. Indubbiamente, il libro presenta idee nuove per il panorama americano: lo stesso Ledeen aveva fatto conoscere l’anno prima l’interpretazione del fascismo (dei fascismi) di Renzo De Felice al pubblico di lingua inglese in un libro pubblicato da un piccolo editore: *Fascism: An Informal Introduction to its Theory and Practice. An interview with Michael A. Ledeen*¹⁷. E l’anno successivo *Interpretation of Fascism* dello storico italiano esce da Harvard University Press. Ledeen considera l’esperienza fiumana come un microcosmo del mondo politico moderno, dove domina un “colorito” stile di manipolazione politica¹⁸. Ed il ‘colore’, con una certa seppur semi-amatoriale competenza semiologica ed antropologica, Ledeen lo ravvisa nella sperimentazione di segni che saranno parte distintiva ed essenziale del codice di comunicazione fascista: il saluto/arringa dal balcone, il saluto romano, l’uso di simboli religiosi, l’evocazione di martiri e reliquie, gli slogan asemantici (“Aia aia alalà”). Purtuttavia, ulteriormente divaricando la distinzione defelicisiana tra Fascismo-movimento e Fascismo-regime, Ledeen vede nel dannunzianesimo fiumano, e nella “Carta del Carnaro”, un importante contributo alla teoria ed alla prassi politica, ed una validazione della ‘politica del consenso’. La collaborazione tra D’Annunzio ed il sindacalista rivoluzionario Alceste De Ambris che le diede luce trascenderebbe le tradizionali distinzioni politiche ed ontologiche tra pensiero di destra e di sinistra: ecco dunque l’apertura alla partecipazione di poeti e giornalisti americani, scrittori belgi, sindacalisti, anarchici e militari, e alle libertà che oggi si direbbero civili: uguaglianza tra i sessi, libertà di religione o di essere atei, previdenza sociale, assicurazione medica universale, democrazia diretta, preti che si sposano, continuo avvicendamento alla guida politica.

Mi assumo ogni responsabilità per lo iato, ma credo cordialmente che il vero punto di svolta nella dannunzistica nordamericana non avvenga fino alla seconda metà degli anni ’80, quando, ben metabolizzato il concetto di ‘morte dell’autore’, a partire da numeri speciali di riviste in immediata sequenza, di sorta fu sancita una globalizzazione degli studi dannunziani; ma qui si pone un problema sia di metodo sia, oggettivamente, di sostanza, rispetto al mio tema (come si determina chi o cosa, nell’ambito degli studi critici letterari prodotti e/o pubblicati negli USA o in Canada, sia italiano o americano o canadese, o italo/americano o italo/canadese). Non è questo il luogo per discuterne, ma si consideri che dagli inizi degli anni ’70 l’italianistica americana in ambito universitario conosce una crescita tuttora inarrestabile di flussi migratori accademici assolutamente univoci: dall’Italia verso il Nordamerica). Mi riferisco in particolare a due eventi: il numero monografico nel 1987 della rivista americana *Annali d’italianistica* (la cui redazione era a quel tempo presso la University of North Carolina at Chapel Hill)¹⁹ e, l’anno successivo, il volume dei *Quaderni dannunziani* contenente gli atti del convegno “D’Annunzio a Yale” per la cura di Paolo Valesio, che aveva organizzato il congresso tenutosi a New Haven nel marzo dello stesso anno.²⁰ Ad entrambi i volumi contribuirono studiosi italiani o comunque europei, americani, e (categoria a cui alludevo sopra) italiani di formazione ma docenti in università nordamericane. Data l’attenzione a “Pastori nel mondo” in questo Convegno, vorrei ricordare, nella raccolta di *Annali*, la perspicacissima

“lettura” data della poesia da Paolo Cherchi della University of Chicago. Questi due volumi ebbero l’effetto di legittimare definitivamente gli studi dannunziani in senso accademico e scientifico, ed aprire la strada ad una serie di impegnative intraprese di ricerca, spesso di respiro monografico. Di necessità, quanto segue è una selezione delle cui esclusioni mi assumo ogni demerito. Inoltre, mi soffermerò solo sugli aspetti che ritengo più innovativi. Il numero doppio dei *Quaderni dannunziani* del 1989 include una sezione “D’Annunzio a Harvard”) che consiste degli atti del convegno tenutosi presso l’università americana l’anno precedente per iniziativa del Lyceum e la coordinazione di Philip Cordaro. Vi appaiono saggi in italiano ed in inglese di studiosi per lo più operanti in ambito accademico statunitense (Giovanni Cecchetti, Paolo Valesio, Giovanni Gullace, Emilio Mariano, Lynn m. Gunzberg, Rosamaria Lavalva, Emiliana P. Noether: il novero dei conferenzieri in quella sezione era comunque di molto maggiore)²¹.

Il merito di aver condotto su una strada nuova e moderna la dannunzistica americana deve andare, tra gl’altri, a Barbara Spackman, ed al suo *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D’Annunzio*²², studio che mappa un territorio interessantemente diverso da quelli fino ad allora praticati. Partendo da una disamina delle teorie ottocentesche sulla malattia mentale, l’autrice individua un insieme di strategie retoriche con cui descrivere non solo i corpi malati e i loro pensieri, ma anche classi sociali, posizioni politiche, generi (*genders*), ed infine testi letterari. Queste teorie restano rilevanti ancora nel ventesimo secolo. Una scelta di opere in prosa di D’Annunzio costituiscono il punto di partenza e la destinazione finale di un itinerario di ricerca che tiene in considerazione l’intertesto scientifico dei testi letterari e critici, così come il sottotesto francese del decadentismo italiano (la retorica baudelairiana della ‘malattia’). Un tratto essenziale che da questa visuale accomuna gli scrittori decadenti è la mancanza di virilità, *degeneration* come *degenderation*²³. È questa una prospettiva condivisa dalla critica idealista e da quella marxista, da Croce a Gramsci a Lucaks. In *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*²⁴ del 1996, 2 capitoli propongono una innovativa analisi (soprattutto per il quadro teorico di riferimento) di un certo numero di discorsi pronunciati durante la vicenda fiumana, e delle *Vergini delle rocce*. La nozione di *fantasy* da un lato si basa sulle ricerche di Jean Laplanche e di Jean Bertrand Pontalis, dall’altro sul concetto di “fantasia ideologica” come proposto da Slavoj fiižek. Il capitolo che esamina i discorsi fiumani suggerisce che il modello dannunziano di virilità viene presentato come uno in cui la virilità è definita e modellata attraverso il femminile. Essa si oppone alla “adiposità” delle nazioni “plutocratiche”, ed ha per esempio positivo quella paradossalmente femminile di Caterina Sforza. *Le vergini delle rocce* è definito romanzo “antidemocratico” e “antiparlamentare”²⁵ che ha per tema la generazione di un superuomo: il protagonista s’impegna a scegliere tra tre sorelle la genitrice che gli darà un figlio eccezionale. Le esplicite declamazioni che abbondano in quello che Spackman chiama “*fairy tale*” ne fanno un precursore dell’ideologia fascista, ed è qui che l’autrice attinge alla teoria della fantasia ideologica di fiižek²⁶. Bisogna dire che il volume di Spackman esce ben prima che fiižek diventasse una super pop-star della Critical Theory, quando i suoi paradossi teorici erano ancora enormemente innovativi per gli studi letterari.

Nel 1992 esce il libro che forse ha più segnato la critica dannunziana americana degli ultimi tempi, *Gabriele D’Annunzio; The Dark Flame* di Paolo Valesio²⁷. E qui subito si affaccia quel problema di metodo e sostanza a cui accenavo sopra. Valesio, studioso di formazione italiana, docente a quel tempo a Yale, scrive questo libro in italiano e lo fa tradurre da una studiosa americana. Ed egli stesso problematizza la sua identità di lettore. All’inizio del capitolo “D’Annunzio, America, and Poetic Prosing” Valesio dichiara: “l’analisi che segue è scritta dalla posizione di uno ‘scrittore tra due mondi,’ una situazione che può essere chiamata quella del testimone atlantico”²⁸. Il libro muove da una aperta dichiarazione della sua impostazione “revisionistica”, esibita fin dal primo paragrafo. Dal punto di vista euristico, uno degli aspetti più interessanti è il ricorso allo

strumento associativo delle “genealogie poetiche.” Una genealogia “si distingue dalla normale catena storica di connessioni perché le mancano astrazione ed ambizione razionalistica [...] Quando cogliamo una relazione storica come una concreta relazione personale, abbiamo colto una genealogia”²⁹. È un’ipotesi relazionale, o se vogliamo uno strumento di verifica, che viene impiegato nel capitolo succitato. Esso guarda alla “struttura letteraria” della “prosa-in-poesia” come termine di comparazione tra certi aspetti della scrittura dannunziana e momenti della tradizione letteraria americana: Walt Whitman vi figura prominentemente. Uno degli investimenti ideologici più perentori di Valesio, ed a quel tempo anche più rischiosi, è il dichiarare senza esitazioni la modernità di D’Annunzio, l’appartenere la sua opera alla “cultura del moderno e all’estetica del modernismo che nacquero in Europa, non in America. Perché D’Annunzio è non solo uno scrittore moderno, ma un nostro contemporaneo”³⁰. Voglio far notare qui che né Valesio, né gli autori che hanno affrontato di recente il tema del modernismo come Somigli e Moroni, seguono scorciatoie neo-marxiste, quelle che hanno come breviario di riferimento il Frederic Jameson di *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*³¹ (e alla cui lezione è ancora attenta Barbara Spackman in *Fascist Virilities*).

Un segnale concreto del ritorno di D’Annunzio nel maggior corso (forse sarebbe più perspicuo dire ‘mainstream’) degli studi letterari accademici può darcelo il volumetto di Charles S. Klopp, pubblicato nel 1988: una sorta di guida, attenta, asciutta e puntuale, a D’Annunzio per il pubblico americano contemporaneo, accademico (studentesco intendo) siccome generale, con ogni capitolo sulle opere prefato da una nota biografica³².

Nel 1991 Rosamaria LaValva pubblica un interessantissimo volume³³ che esplora i fino ad allora non debitamente investigati interessi di D’Annunzio verso l’antropologia dei suoi tempi, a partire da appunti inediti che la studiosa riproduce in appendice. In essi D’Annunzio si interroga sul significato del sacrificio rituale nelle sacre scritture. Il tema del sacrificio rituale è uno a cui prestarono grande attenzione antropologi e scrittori del secondo Ottocento. Da questa premessa, la studiosa esplora il tema del sacrificio a partire dalle *Novelle della Pescara*, e poi, con i romanzi, in relazione all’erotismo ed alla proiezione eroica dei protagonisti maschili delle opere narrative. È nelle tragedie però che si assiste ad una “vera e propria apoteosi del sacrificio”.

D’Annunzio and the Great War di Alfredo Bonadeo (1995) non è solo opera storiografica nella tradizione di Ledeen, ma, diviso in capitoli che abbracciano l’intera vita dello scrittore, propone interessanti riflessioni sulla “regressione” e “disperazione” post-belliche. Rispetto alle monografie degli ultimi 30 anni, questa è senz’altro una delle meno teoricamente orientate, ancorata com’è ad un background storico più che letterario, peraltro limitato storicamente al periodo della grande Guerra.³⁴

Altrettanto tradizionale ed estraneo al dibattito teorico che attualmente, e anche a suo tempo, investiva i *gender studies* e la *critical theory* è *D’Annunzio. Un teatro al femminile* di Luisetta Elia Chomel. L’autrice rileva come “ad eccezione della prosa notturna, dove l’impegno eroico e la meditazione ascetica escludono l’elemento femminile”, “nel corpus dell’opera di D’Annunzio [...] la donna è largamente rappresentata, quale figura emblematica e complemento essenziale della sensualità che pervade la sua scrittura”³⁵.

In *Antropologi alla corte della bellezza : decadenza ed economia simbolica nell’Europa fin de siècle*³⁶, Nicoletta Pireddu conduce un’analisi del simbolismo dannunziano anche sulla scorta dei contributi di due italianisti americani quali Lucia Re e Robert Dombroski (quest’ultimo aveva riflettuto perspicacemente sulla a-pragmaticità e autoriflessività del “valore” nel nostro autore). Il volume esplora i “legami significativi e fino ad ora trascurati tra l’estetica decadente e il discorso antropologico nell’Europa tardo ottocentesca”³⁷ visti in un “momento di transizione, di attrito e di scontro tra modelli tradizionali ed innovativi”. Il capitolo su D’Annunzio ha per premessa “l’omologia di dono ed attività estetica”: l’autore “si spinge più di ogni altro” [...] oltre la reciprocità

richiesta dallo scambio simbolico per contemplare la possibilità di una forma più radicale di dispendio estranea a qualsiasi forma di ritorno e di ricompensa³⁸. È evidente l'impostazione derridiana dell'argomento, a cui l'autrice torna anche in un saggio in inglese dal titolo esplicito, che ricorda anche le tesi di Rosamaria LaValva sopra esposte: "Gabriele D'Annunzio: The Art of Squandering and the Economy of Sacrifice"³⁹.

Nel 2004 Luca Somigli e Mario Moroni curano un volume collettaneo intitolato *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*.⁴⁰ Nella premessa i due studiosi affermano che "bisogna liberarsi di un equivoco: relegare D'Annunzio in qualche sorta di archeologia ottocentesca, o appiattare i suoi risultati straordinari con un approccio pseudo-sociologico"⁴¹. La verità, intuita ansiosamente da Marinetti, è che la geniale sperimentazione simbolista di D'Annunzio è essenzialmente ciò che ha reso il modernismo possibile nella letteratura italiana. D'Annunzio fu tra i primi scrittori in Europa ad esplorare il legame labirintico tra erotismo, inconscio, corpo, temporalità, mito, ed impulso di morte.⁴² Il volume contiene un importante contributo di Lucia Re ("Author and Actress Between Decadence and modernity") su D'Annunzio, Duse, Sarah Bernhardt e Oscar Wilde: nel dibattito sui ruoli di genere di fine secolo le attrici, con le loro "identità nomadi" sfidano le nozioni comuni di domesticità e di fissità della soggettività femminile. "Per D'Annunzio Duse (ed in misura minore Bernhardt) fu una vera rivelazione della modernità, non solo per il suo stile di teatralizzazione del corpo, ma anche per il tema fondamentale della temporalità, e della complessa e contraddittoria relazione tra inconscio, temporalità ed eros, che la sua tecnica attoriale rendeva manifesta ed illuminava"⁴³.

Elena Borelli, in *Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, and the Ethics of Desire: Between Action and Contemplation*,⁴⁴ illustra come a fine secolo la speculazione filosofica sul desiderio avviata da Schopenhauer e Nietzsche, la diffusione del darwinismo oltre i confini della scienza accademica, e l'interpretazione dell'evoluzione come 'ascensione', conducono ad una concezione del desiderio come retaggio delle origini animalesche dell'essere umano. In D'Annunzio (così come in Pascoli) il dramma del desiderio porta alla scissione del personaggio che cerca di far fronte a queste forze che urgono dal profondo. Con una solida argomentazione storico-teorica, i saggi su D'Annunzio ripercorrono l'intero arco della produzione romanzesca con particolare attenzione ai protagonisti maschili (nel capitolo intitolato "The Male Hero and the Evolution of Desire in D'annunzio's Novels")⁴⁵.

Veniamo ora ai contributi di un giovane e prolifico studioso, Andrea Mirabile. *Multimedia Archaeologies: Gabriele D'Annunzio, Belle Époque Paris, and the Total Artwork*⁴⁶ guarda all'esilio francese (con particolare attenzione al *Martyre*) in capitoli che indagano gli aspetti verbali, visuali, e musicali, e s'interroga sulle declinazioni dell'idea di opera d'arte totale (in senso wagneriano) in un periodo che vede nascere le comunicazioni di massa ed il cinema. Il poeta Italiano "crede che il teatro sia tra le arti che più necessitano di un completo rinnovamento attraverso un intimo dialogo con mezzi antichi e moderni, incluso il cinema"⁴⁷. "I progetti e le idee di D'annunzio ci aiutano a comprendere alcune questioni ideologiche ed estetiche di un'intera generazione artistica tra Decadentismo e Modernismo". La sua relazione con i nuovi media tenta una sintesi tra vecchio e nuovo con "progetti utopistici che rispecchiano [...] la contraddittoria complessità di un'intera epoca, che continua ad influenzare il nostro tempo"⁴⁸. *Piaceri invisibili: retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino* (2017)⁴⁹ contiene un capitolo sui riferimenti alle arti visive nel *Notturmo*, che rivela come la tendenza all'espansione ecfrastrica presente nel corpus dannunziano non venga meno neanche in un testo per la maggior parte composto in un periodo di cecità, ed in cui la funzione della memoria deve prendere il sopravvento. Un altro capitolo sulla "retorica della cecità" in D'Annunzio, Pasolini, e Calvino approfondisce la tensione tra parola e immagine,

soprattutto pittorica. Questi autori, scrive Mirabile, “puntano, seppur da prospettive diverse, a contaminare e sovrapporre scrittura e visione fino ad una ideale unità dei due ambiti.”⁵⁰ L’ultimo libro di Mirabile, *Ezra Pound e l’arte italiana. Fra le avanguardie e D’Annunzio*⁵¹ (2018) esaminando la fase “paradisiaca” dell’opera del poeta americano, “ovvero l’ingresso in una sorta di condizione sacrale, divina, al di là delle miserie del quotidiano, oltre le abituali classificazioni dei confini cronotopici”,⁵² mostra l’influenza simultanea dell’estetismo decadente e del rinnovamento modernista ed il sostanziale debito di Pound verso D’Annunzio. Significativo di quanto perduri e si accresca, declinandosi in metodologie e posizioni teoriche non coalescenti ma sempre più aggiornate, l’interesse nordamericano per D’Annunzio, è il numero monografico di *Forum Italicum*, una delle più autorevoli riviste d’italianistica negli Stati Uniti, uscito nel 2017 a cura di Lara Gochin Raffaelli e Michael Subialka: *Reawakening Beauty: Gabriele d’Annunzio’s Seduction of the Senses*⁵³.

Vi hanno partecipato diversi dannunzisti delle ultime generazioni, alcuni dei quali già precedentemente menzionati, altri invece ai quasi esordi nella letteratura critica su D’Annunzio. I temi variano dal rapporto con le arti figurative alle varie intersezioni dell’estetismo e della sensualità, alle fonti, alle implicazioni filosofiche. Tra gli autori Luca Cottin, Andrea Mirabile, Michael Syrimis, Stefano Bragato, Nicoletta Pireddu, Paul Barnaby, Barbara Turoff, Jessica Wood, Emily Rabiner, Michela Barisonzi, e Moira Di Mauro-Jackson. In sostanza, la dannunzistica americana sembra ormai essersi pienamente emancipata dalla temperie ideologica italiana (storicistico-marxista) che l’aveva irretita fino a recenti decenni, e, superando l’interesse quasi solo esclusivamente biografico (e spesso scandalistico) dei primordi, o quello marcatamente politico per il ‘Giovanni Battista del Fascismo’, si è invece raccordata alle varie tendenze oggi seguite dalla critica e dalla storiografia letteraria nordamericane, ed anzi le sta spingendo verso nuovi orizzonti in cui categorie classificanti e (sfortunatamente) periodizzanti come Decadentismo *versus* Modernismo vengono ormai scomposte e rivelate nei loro termini costitutivi.

Se ci dovesse essere un *post scriptum* a questo capitolo (o una cadenza) esso sarebbe il risultato di una scoperta che in inglese si direbbe *serendipitous* (trovata seppur non ben cercata, o invenuta nonostante l’occhio fosse scrutinando tutt’altro). Mi sono imbattuto per caso in una *Parisina moralisé*. Sappiamo che *Parisina*, né la tragedia né la sfortunata opera di Mascagni, vennero mai rappresentate, almeno in teatri importanti, in Nordamerica. Ebbene, un giovane autore italo/americano, Armando Romano, diede alle stampe, nel 1921, una *Parsina malatesta*⁵⁴ a cui una scrittrice americana, Ada Sterling, fornì un testo a fronte in inglese. Fu una strana operazione, tanto più singolare perché almeno un’altra *Parisina* in forma drammatica (quella di Felice Romani per Donizetti) era ampiamente circolante: opera e libretto con cui il lettore implicito di un testo quale quello di Romano aveva magari maggiore familiarità che con gli archetipi di Bandello e Byron. Romano (le prefazioni di Henry Neagle e del direttore della rivista *Il carroccio* per le cui edizioni il dramma uscì, Agostino De Biasi, fanno esplicito riferimento, in funzione nobilitante, a D’Annunzio) cassa gli elementi più scandalosi della tragedia dannunziana (l’incesto, seppur à la Fedra, consumato davanti alla Madonna di Loreto, per dirne il principale), restaura, nella tradizione Bandello-Byron-Romani, l’attenuante del fidanzamento o promessa tra Parisina ed Ugo prima che ella venga costretta a sposare Nicolò. Romani manda Ugo a combattere i Saraceni più a sud, a Otranto (per suo proprio amor di patria essendo lui leccese), ed aggiunge una pretendente amorosa, rivale di Parisina, nella figura di una donna che appare come una sorta di modesta ma più sventurata Alatiel cristiana. Ma di questo cercherò di parlare o di scrivere un’altra volta⁵⁵.

NOTE

1. Frances Winwar, *Wingless Victory. A Biography of Gabriele D'Annunzio and Eleanora Duse*, New York, Harpers & Brothers, 1956. Bisogna ricordare che già lo stesso anno della pubblicazione in Italia, era uscita, in collaborazione con Arthur Livingston, la traduzione inglese di *L'arcangelo: vita e miracoli di Gabriele D'Annunzio* di Federico Vittore Nardelli (*Gabriel the Archangel*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1931), mentre nel 1938 era apparsa in inglese la biografia di Tommaso Antongini (*D'Annunzio*, London-Toronto, Heinemann). Nel 1935 era stato pubblicato da Columbia University il saggio bibliografico di Joseph G. Fucilla e Joseph M. Carrière *D'Annunzio Abroad. A Bibliographical Essay*, volume abbastanza corposo che rende conto di libri e saggi apparsi in tutto il mondo e su alcuni giornali tra cui il *New York Times*. Una scelta che inevitabilmente rispecchia le predilezioni critico-accademiche degli estensori. Bisogna inoltre considerare (ma su quest'argomento ci vorrebbe un altro saggio) l'influenza esercitata da Giuseppe Prezzolini nel ventennio in cui insegnò a Columbia University, e soprattutto nel decennio in cui fu direttore della Casa Italiana alla Columbia. Si veda Olga Ragusa, *Gli anni americani di Giuseppe Prezzolini: il Dipartimento d'italiano e la Casa italiana della Columbia University*, Firenze, Le Monnier, 2001).

2. William Weaver, *Duse*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

3. Felicia Londré. "Eleanora Duse: An Italian Actress on the American Stage" in *Studies in Popular Culture*, vol. 8, 1985, pp. 60-70. Di una certa risonanza il più recente volume di Helen Sheehy, *Eleanora Duse. A Biography*, New York, Alfred Knopf, 2003. Questa biografia, peraltro interessante perché basata in parte su materiale inedito, incluso un memoriale manoscritto dell'attrice, può contenere affermazioni indecorose per uno studio seriamente scientifico come la seguente: "D'Annunzio nacque il 12 marzo del 1936 nel polveroso paese di pescatori di Pescara, sull'Adriatico negli Abruzzi, la caviglia dello stivale italiano. Ancora oggi gli italiani del Nord hanno pregiudizi verso coloro che vengono da questa regione povera ed aspra, ma D'Annunzio onorava il suo luogo natio" (ivi, p. 137). Tutte le traduzioni dei testi in inglese sono mie. Su Eleanora Duse in America, ed in particolare sulle rappresentazioni della *Francesca da Rimini*, si veda Ferruccio Farina, "Da Rimini a Pittsburgh. Francesca ed Eleanora Duse in America tra puritanesimo e suffragismo 1902-1924" in *Romagna arte e storia*, 87, 2009, pp. 67-81. XXX

4. Cfr. Londré, "Eleanora Duse", cit., p.60.

5. Ivi, p. 63.

6. *Ibidem*.

7. Ivi, p. 65.

8. Weaver, *Duse*, cit., p.242.

9. Ivi, p. 243.

10. Londré, "Eleanora Duse", cit., p.69.

11. Emilio Mariano, *D'Annunzio parla agli USA*, in *Nuova Antologia*, n. 2165, 1988, pp. 185-216.

12. Se la selezione degli articoli effettuata da Fucilla e Carrière è significativa delle inclinazioni di due ricercatori operanti in ambito accademico durante gli ultimi anni della vita di D'Annunzio, va anche detto che essa è a tutt'oggi la più affidabile per il periodo e le pubblicazioni (soprattutto giornali quotidiani) da essa coperte - in primo luogo il *New York Times*-rispetto a quelle che sembrerebbero permetterci gli strumenti di oggi. Da abbonato al *NYT*, ho accesso illimitato al loro archivio. Ebbene, il motore di ricerca *TimesMachine* fornisce risultati differenti ad ogni investigazione. Il sito commerciale (a pagamento) *Newspapers.com* produce dati che lasciano perplessi riguardo alla loro distribuzione geografica: lo stato o territorio americano in cui la stampa si sarebbe più interessata a D'Annunzio, dopo ovviamente quello di New York, sarebbe il Kansas e non la Pennsylvania, il Massachusetts, l'Illinois o il District of Columbia, per citare almeno quelli in cui Eleanora Duse andò in tournée. Questo dato instilla seri dubbi circa la completezza (in senso geografico) e l'affidabilità dello spoglio effettuato da questo motore di ricerca. Comunque, riguardo solo l'area di New York, *Newspapers.com* indicizza ben 7.994 articoli dal 1895 ad oggi.

13. Gerald Griffin, *Gabriele D'Annunzio: the Warrior Bard*, Londra, John Long, 1935. La ristampa americana fu pubblicata presso, Kennikat Press, Port Washington, N.Y./London

14. Ivi, p.5.

15. *Ibidem*.

16. Michael A. Ledeen, *D'Annunzio: The First Duce*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1977. Il volume è stato successivamente ristampato da un altro prestigioso editore, Routledge, nel 2001. In anni recenti la reputazione di Ledeen si è andata deteriorando per il suo coinvolgimento in politiche neoconservatrici piuttosto estreme, quando non addirittura in teorie cospirazioniste. Si vedano pure Jared M. Becker, "D'Annunzio, Socialism, and Poetry" in *Modern Language Notes*, vol.105, Italian Issue, 1990, pp.74-86, e Letizia Argentieri, "La presenza di D'Annunzio in America" in *L'Italia e la grande vigilia. Gabriele D'Annunzio nella politica italiana*

prima del fascismo, a cura di Romain H. Rainero e Stefano B. Galli, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 293-302.

17. New Brunswick, Transaction Books, 1976.
18. Ledeen, *The First Duce*, cit., p. VIII
19. *Annali d'Italianistica*, vol. 5, 1987.
20. *D'Annunzio a Yale. Atti del convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988)*, a c. di Paolo Valesio. *Quaderni dannunziani*, voll. 3-4, 1988.
21. *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani. Quaderni dannunziani*, voll. 5-6, 1988.
22. Barbara Spackman, *Decadent genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989. Di notevole interesse anche Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaca: Cornell University Press (2001) che ha un capitolo intitolato "D'Annunzio's Nietzschean Tragedy and the Aesthetic Politics of Fusion", in cui la studiosa interpreta la fascistizzazione di alcuni autori, tra cui D'Annunzio, come motivata da ragioni estetiche, sulla base delle quali ella demarca un preciso discrimine tra fascismi 'mediterranei' e le ideologie ad esse affini nell'Europa del nord.
23. Barbara Spackman, *Decadent genealogies*, cit, p. 30.
24. Barbara Spackman, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1996.
25. Cfr. pp. 78-91.
26. Cfr. IX, 88-92.
27. Paolo Valesio, *D'Annunzio, The Dark Flame*, New Haven/London, Yale University Press, 1992.
28. Ivi, p. 173.
29. Ivi, p. 14.
30. Ivi, p.172
31. Frederic Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1979.
32. Charles S. Klopp, *Gabriele D'Annunzio*, Boston, Twayne Publishers, 1988.
33. Rosamaria LaValva, *I sacrifici umani: D'annunzio antropologo e rituale*, Napoli, Liguori, 1991.
34. Alfredo Bonadeo, *D'Annunzio and the Great War*, Madison/Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, 1995.
35. Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio. Un teatro al femminile*, Ravenna, Longo, 1997, p. 10.
36. Nicoletta Pireddu, *Antropologi alla corte della bellezza : decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle*, Verona, Edizioni Fiorini, 2002.
37. Ivi, p.8.
38. Ivi, p.13.
39. In *The Question of the Gift*, a c. di Mark Osteen, Londra e New York, Routledge, 2002, pp. 172-190.
40. *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di Luca Somigli e Mario Moroni, Toronto/Buffalo/Londra, University of Toronto Press, 2004.
41. Ivi, p. XVI.
42. *Ibidem*.
43. Ivi, p. 104.
44. Elena Borelli, *Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, and the Ethics of Desire : Between Action and Contemplation*, Madison/Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, 2017.
45. Ivi, pp. 59-91.
46. Andrea Mirabile, *Multimedia Archaeologies: Gabriele D'Annunzio, Belle Époque Paris, and the Total Artwork*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2014.
47. Ivi, p. 16.
48. *Ibidem*.
49. Andrea Mirabile, *Piaceri invisibili: retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino*, Roma, Carocci, 2017.
50. Ivi, p. 119.
51. Andrea Mirabile, *Ezra Pound e l'arte italiana. Fra le avanguardie e D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 2018.
52. Ivi, p. 103. In italiano nel testo originale.
53. *Reawakening Beauty: Gabriele d'Annunzio's Seduction of the Senses*, a c. di Lara Gochin Raffaelli e Michael Subialka. *Forum Italicum*, vol 51.22 (2017). Utile per scopi didattici ma non in

sincronia e sintonia con i più recenti interessi della critica dannunziana americana, è il libro di Franco Zangrilli, *Scrittori allo specchio. D'Annunzio e Pirandello*, Roma, Edicampus Edizioni, 2012. Tra i vari contributi recenti, rappresentativi per distribuzione geografica sia degli Stati Uniti sia del Canada, si vedano almeno i seguenti saggi: Paul Maixner, "James on D'Annunzio. A High Example of Exclusive Estheticis" in *Criticism*, vol. 13, 1971, pp. 291-311; Marisa Gatti-Taylor, "The sacred sower in Hugo and D'Annunzio: 'Saison des semailles' and 'I seminatori'" in *Romance Notes*, vol. 20, 1979-80, pp. 190-194; Adeline R. Tintner, "Henry James's 'The story in it' and Gabriele d'Annunzio" in *Modern Fiction Studies*, vol. 28, 1982, pp. 201-214; Jeffrey Schnapp, "Nietzsche's Italian Style: Gabriele D'Annunzio" in *Stanford Italian Review*, vol. 6, 1986, pp. 247-263; Nicoletta Pireddu, "Il Divino Pregio del Dono. Andrea Sperelli's Economy of Pleasures" in *Annali d'Italianistica*, Vol. 15, 1997, pp. 175-20; Giuliana Pieri, "D'Annunzio and Alma-Tadema: Between Pre-Raphaelitism and Aestheticism" in *The Modern Language Review*, vol. 96, 2001, pp. 361-369; Gabriele Di Giammarino, "Glosse neo-alessandrine nei 'Poemi Conviviali'" in *Rivista di studi italiani*, vol. 22, 2004, pp.66-84; Michael Syrimis, "Decadent Repetitions, Technological Variations, in Gabriele D'Annunzio's *Forse che si forse che no*" in *Romance Notes*, Vol. 45, 2005, pp. 141-150; Timothy C. Campbell, "Remembering D'Annunzio and Il Duce: Modern Prophecy in Italy" in *Quaderni d'Italianistica*, vol. 27, No 1, 2006, pp. 89-108; Jonathan Usher, "A D'Annunzian Donnafugata? A Possible Mantuan Intertext for a Key Section of *Il Gattopardo*" in *The Modern Language Review*, vol. 103, 2008, pp. 728-740; James T. Chiampi, "'Un dolore pacato e eguale'. Eternally Mourning Ippolita in *Trionfo Della Morte*" in *Italica*, vol. 87, 2010, pp. 582-601; James Nikopoulos, 'The Spirit of the Chorus in D'Annunzio's *La città morta*' in *Comparative Drama*, vol. 44, 2010, pp.155-178; Maria Grazia Di Paolo, "D'Annunzio's Giuliana. Mistress and Muse" in *Italica*, vol. 88, 2011, pp. 381-396; Lara Gochin Raffaelli, "From Heavenly Virtue to Cardinal Sin: Dante's Beatrice and D'Annunzio's Elena" in *Italica*, vol. 90, 2013, pp. 567-580; Jeffrey Meyers, "Carpaccio and D'Annunzio's *Il Fuoco*" in *Style*, vol. 47, 2013, pp. 185-192; Andrea Mirabile, "Visual Intertextualities in Gabriele D'Annunzio's *Le Martyre de Saint Sébastien*" in "Modern Language Notes vol. 128-1, 2013, pp. 124-150; Antonis Glytzouris, "Modernist Drama and Eleonora Duse in Fin-De-Siecle Athens" in *Italica*, vol. 92, 2015, pp. 613-624; Marja Harmanmaa, "Gabriele D'Annunzio and War Rhetoric in the *Canti della Guerra Latina*" in *Annali d'Italianistica*, vol. 33, 2015, pp. 31-51.

54. Armando Romano, *Parisina Malatesta. Dramatic Poem in Rhree Episodes*. English Verse by Ada Sterling, New York, Il Carroccio Publishing, 1921.

55. Sulla vicenda storica e letteraria di Parisina, si veda il non accademico ma utile e dettagliato resoconto di Elena Bianchini Braglia e Roberta Iotti, *Madama Parisina. La protagonista del peccaminoso scandalo estense nella storia e nella letteratura*, Modena, Edizioni Terra e Identità, 2007. Si tratta di un volume dove, nonostante l'ingenuità mostrata nella lettura di testi e documenti, e le interpretazioni di essi patentemente lontane da qualsiasi plausibile intendimento (una per tutte: Iotti sembra credere che la narratrice della novella su Parisina in Bandello, I 44, sia davvero Bianca D'Este. L'autrice è perciò totalmente inconsapevole della complessità del "gioco" sociale-relazionale [perché di gioco cortigiano si tratta] in cui Bandello incornicia le sue novelle), si ricavano però utili informazioni sulla vicenda storica e letteraria della nostra sventurata.

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

Rosanna Ventura-Piselli
Universidad Nacional de Salta (Argentina)

Gabriele D'Annunzio in Ispano America

In Ispano America sul finire del XIX secolo ed i primi anni del successivo, alcuni autori modernisti si rivelarono interessati a far conoscere nei loro Paesi gli autori inglesi, francesi ed italiani. E tra questi; spicca l'importante presenza e influenza di Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Così in Ecuador il noto poeta modernista Gonzalo Zaldumbide (1882-1965) scrisse, tra l'altro, il saggio *La evolución de Gabriel D'Annunzio* (1909) sulle opere dannunziane fino a *La nave* (1908), ultima pubblicazione prima del suddetto saggio, la cui seconda edizione (1916) riproduce quasi integralmente quella prima. (Zalumbide, 1916: 13-14)

In Nicaragua la produzione letteraria del celebre poeta modernista Rubén Darío (1867-1916) denuncia la sua vicinanza alla cultura italiana, soprattutto quando ne loda l'arte ed i paesaggi. Di lui e della presenza dannunziana nella sua opera si è tanto scritto, perciò aggiungo l'articolo *D'Annunzio insiste*, pubblicato il 27 settembre 1913, dal quotidiano *La Nación* di Buenos Aires:

D'Annunzio insiste en escribir para el teatro. Con todo y tratarse de un artista de la palabra, es cuestión de dinero... A la verdad, D'Annunzio, leído y a trozos, es incomparable por sus dones de expresión y de música verbales. Pero el talento y las facultades teatrales son diferentes y los lindos versos sin intriga y sin la brocha gorda que necesita para las tablas, son contraproducentes. (Barcia, 1968: 362-363)

In realtà l'autore si riferiva a solo due opere teatrali: *Le martyre de Saint Sébastien* (1911) e *La Pisanelle* (1913), scritte in francese e rappresentate a Parigi, che avrebbero portato i produttori alla rovina economica. Da quanto emerge dal testo, Rubén Darío lodò il D'Annunzio poeta e prosista riconoscendone i valori; ma malgrado le lodi, lo criticò come drammaturgo, senza aver tenuto conto degli altri drammi che raggiunsero un grandissimo successo a livello mondiale.

Aggiungiamo il discorso *En el centenario del nacimiento de D'Annunzio*, tenuto dallo scrittore cubano Gastón Baquero (1914-1997) nel centenario della nascita del Vate; quivi lodato e ricordato insieme alle grandi personalità della cultura *fin de siècle*: Wagner, Proust, Nietzsche, Debussy tra gli altri; apparso sul quotidiano *ABC* di Madrid nel 1964. (Baquero, 1964: 364)

In Argentina dal periodo modernista fino agli anni '70 del Novecento praticamente tutta l'opera lirica, teatrale e in prosa di D'Annunzio fu studiata e tradotta. Tra gli studiosi che si dimostrarono interessati all'opera dannunziana spicca lo scrittore Roberto F. Giusti

(1887-1978) che ne pubblicò tanti articoli sulla rivista letteraria *Nosotros*. Molto interessante una sua lettera all'amico connazionale Lamberti Sorrentino, nella quale afferma che sul finire del Novecento uno dei pochi a lasciare una traccia fu l'autore pescarese: *D'Annunzio? El novelista fue leído; también fue leído e imitado el lírico de Canto novo y del Isotteo y la Chimera; pero no sé si al primero se le leyó siempre en su prosa magnífica o si en las traducciones genizaras de la editorial Maucci*. (Giusti, 1930:66)

Negli anni '70 Alma Novella Marani dimostrò l'influenza di D'Annunzio sul famoso poeta argentino Leopoldo Lugones. L'accurata ricerca fu pubblicata nel libro *Tonos y Motivos Italianos en la Literatura Argentina*, edito dall'università di La Plata, provincia di Buenos Aires. Gli echi dannunziani, a quanto riferisce la professoressa, sono soprattutto rintracciabili ne *Los crepúsculos del jardín* (1905) e nei titoli scelti da Lugones per alcune sue poesie: *Hortus deliciarum, Paradisiaca*, ecc.

Traduzioni

È ben saputo che per tradurre un testo letterario ci vuole del tempo e tanta esperienza, ancor molto di più se lo si fa con la poesia, soprattutto quando si desidera rispettare la rima senza perdere il senso che il poeta ne ha voluto dare. Perciò sono molto notevoli le eccellenti traduzioni del celebre poeta colombiano Guillermo Valencia (1873-1943), come quelle del prologo e delle poesie della raccolta *Poema Paradisiaco* (1893). Il poeta e saggista spagnolo Manuel Duran (1925) pubblicò in Messico un'interessante *Antología de la Poesía Italiana* in versione bilingue che percorre la sua storia da san Francesco a Ungaretti, con inclusa una breve biografia di ogni autore. Del Vate ne troviamo cinque tratte da diverse raccolte: *Canto Novo, La pioggia nel pineto, A una torpediniera nell'Adriatico, Assisi e Deh come splendide di sole passano*. (Durán, 1961:240-259).

Quasi tutte le traduzioni argentine sono della prima metà del XX secolo. *La città morta* (1898) fu tradotta a Buenos Aires da Adriano Malusardi nel 1901; con successive edizioni del 1924 e del 1928. Ma forse il traduttore più importante fu Ricardo Baeza (1890-1956) che negli anni '40 tradusse i romanzi ed i drammi di D'Annunzio pubblicati da alcune delle principali case editrici *porteñas*: Hachette, Losada, Sur e Schapire; i cui studi preliminari percorrono l'*opera omnia* del poeta, da lui chiamato *el hombre de las letras*.

Dopo anni senza studi dannunziani né nuove traduzioni in Argentina, il Dottore argentino Sandro Abate (1965) cominciò la sua ricerca sull'opera del poeta abruzzese. Citiamo a modo di esempio *El último humanista* (2007), saggio sulla poesia di Gabriele D'Annunzio dal 1882 al 1893 con un'antologia bilingue tradotta dall'autore. *Los jardines del Vate* (2011), dall'identica struttura ma sulla poesia dannunziana dal 1903 al 1933.

Inoltre, la Dottoressa Fernanda Bravo Herrera (1971), Premio Internazionale Flaiano 2016 in Italianística "La Cultura Italiana nel mondo"¹, ha fatto un'eccellente traduzione della poesia *I pastori*, inserita nell'antologia *I pastori di D'Annunzio nelle lingue del mondo*, raccolta della suddetta poesia in venti lingue.

Gabriele D'Annunzio e Manuel Mujica Láinez

D'accordo con l'italianista argentino Capano ogni testo integra una rete di connessioni nella mente del lettore, per cui la lettura è il principio germinale della letteratura comparata, che permette di stabilire infinite connessioni tra gli autori di qualsiasi parte del mondo. (Capano, 2009: 13). Ragion per cui mi propongo di fare un breve percorso intertestuale fra due grandi rappresentanti della letteratura italiana ed argentina. L'autore argentino

Manuel Mujica Láinez (1910-1984), tardivo modernista, arrivò all'opera di Gabriele D'Annunzio attraverso lo scrittore connazionale Enrique Larreta (1875-1961); nelle cui opere traspaiono gli echi dannunziani e anche leggendo le traduzioni del già citato Ricardo Baeza. Seguendo la teoria dell'intertestualità di Genette (Warley, 2013: 129) nel caso specifico degli autori analizzati non possiamo parlare d'ipertestualità perché nessun testo di D'Annunzio è ipotesto dei romanzi dello scrittore argentino. Dobbiamo invece parlare di coincidenze rintracciabili nell'uso estetico del linguaggio, marchio determinante della loro opera dalla prosa colta e ricca di aggettivazioni presenti nelle lunghe descrizioni. Inoltre i personaggi dei loro romanzi sono episodicamente *l'alter-ego* degli autori; ed è così che mettono insieme realtà e fantasia, presente e passato, sempre con uno sguardo estetico e partecipando in un'intensa vita sociale, perseguendo il bello ed il lusso nel vestire e nelle abitazioni. Ma le coincidenze non sono soltanto letterarie, anche nella vita, pur essendo lontani nel tempo e geograficamente si accomunarono nella passione per la Bellezza; per cui le loro dimore sono oggi sedi museali: quella di D'Annunzio, sul lago di Garda, è "Il Vittoriale degli Italiani", ed "El paraíso", ultima abitazione dell'argentino a Cruz Alta, Córdoba, si trova la Fondazione e museo Mujica Láinez.

D'Annunzio nominato esplicitamente nei romanzi di Mujica Láinez

In alcuni romanzi di Manuel Mujica Láinez vengono nominati parecchi autori francesi ed italiani; tra cui Gabriele D'Annunzio, che porta con sé tutto il gusto del decadentismo, corrente ammirata e seguita dall'autore argentino. Il romanzo *Los ídolos* (1953)² è la cronaca della decadenza dell'otrora aristocrazia di Buenos Aires raccontata attraverso la vita dei tre protagonisti: Gustavo, giovane alto borghese, la di costui zia Duma, e l'italiana Fabrizia. Nella seconda parte Mujica Láinez sceglie esplicitamente D'Annunzio come esempio di chi vuole diventare scrittore; nominato dalla raffinatissima Duma, che non solo ripete il cognome varie volte ma anche lo chiama per nome. Nel dialogo con il nipote attraverso un *flash back*, la donna ricorda l'incontro con il poeta e con la Duse; e con un'allusione rende omaggio al D'Annunzio drammaturgo. Nel citato testo si percepiscono gli echi dannunziani nello stile e nell'evocazione dell'incontro in casa del Principe Brandini:

Hay algo que quería contarles...algo muy importante para ustedes...porque supongo que serán escritores [...] Se apoyó en uno de los jarrones donde languidecían los geranios y añadió vertiginosamente:

-Ya sé...es sobre D'Annunzio...sobre Gabriele D'Annunzio...quería contarles cómo lo conocí, en Roma en una comida del Príncipe Brandini, poco después del estreno de "La città morta"...o de "Francesca da Rimini", estaba la Duse en el comedor con pinturas de Veronese...Eleonora Duse...con unos velos grises caídos como alas...pero...¿se lo he contado ya?...no me gusta repetirme...fue a mí y no a ella a quien D'Annunzio le dijo...(y aquí venía algo en italiano, declamado por la tía Duma, que yo no comprendía) [...] -La Duse parecía una muerta...aquellos candelabros...una muerta...y D'Annunzio me besó la mano...aquí...aquí mismo... (Y señalaba sus venas azules y el tejido de arrugas que avanzaba hacia las falanges.) [...] Gabriele D'Annunzio-comenté-, ¡Qué maravilla! (Mujica Láinez, 1953: 125-127)

Quando si procede con la lettura, possiamo "vedere" nella camera dell'anziana signora una tavola stracolma di ritratti con personaggi illustri e sconosciuti; tra gli illustri troviamo quello del nostro poeta: [...] *la mesa cargada de fotografías, de retratos del Príncipe Brandini, con su uniforme de la Cruz de Malta, de D'Annunzio, de Mme. De Noailles, de Gustavo, del pobre Sebastián, de la Duse, [...]* (170)

Ne *Los viajeros* (1955) la trama gira intorno ad una famiglia aristocratica che vive in una gran villa in campagna. Tra i membri ritroviamo Duma; il narratore allude alla

gioventù spensierata della vecchia signora ed ai giorni da lei trascorsi in Italia. In essi ricorda che il Vate le aveva presentato un grande attore italiano. Ricordo che allude ad un attore non identificato, ma che certifica il rapporto di D'Annunzio con l'arte drammatica, nel teatro come nel cinema; dato il suo intervento come autore del soggetto e delle didascalie del film *Cabiria* (1914):

[...] *Tía Duma y su especialísimo modo de encarar la existencia...que la gente opaca habrá criticado y critica...es demasiado célebre para que lo ignores...imagínate que hubo una época, hace bastantes años, cuando era joven, en que tía Duma recorrió Italia de un extremo al otro en tres automóviles, tres Renaults inmensos. En el primero iba ella con un actor...un gran actor italiano que le había presentado Gabriele D'Annunzio [...]* (Mujica Láinez, 1984: 44)

Ne *Crónicas reales* (1967), raccolta di dodici racconti indipendenti ma intrecciati, D'Annunzio viene ancora una volta esplicitamente nominato nel IX episodio *La princesa de los camafeos*. Lei è Siglinda Palestrina-Bonaparte, primogenita di Carlo VIII e amante della cultura. Nel seguente brano si enumerano alcuni degli esponenti più importanti della musica, delle lettere, della politica, del cinema e dell'ingegneria:

Sus reuniones, para las cuales convocaba con fruición a compatriotas y extranjeros, abarcaron una eminente variedad curiosísima, y en ellas se pudo ver (de acuerdo con las modificaciones del gusto y del humor de la anfitriona) a personajes tan diversos-aunque a veces se exagera, siguiendo la tendencia de añadir nombres a los nombres, en las listas de los salones literarios-políticos- como Berlioz, Wagner, Liszt, Lewis Carroll, Ruskin, Tolstoi, Bismarck, Mme. De Ségur, el autor de Quo Vadis, el autor de Los últimos días de Pompeya, Rilke, d'Annunzio, Mme. Blavatsky, Pola Negri y el ingeniero Eiffel (el de la Torre). (Mujica Láinez, 1967: 213)

Il poeta abruzzese fa anche parte degli innumerevoli lussi di Siglinda: quello dell'estirpe, della bellezza fisica, delle amicizie erudite, del mobiliario; ai quali si aggiunge: *el de sus inventados amores*, musicati da Wagner e che ispirarono in D'Annunzio *recamados sonetos*. (216)

D'Annunzio e Mujica Láinez a confronto

Mi propongo ora di focalizzare l'attenzione sulle similitudini e differenze esistenti tra il romanzo *Il piacere*³ (1888) di Gabriele D'Annunzio e *La casa*⁴ (1954) e *Bomarzo*⁵ (1962) di Manuel Mujica Láinez. L'autore argentino Aguinis afferma che: *Se supone que desde Platón el placer ha sido considerado la razón básica para hacer algo. Estimula y moviliza mediante la excitación de cualquiera de nuestros sentidos. También con la emoción estética* (Aguinis, 2010: 123). E non a caso il romanzo d'esordio del Vate è *Il piacere*. Lui e Mujica Láinez si sono sempre circondati di oggetti che gli facevano provare piacere: opere d'arte, dipinti e libri, muti testimoni del passo del tempo; esaltando la venerazione del bello e l'orrore per la volgarità e per la mediocrità. Nei testi che seguono c'è un forte legame tra personaggi e oggetti. Ne *Cecil*, romanzo autobiografico di Mujica Láinez, la voce narrante è il suo cane che afferma mentre percorre la villa del padrone fungendo da guida: *Lo primero que advertí, en su penumbra interior, fue la jerarquía esencial que concede a los objetos.* (Mujica Láinez, 1972: 23). Affermazione che si addice pure alle diverse dimore di D'Annunzio. Ne *Il piacere* il protagonista Andrea Sperelli è un esteta che non riesce a sottrarsi davanti al bello, per cui segue il consiglio del padre: «Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte»⁶ (33). I begli oggetti suscitano in lui una pulsione sessuale: «quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti» (19). E pensa che: «Gli uomini d'intelletto, educati al culto della

Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano» (35).

Quest'ossessione, presente in ambedue gli autori, traspare nelle lunghe e minuziose enumerazioni. Vediamo come vengono elencati gli oggetti preziosi delle «sale delle vendite pubbliche» (53) dell'elegante via Sistina, dove c'è pure un arazzo con il mito di Narciso, nel quale si uniscono due tematiche care a D'Annunzio: l'estetica e l'antichità classica.

[...] lungo le pareti erano disposti in ordine alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del XIV secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la Storia di Narciso, pendevano fino a terra; le maioliche metaurensi occupavano due lunghi scaffali; le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano piegate su le sedie o ammucciate su i tavoli; i cimelii più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati erano raccolti entro un'alta vetrina, dietro il banco dei periti; [...] (53)

Anche Mujica Láinez descrive gli oggetti preziosi ne *La casa*, un'autobiografia fittizia, dove come altre volte, l'autore si serve di una prosopopea per far parlare l'elegante villa «*porteña*»⁷, che fa un lungo monologo mentre la stanno buttando giù. Come molti dei romanzi dell'autore argentino, anche questo si svolge in un quartiere della «Buenos Aires bene», e la distruzione della casa è una chiara metafora del contesto storico, un anno prima del diroccamento di Perón; con cui l'autore dissentiva politicamente. L'opera inizia con l'autopresentazione della casa che racconta la sua vita, dalla costruzione alla demolizione. Tra le tante raffinatezze, su una delle sue pareti fa bella mostra di sé un arazzo francese, simile ai quattro fiamminghi de *Il piacere*, con anche una scena della mitologia greca: il Rapimento di Europa e con l'enumerazione; in questo caso, di personaggi mitologici:

[...] y en un cielo nuboso rayado por el cielo divino conversaban, corrian y se miraban encantados consigo mismos, felices de ser como eran: [...] el coronado Júpiter, que cabalgaba un águila; Marte, que ceñía un yelmo; Leda, que departía con un cisne; Diana, Ceres y las señoras que alzaban los brazos y echaban a volar las túnicas porque, en el costado izquierdo, entre columnatas y pámpanos, el toro raptaba a Europa.⁸ (68)

Tra le lunghe descrizioni che caratterizzano lo stile che accomuna gli autori, si possono citare le topografie. Ecco come lo Sperelli parla della capitale italiana e con l'uso dell'anafora mette in risalto la sua preferenza per la città Rinascimentale e Barocca: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese,»[...] (34). Anche la casa umanizzata racconta dove si trova ripetendo il nome della strada; il cui nome viene enfatizzato dall'anadiplosi⁹: *No hay nadie en la calle Florida. Florida es de noche una calle provinciana, desierta* [...] (61). Ci sono anche cronografie, e D'Annunzio, con una personificazione ed un'allusione alla festa religiosa del 31 dicembre, descrive il passo del tempo, mitigato dalla scelta delle parole: «L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma» (10). Anche Mujica Láinez fa uso di una personificazione, la casa è una donna il cui discorso dà inizio al romanzo con un'esplicita menzione del passo del tempo con l'uso, anche in questo caso, del verbo «morire». Si presenta come un'anziana che sta morendo a poco a poco: *Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día.* (9); parole che si riferiscono al fatto reale del diroccamento e che di lei resteranno soltanto macerie e metaforicamente è il simbolo della fine di un'epoca.

Interessante anche l'enumerazione dei "bei nomi" della nobiltà e dell'alta borghesia presente nei due autori. Così lo Sperelli: «Vide entrare Galeazzo Secinaro con la marchesa di Mount Edgcumbe, e poi la contessa de Lùcoli, Gino Bomminaco, Giovanelle Daddi» (267). Negli eleganti ricevimenti a casa di *don Francisco* anziché nominare persone della nobiltà, inesistente in Argentina, fatta eccezione degli invitati stranieri quale il Principe Brandini, si parlava dei Presidenti appartenenti all'aristocrazia del suddetto Paese: *pasaban hacia los salones hablando bien o mal de Juárez, de Pellegrini, de Luis Sáenz Peña, de Uriburu, de Roca, de Quintana, de Figueroa, de Don Roque, de Plaza, de Yrigoyen, [...] (41)*. Ma gli autori sono pure simili nei richiami al Rinascimento, periodo da loro prediletto, e ciò traspare quando descrivono o elencano luoghi, personaggi, opere e autori, mettendo in risalto la loro cultura e ammirazione per i rappresentanti dell'arte rinascimentale. Un chiaro esempio lo troviamo quando Andrea Sperelli, essendo pure incisore, racconta che: «aveva imparato da Alberto Durerò e dal Parmigianino, [...] le eleganze di disegno de' Quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi» (75). Mujica Láinez evidenzia questa sua vicinanza al Vate anche in *Bomarzo* (1962), il suo grande omaggio al Rinascimento, trasformando in finzione la tormentata storia del gobbo e deforme Pier Francesco –Vicino- Orsini, duca di Bomarzo. Attraverso le sue 683 pagine si susseguono le vicende dei grandi personaggi cinquecenteschi. Il protagonista, dopo le sue nozze con Giulia Farnese, ordina comprare nelle botteghe degli artisti: *telas de Rafael Sanzio, de Sebastiano del Piombo, de Dossio Dossi, de Pontormo, de Jacopo Bassano, del Bronzino y de Giorgio Vasari, [...] ¹⁰(349)*. Ne *La casa*, i personaggi del famoso soffitto italiano della sala da pranzo dicono: *¡Por supuesto que hay ángeles!-[...] -Basta que los maravillosos pintores d'Italia los hayan pintado, que los hayan pintado Giotto y Orcagna y Simone Martini y el Sanzio y el Tiziano (131)*.

Non solo con questi esempi D'Annunzio e Mujica Láinez dimostrarono la loro predilezione per il Rinascimento che traspare pure nel rapporto arte-letteratura nelle opere quivi citate, in cui l'arte Rinascimentale viene ri-creata magnificamente da questi due artisti della penna. In alcune pagine de *Il piacere* vengono nominati oltre agli artisti, opere famose; e tra queste Elena Muti ricorda: «il ritratto del gentiluomo incognito ch'è nella galleria Borghese, la profonda e misteriosa opera d'arte in cui le immaginazioni affascinate credetter ravvistare la figura di Cesare Borgia dipinta dal divino Sanzio» (42). Vediamo ora come la descrizione del ritratto di Vicino Orsini sia simile a quella del dipinto sopra citato, e come Mujica Láinez abbia fatto finzione partendo da un'opera di Lorenzo Lotto esposta alle Gallerie dell'Accademia di Venezia:

Ese joven descarnado y pálido, vestido de un color violáceo profundo, cuya fisionomía rara y bella, que emerge del blancor de la camisa, y cuyas trémulas manos, que surgen de la nieve de los puños, fueron las mías. De la joroba nada se ve. [...] En mi caso, se funde en la sombra. Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, detrás de las orejas...esos labios rojos, apretados pero hambrientos. [...] Por eso me duele que no se sepa que ese personaje, el Retrato de un desconocido, el Retrato de gentilhomme en el estudio, es Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, y que algún comentarista proponga para modelo del mismo a un señor Ludovico Avolante, [...] (343)

Vediamo ora come l'alterità viene presentata in maniera precisa e ben delimitata. L'ambiente in cui si muovono i personaggi dei romanzi analizzati è un mondo con limiti di appartenenza, formato da nobili ed aristocratici accettati perché colti, belli ed eleganti. Opposto il mondo degli esclusi, respinti ed ignorati i cui corpi sono ben lontani dall'idea di bellezza. Occupano soltanto poche pagine, sono ignote presenze che si muovono tra gli arazzi, i dipinti ed il mobiliario, ma incapaci di provare un minimo di sensibilità di fronte a queste meraviglie. Nel seguente testo de *Il piacere* gli esclusi sono «corpi»

descritti con immagini visive, tattili e olfattive, che mettono in risalto la differenza di classe, evidenziata dal ribrezzo e dalla nausea che prova il raffinato conte Andrea Sperelli durante l'asta a casa di Maria Ferres perché i compratori:

Erano, per la maggior parte negozianti, rivenditori di mobili usati, rigattieri: gente bassa. [...] Un cattivo odore si espandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri [...] guardava intorno a sé le facce dei rigattieri, si sentiva toccare da quei gomiti, da quei piedi; si sentiva sfiorare da quegli aliti. La nausea gli chiuse la gola [...] Egli si aprì un barco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. [...] Alcuni uomini staccavano ancora qualche tappezzeria dalle pareti, scoprendo il parato di carta a fiorami volgari, su cui erano visibili qua e là i buchi e gli strappi. Alcuni altri toglievano i tappeti [...] Uno di costoro canticchiava una canzone impudica. (266-267)

Anche nel romanzo argentino i lavoratori sono messi al di là della frontiera che divide le classi sociali; la voce della casa si fa sentire quando, in un misto di amarezza e di disprezzo, enuncia: *Los enemigos desclavaron los girones del lienzo rojo que pendía de la empalizada, en mi frente, y que anunciaba el remate de mi demolición, [...]* (20) I muratori sono sinonimo di frastuono, di sporcizia e di cattivo odore: *No cesa el alboroto desde muy temprano [...] Y, por si eso no bastara, el olor...el olor que anda como desatado, como libre por fin, como si fuera un ser material, un gigante repulsivo que se levanta y pone su fea boca en los huecos de mis ventanas, [...]* (31-32). Nell'analisi intertestuale è interessante focalizzare l'attenzione su come in maniera speculare D'Annunzio e Mujica Láinez hanno simboleggiato la fine di un'epoca con due aste, nelle quali le opere d'arte sono merce di scambio o vengono distrutte per sempre. Nelle pagine finali de *Il piacere* leggiamo: «La mattina del 20 giugno, lunedì alle dieci, incominciò la pubblica vendita delle tappezzerie e dei mobili appartenuti a S.E. il Ministro plenipotenziario del Guatemala» (265). Simile a questa descrizione è la svendita degli oggetti della casa prima della demolizione: *También yo llevo un ancho lienzo rojo a través de la frente: ahora está desgarrado, pero anuncia que hace una quincena mis restos se vendieron en una subasta.* (58). Della relazione con Maria Ferres soltanto restano: «il Buddha, un grande armadio, qualche maiolica, qualche stoffa» (266) e della casa gli operai: *Encendieron el fuego con las astillas de la vieja boiserie-la parte que estaba junto a la chimenea, la parte que se rajó al quitarla-, y con los fragmentos del techo italiano irreconocibles.* (58).

Per finire la lettura comparata, gli autori presentano due personaggi assidui lettori, il cui genere prediletto è la poesia, che oltre al valore estetico serve ad esercitare la memoria. Nel Libro secondo del romanzo italiano, D'Annunzio si nasconde dietro allo Sperelli-poeta, che trascorre i giorni di convalescenza presso la cugina nella villa Schifanoja, dove medita sul suo stato d'animo e sui valori interiori, recuperando così i suoi interessi poetici: «I versi della Chimera nel Re di Cipro, antichi versi, quasi obliati, gli ritornarono alla memoria, gli sonarono come una lusinga» (109). Il pezzo selezionato allude esplicitamente alla raccolta di poesie *La chimera*¹¹ raccolta connessa al romanzo analizzato e ad un'ipotetica poesia di Andrea Sperelli. Ne *La casa* il proprietario dell'otrora elegante villa, essendo un senatore deve esercitare la memoria, e lo fa recitando ad alta voce una poesia di un celebre poeta del Romanticismo spagnolo. Ma mentre nel testo dannunziano appartiene all'autore, dietro la maschera dello Sperelli, quivi il poema appartiene ad un altro poeta: *A veces, para ejercitar su memoria, Don Francisco, recitaba un poema del Duque de Rivas,¹² [...] De la sitiada Pavía, / Desde las gigantes torres / Que el bravo Antonio de Leiva / Guarda con sus españoles; [...]* (33).

Conclusioni

Dopo aver analizzato il piccolo *corpus* selezionato possiamo dire che la narrativa di Gabriele D'annunzio e di Manuel Mujica Láinez presenta alcune tematiche costanti che li accomuna. Innanzi tutto, anche se erano lontani nel tempo e geograficamente, furono rappresentanti dell'alta società, e lo seppero dimostrare, nella vita e nelle lettere. La loro prosa è di un alto valore estetico dovuta all'ampio bagaglio culturale ed all'appartenenza al mondo che descrivono. L'estetismo si manifesta nella grande passione per l'arte; componente onnipresente nei loro scritti. Gli oggetti e le opere d'arte sono particolarmente significativi, con riferimenti iconografici che rispecchiano la sensibilità di ambedue davanti alla bellezza; dimostrata negli interni squisiti, descritti come dei veri musei, con una lingua preziosa che corrisponde al mondo di lusso e raffinatezza presente nei romanzi analizzati. Un altro punto d'incontro lo troviamo nelle narrazioni autobiografiche analizzate quando gli autori si nascondono dietro ai personaggi per raccontarsi attraverso citazioni implicite o esplicite. Per finire, si potrebbe fare un ultimo paragone: si dice che Andrea Sperelli è ciò che D'Annunzio è e ciò che vorrebbe essere; pure Vicino Orsini è quel che Mujica Láinez vorrebbe essere, un Principe del Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA

- ABATE Sandro, 2007, *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio (1882-1893)*, Antología bilingüe, Ediuns, Bahía Blanca.
- Sandro, 2011, *Los jardines del Vate. Estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio (1903-1933)*. Antología bilingüe, Ediuns, Bahía Blanca.
- AGUINIS, Marcos, 2011, *Elogio del placer*, Sudamericana, Buenos Aires
- BARBIERI SQUAROTTI, Giorgio, 1989, Invito alla lettura di D'Annunzio, Mursia, Milano.
- BAQUERO Gastón, 1969, *Dario, Cernuda y otros temas poéticos*, Editora Nacional, Madrid.
- BARONI Giorgio, 2001, *Storia della critica letteraria italiana*, UTET libreria, Torino.
- BARCIA Pedro Luis, 1968, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, "Estudio preliminar, recopilación y notas", in *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. Advertencia por Juan Carlos Ghiano.
- BELLINI, Giuseppe, 1982, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia de l'America di lingua spagnola*, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, Milano.
- BURUCÚA José Emilio -Pitt, Héctor Roque, julio-agosto 1997, "Las artes visuales en Mujica Láinez" (publicación de la Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires), N° 21 Espacios de crítica y producción, Buenos Aires, pp. 66-70.
- CAPANO Daniel Alejandro, 2009, *Constelaciones textuales. Escritos de literatura comparada (Italianística)*, Letras del Sur, Buenos Aires.
- Daniel Alejandro, 2018, *Del texto al metatexto. Estudios de Literatura Italiana y Comparada*, Biblos, Buenos Aires.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, 2007, *Il piacere*, Newton Compton, Roma.
- DE MICHELIS, Eurialo, 1976, *Roma senza la lupa. Nuovi studi sul D'Annunzio*, Roma, Bonacci.
- DURÁN Manuel, *Antología de la Poesía Italiana*, México, UNAM, 1961.
- GIUSTI Roberto F., 1930, *Crítica y Polémica*, Edición de "Nosotros", Buenos Aires.
- HARDING Bertita, 1951, *Gloria perenne. Vida de la Duse y D'Annunzio*, Hachette, Buenos Aires.
- LILLI, Furio, 1954, *Gabriele D'Annunzio*, La Mandrágora, Buenos Aires.
- MARANI Alma Novella, 1977, *Tonos y Motivos Italianos en la Literatura Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- MUJICA LÁINEZ Manuel, 1953, *Los ídolos*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Manuel, 1967, *Bomarzo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Manuel, 1967, *Crónicas Reales*, Sudamericana, Buenos Aires,
- Manuel, 1972, *La casa*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Manuel, 1984, *Los viajeros*, Sudamericana, Buenos Aires.
- SALVATORE Guglielmino, GROSSER Hermann, 1997, *Il sistema letterario. Guida alla Storia Letteraria e all'analisi testuale*, Casa editrice G. Principato, Milano.
- VILLORDO Oscar Hermes, 1991, *Manucho. Una vida de Mujica Láinez*, Planeta, Buenos Aires.
- ZALDUNDIBE Gonzalo, *La evolución de Gabriel D'Annunzio*, Editorial América, Madrid.

NOTE

1. Le è stato consegnato il Premio Internazionale Flaiano 2016 in Italianistica «La Cultura Italiano nel mondo», nella 34 Edizione di Premi Flaiano, XV edizione di Italianistica per il libro *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina* (Buenos Aires, Teseo, 2015).

2. *Los Ídolos*, pubblicato nel 1953, è considerato il primo romanzo dell'autore, se non si considera l'opera giovanile *Don Galaz de Buenos Aires* del 1938. Prologato da Jorge Luis Borges.

3. Il romanzo, scritto nel 1888 a Francavilla al mare e pubblicato l'anno seguente dai fratelli Treves, insieme a *L'innocente* (1891, in volume 1892) e a *Il trionfo della morte*, (in volume nel 1894) fa parte del ciclo narrativo *I romanzi della Rosa*.

4. Il romanzo ottenne il *Segundo Premio Nacional* e nel 1955 il *Gran Premio de Honor de la SADE*

5. Mujica Láinez visitò per la prima volta il Sacro Bosco di Bomarzo nel 1958 e nel 1959 una seconda volta; dopodiché nel 1962 scrisse il romanzo che ottenne un anno dopo il *Primer Premio Nacional de Literatura*. Nel 1964 fu la prima a Washington dell'opera *Bomarzo* musicata da Alberto Ginastera. Quivi il romanzo ottenne il Premio Kennedy, condiviso con *Rayuela* di Julio Cortázar. Nel 1965 l'opera venne presentata al Teatro Colón di Buenos Aires. Due anni dopo la si rappresentò al *Liner Auditorium* dell'Università George Washington di Washington. A Buenos Aires fu censurata dal governo militare, ragione per cui non poté essere rappresentata al Teatro Colón.

6. Tutte le citazioni de *Il piacere* sono state prese da: Gabriele D'annunzio, 2006, *IL piacere*, Newton Compton, Roma.

7. Gli abitanti di Buenos Aires.

8. Tutte le citazioni de *La casa* sono state prese da: Manuel Mujica Láinez, 1967, *La casa*, Sudamericana, Buenos Aires.

9. Figura retorica che consiste nella ripetizione dell'ultima parte di un segmento sintattico (prosa) o metrico (verso) nella prima parte del segmento successivo; risponde a una semantica di tipo aggiuntivo e la seconda occorrenza è un'espansione della prima.

10. Tutte le citazioni sono state prese da: Manuel Mujica Láinez, 1967, *Bomarzo*, Sudamericana, Buenos Aires.

11. Raccolta completata tra 1885 e 1888, strettamente connessa al romanzo qui analizzato.

12. Ángel Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), poeta romantico spagnolo. La poesia qui citata è l'inizio della romanza *Pescara y los españoles* ed è il primo di una raccolta di cinque romanze intitolata *La victoria de Pavia*, che esalta il trionfo delle truppe imperiali di Carlo V contro quelle francesi di Francesco I nel 1527, inclusa nel libro di *Romances Históricos* (1841).

Gabriele D'Annunzio e il mondo arabo

Elvira Diana

Prima di tracciare il rapporto tra Gabriele D'Annunzio e mondo arabo, è opportuno rilevare che la cultura italiana, in generale, non vanta una riproduzione in lingua araba pari a quella conquistata da altri paesi, tra cui Francia, Gran Bretagna, Russia, le cui principali opere letterarie sono state lette e apprezzate dagli arabi a partire dall'epoca della *nahdah*¹ attraverso l'ampio movimento di traduzioni allora in atto². Solo nei primi decenni del Novecento si registra un timido interesse per la letteratura italiana anche se, all'epoca, era mediata attraverso le traduzioni dal francese, inglese e persino dal russo. Bisogna attendere la seconda metà del secolo scorso per avere le prime traduzioni letterarie direttamente dall'italiano in arabo, ad opera di insigni italianisti arabi che tradussero alcune opere dei più importanti autori italiani, tra cui Gabriele D'Annunzio.

A dire il vero, prima di allora non era mancato l'interesse degli arabi verso D'Annunzio, ma era un'attenzione rivolta più alle sue imprese belliche che non alle sue doti di letterato. Nel dicembre del 1919, per esempio, una delle più prestigiose riviste letterarie arabe *al-Hilâl* (La Mezzaluna)³, fondata al Cairo nel 1892 dall'intellettuale libanese *Δurgî Zaydân* (1861-1914), dedicò un articolo all'autore, ma non per i suoi meriti letterari, bensì per le imprese di Fiume e per l'eccentricità del suo personaggio. Ciò si evince già dal titolo dell'articolo, *Gabriele D'annunzio, al-shâ'ir al-jundî al-'ajîb al-athwâr* (Gabriele D'Annunzio, lo stravagante poeta soldato), in cui si legge:

La vita di D'Annunzio è costellata da episodi singolari, ma il più singolare di tutti è la presa con la forza della città di Fiume. Con questa azione, egli si è fatto beffe del suo governo, dei governi alleati, del presidente Wilson, della Conferenza di Pace, della Società delle Nazioni e di ogni potere e legge esistente sulla faccia della terra. (...) Gli occhi del mondo sono puntati su questo evento che si è trasformato in una specie di farsa⁴.

Riguardo, invece, alla sua produzione letteraria, nell'articolo il giudizio fu sintetico e non propriamente positivo.

A proposito dell'impresa di Fiume, interessante è stato il rapporto, seppur non personale e diretto, tra D'Annunzio e un grande eroe egiziano di quegli anni, Sa'd Zaghîl (1857-1927), fondatore del primo partito politico egiziano *Wafd* (Delegazione) e protagonista della rivoluzione egiziana del 1919: durante le trattative di pace a Parigi, D'Annunzio inviò nella capitale francese due delegati, Giovanni Giurati e Gino Antoni, per ottenere un implicito riconoscimento della sovranità di Fiume. La situazione politica, però, come è noto, non era favorevole in tal senso e Giurati, per non lasciare nulla d'intentato, si incontrò con il politico egiziano, anche lui a Parigi per chiedere l'indipendenza dell'Egitto. L'incontro tra il delegato di D'Annunzio e Sa'd Zaghîl aveva lo scopo di tentare «di organizzare in Fiume una lega dei popoli oppressi e di studiare un'azione comune contro l'imperialismo inglese nel Mediterraneo. Ma tutto finì in un messaggio per D'Annunzio che il pascià egiziano affidò a Giurati»⁵.

Negli anni Trenta, sebbene la produzione letteraria italiana non destasse ancora il grande interesse dei critici arabi, fatta eccezione per pochi nomi, come quello di Pirandello

in ragione del premio Nobel ricevuto nel 1934⁶, D'Annunzio, insieme ad altri letterati (quali lo stesso Pirandello, Deledda, Palazzeschi), richiamò l'attenzione della rivista egiziana *al-Risâlah* (Il Messaggio), diretta da uno dei più noti traduttori egiziani del Novecento, Ahmad Hasan al-Zayyât (1885-1968). Il primo numero della rivista comparve nel 1933 e per molti anni fu «la rivista più rappresentativa della cultura araba, apprezzata non solo per le numerose traduzioni che pubblicò, ma soprattutto per il gran numero di scrittori, poeti ed intellettuali arabi che vi scrissero [...]»⁷.

Come già detto, è solo dagli anni Sessanta del secolo scorso che comparvero le prime traduzioni complete di alcune opere di D'Annunzio, grazie al lavoro di italianisti arabi, che non possono essere ridotti a semplici traduttori, giacché molti di loro, per anni residenti in Italia, sono stati tra i maggiori studiosi di lingua, letteratura e cultura italiana del Novecento: è questo il caso dell'egiziano Taha Fawzi e del giordano 'Isà al-Na'uri. Taha Fawzi, già nella prima metà del 900, è stato tra i primi divulgatori della letteratura italiana nella cultura araba, traducendo in arabo oltre trenta opere, tra cui *Terra di Cleopatra* di Annie Vivanti, *Pinocchio* di Collodi, *Cuore* di De Amicis, *I Promessi Sposi* di Manzoni, oltre a numerose monografie sulle figure più significative della Storia italiana, tra cui un saggio su Garibaldi, dal quale lo studioso rimase affascinato come eroe della libertà dei popoli. Di D'Annunzio, Taha Fawzî tradusse *L'innocente* (al-Bari', 1960)⁸. Una seconda opera di D'Annunzio tradotta in quegli anni è stata *Il tesoro dei poveri* (Kanz al-fuqarâ') da parte di 'Isà al-Na'uri, che fu anche poeta e scrittore. al-Na'uri ha tradotto in arabo numerosi autori italiani quali Abba, Deledda, Moravia, Pirandello, Silone, Vittorini. La sua traduzione più nota rimane *Il Gattopardo* di G. Tomasi di Lampedusa, pubblicata a Beirut nel 1973 con una prefazione di Umberto Rizzitano (1913-1980) e per la quale ricevette la laurea *honoris causa* dall'Università di Palermo.

Dagli anni Ottanta in poi, in vari paesi arabi sono comparse pubblicazioni o numeri speciali di riviste che hanno dato spazio alla produzione letteraria italiana, proponendo traduzioni di brani narrativi o poesie. In particolare l'Egitto ha avuto un ruolo centrale in questa attività di traduzione e diffusione della letteratura italiana⁹. Nello specifico, per quanto riguarda le opere di D'Annunzio, l'Istituto Italiano di Cultura del Cairo nel 1999 pubblicò un'antologia dedicata a vari scrittori italiani, a cura di Moheb Saad Ibrahim¹⁰ e tra i brani scelti fu riproposta la traduzione di *Il tesoro dei poveri* tradotta da Iman Ramadan¹¹. Negli ultimi anni sono comparsi nuovi valenti studiosi, italianisti o traduttori: tra questi Naglaa Waly, che nel 2001 ha tradotto tre storie tratte da *Novelle della Pescara*, pubblicate ancora dall'IIC del Cairo. Oggi è in corso di stampa l'edizione integrale dell'opera a cura sempre di Naglaa Waly e Husseyn Mahmud, attuale direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Badr-Cairo.

Nel 2013, in occasione delle celebrazioni dei 150 anni dalla nascita di D'Annunzio organizzate dall'IIC del Cairo all'epoca diretto da Dante Marianacci, nell'ambito di un ricco cartellone di eventi, è stata recitata, per la prima volta, la versione araba di *La pioggia nel Pineto*, ancora a cura di Naglaa Waly, poi pubblicata sulla rivista trimestrale cairota *Ibda'* (Creazione), edita dal Ministero egiziano della Cultura. Sempre Naglaa Waly ha recentemente tradotto in arabo la poesia *I pastori* inclusa nell'antologia *I pastori di D'Annunzio nelle lingue del mondo*¹².

Un'altra opera di D'Annunzio disponibile in arabo è *La città morta* (Londra, 2012), tradotta da Amarji, pseudonimo di Rami Farid Youness (1980), giovane poeta e autore siriano che ha al suo attivo altre traduzioni di opere italiane, come *Pensieri* di G. Leopardi (Abu Dhabi, 2009).

Quanto finora esposto attesta, dunque, la considerazione che nel tempo il mondo arabo ha rivolto a Gabriele D'Annunzio. Ma qual è stato, se c'è stato, l'interesse di Gabriele D'Annunzio verso il mondo e la cultura araba? A nostro avviso, la risposta ha più sfaccettature. Innanzitutto è giusto ricordare che l'ampia biblioteca dannunziana, oggi custodita al Vittoriale, raccoglie circa 33 mila testi di cui una ottantina sull'Islam, oltre

ad alcune pregiate copie del Corano. Dunque, una certa curiosità verso la cultura dell'altro D'Annunzio deve averla avuta. Certamente è importante contestualizzare il periodo in cui è vissuto lo scrittore e considerare che siamo tra fine Ottocento e inizio Novecento, allorché l'Europa, inclusa l'Italia, era pienamente convinta della propria missione civilizzatrice nei confronti dei popoli africani, e non solo. Si consideri, inoltre, che D'Annunzio fu tra i fermi sostenitori dell'occupazione italiana della Libia, impresa inneggiata in vari suoi componimenti. La sua posizione politica in merito risulta ben chiara ricordando che l'Italia, nella campagna in Libia, ebbe il triste primato di essere il primo paese ad utilizzare il bombardamento aereo come operazione militare contro alcuni accampamenti in Tripolitania, acquistando, così di fatto, anche l'altro primato nella violazione della *Convenzione dell'Aja* del 1907, che vietava il lancio di esplosivi da aeromobili in caso di guerra. In barba a tutto ciò, D'Annunzio celebrò questo bombardamento e la figura dell'aviatore protagonista dell'impresa, Giulio Gavotti, in *Canzone della diana*.

Ai tempi della "Libia italiana", inoltre, da fonti libiche risulta che D'Annunzio aveva una casa a Derna, città che in quel periodo vantava una consistente comunità di connazionali, essendo la seconda città della Cirenaica, dopo Bengasi¹³. Questa abitazione, che si affaccia sulla strada principale, è oggi divenuta proprietà privata, ma ha conservato l'arredamento originale, inclusa una bella porta d'ingresso, che è stata riportata sulla copertina di un numero della nota rivista *al-'Arabî* (L'Arabo)¹⁴ dedicato alla Libia. Ancora, nel 1938, con l'emigrazione di massa dei Ventimila¹⁵, in Libia furono fondati vari villaggi agricoli, i cui nomi erano quelli, come affermava Balbo, dei «nostri grandi cavalieri dell'ideale che ci animano e ci guidano nella dura ma radiosa impresa»¹⁶. Uno di questi villaggi, nei pressi di al-Baydâ, città della Cirenaica, fu intitolato alla memoria di D'Annunzio.

Va anche detto che, sempre nel periodo della "Libia italiana", tra i grandi poeti combattenti libici, coloro cioè che usarono il proprio talento poetico come strumento di lotta politica contro gli occupanti italiani¹⁷, non mancarono estimatori di D'Annunzio letterato. Il poeta Ahmad Rafiq al-Mahdawî (1898-1961), per esempio, nonostante il suo acceso sentimento anti-italiano, fu tra questi. Proprio l'ammirazione per D'Annunzio, a cui dedicò alcuni articoli e la traduzione di qualche verso, gli procurò, da una parte, le dure critiche dei suoi connazionali, tra cui Khalifa Tillisi (1930-2010), noto italianista libico, che lo accusò di essersi allineato al pensiero dei poeti fascisti. D'altra parte, ciò indusse i governanti italiani a ritenere di poter comprare il suo favore, prima attraverso le lusinghe e poi, non riuscendovi, con le minacce. al-Mahdawî, però, rifiutò sempre ogni loro offerta, lasciando parlare i suoi versi¹⁸.

Prima della Libia, D'Annunzio aveva visitato un altro paese arabo, l'Egitto. Il 24 dicembre 1898, infatti, D'Annunzio si imbarcò da Napoli per Alessandria d'Egitto, dove si era momentaneamente trasferita Eleonora Duse. Il viaggio, durato tre giorni di navigazione, fu particolarmente disagiata per il Vate che patì il mal di mare e fu costretto a lunghi digiuni. Nonostante ciò, ecco come D'Annunzio descrisse il viaggio nei *Taccuini*:

Mi vesto nella cabina, sempre tenuto dalla nausea. Salgo sul ponte. Il sole, l'odore del sale marino, la freschezza del vento, il porto ampio, circondato di terre basse che risplendono al sole violentemente di terra gialla e di robbia, il faro. Il mare è azzurro come i miei occhi. Sento nel mio viso pallido il colore dei miei occhi simile a quello delle acque che guardo. Il mio spirito – per questa sensazione singolare – entra nello stato di "grazia", ossia di sogno¹⁹.

Il soggiorno egiziano durò poco più di un mese, fino al 30 gennaio 1899, ma fu un'esperienza destinata a lasciare un segno profondo nel poeta, come si evince da alcuni suoi componimenti. Il *Notturmo*, per esempio, opera pubblicata nel 1921 ma scritta nel 1916, quando l'autore era allettato da mesi per la ferita a un occhio, raccoglie annotazioni,

pensieri, riflessioni, ricordi, alcuni dei quali dedicati proprio al viaggio egiziano. Il Vate rievoca immagini e sensazioni vissute in quei giorni e nelle descrizioni non mancano parole che richiamano direttamente quei luoghi: *kohol, khamsin, beiram*. Al lettore, anche a quello più distratto, non può sfuggire una sorta di ammirazione dell'autore verso la natura del luogo, in primis per il deserto che lui attraversa sul dorso del cavallo El-Nar: «L'Egitto resterà, per lui, la terra dalla storia antichissima e, soprattutto, il paese del deserto: un deserto dal quale lasciarsi rapire [...] un deserto nel quale realizzare [...] la tante volte cantata fusione panica tra uomo e natura»²⁰. Infatti, insieme, uomo e cavallo, divenuti ormai «una creatura sola», passano per alcuni luoghi tipici della capitale egiziana, come il ponte Qasr el-Nil, l'isola di Gezirah, i giardini di Gizeh, il ponte di Roda, fino alla via delle Piramidi:

Balzo in sella. El-Nar nitrisce verso il sole.

Me lo invidierebbe quell'Alessandro che, subito dopo l'approdo, andai a cercare laggiù nella lingua di terra giacente tra il Lago Mareòtide e il Mediterraneo.

Ecco che io e il mio fedele siamo una creatura sola. E il cuore mi grida che andiamo verso una straordinaria allegrezza.

Passo il ponte di Qasr-en-Nil, traverso l'isola di Gezireh, varco il secondo braccio del fiume, volto a sinistra, seguo la riva, rasento i giardini di Gizeh. Giunto in capo del ponte di Roda, volto a destra, prendo la via delle Piramidi sul grande argine arborato. Incomincio a respirare il vento del deserto.

Chi va verso il deserto va verso la tentazione.

Passato Aziyeh, dall'alto della scarpata vedo a sinistra un campo di rose. Vedo, quasi in sogno, un vasto roseto dagli alti steli carnale e fiammeggiante come doveva esser quello della mortificazione dopo che San Francesco ebbe finito di voltolarsi nelle spine.

Sorrido in me all'immagine del Serafico improvvisamente rinvenuta in una via d'Egitto con un corteo roseo d'ibi evangelizzate²¹.

Ogni immagine o descrizione in quest'opera, seppur asciutta e breve, risulta sufficiente per trasmettere al lettore sensazioni di ammirazione e soprattutto quel senso di infinito della natura emanato da luoghi immortali, quali le Piramidi e la Sfinge:

Come in sogno, sollevati dalla forza del sogno, siamo di là; siamo al margine del deserto, siamo nella regione degli iddii e dei re.

«El-Nar! El-Nar! Voglio adorarti. Non hai il mio cuore nel tuo ma il cuore di Rakush immortale».

Vedo la grande piramide di Cheope. Non mi volto più indietro. Gli stagni mi abbagliano come frammenti d2 un cielo che crolli. Il vento è il palpito dello splendore. La poesia è la mia sostanza aerata. Il mio respiro è un canto immune dalla sillaba angusta.

Vedo sorgere dalle sabbie solari la faccia camusa della Sfinge che s'accoscia.

Arresto il galoppo davanti alla figura inaccessibile dell'Orizzonte. La parola dell'enigma è nella mia felicità che sembra in punto di spiccarsi dalla terra quando il cavallo su l'arresto s'impenna.

Balzo di sella. Sento affondare nella sabbia calda i miei due piedi umani mentre la felicità s'invola nello splendore senza limite²².

Probabilmente fu proprio quel senso di infinito e di libertà che egli avvertì così forte in quelle terre, da indurlo a dire al suo amato cavallo El-Nar: «Nell'ora della partenza ebbi cuore di abbandonarti perché, avendoti amato perfetto nel deserto senza vie, non volevo che tu finissi azzoppato dalla durezza dell'Occidente e rinserrato in una stalla squallida»²³. In base a queste parole, ci piace pensare che D'Annunzio fosse consapevole che il nome arabo dell'amato cavallo aveva un significato altamente emblematico, "Il Fuoco", a simbolo della sua superba potenza, e che lo stesso nome lo avrebbe poi ispirato per il titolo del suo romanzo del 1900.

Questo breve contributo sul rapporto tra D'Annunzio e mondo arabo mette in luce, ancora una volta, quanta apertura e curiosità culturale ci sia da parte araba verso le culture *altre*. L'auspicio è che si continuino a tradurre in arabo le opere italiane e che questo processo non rimanga unilaterale, ma che la conoscenza avvenga in maniera reciproca, perché solo la reciprocità garantisce un arricchimento proficuo per tutti.

NOTE

1. Su questo movimento di rinascita sociale, politica e culturale che interessò i paesi arabi a partire dalla prima metà del XIX secolo, si rimanda a I. Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci 2007.

2. Sull'argomento si veda M. Avino, *L'Occidente nella cultura araba*, Roma, Jouvence 2002.

3. In questo articolo, per agevolare la lettura dei nomi arabi, si è scelta una traslitterazione semplificata. I nomi degli italianisti arabi sono riportati secondo la traslitterazione con la quale essi sono noti in Italia.

4. M. Avino, *L'Occidente nella cultura araba*, cit., pp. 94-95.

5. P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1981, p. 323.

6. Un primato, quello detenuto dalle opere di Pirandello tradotte in arabo, ben presto conteso da altri autori come Calvino e Moravia. All'epoca, inoltre, i critici arabi continuavano a preferire autori classici, in primis Dante Alighieri, oggetto di numerosi studi relativi alla possibile influenza che la tradizione islamica avrebbe avuto sul concepimento della *Divina Commedia*.

7. H. Mahmoud e A. Monaco, *Il contenuto italianistico nella rivista culturale egiziana "al-Risâlah" nella prima metà del Novecento*, in "La rivista di Arablit", IV, 7-8, 2014, p. 108.

8. Per la Dâr al-misriyyah li'l-ta'lif wa tarjamah, al-Qâhirah.

9. Sull'argomento si rimanda a Rabie Salama e W. El Beih, *Rassegna studi letterari degli italianisti egiziani dal 1980 al 2012*, disponibile sul sito https://www.academia.edu/12919969/Rassegna_studi_letterari_degli_italianisti_egiziani_dal_1980_al_2012

10. Italianista egiziano, è stato docente presso l'Università di 'Ayn Shams.

11. AA.VV., *Poesia e narrativa italiana. Testi e traduzioni in memoria della Prof.ssa Nadia Ahmad Musallam*, IIC, Il Cairo 1999, pp. 126-128. L'IIC del Cairo ha pubblicato altre monografie dedicate alla letteratura italiana, quali AA.VV., *Narrativa italiana contemporanea. Contributi degli italianisti egiziani e Narrativa italiana contemporanea. Traduzioni degli italianisti egiziani*.

12. *I pastori di D'Annunzio nelle lingue del mondo*, a cura di D. Marianacci, Di Felice Edizioni, Martinsicuro (Te) 2018, p. 11.

13. Dopo la morte di D'annunzio, nel 1939, Derna venne resa Provincia italiana e ufficialmente annessa, insieme alle altre tre province libiche (Tripoli, Misurata e Bengasi), al territorio nazionale del Regno d'Italia. Dopo la sconfitta italiana nella seconda guerra mondiale, gran parte degli oltre 3000 italiani che abitavano Derna lasciarono il paese.

14. È una rivista mensile, edita in Kuwait, che si occupa di cultura, letteratura, arte, politica, società. Il primo numero uscì nel dicembre del 1958.

15. Per un approfondimento sull'argomento, si veda F. Cresti, *Non desiderare la terra d'altri. La colonizzazione italiana in Libia*, Carocci, Roma 2011, pp. 179 e segg.

16. Ivi, p. 182.

17. Sulla poesia libica anti-italiana, si rimanda a E. Diana, *L'immagine degli italiani nella letteratura libica dall'epoca coloniale alla caduta di Gheddafi*, IPOCAN, Roma 2011, pp. 29 e segg.

18. Ivi, pp. 40-44.

19. G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, p. 290.

20. G. Capecchi, *L'Egitto in letteratura con D'Annunzio e Salgari fino a piazza Tahrir*, del 17 aprile 2013, disponibile sul sito <https://altritaliani.net/article-l-egitto-in-letteratura-con-d/>

21. G. D'Annunzio, *Notturmo*, Treves, Milano 1921, pp. 217-218.

22. Ivi, pp. 219-220.

23. Ivi, p. 217.

“D’Annunzio. Il musicista invisibile”: analisi introspettiva e retrospettiva di un imprescindibile rapporto

Sergio Prodigio

Il rapporto tra Gabriele d’Annunzio (1863-1938) e la Musica è stato sovente oggetto di studi specifici, convegni, saggi e recensioni, che ne hanno evidenziato ogni possibile sfaccettatura, dettaglio, implicazione e connessione, ma che hanno indagato prevalentemente la diretta interdipendenza, ossia le attinenze, le reciprocità e le correlazioni con la letteratura musicale e con i musicisti coevi. Lodevoli ed esaustive ricerche: tutto, da letture e approfondimenti, è apparso ben esposto, documentato e scandagliato, nulla tralasciato, finanche giudizi e pregiudizi.

L’ipotesi di un’indagine e di un’analisi introspettiva, che tenti di rinvenire solo nella polimorfa letterarietà delle opere del Nostro una sorta di malcelata e costante componente musicale, ossia il *Musico invisibile*, si fonda su una prioritaria lettura o rilettura critica dell’intero scibile dannunziano, seppur settoriale, poiché i campi già arati possono sempre adombrare solchi sfuggiti alla semina e da quelle fenditure sono emerse altre impressioni o suggestioni, in grado di collazionare i reperti in difforme e inusuale ottica, tesa e mirata, in più casi, a tracciare musicalmente possibili, ma non alternative, trame narrative. Agevole, almeno in parte, il compito, in grazia del sostanziale valore letterario dei generi: Egli eccelle, pur con altalenanti gradazioni, in ogni ambito e dominio, dal memoriale alle cronache, dalla saggistica all’epistolario, dal racconto al romanzo e dalla poesia al teatro.

Il suo linguaggio narrativo, poetico, poetico e prosastico, non è – già per natura – disgiunto dal suono o da indirette commistioni musicali o para-musicali, ma le connesse dicotomie si attenuano o si dissolvono nella sussidiarietà e complementarietà degli intenti artistici: l’elaborare una lirica, pur con l’ausilio di raffinate e auliche metriche, come un “Lied” o l’edificare un romanzo come un “Poema sinfonico”. Ardue imprese, impensabili senza il pieno possesso di quella ‘scienza’, che consentisse al Poeta e al Prosatore di fungere quasi da mediatore e interprete di una millenaria tradizione musicale. Il Nostro compiutamente l’aveva assimilata e fagocitata da sé e da altri, ben asserviti allo scopo, ma la sola erudizione, pur basata su espedienti mnemonici, non avrebbe generato che dotte e sterili scorribande e citazioni, se non si fosse gradatamente mutata, grazie a una innata predisposizione, in emozione, sensibilità, passione, ardore, affezione, suggestione e fermento, ovvero se l’Esteta non avesse istituito e costruito nessi e relazioni tra la percezione (musicale) interpretante e quel linguaggio.

Occorre partire da un’iniziale ‘fictio’: *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d’Annunzio tentato di morire*: dopo tredici anni di gestazione il Poeta licenzia nel 1935 l’estremo lavoro che raccoglie, congloba e collaziona i tratti di un irrazionale (ma apparente) frammentismo metaletterario. Frammenti, appunto, annotazioni, trascrizioni, riscritture, riflessioni, introspezioni, postille, incipitari, versi rammentati ed estemporanei, frantumi e abbozzi incompiuti si dipanano, si aggrovigliano

e si snodano lungo ininterrotti tragitti e costrutti mai immuni da rinnovate autocelebrazioni e ostentati eruditismi. L' 'inventio' soggiace a una sorta di colligazione memorialista, la cui sintesi prospettica si traduce nella teoria dell'accumulo, pur sagacemente legittimata dall'iniziale e contestuale finzione dell'*Avvertimento*, del tutto estranea negli intenti e nella mistificazione all'espedito manzoniano.

Già l'esordio si avvale di un 'praetextum' di colta matrice musicale. Angelo Cocles «la sera del dì tredici di agosto» reca a d'Annunzio una copia manoscritta da Gian Francesco Malipiero del terzo Libro dei Madrigali di Claudio Monteverdi, trascritta per quattro viole e violoncello. Dopo tal sorta di Preludio che condiziona o suggestiona con criteri e canoni para-musicologici la stesura testuale, si perviene a un più corposo passo episodico della prima parte del Libro, *Via Crucis*, di maggiore (o più intima) gravidanza musicale, pur se reitera, riscrive o reinterpreta una *Favilla* del 1924.

Quanto d'Annunzio narra risalirebbe all'ottobre del 1878: il quindicenne Poeta avrebbe visitato (assieme al padre) la chiesa bolognese di Santa Maria della Vita e inteso il *Mottetto "Peccantem me quotidie"* di Palestrina. La finzione sembra acclarata, ma il rapporto o, meglio, il raffronto fra l'ideazione (o scrittura) musicale e quella letteraria sembra costituire il necessario e opportuno terreno di coltura per lo stesso empito creativo. Naturalmente la citazione e il riferimento al compositore, all'opera e alla sua esecuzione estemporanea appaiono mirati, ben congegnati 'ad usum delphini' e, anche, abilmente manipolati. Dal testo del *Mottetto*, in effetti, emerge e si raffigura un vissuto consapevolmente e volutamente scervo da ogni possibile rimorso o pentimento, trasgressivo e peccaminoso nel contempo, ma solo "conturbato" dall'assunto tematico del 'timor mortis'. Nondimeno, la componente musicale apparirebbe predominante, se non esegetica, in virtù della rappresentazione letteraria di emozioni e sensazioni: in tal senso l'opzione esecutiva strumentale (l'organo da chiesa) si rivelerebbe sostanziale e non accessoria per le sensitive immagini e per le percezioni rievocate. Due sole le frasi da estrapolare: «ero divenuto uno strumento nelle mani del musico invisibile»; «In quel punto io nacqui alla musica, ebbi la mia natività nella musica infinita, ebbi nella musica la mia natività e la mia sorte».

Certamente un'alta e altra valenza assume il tono narrativo nei più copiosi passaggi, se stralciati dalle *Faville* (ossia da *Il secondo amante di Lucrezia Buti*), meno frammentato o discontinuo, ma, di là da una sorta di ritualità iniziatica, s'evidenzia maggiormente la mirata scelta testuale della titolazione del *Mottetto*, ben tre volte (appunto) "ritualmente" rammentata proprio nelle estreme frasi: l'assenza e il diniego di remore morali per trasgressioni o pervertimenti e, conseguentemente, la logica interpretazione non "ecclesiastica" del tema trattato che, in certo qual senso, tradisce quella religiosità palestriniana, del tutto insita nella stessa equilibrata architettura formale del brano e nella sua conformazione artistica.

La mirata citazione episodica, tratta dell'ultimo lavoro dannunziano, illustra e avvalorata sia la rilevanza della componente musicale sia la profondità delle connesse conoscenze: sparse e dispensate entrambe per tutta la sua polimorfa opera, lasciano intendere quanto fossero connaturate nel Nostro, seppur derivanti da un lungo processo di acculturamento specifico.

L'erudizione in tal campo non s'acquiesce solo con letture o frequentazioni, pur intense, funzionali e finalizzate: è essenziale che poggi anche su solide e adeguate basi, non disgiunte da un'innata pre-disposizione o attitudine. Da una lettera e da un breve stralcio auto-biografico si evince uno studio adolescenziale, non privo di rigore e disciplina, ma animato anche da "furore" o ansia di conoscenza e da spirito di emulazione. Si deve dedurre, pertanto, o presupporre l'acquisizione e il possesso di una certa pratica o, gergalmente, di un dignitoso "spolvero" strumentistico (sul pianoforte, prevalentemente: meno verso altri strumenti, come il violino, il flauto e la chitarra), ma – a tratti – anche una non limitata padronanza di principi teorici e compositivi.

Tale versatilità, nutrita e potenziata anche da letture opportune e primaticce frequentazioni amicali, consente al giovane Poeta, negli anni del suo secondo soggiorno a Roma (dal 1884 al 1888), di arricchire le sue cronache giornalistiche, prevalentemente mondane e letterarie presso quotidiani e riviste (*La Tribuna*, il *Fanfulla della Domenica*, il *Capitan Fracassa* e la *Cronaca bizantina*), di elementi critico/musicali, sovente come osservazioni e riflessioni a margine, altre volte come acute recensioni di specifici eventi, pur senza indossare le paludate vesti del musicologo. A volte sono anche abbagli o precoci valutazioni, come quando con lucida analisi, decreta il decesso dell'opera lirica coeva come (ancora) possibile e contestuale forma d'arte, a meno di non racchiuderla nelle prefissate e prescritte clausole settecentesche: una sorta di "ritorno all'antico" (non certamente quello auspicato, oltre un decennio prima, da Verdi) o di astratto rinvio a passate strutture e formule; non un rinnovamento, quindi, e una ineluttabile evoluzione, seppur nobili e geniali, verso una «nuova forma d'arte» (ingegnosamente teorizzata e realizzata da Wagner).

L'intuizione della transizione, ossia di un laborioso periodo di stasi riflessiva che prelude e si conformi a un possibile "rinascimento" di un genere estinto (o in estinzione) per cagione della sovrapproduzione di pseudo-rifacimenti o di "industriali" compilazioni, emerge e si dispiega con lucidi paradigmi e con non marginali notazioni: il rinvio alle non disseccate fonti settecentesche dell'opera seria e dell'opera comica, le necessità di un pubblico mai saturo del diletto musicale e, non ultima, la sottesa (e profetica) critica alle discriminanti e indiscriminate sovvenzioni ed elargizioni statali (comunali in quel tempo) a sostegno dello spettacolo in senso lato. Inoltre, sembra quasi parafrasare (o preannunziare) il principio stesso dell'incombente (suo) estetismo (*l'art pour l'art*, di parnassiana memoria), mutuandolo dalla classicità e mutandolo nella possibile poiesi di una «musica per la musica». Così si avventura in un'appassionante, romanzata, seppur contenuta, storia musicale, che si diparte dall'aureo Settecento: la composita analisi porrebbe questioni o, quantomeno, interrogativi di varia natura proprio sulle fonti e sulle radici di tale lucida "sapienza" storico-musicale: letture approfondite, assimilazioni e frequentazioni, certamente, ma l'erudizione conseguita sembra più volte trasmutarsi in critica acquisizione e in originale elaborazione della materia trattata.

Va quindi intrapresa l'improbabile ricerca nella specifica narrativa dannunziana, per intradarla specificamente lungo orme e tracciati musicali e per tentare di rinvenire in quell'innata e ben coltivata natura un temperamento letterario fra due anime non antitetiche. Il lungo apprendistato, giostratosi fra salotti mondani, mostre, chiese, musei e sale da concerto nella decadente Roma umbertina, ha corroborato il giovane Poeta, donandogli una facoltà di prosa pensata e raffinata da letture scelte e mirate estrapolazioni. S'accinge, quindi, a rappresentarsi e riflettersi, stendendo *Il Piacere* lontano da quella bolgia dorata, nella sua prima prosopopea appunto letteraria: si nobilita e si riplasma, si condanna e si assolve, si associa e si dissocia.

L'empatia con Andrea Sperelli rasenta specularmente la simulazione o sottende un egotismo ricercato, almeno a livello estetico, e forse manifesta precocemente la tendenza alla 'fictio'. I materiali atti all'intento sovrabbondano e dalle prosastiche cronache appieno egli attinge e depreda: contestuale, pur se non basilare e vitale, la natura del *Musico* a tratti s'esprime e sovente soccorre.

Le impressioni «di forma e di colore» procedono dall'espressione sonora, trasmutano, cioè, il linguaggio musicale in immagine o in effigie speculare, a volte ingenuamente annotata a margine di spartiti: arduo identificare i brani evocati, a parte quella *Gavotta delle dame gialle*, che sovente riaffiora, e il *Preludio della goccia d'acqua*; di contro, le rammentate raccolte pianistiche di Schumann già racchiudono «i frammenti del poema segreto d'un'anima che si schiude» proprio nelle tormentate e paranoiche visioni del "romanticissimo" compositore, particolarmente caro, assieme al «divino Federico»

[Chopin], alle raffinate adolescenti intente a “far musica” negli esclusivi collegi ottocenteschi.

Di là dall’abile ordito narrativo, spesso con poche righe il Nostro indica le proprie preferenze musicali: Bach in cima, poi Scarlatti, Mozart e Beethoven – sebbene il “titano” lo turbi; quindi, i “grandi” del Barocco e del Classicismo ma anche le espressioni “minori” dei settecentisti italiani. Peraltro, nelle stesse riflessioni di Andrea Sperelli sulla dicotomia estetica mozartiana è lecito ravvisare la “sua” concezione profondamente “classicista” dell’arte, ossia un lavoro, un cesello incessante del materiale, teso al perfezionismo formale bachiano, ma in una costante commistione con quell’analisi interiore presagita dal salisburghese e poi praticata dagli spiriti romantici: non da Chopin, che poco «gli piace», ma dai cultori del sommo contrappuntista, Mendelssohn e, soprattutto, Schumann.

Il dramma amoroso si uniforma alla musica, seguendone i diversi tracciati stilistici e plasmandosi quasi su quelle difformi formulazioni. Certamente il gusto delle citazioni non è mai discaro al Nostro, non alieno dall’attribuirvi significazioni rilevanti, sempre mirate, oculate e ben congegnate, anche quando possono apparire soltanto marginali, quasi come i consueti e “musicali” strascichi salottieri. La coerenza del piano narrativo si concreta, pertanto, nella necessaria ed esplicativa ‘contaminatio’ musicale e la parte finale del *Piacere*, la stessa risoluzione di un triangolo amoroso non possono più avvalersi d’ultronei, alati, mirati e denotanti accostamenti o apparentamenti musicali: l’incantamento è trapassato nel reale inerte, che rifugge dall’ideale, e anche il suono si è mutato.

In fondo, Andrea Sperelli è pienamente d’Annunzio, qual era.

Non s’identifica certamente con Giorgio Aurispa, protagonista del *Trionfo della morte*. Gli estremi della diatriba (Nietzsche-Wagner) e la strenua difesa del wagnerismo, operata nei tre articoli che d’Annunzio (senza ricorrere a pseudonimi) pubblica su *La Tribuna* nell’estate del 1893, si rinvengono lungo l’esile tracciato narrativo, da un lato nell’usbergo e nella (labile) connotazione superomistica del protagonista e, dall’altro, nel prosastico-sinfonico finale della (ri)lettura tristaniana.

La tragica cronistoria dei due amanti (Giorgio Aurispa, appunto, e Ippolita Sanzio) si intride di piena significanza musicale nella parte terminale del romanzo. Le citazioni musicali disseminate lungo il romanzo, spesso indistinte e imprecise, si rivelano come l’immissione di un possibile ‘Leitmotiv’ letterario nel flusso di autocoscienza che investe i due amanti, consapevolmente (Giorgio) e inconsapevolmente (Ippolita) spinti verso l’abisso. Maggiormente tale fattore s’evidenzia nella lettura al pianoforte, da parte del protagonista, della partitura orchestrale del *Tristano*, sia del *Preludio* sia dell’intera opera. Tuttavia, la narrazione dannunziana s’avvale essenzialmente di stralci prosastici, originali o mediati, desunti dal libretto dell’opera. Al termine della faticosa lettura di quella complessa partitura, dell’immaginifico suono di un’orchestra mai intesa e della sublimazione di tale inappagamento nella sinfonia prosastica, Giorgio Aurispa si immedesima o si identifica nell’eroe medievale e nei dipinti di Pieter Bruegel, ma Ippolita Sanzio non si veste dei panni d’Isotta, né s’immolerebbe sulle spoglie dell’amante, né consentirebbe a questi di precipitarla nel baratro della sua follia pseudo-musicale.

Certamente, nel *Trionfo della morte*, la musica assume un ruolo strutturale e in taluni momenti si autocelebra, permeando e condizionando in due momenti salienti (l’uno del passato non rimosso e l’altro di un presente divelto) l’affannoso evolversi dell’esile trama. L’esercizio dannunziano risulta, tuttavia, puramente stilistico, alieno da coinvolgimenti o da possibili immedesimazioni: è quel che non poteva o voleva essere.

In tale ambito, occorre, considerare anche a livello identitario i due protagonisti fin qui raffigurati: Andrea Sperelli, incisore, poeta, colto, ricco, raffinato cultore della musica e imminente ‘viveur’, dedito ai piaceri della vita mondana; Giorgio Aurispa, pianista, violinista, colto, ricco e ossessivamente monogamo con tendenze suicide.

Concreto, seppur idealizzato o vagheggiato, si rivela un possibile autobiografismo (o un'auto-identificazione) per il primo personaggio, improbabile se non astratto o retorico per il secondo: totale, seppur a un livello puramente velleitario, lo sarà solo per il poeta-musico-drammaturgo del *Fuoco*, con l'aggravante di trasposizioni dirette nella 'fictio' narrativa della coprotagonista, del deuteragonista e di vicende vissute. Di là dall'intrinseco (ed eccelso) valore letterario dell'opera, si compie e si realizza nel *Fuoco* quel processo di autoidentificazione o di trasposizione dalla vita all'arte, ma anche si tratteggia un superomismo d'altra natura, vagamente wagneriano e poco nietzschiano, più a livello estetico che etico, più latino che teutonico, e se ne definisce o se ne delinea anche una specificità attributiva di non vaga ascendenza rinascimentale: il poeta-musico-drammaturgo. Quel che era Wagner, ma minato dalla sua "barbara" genia, quel che avrebbe voluto essere il Nostro, ma privo d'innate e coltivate doti compositive, quel che è Stelio Effrena, il protagonista, ossia l' 'alter ego' "ideale": egli, difatti, somma tutti quei talenti, è un profondo cultore delle arti figurative, della classicità mediterranea e delle glorie musicali italiane, e vive, cinicamente e con intellettuale distacco, l'epilogo d'una tormentosa relazione con la musa-interprete dei suoi drammi (Perdita-Foscarina), nello sfondo e nella cornice dorata e decadente d'una Venezia intristita dal suo fardello storico. In ciò pur s'adombra l'irriguardosa analogia con la personale vicenda amorosa (con la Duse) e può concretarsi, attraverso «il sentire se non per modi musicali [...] e il pensare se non per immagini» – proprio nella città anadiomene –, l'aspirazione a «compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armo-nie».

Al termine, anche nel *Fuoco*, di un'esile trama narrativa appare e si rappresenta l'ideale greccità di una 'téchne' perduta e da ricomporre o concepire «in una nuova forma», ma la perfetta fusione delle tre arti «in una sola struttura ritmica» dovrebbe avere come fondamento la «Parola», ossia il verso: il lodevole e velleitario intento si dissimilerebbe dalla concezione wagneriana, che pur assemblava e riunificava le arti, ma le soggiogava al predominante elemento musicale.

Stelio-d'Annunzio non può riconoscere al barbaro, sebbene abile nel poetare e nell'edificare mitiche trame, la possibilità o la sapienza di conferire alla pura espressione verbale versificata il ritmo (derivante dalla metrica) che s'associa all'azione coreografica e alle connaturate linee melodiche, le quali si mutino poi in spirali sinfoniche, siccome operavano i grandi tragici di quella stessa greccità o di quella diversa «stirpe». Eppure, egli ricerca fra le calli venete il "suo" tema, ma poi s'arresta sulla gradinata del ponte di Rialto, «chino su i balaustri, coprendosi gli occhi con le palme, concentrando tutta la sua anima nell'ascolto». Lo trova, infine, e sembra che quella melodia della parola si sia finalmente generata e già il protagonista la prefigura e la proietta in una spazialità sinfonica! Tuttavia, quel tema (ideale) si avvarrebbe dell'unione o del connubio fra il silenzio e il suono: egli vagheggia un silenzio sonoro o forse di altra natura ma con un ritmo sotteso, tale da conferire alla parola delle particolari attribuzioni; la musica costituirebbe, quindi, «il principio e la fine del verbo umano». L'emersione dei personaggi del «drama», tuttavia, «dal mare sinfonico» non sembra discostarsi affatto dalle peculiarità del 'Grundthema' wagneriano, pur se diversamente collegato o connesso ad un imprecisato «linguaggio parlato» e «animato da una continua aspirazione al canto». Eppure, non è altro che un "corporeo" tema, che Stelio accenna a Perdita: si tratterebbe di una "grandiosa" e irripetibile melodia, generata dai venti e in grado di procreare, forgiare e permeare ogni possibile sviluppo.

Quel tema, quella melodia ha generato, anche in grazia di «progressioni cromatiche» di inevitabile radice e matrice tristaniana, il *Preludio* dell'opera 'in fieri' da rappresentare nell'utopistico sfondo teatrale del Gianicolo, accuratamente descritto e tracciato. L'ultimo approccio degli amanti è interrotto bruscamente dalla notizia della morte di Wagner e Perdita si nobilita, infine: il mondo ha perso il suo eroe barbaro, ma l'eroe di stirpe latina

– anche per l'oro che ella procurerà – potrà concretare sogni, utopie e illusioni, estinguere ogni passata arsura artistica e vedere la sua opera (della quale – a margine – si evince anche la eloquente e ridondante denominazione, *La vittoria dell'Uomo*) trionfare nei fasti gianicolensi.

Ma l'ultima scena di una narrazione tecnicamente e idealmente stesa come una complessa partitura di matrice post-wagneriana o pre-straussiana, doviziosa di 'Grundthemen' o 'Leitmotive' e di schemi sonatistici, si monda delle reiterate elucubrazioni, delle alte disquisizioni, delle pindariche visioni e delle geniali chimere, per raffigurare un corteo funebre, fortunatamente alieno da altre citazioni o profusioni (musicali). La raffinata "prosa poetica" dannunziana si tinge 'in cauda' di tratti e tratteggiamenti realistici, seppur attraverso una vigile e rigida cernita lessicale. Stelio e i suoi cinque discepoli s'appressano al feretro, si prostrano al nume e, poi, si gravano del greve fardello per l'ultimo tragitto. I fasci di lauro sparsi sul feretro, che s'avvia verso la «collina bavara», potrebbero evocare o simboleggiare la classicità mediterranea che ammanta e avvolge il genio barbaro, ossia adombrare il nobile intento e l'ideale genesi di una 'dramatis musica' che pervenga a fondere spiriti e tradizioni difformi: la concezione, a lungo perseguita da un Vate senza vaticinio, ma insita e gemmata nelle corde del Nostro, di un 'adynaton' musico-letterario, di una figurazione retorica che poi cercherà o tenterà (invano) di concretare in altri e con altri, ossia i compositori che tentarono di musicare i suoi drammi.

Se nelle prose di romanzi la presenza di riferimenti e citazioni musicali si rinviene sul piano narrativo-testuale e si esplicita o s'interpreta come 'praetextum', sovente essenziale e imprescindibile per la definizione e l'enunciazione di accadimenti o per la mimesi e l'anamnesi degli attori, nell'ampia e variegata procreazione poetica del Nostro la componente indagata e scandagliata si rivela più labile, meno vitale o condizionante: sovente è un orpello ovvero un nonnulla che attiene al piano del pensiero o di fugaci reminiscenze, ma altre volte, senza disvelarsi, permea versi, metriche, costrutti e raffigurazioni.

La presenza o la mano del *Musico* e la musicalità medesima della poiesi e della versificazione figurano certamente nell'*Intermezzo di rime*, nell'*Isotteo*, nel *Poema paradisiaco*, in *Maia*, in *Elettra* e persino nelle *Odi* retoriche, ma solo in talune liriche dell'*Alcyone*, attraverso il mito e le sensazioni estetizzanti, le impressioni e le espressioni poetiche delle ottantotto liriche, talvolta oniriche ma annotate e collazionate in una sorta di diario intimo, tendono a trasfigurarsi in suggestioni estatiche e paniche e a tradursi in lessici sovente tratteggiati musicalmente e asintatticamente. Dopo il contemplativo proemio, si susseguono cinque difformi e ideali sezioni, la laudativa, la meditativa, la metamorfica, la mitica e la dissolutiva, infine all'evocativo commiato.

Già, tuttavia, nelle sette ballate del primo esordio segmentale, *Il fanciullino*, si disvela – quasi a livello programmatico – la medesima meta-poetica alcionia, tesa alla consapevole ricerca d'altri valori e tematiche formali e alla simbiosi fra tecnica e istinto, fra azione e contemplazione, fra arte e natura, fra mito e realtà, fra grecità, latinità e, 'in fieri', toscanità. Nel segno e nel sogno d'una musica evocata ed evocativa si compie e si completa una mimesi poetica, seppur nelle fattezze del dotto costruito e del raffinato eloquio: di contro, nell'arcinota *Pioggia nel pineto* il periodare si frantuma in minuti rivoli, s'annullano le ipotassi, s'affollano assonanze, consonanze, onomatopee, anafore, allitterazioni, sinestesie e sparse rime, si susseguono senza rigore metriche difformi, dai liberi versi trisillabi fino ai radi enneasillabi, e la trama narrativa si snoda con naturali 'enjambements' lungo le quattro simmetriche strofe, sempre concluse dal nome Ermione. La musicalità della lirica, fin troppo evidenziata in ogni sua possibile esegesi critica, potrebbe – con altra e rischiosa ipotesi – concretarsi in una sorta di struttura musicale bitematica e tripartita

La prima strofa (di trentadue versi, come le altre tre) esporrebbe i temi del rapporto amoroso (la passeggiata di due amanti nel bosco, come nell'adolescenziale *Intermezzo*) e del panismo (ossia della simbiosi fra l'uomo e la natura). Dipoi, nello sviluppo si elaborerebbero quelle stesse tematiche, già nella seconda strofa. S'infittirebbe la trama orchestrale e il contrappunto motivico, si amplierebbe la fusione panica e si coniugherebbe con l'idillio sensuale delle due anime vaganti, ma poi emergerebbero (nella terza strofa) impasti accordali, assoli strumentali e sfumature timbriche. Infine, preannunciata quasi da un trionfo metamorfico di spiriti assimilati alla vita arborea, si riproporrebbe trasfigurata l'iniziale «favola bella», ossia l'effimera illusione, reciproca ma invertita, dell'amante e dell'amata. Certamente la supposizione può rivelarsi forzata e, nell'ottica dannunziana, ancora una volta suggestivamente immaginifica: d'altronde, se la musicalità è sottesa o subliminale nei commenti e se la si rinviene costantemente nel mirato e mirabile lessico, è lecito coglierla anche nella configurazione strutturale o nell'idea germinale, di là forse dagli stessi intenti compositivi.

Il Poeta, tuttavia, è sempre ben conscio di stupire e di stupirsi, poiché le molteplici sue erudizioni accomunano sempre l'essere e il volere: allora, reintegra anche rime e virtuosismi metrici e trasduce gli amanti dalla verzura boschiva alla nuda marina, dall'umidità della pioggia del meriggio a quello della rugiada della notte morente; così accade in *Innanzi l'alba*. La melodia del mare, forse già presaga dell'innamoramento debussyano, armonizza i passi e le orme degli amanti: è cantilenante, ma a tratti si frange. Eppure, quasi a forzarne ancora l'esegesi, di là dalla denotata musicalità, non sarebbe incongruo o infondato che si ravvisasse anche in tale lirica un substrato strutturale, concretabile nella forma del rondò.

Illazioni, forse, subitamente ricondotte e ridimensionate ai più naturali simbolismi musicali dell'*Onda*, un componimento di raro e prezioso virtuosismo letterario che, nel coacervo dei cento versi liberi, s'avvale di armoniche congiunzioni rimate di settenari e ternari. Si avverte nella lirica quella sorta di sinfonismo marino, che nel *Trionfo della morte* Giorgio Aurispa intende e interpreta come «il gran tuono subitaneo del fiotto gagliardo che sopraggiungendo dal largo urta e schiaccia l'onda rifratta dalla riva, la nota più umile e la nota più superba e le innumerevoli gamme intermedie e le diverse misure degli intervalli e i più semplici e i più complessi accordi e tutte le potenze di quella profonda orchestra equòrea». È quasi una versione prosastica del componimento, ugualmente densa di musicalità, ma anche esplicativa, in certo qual senso, dell'intima e mal repressa aspirazione del Nostro a tracciare, pur su un ideale pentagramma, suoni, ritmi e armonie reali.

Lascia, però, al verso il grato compito, amplificando la gamma dei virtuosismi. Ancora il suo commento, ma nei pensieri riflessi del suicida: «Talora come un suono di cimbali fioco, talora come un suono di dischi d'argento l'un contro l'altro percossi, talora come un suono di cristalli giù per un pendio precipitanti era il suono che quelle nel silenzio facevano ricadendo, morendo».

Il Poeta rivela e desnuda, così, la sua ancipite natura, ma il Narratore aveva già presagito 'in nuce' la mutazione poetica di altri intenti, quasi l'ideale transito, dalla sensitiva pioggia ai flutti marini, raffigurasse in una sorta di «imitativa armonia silvana, la trama costante su cui l'onda avversa alla grande scogliera poneva i suoi ritmi interrotti».

Simbolismi o, meglio, toni impressionistici, non ancora assimilati da frequentazioni d'oltralpe: eppure, s'avvertono proprio gli echi marini debussyani, filtrati da quella 'forêts de symboles' di baudelairiana memoria, attraverso la quale avviene il transito dell'anima umana, ma nel finale dell'*Onda* egli non tralascia di ricorrere ancora alla onnipresente mito-poiesi.

Se finora è risultato agevole, opportuno e propizio rinvenire tracce musicali in memoriali, articoli, narrazioni, protagonisti, coprotagonisti, trame, citazioni, strati e sostrati poetici, negli orditi scenici dannunziani la mirata ricerca potrebbe rivelarsi non

foriera di significativi reperti o testimonianze, salvo taluni accostamenti, che pur si potrebbero estrapolare e illustrare. Alla base la specificità o, meglio, l'idealità di "quel teatro" e di una innovativa e rivoluzionaria concezione drammaturgica: ben espressa nelle pagine del *Fuoco*, è costantemente 'in nuce' negli intenti creativi del Nostro, seppur connessa ad altre cause (venali) e, in gran parte, alla musa ispiratrice (la Duse). In sintesi, egli mirava a una visione unitaria del dramma, creativa e rappresentativa, dalle trame "borghesi" o dai miti classici allo stile (declamatorio, dialogico e poetico), dalle componenti scenografiche (comprese luci e costumi) e musicali alla coordinazione e all'allestimento registico.

Tali elementi si concretano e si rivelano (specie nelle didascalie) nei suoi sedici drammi, ma quel fondamentale fattore espressivo e, per taluni versi, esegetico, ossia la musica, ne resta quasi sotteso o marginalizzato, sia nei potenziali ambiti dei commenti scenici sia nel modulare il verso o la parola (nel teatro di poesia e nel teatro di prosa).

Pertanto, per metà della sua opera drammatica occorre l'opera (appunto) di altri: ottimi, ma non eccelsi, compositori (a parte Debussy) ne ricavarono melodrammi nei difforni stili personali e dell'epoca, con taglieggiamenti e rimaneggiamenti delle originali stesure (in gran parte operati dallo stesso d'Annunzio in veste di ben remunerato librettista); altri musicisti ancora, noti e ignoti, dai coevi ai contemporanei, vi adattarono "commenti" e quant'altro potesse giovare o nuocere alle azioni sceniche e ai contesti drammaturgici (oltre a "saccheggiare" – ma in altra ottica e per altre prospettive, con o senza il beneplacito dell'autore – l'opera puramente poetica).

Di là da tali digressive considerazioni, accingersi a ripercorrere (solo musicalmente) le rotte del teatro dannunziano equivarrebbe – letteralmente – a imbarcarsi su instabili navigli o chiatte, onusti di fardelli analitici tecnico-musicali, corredati e appesantiti da rapporti e scambi epistolari, articoli, recensioni e svariati commenti coevi e 'a posteriori' di musicologi e critici: a parte gli specifici e validi studi in materia, eccellenti sussidi per l'acquisizione dell'ampia problematica specifica (specie per la genesi delle otto trasposizioni), naufragherebbero nel simile intento o ricerca le stesse premesse o velleità primigenie, tese sempre a rinvenire il *Musico* solo nella letterarietà delle "sue" opere.

Ugualmente solo un breve accenno al *Notturmo*, quell'intimo diario eponimo, scritto su migliaia di cartigli durante l'ombrosa e forzosa degenza (fra il febbraio e il maggio del 1916, dopo l'incidente di volo e il forte trauma temporo-sopraccigliare) e poi accuratamente trascritto, riscritto, ripensato e ordinato per quasi un lustro, fino alla pubblicazione del 1921: è una sorta di un paradigma musicale che s'amplifica o, meglio, si struttura compiutamente nel suo «commentario delle tenebre», in guisa di una tripartizione sonatistica ben articolata, con episodi, sviluppi, fugati, transizioni, imitazioni e code. Inoltre, si compie quasi un'ideale 'katabasis' verso quell'Io, che l'onda di suoni risveglia e poi traghetta alle rive dell'autocoscienza, mercé l'arte notturna, immersa nel silenzio della reminiscenza. Le similitudini simulano l'illusione metafisica, che abbatte barriere temporali e spaziali, per poi rinvenirsi nell'arte e nell'ansiosa opera creativa; così il presente può immergersi nel passato di suoni inanimati, solo immaginari o scaturiti dalla fosforescenza.

Infine, il *Martyre* dannunziano e debussyano, ma solo per scorgervi o percepirvi quell'affinità o quel livello artistico che accomunava i due geni: opposti fronti o versanti, ma simbioticamente interconnessi, poiché se il Nostro intuiva nell'atto della versificazione il sostrato musicale, Claudio di Francia mirabilmente lo concretava. Certamente, scorrendo l'intero testo teatrale del *Martyre de Saint Sébastien*, scritto nell'antico idioma d'oltralpe, si potrebbe anche comprendere, o forse intuire, come il compositore avvertisse l'esigenza di musicarlo integralmente (con ovvie riduzioni e adattamenti); del resto, analizzando la partitura, si avverte e si rileva quasi un senso di "incompiutezza", non disgiunta da una certa disomogeneità stilistica, nonostante molte episodicità, in ispecie quelle sinfonico-corali, conseguano e rasentino alte e, talora, sublimi vette espressive. Forse Debussy era

l'unico compositore in grado di interpretare musicalmente il teatro dannunziano e, soprattutto, di dividerne le idealità estetiche, esprimendosi ai medesimi livelli artistici.

Un'utopia costante, in conclusione, e al tempo stesso incostante, quel connubio ideale o quell'idealità simbiotica delle arti sorelle, sempre vagheggiata dal Nostro e mai concretatasi, non senza ravvisarla (anche indebitamente) nelle sue più recondite aspirazioni: di là da quel desiderio, solo un compositore di pari livello artistico (in senso lato) avrebbe potuto affiancarlo, comprendere, condividere e interpretare quel mai domo o sopito sostrato musicale che permea l'intera sua opera.

A parte tale inevitabile e residua riflessione, è doveroso considerare che molti musicisti, oltre le sofferte trasposizioni teatrali o i commenti scenici, s'accinsero a musicare una parte cospicua dell'ampia sua produzione poetica: eccellenti nomi, come Respighi, Casella, Dallapiccola e Malipiero, altri ottimi compositori e una considerevole mole di liriche cameristiche.

Tuttavia, senza tema di esprimere un (forse) paradossale giudizio in materia e astenendosi dall'operare specifiche indagini o analitici approfondimenti, si potrebbe (o si dovrebbe) attribuire proprio a Francesco Paolo Tosti una ideale palma o una privilegiata preminenza: lo si riterrebbe e lo si indicherebbe, pur in tale "limitato" e non "aulico" contesto, come il migliore e più fedele interprete dell'invisibile natura musico-poetica del Nostro.

In effetti, di là dai rapporti amicali e dalla comune appartenenza (o radicamento) alla "terra d'Abruzzi", scorrendo le liriche tostiane, dalla primigenia *Visione* alle *Quattro canzoni di Amaranta*, dalla *Vucchella* all'ultimo poemetto (*La sera*), non sarebbe raro rinvenire quell'intimo e sensuale sentire, quella comunanza, appunto, di intendimenti espressivi per la "sacra" fusione o identificazione tra il verso e la sua essenza, natura o genesi melodica. Di là dalla particolare compenetrazione simbiotica di tali elementi che sembra emergere già nelle *Quattro canzoni di Amaranta*, quel che si evidenzia, soprattutto nei postremi lavori "dannunziani" del compositore abruzzese, è un marcato distacco dall'afferente e peculiare tipologia tostiana della "romanza da salotto", a favore di un possibile apparentamento, per certi versi, alle tardoromantiche formulazioni idiomatiche della liederistica wolfiana e mahleriana.

In effetti, la "trasduzione" in musica della primigenia versificazione dannunziana assume nei poemetti *Consolazione* e *La sera*, entrambi tratti dal *Poema paradisiaco*, il contorno e la conformazione della riscrittura poetica, poiché il musicista riesce a cogliere – proprio nella sua terminale fase creativa – l'inespressa o l'invisibile natura del *Musico*, evolvendosi (forse inconsapevolmente) nella riformulazione stilistica del genere.

Del resto, come acutamente rilevava Francesco Sanvitale, Tosti «adotta[va] un linguaggio svincolato dalle convenzioni e dalla moda del tempo, più aderente ai valori tematici e alla risonanza sentimentale della poesia, alla ricerca di una compenetrazione profonda tra parola e canto» .

Ci si deve associare a quel commento, poiché si è voluto dedicare a tale specifica insorgenza una seppur limitata considerazione, ma doveva prevalentemente emergere (o si spera possa emergere), quasi come una possibile e postrema postilla, soltanto l'"amorevole" tentativo di disvelare l'invisibilità del *Musico*.

D'Annunzio e il mondo germanico

Paola Sorge

Da tempo immemorabile, quando si affronta il rapporto tra d'Annunzio e la Germania, si pensa immediatamente e inevitabilmente a Friedrich Nietzsche. E anche alla innegabile avversione del poeta per la politica espansionistica del governo austriaco e di quello tedesco che, come un fiume carsico, traversò la sua esistenza emergendo vistosamente in situazioni e in maniere diverse. Basti pensare alla celebre *Canzone dei Dardanelli* scritta contro l'Impero asburgico, censurata per i suoi versi giudicati nel 1912 “ingiuriosi verso una potenza alleata e verso il suo Sovrano”; per non parlare dell'odio sconfinato nei confronti di Adolf Hitler che il Vate riversò in un paio di lettere a Mussolini del '33 piene di insulti per il dittatore nazista, definito “marrano dalla ignobile faccia offuscata sotto gli indelebili schizzi della tinta di calce e di colla”, feroce pagliaccio, “ridicolo Nibelungo truccato alla Charlot”. Né meno beffarda e sprezzante è la sua pasquinata in versi scritta nel 1934 a matita sul *colophon* dell'edizione della *Divina Commedia* curata dallo Scartazzini¹.

L'avversione per la Germania travalicò anche la sfera politica quando, negli ultimi anni dell'ottocento, d'Annunzio intese porre fine alla conclamata supremazia dei tedeschi in campo musicale riproponendo i compositori italiani del passato, a quei tempi da noi completamente rimossi, quali veri padri della produzione musicale moderna d'Europa. A Richard Wagner, osannato in tutta Europa e da lui tanto amato, contrappose, in nome della tradizione mediterranea, il Palestrina, il Monteverdi, i musicisti della Camerata de' Bardi; in concorrenza con il teatro di Bayreuth cercò di creare un suo teatro *en plein air* riservato esclusivamente alla messinscena delle sue tragedie. “Il sogno di Albano”, naufragato per ragioni meramente finanziarie, si realizzò, come è noto, solo virtualmente nel *Fuoco*, dove Stelio, alter ego del poeta, progetta di erigere un teatro a Roma, sul Gianicolo.

Riguardo a Nietzsche, non mi soffermerò sulla pretesa “affinità elettiva” tra il nostro poeta e il grande filosofo tedesco, sia perché è stata sviscerata in tutti i suoi aspetti filosofici, morali, umani, sia perché ritengo che il superomismo dannunziano di nicciano abbia ben poco. Visto che gli eroi dei suoi romanzi in ultima analisi sono dei vinti, come non dar ragione al professor Gianni Oliva quando afferma che il superuomo nella sua opera non esiste. Il Vate, artista decadente per eccellenza, seduttore di masse, manipolatore, impersonò in realtà tutto quello che Nietzsche aborrisce; quella nicciano è dunque un'etichetta semplificatoria, una sfida alla società, una veste messa dal poeta per vezzo. Non considero mai Nietzsche suo Maestro, ma un suo pari, un fratello; nell'*Ode per la morte di un distruttore*, inserita poi nell'*Elettra*, lo chiamò “un figlio degli Elleni”. Comunque il poeta e il pensatore hanno in comune il concetto musicale dell'arte, l'amore per il mondo greco e la convinzione che la moralità dell'arte risieda nella bellezza stessa.

Più opportuno, in un certo senso più giusto, è forse illustrare in breve le affinità elettive che legano d'Annunzio a Goethe, alle sue *Elegie Romane* e anche ad alcuni suoi atteggiamenti e ad alcune vicende della sua esistenza.

Di Johann Wolfgang von Goethe sono conservate al Vittoriale l'*Opera Omnia* in francese, un'edizione del *Faust* in versione italiana dovuta, nel 1932, a Guido Manacorda e *Le Conversations de Goethe* di J.P. Eckermann.

D'Annunzio compose dal 1887 al 1891 25 elegie romane che si ricollegano sin dal titolo alle 24 elegie dedicate dal sommo poeta tedesco alla Città Eterna e composte press'a poco cento anni prima, dal 1788 al 1790. Il poeta abruzzese canta i cieli, i colli "piniferi", le splendide ville, le antiche statue di Roma. Trovarsi a Roma provoca in lui, come in Goethe, una gioia incontenibile. Nella Città eterna entrambi si sentono rinascere. Tutto li entusiasma. Rievocano miti, riti e personaggi del mondo pagano esaltandone l'erotismo e l'eroismo; cantano entrambi, in distici elegiaci, il loro amore per una donna usando toni voluttuosi e dolorosi che si alternano. Goethe celebra la giovane Faustina – molto probabilmente si tratta di Faustina Antonini, figlia di un oste, da lui conosciuta durante il suo soggiorno a Roma –; d'Annunzio si rivolge a Barbara Leoni chiamandola Ippolita o Vittoria Doni.

Irretiti, a qualsiasi età, da donne giovani e belle, sono presi entrambi da una mania di conquista che dura fino alla morte. Amanti della libertà, totalmente privi di pregiudizi e di tabù, sfidano con il loro comportamento provocatorio la società del tempo contravvenendo alle sue rigide regole. Oggi li diremmo alternativi.

Contrariamente a quanto si immagina, Goethe non fu granché amato dai suoi contemporanei, fu piuttosto molto ammirato e molto odiato (era perseguitato da un odio antico, confidò a Eckermann nel 1830). Fu accusato di immoralità, di paganesimo, di lussuria, addirittura di perversione. Queste accuse che, come ben sappiamo, a Gabriele d'Annunzio non sono mai mancate, nacquero a seguito di più di uno scandalo. Affinità elettive non proprio innocenti, come è stato dimostrato di recente², furono quelle tra il poeta tedesco e la celebre pittrice Angelica Kauffmann: nel 1786, durante il suo soggiorno romano, Goethe andò spesso a trovare la giovane e bella artista tedesca nel suo atelier di Via Sistina; la osservava lavorare, ne ammirava la tecnica, le leggeva brani della sua *Ifigenia in Tauride* che poi la bella Angelica arricchì di illustrazioni. Il matrimonio tra l'autore del *Faust* e una fioraia di umili origini, Christiane Vulpius, avvenuto nel 1806 dopo anni di convivenza, suscitò nell'ambiente aristocratico e alto borghese di cui Goethe faceva parte, uno scandalo senza precedenti. Non minore sdegno suscitarono i suoi amori senili. A settantaquattro anni Goethe s'invaghi di Ulrike von Levetzow, la chiese in moglie, ne ebbe un rifiuto, pianse lacrime amare. A differenza di d'Annunzio non era granché fortunato in amore. Non ebbe successo con l'appena diciottenne Minna Herzlieb, figlia di un editore di Jena, conosciuta quando aveva cinquantanove anni, anche se la celebrò ripetutamente in sonetti, canzoni e ballate. Ottilie, la protagonista delle *Affinità elettive*, eroina angelica e diabolica al tempo stesso, ha le sue fattezze.

Prima di iniziare la stesura del suo più celebre romanzo, uscito nel 1808, Goethe confidò al segretario, Riemer, che per lui l'amore, così come si manifestava nel mondo moderno, era qualcosa di "estremo". Sedotto dalle analogie tra reazioni chimiche e rapporti umani, scelse per il titolo del suo libro un termine usato sino ad allora esclusivamente in chimica, "affinità", per definire magistralmente l'attrazione fatale che sconvolge la vita dei quattro protagonisti della storia narrata, provoca un incrocio, una sorta di scambio delle coppie, disintegra i principi morali e i rituali di una società ormai in declino in un gioco perverso.

Tutto ha inizio con l'arrivo al castello, dove il barone Eduard vive con la moglie, di due ospiti: la giovane nipote di Charlotte, Ottilie, e un capitano amico del padrone di casa. Ricco, viziato, vanitoso, Eduard è colpito dalla dolcezza di Ottilie che di fronte a lui si annulla; Charlotte si sente vicina, per carattere e per gusti, al provvido e affettuoso Ottone. L'attrazione diventa a poco a poco una passione che infiamma gli animi; raggiunge il culmine in una notte fatale in cui si consuma un doppio adulterio solo immaginario, ma non per questo meno gravido di conseguenze: Eduard fa all'amore con la moglie pensando a Ottilie, la moglie pensa continuamente al capitano. Pazza l'idea. L'eros è un demone che spingerà infine i due più fragili protagonisti del romanzo, Eduard e Ottilie, al suicidio.

L'uscita del libro, definito da Thomas Mann "un miracolo di purezza", provocò, a causa del suo contenuto, considerato allora "audacissimo", uno scandalo senza precedenti. *Le affinità elettive* furono bollate a fuoco da quasi tutti i grandi letterati e intellettuali del tempo, tra cui Schlegel, Wieland e persino la grande amica di Goethe, Bettina von Brentano.

Il capolavoro narrativo goethiano d'Annunzio di certo lo lesse; che ne abbia preso spunto, seppur vago, per il *Piacere*, mi sembra un'ipotesi azzardata da sostenere, i due grandi artisti, per ragioni che qui è inutile elencare, sono troppo diversi tra loro per natura e per stile. Ma comunque descrivono entrambi un mondo in decadenza; quello di Goethe non era meno in crisi della belle époque, la rivoluzione francese ne aveva sovvertito i valori.

I punti in comune tra i due grandi poeti dunque non mancano. Aggiungiamo qualche curiosità di carattere biografico: ambedue, avidi di sapere, divoravano manuali di ogni genere, erano curiosi di tutto, anche di scienze esoteriche; Goethe si interessava tra le altre cose di mistica e di alchimia. Come il Vate, anche lui amava lo sport: faceva lunghe cavalcate, nuotava, tirava di scherma e pattinava sul ghiaccio; a 82 anni, nel 1831, fece la sua ultima gita in montagna. Entrambi avevano denti bruttissimi e non sopportavano le dentiere. Entrambi facevano uso di droga. Quella di Goethe era la più semplice, il vino (in media un paio di litri al giorno).

Infine: con la loro arte e nonostante, o grazie, ai loro "peccati", Gabriele d'Annunzio e Johann Wolfgang von Goethe s'imposero sulla scena letteraria internazionale al punto da essere considerati non uomini ma semidei.

"... *Nulla è più grande e sacro. Ha in sé la luce di un astro / Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo, Roma*". Così canta il Nostro nel "Congedo" riprendendo vistosamente lo stile goethiano. Alle sue elegie romane ha premesso due versi di Goethe in tedesco provocando così un confronto diretto con il "collega" di Francoforte.

Non è mancato in passato chi, tra i critici italiani e stranieri, incluso Hugo von Hofmannsthal, ha affermato che le elegie dannunziane erano ben lontane dalla serenità olimpica di Goethe. Può anche essere. Ma rimane il fatto che oggi *Le Elegie Romane* sono considerate universalmente una delle composizioni più autentiche di d'Annunzio, una delle più musicali, malinconiose, struggenti. Basti pensare a versi come questi tratti dal *Sogno di un mattino di primavera*:

"(...) *Ecco sentieri d'ombre, profondi, cui versan la luce/ fiori d'ardente vita, esseri non mortali; / templi d'ignoti numi, alla gioia del dì ben aperti/ sopra colonne bianche qual pura neve (...)*"

L'interesse del Vate per Goethe investe anche il suo aspetto fisico. Da Ivanos Ciani apprendiamo che al Vittoriale è conservato un appunto autografo risalente al 1932, centenario della morte di Goethe, dal tono piuttosto curioso:

"*Il solenne Goethe aveva le gambe corte. Il lungo busto di Goethe era perfino modellato peggio de' suoi troppi numerosi busti postumi (...). Comparete la sua Ifigenia alla mia Fedra. La sua pacatezza al mio eroismo. Nell'audace paragone ch'io faccio tra me e Goethe giustifico l'audacia – ossia la sincerità e la verità – considerando che la mia vita si conclude, che io sono al limite del Buio, ch'io son per disparire*".

In un altro appunto, con la sua consueta mancanza di modestia, il Vate annota:

Una tragedia come Fedra, una tragedia come Francesca, una tragedia come La Figlia di Iorio a qual distanza lascia tutti i drammi storici, da quelli del povero Manzoni a quelli del Goethe e dell'Hugo.

A scanso di equivoci, così scrive a Domenico Bartolini nel '36 a proposito della *Fedra*:

la sola vera tragedia ellenica esistente nella storia di tutte le letterature, al cui paragone L'Ifigenia in Tauride di Goethe è un tentativo opaco e falso"³.

Il vero maestro e modello di vita fu per Gabriele d'Annunzio Richard Wagner di cui il poeta inseguì incessantemente i sogni di grandezza. Percepì tutto il fascino seduttivo della sua musica quando in Italia il grande compositore era ancora guardato dalla maggior parte dei musicologi con curiosità mista a diffidenza; ascoltò a Napoli più volte, con grande emozione, la versione pianistica del *Tristano e Isotta* suonata da Nicolò van Westerhout, un pugliese dal nome olandese, che contribuì notevolmente alla diffusione della musica wagneriana; nelle pagine finali del *Trionfo della Morte*, plasmò la sua prosa sulle note della più celebre delle opere di Wagner tentando di tradurre in parole le suggestioni dei *Leitmotiven*. Compose i suoi drammi, in particolare *Le Martyre de Saint Sébastien*, con il *Gesamtkunstwerk* in controluce. Come Wagner non badava a spese per la messinscena dei suoi drammi. Come lui "ebbe la mania del lusso, amò le vestaglie di seta, le coperte di raso, i velluti, per trovare la necessaria disposizione artistico-voluttuosa", parole, queste, che non si riferiscono al Vate, come si potrebbe pensare, ma a Richard Wagner: furono infatti pronunciate da Thomas Mann nel 1933, nel suo celebre discorso commemorativo del compositore tedesco. Dopo aver letto il pamphlet scritto da Nietzsche contro Richard Wagner, d'Annunzio entrò in campo scagliandosi senza esitare contro il filosofo e prendendo le difese del grande musicista in tre articoli pubblicati sulla *Tribuna*, nell'estate del 1893, con il titolo *Il Caso Wagner*. Quello di d'Annunzio per Wagner fu vero amore. Esplose a Napoli nei primi anni novanta, ebbe il suo apice durante la composizione del *Trionfo della Morte* e delle *Vergini delle rocce*, conobbe il declino nel *Fuoco*, romanzo antiwagneriano per eccellenza che però, nelle pagine finali, contiene la suggestiva descrizione dei funerali del compositore a Venezia⁴.

La sera della morte di d'Annunzio, sul piatto del grammofono che si trova al Vittoriale, nella "Stanza del Mascheraio", c'era il disco del *Lohengrin*.

La musica dei grandi maestri tedeschi di ogni tempo svolge in d'Annunzio non solo un ruolo consolatorio, ma anche di incitamento alla lotta e all'eroismo, come quella di Beethoven da lui chiamato "l'Arcangelo combattente"; le sue *Sonate* fanno da sottofondo alle vicende di quasi tutti i suoi romanzi e cadenzano i suoi discorsi infiammati e le sue gesta ardite⁵.

La recezione di d'Annunzio in Germania

L'interesse mostrato dai tedeschi, anche in tempi recenti, per la vita e per le opere di Gabriele d'Annunzio non è certo trascurabile. Anzi, alla luce delle ultime scoperte, riserva non poche sorprese.

Negli anni Novanta dell'Ottocento il Vate in Germania era all'apice della popolarità grazie anche a Maria Gagliardi, una lontana parente di Katia Mann, che tradusse via via *il Piacere (Lust)*, *L'Innocente (Der Unschuldige)*, *Il Trionfo della Morte*, *Giovanni Episcopo*, *Le Novelle della Pescara* e *il Fuoco*, che nel 1938 arrivò alla 34^a edizione. Nel 1942 fu tradotto *il Solus ad Solam* con il titolo *Amarantha*. Durante e dopo la seconda guerra mondiale l'interesse dei tedeschi per Gabriele d'Annunzio, fervente interventista e, ufficialmente, celebratore di Mussolini, diminuì fino a scomparire del tutto. Soprattutto dopo i giudizi dei fratelli Mann. Heinrich lo vide come un buffone dalla faccia di fauno; Thomas lo definì "la scimmia di Wagner". Inoltre, nelle sue *Considerazioni di un impolitico*, del 1919, l'autore dei *Buddenbrook* dispreggiò le sue gesta belliche: la sua è "una concezione del mondo e una pratica artistica estranee, ostili, irresponsabili, o per usare un vocabolario più fiorito, infami", afferma Mann. E lo accusa di aver abusato del suo ingegno per mandare al massacro milioni di uomini e per ricoprirli con la sua *Brokatprosa*, con la sua prosa fatta di broccato⁶.

Nei nostri giorni il quadro è cambiato, soprattutto grazie alle maggiori università italiane in cui, com'è noto, pregevoli studiosi stanno curando l'edizione critica di tutte le opere di d'Annunzio. Ma l'interesse e l'attenzione per la produzione dannunziana oggi hanno anche valicato i nostri confini. Dal convegno su Wagner e d'Annunzio tenuto a Villa Vigoni lo scorso anno, sono emersi accuratissimi e aggiornatissimi studi sull'opera e la vita del Vate fatti da giovani ricercatori e professori operanti nelle più importanti università tedesche⁷.

Ma torniamo agli anni Novanta dell'ottocento. Nel 1893 Stefan George tradusse e pubblicò sui *Blätter für die Kunst* cinque liriche tratte dal *Poema Paradisiaco*: "Ai Lauri", "Consolazione", "L'inganno", "Un Ricordo", "Un sogno". Si tratta di una traduzione letterale, senza rielaborazioni. Sulla rivista d'Annunzio viene presentato come "uno dei poeti eminenti dell'Italia giovane"⁸.

È difficile immaginare un poeta più lontano artisticamente e umanamente dal Nostro: Stefan George è un artista del negativo, un'anima ferita; immerso, come ebbe a dire Lukács, in un abisso silenzioso. L'opposizione di George alla società contemporanea è in un primo tempo eminentemente estetica, poi diventa sempre più politica; condanna l'immoralismo di Nietzsche e l'antintellettualismo dei discepoli di Wagner. Nel 1904, sempre sui *Blätter für die Kunst*, parlando delle conquiste della nuova poesia, traduce d'impulso il noto brano tratto dal *Piacere*: "Il verso è tutto", attratto dalla volontà del poeta italiano di arrivare all'assoluto attraverso la forza plastica del verso.

Paul Heyse, poeta e narratore tedesco, nel 1910 Premio Nobel per la letteratura, è uno di quei tedeschi innamorati dell'Italia che considerano il nostro Paese la sua seconda patria. Si dedicò intensamente alla diffusione in Germania della letteratura italiana. Di d'Annunzio Heyse scelse curiosamente di tradurre, nel 1905, due liriche che non sono certo tra le migliori: *Ave sorella*, che ora fa parte della *Chimera* e *Invito alla caccia*. Traduzioni eccellenti che colgono il lato intimistico della prima poesia e esaltano la scansione ritmica della seconda.

Sempre nel 1893, il 9 agosto, apparve sulla *Frankfurter Zeitung*, un lungo saggio di Hugo von Hofmannsthal estremamente elogiativo nei confronti del poeta abruzzese. Per lui d'Annunzio era "il più famoso scrittore che al momento posseda l'Italia". L'articolo fu poi tradotto e pubblicato il 17 dicembre dello stesso anno su un numero speciale della rivista napoletana *La Tavola Rotonda* dal titolo "Dannunziana".

Poeta e drammaturgo precocissimo, Hofmannsthal, dopo aver pubblicato liriche pervase di malinconia e di grande musicalità, fu preda nel 1902 di una crisi profonda che pose fine alla sua produzione lirica. Da allora si dedicò prevalentemente al teatro: rielaborò *Elettra*, e *Edipo e la Sfinge*, collaborò con Richard Strauss scrivendo il testo de *Il cavaliere della rosa* e di *Arianna a Nasso*. Diede vita così a una nuova forma di dramma musicale in cui il testo letterario è altamente poetico.

Di Gabriele d'Annunzio si mostrò in un primo momento entusiasta. Nel primo dei quattro saggi a lui dedicati, scrive:

"(...) *La morale comune viene turbata da due tendenze: da quella verso l'esperimento e da quella verso la bellezza; dalla mania di comprendere e dalla mania di dimenticare. Nelle opere dell'artefice più originale che abbia oggi l'Italia – parlo di Gabriele d'Annunzio –, ambedue le tendenze si cristallizzano con una forza e una chiarezza meravigliose. Le sue novelle sono protocolli psicopatici, le sue poesie sono scrigni di gioielli. In quelle regna un'austera, sobria terminologia di documenti scientifici; in queste, una quasi febbricitante ebbrezza e di colori e di suoni (...)*"⁹.

Nel suo secondo saggio del 1894 Hofmannsthal cambia registro. Osserva che d'Annunzio vuole afferrare, possedere la vita ma al tempo stesso si accende non a contatto della vita e del mondo, ma al contatto di una costruzione artificiale come il linguaggio; vuole svelare ciò che è invisibile, ma rimane chiuso in una esistenza artificiale, senza

vita. Parla dunque di ambiguità della vena poetica dannunziana. Nel terzo saggio del 1896 su *Die Zeit*, dedicato alle *Vergini delle rocce* e ai romanzi che lo precedono, afferma che lo sguardo dello scrittore annichisce tutto quello che incontra. Il suo desiderio di afferrare la vita si rivela come un gesto puramente distruttivo, come dimostra *Il Trionfo della Morte*. Per lui d'Annunzio non è un poeta perché non sta dentro la vita, è piuttosto un artista straordinario. Pietrifica la vita, infine la dissolve. Il suo sguardo è meduseo.

In realtà il poeta austriaco sta qui analizzando non tanto il Vate, ma se stesso e l'eterno conflitto tra arte e vita che si pone a tutti coloro che fanno poesia. I suoi giudizi contraddittori su d'Annunzio riflettono il suo stesso iter poetico e le difficoltà che ha incontrato. È convinto che "Le parole non fanno che rincorrere un'essenza che non riescono a catturare". Ma poi, dopo aver preso le distanze dalla produzione dannunziana, rimane abbagliato dalle *Vergini delle rocce* che vede come il ritorno del suo autore alla vita. Le sue riserve scompaiono. Hofmannsthal traduce addirittura brani del "Discorso della siepe" che appaiono sulla *Zeit* nel 1897.

Agli inizi del nuovo secolo sperimenta una mediazione tra arte e vita fondata sulla moralità. Ed ecco che i suoi giudizi su d'Annunzio cambiano di nuovo. Il Vate è ben lontano dalla serenità olimpica di Goethe, egli afferma; rimane deluso dalla *Gioconda*, come attesta una sua lettera a Stefan George del giugno 1902, perché si aspettava da d'Annunzio "una evoluzione più decisiva verso l'ethos". Ma, nonostante tutto, continua a seguire con interesse la sua produzione. Lo attacca violentemente per la sua *Canzone dei Dardanelli* contro gli Asburgo, condannando la sua irruzione nel campo della politica.

Il conflitto tra arte e vita Hofmannsthal riuscirà a risolverlo nel '27, in *Der Turm*, in cui crea un linguaggio "in cui parlano le cose mute"; una lingua che non afferra la realtà ma la sfiora soltanto, come accade nei sogni¹⁰.

Ma torniamo al primo saggio da lui dedicato a d'Annunzio che venne pubblicato in italiano sulla rivista napoletana *La Tavola Rotonda*. Qui il Vate osò l'inosabile. Prima che la traduzione andasse in stampa, la manipolò con incredibile disinvoltura modificandola a suo favore. Cambiò definizioni che non gli piacevano, eliminò frasi per lui scomode, accentuò gli elogi, ampliò il testo con citazioni che Hofmannsthal non aveva fatto. Ne sono testimonianza trentasei fogli autografi trovati negli archivi del Vittoriale con la traduzione del testo del poeta austriaco da lui modificata¹¹. E dire che si tratta di uno scritto più che elogiativo nei confronti del Vate! Ma lui non si accontenta, non tollera la minima ombra che appanni il fulgore degli elogi.

Qualche esempio: la definizione a lui riferita di "nervoso romantico" il Nostro la cambia in "modernissimo artefice". Elimina i riferimenti alla sua "depressione della nevrosi"; l'affermazione che "nessuna delle sue novelle, anche le più lunghe, si possono definire 'romanzo' non gli piace e la cancella. Non gli va a genio che, dopo aver parlato della sognante musicalità delle *Elegie Romane*, il poeta austriaco parli del "desolato risveglio" del suo autore citando quattro versi di "Villa Chigi". E allora che fa? Cancella il commento e cambia la citazione sostituendola con otto versi tratti da *In un mattino di primavera*. Sostituisce termini e aggettivi con altri marcatamente dannunziani, ad esempio le mani "affusolate" diventano "diafane". Altera perfino i giudizi del recensore su altri scrittori. E qui passa veramente il segno. Quando Hofmannsthal confronta l'*Innocente* con i romanzi coniugali di Bourget e Maupassant, il diabolico d'Annunzio definisce questi ultimi "superficialissimi", cosa che l'illustre recensore non si era mai sognato di scrivere.

Nemmeno il più narcisistico degli scrittori di oggi oserebbe tanto.

Richard Dehmel forse non lesse mai nulla di d'Annunzio ma una volta ne parlò sulla rivista viennese *Die Zeit* nel 1897 in occasione di un articolo di Hofmannsthal che in quello stesso anno aveva tradotto, come già accennato, una parte del "Discorso della siepe", ossia il discorso del poeta abruzzese agli elettori di Ortona. Considerato ai suoi tempi addirittura il Goethe dell'età moderna, in seguito dimenticato sin dalla fine della

prima guerra mondiale, Dehmel polemizza sia con Hofmannsthal che con d'Annunzio perché si mostrano d'accordo nel proposito di "mettere fine al dissidio tra pensiero e azione e sull'idea che gli intellettuali debbano conquistare il posto che è loro dovuto alla sommità dell'edificio sociale"¹².

Lontanissimo, più umanamente che artisticamente, dal Nostro, appare Rainer Maria Rilke. Secondo una testimonianza del tempo, il grande autore delle *Elegie Duinesi*, durante un pranzo con il Vate, non scambiò con lui una sola parola. Si limitò a guardarlo "ora con ironia, ora con tristezza". Sicuramente conosceva la produzione dannunziana: ne era palesemente attratto e al tempo stesso la rimuoveva. In una lettera a Lou Andreas-Salomè, del 1904, parla "della bellezza da fiori di giardino dei versi di d'Annunzio", intendendo qui una bellezza un po' artificiale, non priva di retorica; un giudizio press'a poco simile a quello di Hofmannsthal. Quasi dieci anni più tardi provò a tradurre i versi di "Consolazione"; tradusse solo quelli iniziali e quelli finali della lirica dedicata da d'Annunzio alla madre intesa come simbolo di purezza, attratto dall'immagine dell'anima, che verrà "leggera come viene l'acqua al cavo delle mani". Inoltre, nel 1922, in una lunga lettera scritta alla principessa Maria con Turm und Taxis, Rilke confessa un suo raptus improvviso: in una sera in cui provava una gran nostalgia per Roma, aveva aperto per caso *Il Notturmo* e vi aveva trovato dei versi che per un impulso irresistibile aveva trascritto immediatamente:

Essere un bel pino italico/ sopra un colle romano, / quando la luna è colma (...)

Chiudo con un critico e un pensatore tedesco, tra i più apprezzati nel mondo di oggi, che non solo conosceva la nostra lingua e l'opera poetica di d'Annunzio, ma fece anche un omaggio inaspettato al poeta pescarese. Inaspettato perché si tratta di un personaggio più che mai lontano dalla *Weltanschauung* dannunziana: Walter Benjamin.

Durante la sua magica estate caprese del 1924, Benjamin tradusse in tedesco una lirica delle *Laudi*, dal titolo *Innanzi l'alba* e, due anni più tardi, la canzone dedicatoria *Alla divina Eleonora* che fu pubblicata nell'edizione in volume della *Francesca da Rimini*. Quest'ultima poesia, lunga, complessa, piuttosto retorica, fu da lui tradotta per volere del direttore della rivista d'avanguardia *Der Querschnitt*, che probabilmente intendeva celebrare più che d'Annunzio, la grande attrice scomparsa nel 1924. Qui assistiamo a un miracolo: i versi del poeta, nella versione di Benjamin, perdono la freddezza retorica dell'originale, acquistano calore, si arricchiscono di sentimento. Il tono aulico è sapientemente smorzato e nuove immagini sostituiscono quelle prettamente dannunziane.

Innanzi l'alba, la dodicesima lirica di *Alcyone*, Benjamin la tradusse invece spontaneamente nella sua stanza "con la vista sul più bel giardino di Capri". Il manoscritto della poesia, mai pubblicata in volume, è conservato nell'archivio di Francoforte. Val la pena riportarla in questa sede. È letterale e conserva tutto l'incanto dei versi dannunziani, ma contiene una nota di tristezza che manca nell'originale, dovuta a un vistoso cambiamento: Walter Benjamin passa dalla seconda alla prima persona.

Il poeta dunque, nella versione tedesca, non si rivolge all'amata, è solo sulla riva del mare. È lui solo a cogliere i narcisi marittimi, a sentire la rugiada piovere dagli occhi della notte.

Innanzi l'alba

Coglierai sul nudo lito, / infinito / di notturna melodia, / il marittimo narciso / per le tue nuove corone, / tramontando nell'abisso / le Vergilie, / le sorelle oceanine / che ancor piangono per Hyas / lacerato dal leone.

Andrem pel lito silenti; / sentiremo la rugiada / lene e pura / piovere dagli occhi
lenti / della notte moritura, / tramontando nel pallore / le Vergilie, / le sorelle oceanine /
minacciate dalla spada / del feroce cacciatore.

Forse volgerò la faccia / in dietro talvolta io solo / per vedere la tua traccia / luminosa,
/ e starem muti in ascolto, / tramontando in tema e in duolo / le Vergilie, / le sorelle
oceanine / a cui l'Alba asciuga il volto / col suo bianco vel di sposa.

Vor Sonnenaufgang

Sammeln will ich am verlassnen Strand / dem unendlichen / nächtlicher Melodien /
die Narcisse des Meers / für deine erneuerten Kränze, / indessen zur Tiefe versinken / die
Plejaden / die oceanischen Schwestern / die immer noch Klage um Hyas führen / der
von dem Löwen zerrissen wurde.

Ich werde am schweigsamen Ufer entlang gehen / Ich werde spüren wie Tau / sanft
und rein / von schweren Augen herabrinnt / der sterbenden Nacht / indessen im Frühschein
versinken / die Plejaden / die oceanischen Schwestern / die bedroht sind vom Speere /
des wilden Jägers.

Vielleicht werde ich meinen Blick / rückwaerts bisweilen kehren, allein, / um deine
Spur zu sehen / die leuchtende / in dessen in Kummer und Not versenken / die Plejaden
/ die oceanischen Schwestern / denen Morgenrot ihr Antlitz trocknet / mit seinem weissen
Brautschleier¹³.

NOTE

Le opere di Gabriele d'Annunzio citate sono tratte dall'*Opera Omnia*, Milano, Mondadori, 1950.

1. La scoperta, del 1977, la dobbiamo a Pietro Gibellini. Cfr. P. Gibellini, *Restauri dannunziani: il testo e la data della Pasquinata contro Hitler* in "Giornale storico della letteratura italiana", CLIV, 1977.

2. Cfr. Ursula Naumann, *Felicità sognata – Angelica Kauffmann e Goethe*, Insel Verlag, 2007)

3 cfr. I. Ciani, *D'Annunzio lettore di cose tedesche*, in "D'Annunzio e la cultura germanica", Atti del Convegno di studi dannunziani, Pescara, 3-5 maggio 1984.

4. Sull'argomento rimando al volume G. d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma, Elliot, 2013

5. Per il rapporto tra d'Annunzio e i grandi musicisti tedeschi, rimando a P. Sorge, *Musica e musicisti nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Lanciano Carabba, 2018.

6. Cfr. T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt, 1919, p. 529 e p. 597. V. inoltre riflessioni sull'argomento in Giorgio Cusatelli, *I due Mann e d'Annunzio*, in "D'Annunzio e la cultura germanica"..., *op. cit.* p. 277 e sgg.

7. Mi riferisco all'"Incontro su Richard Wagner e Gabriele d'Annunzio", tenuto nel settembre 2017 a Villa Vigoni, Centro Italo-Tedesco a Lovenò di Menaggio, sul lago di Como, a cui hanno partecipato, in pari numero, studiosi italiani e tedeschi. Questi ultimi sono autori di saggi e volumi in cui vengono approfonditi molti aspetti della complessa personalità del Vate.

8. Cfr. Gert Mattenklott, *D'Annunzio e George*, in "D'Annunzio e la cultura germanica"..., *op.cit.*, p. 243 e sgg.

9. Cfr. H. von Hoffmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, in "La Tavola Rotonda" del 17 dicembre 1893. La traduzione dell'articolo è riportata in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, volume secondo, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2003, pp.160-169.

10. Cfr. A. Mazzarella, *Hofmannsthal "lettore" di d'Annunzio*, in "D'Annunzio e la cultura germanica"..., *op. cit.*, pp. 283 e sgg.

11. La scoperta degli autografi è di Anna Maria Andreoli. È riportata in A. Andreoli, *D'Annunzio archivistica*, Firenze, Olschki, 1996.

12. Cfr. Manfred Beller, *D'Annunzio, Dehmel e la religione di Venere*, in "D'Annunzio e la cultura germanica"..., *op. cit.*, p. 230.

13. Il commento delle liriche dannunziane tradotte da Benjamin e il testo, in tedesco e in italiano, di *Innanzi l'alba*, si trovano in P. Sorge, *Benjamin e d'Annunzio*, in "Nuovi Quaderni del Vittoriale", Milano, Electa, 1993.

D'Annunzio biografo di sé.

L'autobiografismo e l'autobiografia nelle più recenti acquisizioni della critica

Angelo Piero Cappello

Nel maggio del '23, scrivendo a Mussolini, Gabriele d'Annunzio diceva di sé: "Io non voglio essere aggettivato. Il nome dannunziano mi era già odioso nella letteratura. Odiosissimo m'è nella politica". Ora, non è difficile immaginare che se il dispetto dell'Autore verso l'aggettivo "dannunziano" o "dannunziana" fosse esasperato per la letteratura e la politica, a maggior ragione lo sarebbe stato se la sua stessa vita fosse stata in tal modo aggettivata.

Ed è da qui che si vuol cominciare una - breve per quanto possa essere - disamina del rapporto tra autobiografismo e autobiografia nelle recenti acquisizioni della critica, questa sì, obbligatoriamente, dannunziana.

Per introdurre l'argomento, per quanto possa sembrare eccentrico il farlo, si vuol partire da un doppio "pronunciamento" su d'Annunzio da parte di uno dei maggiori scrittori della letteratura italiana del Novecento:

1. *A colui che ha istituito e accresciuto nel nostro spirito la coscienza della vita nazionale, noi chiediamo conforto di consentimento e di opera in un'ora angosciosa della nostra vita, perché non venga disconosciuto un nostro antico diritto.*

...

A colui che ha raccolto e affinato nella Sua tutte le nobili voci, tutti i voti più puri e 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.

L u o g o

d'onore e non d'ignominia ci dev'essere assegnato [1915]

2. *Ho riletto le ultime cento pagine del «Fuoco» [...] Deh! perché non un tuo saggio o almeno saggio, essaietto, sulla inattività vacua di un simile elenco di gesti inutili? di inutili enunciati della fica-passa di Asolo e di più inutili del biscaretto invasato dal dio? Psicologicamente, un narcisso di terza classe che porta a spasso il pistolino ritto della sua personcina (unico personaggio in tutta l'opera: gli altri non esistono): certa sua prosa, una litania di scemenze. Nessun interesse narrativo, nessuna capacità di avvincere nemmeno la lettrice quattordicenne al racconto. Una pompa da Paflagone per far bere un bicchier d'acqua a Stelio, per fargli mangiare pochi fichi secchi. Il nano è «il barbaro enorme». La «grande tragica» è la sorca [1949]*

Nello spazio che misura la distanza abissale tra questi due 'pronunciamenti' di Carlo Emilio Gadda si potrebbe emblematicamente vedere riassunto l'intero spazio critico - e la sua trasformazione dalla 'mitografia' dannunziana dell'emblema della nazione morale all'abiura verso un fenomeno da baraccone parafascista che sarebbe stato meglio scaricare sul fondo, da subito, in una eventuale gradazione dei miti letterari del Novecento - che

alcuni tra i più influenti analisti della storia letteraria del XX secolo hanno segnato nei confronti del Vate. In entrambi i casi, il punto di partenza indubitabile è la sovrapposizione del ruolo letterario con quello della identità biografica: sovrapposizione esattissima, se fosse però stata declinata secondo le indicazioni che d'Annunzio medesimo andò fornendo in questo senso. Già all'altezza del 1920 il frainteso tra biografia e scrittura era assunto dal pur lucidissimo Luigi Pirandello, che si incaricava di decretare – sulla base dell'assunto di una radicale alternativa per cui o si vive o si scrive - che quella di d'Annunzio non fosse altro che:

«una grande, o piuttosto, prestigiosa avventura letteraria, che prese tutt'a un tratto e tenne per tanto tempo gli animi in un abbaglio fascinoso: quella d'un uomo adatto e magnifico, nato per l'avventura, così nell'arte come nella vita, e in una tal confusione d'arte e di vita da non potersi dire quanta della sua vita sia nella sua arte, quanta della sua arte nella sua vita»¹.

Tradizionalmente, dunque, nella relazione tra la biografia (quasi sempre aneddotica, del Vate, dell'eroe, dell'amante, del guerriero e di chi più ne ha più ne metta) e la scrittura di Gabriele d'Annunzio si può rilevare il primo irrisolto nodo critico che la tradizione dell'ermeneutica dannunziana non ha mai voluto o saputo abbandonare: lungo tutto il corso del secolo passato, si è sempre fatto un tutt'uno tra l'immagine biografica - in assenza, fino al 2004, di una 'autobiografica' - dell'esteta, del vate, dell'eroe con quella dello scrittore e si è usata la prima per denigrare, affossare, respingere sul fondo del barile novecentesco anche la seconda, volutamente lasciando cadere l'assunto primo e fondante del lavoro dannunziano che, nel 1924, risponde indirettamente a Pirandello con un icastico e significativo “Vivo, scrivo”². Sarà però solo nella seconda metà degli anni '30 e segnatamente dopo la morte dell'autore (1938) che la critica diventerà più feroce, e non solo in Italia, in modo tale che l'abuso dell'aneddotica verrà confuso con l'uso della scrittura, in una mescolanza di letteratura e vita che farà parlare, a partire dall'ultimo saggio di Benedetto Croce, più di un critico (e più di uno scrittore) di “dilettante di sensazioni”, “amante del bel gesto e della bella parola”, “esteta”, quando non di “Ciarlatano” o “Cialtrone”³. Ancora Carlo Emilio Gadda, su “L'Ambrosiano” del 3 ottobre 1938, con un articolo dal titolo *Grandezza e biografia: a proposito della “Vita segreta”* (la biografia di Antongini contestata da Alvaro per la sua visione riduttiva del fenomeno d'Annunzio), avviava la lunga stagione delle riflessioni critiche novecentesche su vita e scrittura del Vate in maniera sorprendentemente pacata: «Gabriele D'Annunzio è vissuto. Pacate registrazioni biografiche non possono offenderlo, né offendere alcuno». L'offesa, in verità, ci fu: quello di ridimensionare la “grandezza” della scrittura a causa della “biografia” fu il tentativo praticato da pressoché tutti i critici di professione che fra gli anni '40 e gli anni '70 ebbero ad occuparsi di Gabriele d'Annunzio. Il *refrain* di una vita vissuta all'insegna di una “grandezza” più desiderata che effettivamente esistente, di una mitografia voluta e alimentata dallo stesso Vate è stata a lungo, di per sé, l'elemento su cui si è esercitato il limite di giudizio e di attribuzione di valore anche della scrittura: come dire, una critica schierata e ideologicamente deviata ha assunto volentieri a pretesto per la stroncatura del testo il limite di valore fornito da una vita intenzionalmente vissuta all'insegna della eccezionalità del gesto, senza avere la capacità (la volontà?) di comprendere come e quanto gesto e testo fossero, in d'Annunzio, interdipendenti. Perfino intellettuali illuminati e lucidissimi, come Leonardo Sciascia, prestarono la loro penna a descrivere minuzie irrilevanti, ancorché denigratorie, come il falso vezzo (o più che altro una infantile aspirazione) nobiliare al “d” minuscolo, anteposto al cognome, per sottolineare la pretesa “grandezza” di vita di un mediocre scrittore⁴: salvo poi verificare che, all'anagrafe di Pescara, il Vate veniva registrato alla nascita proprio come “d'Annunzio”, minuscolo! Microelementi, questi, che contribuivano però pesantemente, per la loro acritica pericolosità, ad avallare un errato percorso di enfaticizzazione del

personaggio a scapito dell'artista, in una dimensione in cui il vivere inimitabile finiva per soffocare e spegnere definitivamente il valore e la credibilità dello scrivere sia pure d'eccezione.

Il gesto di vita, nell'ottica dannunziana, ha valore e si completa di senso solo se può trasmutarsi in testo letterario; analogamente, non v'è testo di letteratura che valga quando esso non sia in grado di alimentare, completare o trasmutarsi in gesto di vita: questa profondissima identità e piena sovrapposibilità di esistenza e letteratura, lungi dall'essere un mero assioma da estetismo decadente, è il senso profondo del vivere e dello scrivere che furono di Gabriele d'Annunzio. Solo a datare dagli anni '80 del secolo scorso si è avuto un timido tentativo di indagine in questa direzione: la pista era stata aperta da un volume miscelaneo dei "Quaderni del Vittoriale", nel 1979, intitolato appunto *Ipotesi per una biografia di Gabriele d'Annunzio*.

A parte i lavori di filologia messi in campo da studiosi di grande valore - fra tutti, mi piace ricordare almeno Ivanos Ciani e Pietro Gibellini, cui si aggiungono alcuni scritti sulla biografia del Vate da parte di Giuseppe Papponetti⁵ -, che hanno contribuito a scrivere le pagine però meno conosciute anche se più solidamente fondate della critica dannunziana, fin dentro gli anni '80 e '90 pochi e rari furono gli interventi tesi a correggere il pregiudizio di una vita d'eccezione che aveva nei fatti sovrastato una scrittura fatta solo di orpelli, parole altisonanti, perle di estetica e roboante sonorità senza sentimento e senza contenuto.

In direzione contraria, sarà Simona Costa a pubblicare, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del poeta, il volume *Gabriele d'Annunzio: volti e maschere di un personaggio*⁶ con il quale - anche raccogliendo sollecitazioni che provenivano da un libro di Giorgio Fabre del 1981⁷ - segnava il punto su quanto «quelle immagini di sé [di d'Annunzio, ndr] che andavano circolando per il mondo era stato ...d'Annunzio per primo a favorirle ed avallarle, sulla base di quella spinta, tra autopromozionale e scandalistica, che lo aveva contrassegnato fin dai precoci esordi»⁸. Fu, però, solo negli anni '00 che, in un convegno organizzato dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara su *Le molte vite dell'Immaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica* (Pescara, 2001)⁹ che si poté avere una prima parziale informazione sul ritrovamento di una antologia autobiografica da d'Annunzio stesso preparata per l'editore Vallecchi, tra il 1923 ed il 1926-27. *Il fastello della mirra* - questo il titolo dell'autobiografia ritrovata - venne poi presentato compiutamente solo nel convegno successivo *D'Annunzio segreto*¹⁰ e pubblicato in volume con Vallecchi nel 2004. Solo da quella data si è potuto compiutamente ricostruire e documentare il complesso, tortuoso, lunghissimo percorso compiuto da Gabriele d'Annunzio per trovare una soluzione narrativamente sostenibile alla propria autobiografia¹¹.

In realtà, la tensione verso l'autobiografismo, più o meno celato e più o meno marcato, è una costante dell'intera produzione in prosa dannunziana. E però, quel che dall'inizio fu la rappresentazione esteriore delle proprie idealità e del proprio mondo emotivo attraverso la codificazione narrativa di un personaggio *alter ego* dell'autore (tali si possono considerare i vari Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Stelio Effrena o Giorgio Aurispa), presto divenne un percorso di ricerca vero e proprio teso ad individuare cosa e come si potesse scrivere di sé senza che questo implicasse la caduta nelle maglie cronotopiche della più tradizionale autobiografia. È con le prime *faville*, la cui stesura originaria risale agli anni dell'esilio francese, che d'Annunzio affronta una scrittura pienamente consapevole a *chiarezza di sé*: la drammatica e repentina interruzione della guerra lascerà che quella ricerca verso una soluzione autobiografica fosse rinviata ad anni futuri. E sarà quello il tempo in cui, la scrittura delle proprie memorie arriverà ad esperire molteplici possibili soluzioni (l'oscurità della memoria profonda, nel *Notturmo*, l'ironia delle memorie adolescenziali, con *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, il confronto con le profondità dell'inconscio e del proprio profilo sconosciuto, con alcune tra le più belle

pagine del *Venturiero senza ventura ed altri scritti del vivere inimitabile*) per poter garantire all'abitatore dell'eremo gardonese la costruzione di un completo e complesso monumento di carta a memoria di sé: memorie che, pur passando per il tentativo dell'antologia autobiografica, avrebbero trovato una finale e conclusiva sistemazione solo con l'autologia biografica del *Libro segreto*.

L'ultima dimora, tra vita e scrittura

Quando, nel 1921, Gabriele d'Annunzio varcò la soglia del Vittoriale, lasciandosi alle spalle l'immediata esperienza fiumana ed insieme l'intera sua vita d'azione, lo fece con la ferma e dichiarata volontà di tornare all'arte, considerando essa il luogo d'inizio e di termine di ogni umana avventura, perfino della vita stessa che, d'altra parte, secondo lui trovava alimento e confine estremo nella scrittura. Si trattò di confermare, dunque, con la scelta della sua ultima dimora, la precisa convinzione che tra gesto e testo, tra vita e scrittura, più che contiguità esistesse un vero e proprio rapporto di continuità.

«Operaio della parola, io sono stato condannato per sette anni ai lavori forzati del “luogo comune”, all'esercizio forzato dell'eloquenza, su la ringhiera, nella piazza, nel campo di battaglia. Per sette anni ho arringato le truppe e le folle, ho maneggiato l'arma del soldato e del popolano, mi sono piegato ai contatti più rudi e talvolta alle mescolanze più ripugnanti...Nessuno immagina con che ansia io sia entrato in questo rifugio, con che bisogno di sprofondarmi in me stesso e nella più segreta sorgente della mia poesia»

Un rifugio, dunque, il Vittoriale, utile a farlo sprofondare in se stesso, a contatto con la più segreta sorgente della sua poesia: vi è già, in queste poche parole, una esplicita dichiarazione di poetica che esprime, insieme all'esigenza di chiudersi nel proprio laboratorio di scrittura (il rifugio, nel lessico dannunziano, è sempre il luogo chiuso dove si elabora e si produce), di attingere alla più segreta sorgente della propria poesia e lì affrontare, nella scrittura, se stesso. Ovvero, scrivere traducendo nel testo il gesto di vivere, in poche parole vivere scrivendo e/o scrivere vivendo. Era stato Luigi Pirandello a sostenere l'impossibilità di questo connubio tra vita e scrittura, in un discorso del 1920, con la decisa affermazione che la vita «o si scrive o si vive»¹², e a cui d'Annunzio, per tutta risposta, nel 1924 aveva replicato rivendicando, in un capitoletto del Secondo amante di Lucrezia Buti, che «scrivere è...non dissimile al bisogno di respirare». Sarà infine Pirandello a doversi ricredere se, riprendendo lo stesso Discorso nel 1931, si sentirà in dovere di cassare proprio quelle affermazioni di censura verso la scrittura 'vissuta' di Gabriele d'Annunzio.

Nel 1921, inizia quindi l'avventura dannunziana del rifugio nell'Officina del Vittoriale che non si concluderà se non con la morte dello stesso Gabriele nel 1938. E in quel chiostro, nell'eremo della poesia, dentro a quel tempio di religiose – perché private – reliquie di una vita «imaginifica» e di una contigua arte «esoterica ed exoterica», al Vittoriale, che poi diventerà per effetto dell'intervenuta donazione, «degli italiani», Gabriele d'Annunzio entra con la precisa e ferma consapevolezza di scrivere le sue ultime pagine da consegnare ai posteri, pagine che devono con ogni urgenza esprimere al meglio la indissolubile congiunzione e continuità di vita e scrittura che hanno ispirato tutta la sua esistenza e l'intera sua opera. In effetti, di opere a sfondo autobiografico progettate e mai scritte, sono pieni gli archivi dannunziani; e questa fase della vita di d'Annunzio ne risulta particolarmente ricca¹³. Tuttavia, come si diceva all'inizio, a voler essere precisi, non mancano certo le tracce di una tensione autobiografica anche nelle pagine precedenti gli anni del Vittoriale.

E siamo proprio a date cruciali per l'esito finale del proprio progetto autobiografico, come vedremo, in cui pagine poi per sempre rimaste fuori dalle edizioni realizzate da d'Annunzio in vita, intrecciano la loro esistenza all'interno dell'Officina con scritti invece

presto pubblicati, come quelle del *Venturiero senza ventura* e del *Secondo amante di Lucrezia Buti*.

La svolta autobiografica

Un breve excursus nella storia artistica di d'Annunzio rivelerebbe, anche senza troppi approfondimenti, che la 'tentazione' verso una biografia di sé attraversa l'intera sua produzione: a datare dalle prime novelle, attraverso *Il piacere*, *Il trionfo della morte*, *Il fuoco* fino ai primi anni del Novecento, quando egli avvia le prime prove di quelli che, nell'insieme, avrebbero poi dovuto costituire i «quaderni della sua memoria», ovvero quell'autobiografia di speciale fattura, il suo ritratto interiore confluito quasi tutto nel *Libro segreto*. Più precisamente, se proprio si volesse indagare la genetica di siffatta propensione autobiografica, si potrebbe addirittura risalire all'epistolario giovanile (addirittura anteriore al primo romanzo) con la bella 'Lalla':

«Qui [nella raccolta delle lettere] tu ci sei tutta, ci sei tutta con i tuoi impeti irresistibili, con le malinconie profonde, con le tue lacrime, con i tuoi singhiozzi, con i tuoi lunghi desiderii, con i tuoi lunghi sogni, con le tue voluttà profonde, con i tuoi pudori virginali; qui tu ci sei tutta.

Quel gran fascio di fogli, che io ho a casa sul mio scrittoio, è il mio poema intimo, così lo chiamo io; ed è veramente un poema, un poema affascinante e musicale e luminosissimo e umano.»

Da qui, dunque, partiva la convinzione di d'Annunzio: che le proprie scritture, anche quelle intime e private, potessero trovare posto nell'esistenza proprio come pagine di vita o che, di converso ma specularmente, gli eventi, anche intimi e privati della propria vita, fossero senz'altro degni di trovare concreta esistenza nelle pagine di scrittura. E questa prospettiva, qui genericamente e confusamente assunta, avrebbe avuto lungo corso nell'opera di d'Annunzio precisandosi e definendosi nel tempo, a partire da quel precetto sperelliano del «bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte», su fino all'idea che gli atti concreti e particolari (le «malinconie profonde», le «lacrime», i «desiderii», i «sogni») potessero essere l'oggetto vero dell'arte «latina della biografia»: «che non è se non l'arte di scegliere e d'incidere – afferma nel Proemio alla Vita di Cola di Rienzo – tra i lineamenti innumerevoli delle nature umane quelli che esprimono il carattere, che indicano la più rilevata o profonda parte dei sentimenti e degli atti e degli abiti, quelli che appariscono i soli necessari a stampare una effigie che non somigli ad alcun'altra»¹⁴. Ecco perché, nel programmare la sua autobiografia, d'Annunzio sempre scartò la possibilità di pensare alla somma sterile degli episodi, pure innumerevoli ed eclatanti, della sua esistenza; piuttosto, egli andò disperatamente cercando la possibilità autobiografica come un profilo più «rilevato» o «profondo», intimo, dalle radici affondate nel suo più remoto ed autentico essere, talvolta affidando il ritratto di sé alle parole delle sue opere, raccogliendole insieme a descrivere il suo vero profilo biografico, ovvero la sua scrittura (e dunque, in qualche caso, anche la scrittura che “fingeva” la sua vita) come il suo proprio, personalissimo, specchio di narciso. Questo modo di pensare l'autobiografia, nel senso di confessione/invenzione di memorie della propria vita e della propria scrittura – poste, significativamente sullo stesso piano –, era già nelle intenzioni artistiche del d'Annunzio negli anni della Capponcina, quando scriveva a Emilio Treves: «Queste Confessioni e invenzioni sono racconti autobiografici, ricordi della mia vita d'avventura e di studio. Sono molto franchi, anzi temerari. Potranno comporre un volume che – se ben rammenti – ti avevo già proposto col titolo *Le ceneri del rogo*»¹⁵.

Basti pensare che i primi scritti a matrice interamente memoriale risalgono, nella datazione 'inventata' dallo stesso d'Annunzio (e, per questo, ancora più significativa)

per la prima pagina del *Solus ad solam*, all'8 settembre 1908: «Scrivo per veder chiaro in me e intorno a me». Tra quella data ed il suo ultimo libro 'autobiografico' (che fu, poi, anche il suo ultimo libro steso nel laboratorio gardonese) si collocano molti altri esperimenti di scrittura 'notturna' o 'memoriale', confluite poi, nell'*Opera Omnia*, fra le *prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinato, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni* o fra le *prose di romanzi*, insieme con alcuni *studii del vivere inimitabile* e più o meno vecchie *Faville*: il *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo* del 1912, significativamente recuperato poi, per una parte, anche nell'introduzione al *Fastello della mirra*, la *Leda senza cigno* e la sua *Licenza*, del 1916, il *Notturmo* del 1921, il primo ed il secondo tomo delle *Faville del maglio*, tra il 1924 ed il 1928.

Ma andiamo per ordine e proviamo un momento a fermare l'attenzione sul primo importante snodo temporale in cui d'Annunzio medita pagine interamente e dichiaratamente autobiografiche.

I primi veri tentativi di trovare una soluzione al problema autobiografico, d'Annunzio li esercita negli anni immediatamente successivi al primo decennio del Novecento quando, per fuggire ai creditori, si rifugia in Francia, presso Arcachon. Lì, aiutato dalle condizioni di meraviglioso isolamento nella estrema landa francese, e da una biblioteca minima faticosamente recuperata grazie anche ai servizi di amici e conoscenti, d'Annunzio avvia una serie di tentativi tesi a trovare una via d'uscita narrativa alla dimensione autobiografica: non più pago dell'autobiografismo latente nei personaggi romanzeschi, ma non ancora pronto per una soluzione alternativa alla classica dimensione dell'autobiografia, ovvero del racconto tradizionale della propria esistenza. Sono, all'inizio, prose sparse (le cosiddette *Faville* pubblicate sul *Corriere della sera* e più tardi parzialmente raccolte in volume), progetti narrativi brevi ed estemporanei, senza un apparente disegno preordinato, senza alcuna linea diegetica – almeno così vuol far credere l'Autore – predefinita:

«Spessissimo, a ogni disegno che mi sorge nell'animo, butto giù frammenti, abbozzi di scene, ecc. – sostiene in una intervista del 1909 –. E in riguardo a tutti questi frammenti di cose rimaste allo stato di disegno, ho con l'editore Treves l'impegno di un'opera dal titolo *Le faville del maglio* in cui faccio la storia delle cose che non ho scritte e che verrà ad essere come una specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto [...]. Questo libro sarà una guida per un futuro critico che voglia prendersi la briga di tracciare un disegno di quello che fui e di quello che volli»¹⁶

L'affermazione viene poi ribadita in una lettera a Emilio Treves il 9 gennaio 1910, promettendogli al contempo che ne *Le faville del maglio* avrebbe «dato conto delle opere non consegnate»¹⁷: un progetto editoriale, dunque, ancora confuso, astrattamente teso a creare una sua propria storia interiore, un edificio documentale del proprio spirito, ma senza una ben identificata strategia compositiva.

Poche ma chiare, in effetti, sembrano le idee di d'Annunzio intorno al problema dell'autobiografia quando egli decide di anteporre, nel 1912, un *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*: non interessa a d'Annunzio l'operazione di Plutarco, né lo seduce il modello medievale e rinascimentale del racconto di vita per medaglioni; e scartata l'ipotesi del modello del memoriale alla Bandinelli, egli esclude l'interesse anche per tipologie di racconto autobiografiche come quelle settecentesche di Alfieri.

Senza una vera e propria strategia compositiva che possa davvero dirsi autobiografica, ad esempio, sempre nel 1912 appare la *Contemplazione della morte*, prosa in memoria di due amici scomparsi, il fraterno poeta Giovanni Pascoli e l'amico francese Adolphe Bermond. La *Contemplazione*, è un "quatriduo" celebra la vita e la morte dei compagni ancorandosi alle memorie della propria vita, intersecando le altrui esistenze alle traiettorie

di vita del proprio passato, in questo modo componendo quattro medaglioni appoggiati ad episodi autobiografici (il primo incontro con Pascoli, i colloqui avuti con Bermond, ecc.) ma assolutamente tesi ad un proprio esito narrativo. Esito, peraltro, che al di là delle proclamate novità, tendeva a riproporre antichi modi e vecchie materie della scrittura dannunziana. Fin dal suo primo apparire, la prosa della *Contemplazione* sembrò in tutto, e a tutti, nuova: le considerazioni di Emilio Cecchi, sulla nuova prosa “notturna” della *Contemplazione* non solo furono, nel giugno 1912, una folgorante e seducente intuizione ma finirono per determinare un’idea critica dominante per molti decenni (in alcuni casi ancor oggi): che, cioè, la *Contemplazione* fosse stata davvero, per d’Annunzio, l’esercizio di una nuova prospettiva della scrittura, ora più intimamente legata alla dimensione personale e intima, in parte liberata da eccessivi ed ingombranti appesantimenti estetici e tutta vibrante di una inedita capacità di leggere la realtà oltre l’apparenza del fenomeno, nel risvolto oscuro dell’essenza, al di là dell’abbagliante e superficiale solarità estetica dell’esistente, proiettata verso la sua vita interna, insomma «autobiografica» in senso proprio.

«Quella vigilanza del poeta sulle apparizioni della realtà, sui moti della propria anima, quella attenzione acuminata, quel non distendersi mai, davvero hanno la loro bellezza e la loro forza [...]. In lui è un assiduo stato rappresentativo prodotto sull'affluenza sorvegliatissima delle sensazioni: la sua vita interna è tutta una trama consapevole di sottili impressioni, di risposdenze, di rievocazioni; alle risposdenze di queste significazioni attribuendo egli strani significati profondi; leggendo egli in esse singolari forze fatali»

Si potrebbe dire oggi, invece, che a quell’altezza cronologica la ‘maniera del comporre’ dannunziana è sempre la stessa: per definizione e costituzione, combinatoria, in grado di nascere e concredere su altre composizioni, mescolando, intessendo, incrociando, sovrapponendo, esattamente ‘componendo’ il vecchio secondo nuove modalità e inediti effetti. Che la *Contemplazione* si nutra infatti di antichi taccuini, di precedenti esercizi di scrittura, di pezzi e stralci di faville è oggi assunto come dato definitivo. E, in fondo, non è questo il dato che a noi importa oggi: il fatto che ci interessa è che, al 1912, con la *Contemplazione della morte* d’Annunzio non ha ancora trovato il bandolo della matassa, non è ancora riuscito nell’intento di individuare una forma e una struttura, una strategia narrativa che gli consenta la fuoriuscita dalle secche del mero racconto autobiografico così come del medaglione autoriferito. Meglio rinviare, allora, l’appuntamento con l’autobiografia.

D’altra parte, se si fa eccezione per la *Licenza alla Leda senza cigno*, del 1916, la ricerca di una soluzione autobiografica che potesse presentarsi come pienamente soddisfacente trova una naturale battuta d’arresto con la pausa del conflitto mondiale e dell’impresa di Fiume. Sarà il *Notturmo*, nel 1921, il primo testo a matrice autobiografica in cui – dopo la guerra – d’Annunzio tornerà a sperimentare una soluzione narrativa alla ricerca di una scrittura dell’io credibile e praticabile al di fuori degli schemi tradizionali ma anche oltre il frammento isolato e narrativamente circoscritto. E siamo, quindi, alla data d’ingresso al Vittoriale.

Il “fastello” ed altre memorie

Si diceva poc’anzi, che il rientro in Italia, con l’ingresso al Vittoriale e la chiusura nell’officina, segna anche la ripresa della ricerca di una soluzione strutturale al problema dell’autobiografia. Non è a caso che, proprio fra il 1921 (data d’ingresso al Vittoriale) ed il 1924 s’intensifichi la spasmodica ideazione e l’abbozzo di opere – quasi tutte rimaste al livello di titolo – con il comune denominatore della prospettiva autobiografica. L’idea

di raccontarsi, di costruire una architettura narrativa modellata sul racconto della propria esistenza, non per realizzare un documento di sé ma un monumento di carta a sé, non trovava però la giusta soluzione strutturale: il *Notturmo* aveva eluso, in realtà, l'istanza di fondo. Giocato com'è, strutturalmente, sulla memoria della guerra e sul gioco di rimbalzi memorativi a distanza, il libro costituisce certamente una soluzione narrativa relativamente nuova per d'Annunzio ma diversa da quello che lui stesso aveva in mente come monumento di carta alla propria vita. È per questo che egli, intento solo al lavoro letterario, negli ultimi diciassette anni della sua vita mise mano ad un complicatissimo lavoro di recupero delle sue proprie carte al fine di costruire, interpolando al vecchio il nuovo lavoro che veniva nel frattempo componendo, un monumentale edificio di carta 'in memoria di sé'. Ma se il progetto di un'opera autobiografica che si alimenti della propria produzione passata e presente era ben chiaro all'anziano Poeta, meno evidente appariva il percorso compositivo, la strategia di costruzione, il prospetto architettonico con cui giungere al segno: tra la fine del '21 e l'inizio dell'anno successivo, ad esempio, non appena sistemate le più urgenti questioni logistiche, e licenziata la 'ne varietur' del *Notturmo* (che viene pubblicato nel mese di novembre), lo Scrittore – a quanto risulta da alcuni carteggi editi, e soprattutto dai molti inediti – attende alla revisione delle bozze di stampa della nuova edizione di *Parisina*, si dichiara «impegnatissimo» nei progetti librari *In nome del Futuro*, *Il sermone del giardino*, il *Breviario* (comprendente anche «una ricca messe della *Leda senza cigno*»), *Dell'amore e della morte*, oltre ad una serie di romanzi, discorsi politici da pubblicarsi alla spicciolata, sull'«Illustrazione Italiana» o altri giornali dell'epoca o in volume. Tutto l'anno 1922, in effetti, sembra quasi impegnare il Poeta in un tentativo di rilancio sul piano esclusivamente letterario: «Io non farò mai più parlare di me – scriveva, malinconico, al suo fedelissimo segretario e confidente Tom Antongini nel novembre – animale politico; ma credo che scriverò ancora due o tre libri molto migliori di quelli già noti. Ho imparato a scrivere meglio, in virtù della Rupe Tarpea»¹⁸. In realtà i libri in progetto, stando alle carte d'archivio del Vittoriale, risulterebbero assai più che due o tre a dimostrazione che l'Autore fosse in cerca di un percorso verso la soluzione di un'opera «omnia», nel senso più ampio di opera aperta ad includere tutto, capace di comporre insieme arte e vita (entrambi straordinarie) dell'artista. È fuor di dubbio che, progettando le proprie opere, d'Annunzio, in virtù di uno spiccatissimo senso «manageriale» di se stesso, pensasse anche a come e con quale casa editrice collocarle sul mercato: fra il 1922 ed il 1927 d'Annunzio decide di modificare l'accordo che lo lega alla casa Treves, instaura rapporti editoriali con case editrici minori e nuove (L'Olivetana, La Bottega di Poesia), promette volumi a Vallecchi, liquida Treves e firma accordi con Mondadori. Ma quel che maggiormente colpisce la curiosità del lettore dannunziano è che gran parte delle opere promesse, progettate o soltanto pensate in questo giro d'anni possiedono un dato comune sul piano stilistico e narrativo: quello del frammento, il più delle volte autobiografico, di stampo 'notturmo', che Emilio Cecchi definiva come prose, o frammenti di prose, «meno legate a seguire uno svolgimento di episodi o riflessioni, e dove l'invenzione lirica giocava più liberamente» con le architetture di un segreto o ctonio, ma comunque antelucano paese dell'anima.

Insomma, alla ricerca di una soluzione di scrittura per un racconto di sé, proprio nel 1922 d'Annunzio avvia una ulteriore sperimentazione narrativa: narrare di sé attraverso una collazione delle proprie pagine, tale che ne potesse risultare un ritratto dell'autore ricavato dalla propria scrittura, evidentemente coniugando inseparabilmente arte e vita. L'idea di fondo, della cui esecuzione materiale fu incaricato il fedelissimo Eugenio Coselschi, era quella di antologizzare la propria opera con l'intento di ricavarne una autobiografia: *Il fastello della mirra*, così si intitolava il progetto, avrebbe occupato d'Annunzio fino al 1927 pur senza poi trovare la luce editoriale.¹⁹ L'antologia della propria opera, ora pensata in chiave e con finalità autobiografiche, non ebbe infatti immediata e fortunata soluzione: tra il 1922 ed il 1927 una lunga e complessa gestazione

testuale fece sì che il progetto di antologia autobiografica finisse per essere definitivamente sorpassato da una più innovativa, novecentesca ed ‘europea’ soluzione “autologica”. Una pratica di scrittura che si collocava dunque al sommo di una tortuosa linea di ricerca: partita da lontano, negli anni delle sue prime prove narrative tutte percorse da un profondo e consapevole autobiografismo, ed approdata ad esiti che, attraverso le prove delle faville, delle tante prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d’indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni sarebbero infine giunte all’esito finale del Libro segreto nel 1935.

«Gabriele il mirrato»

Risale al 16 dicembre del 1922, in una lettera che Eugenio Coselschi scrive al ‘Comandante’ d’Annunzio, la prima traccia del progetto autobiografico dannunziano dalle caratteristiche affatto particolari e per le modalità di realizzazione e per l’idea che lo informa:

*Mio Comandante,
Io sento, io comprendo, come nessun altro, la grandezza della Sua anima immensa.
Dio Le ha affidato il compito di salvare l’Italia e il Mondo. Ella non può udire che
la parola di Dio, la quale suona nel Silenzio.
Vado a lavorare al fastello di mirra. Ma attendo il Suo libro, con ansia, per
terminare il lavoro.*

Cosa fosse il «fastello di mirra», all’altezza di quella data, non si capisce bene; né, d’altra parte, si intende il riferimento al libro che d’Annunzio pare aver promesso («attendo il Suo libro») a Coselschi perché questi possa continuare a lavorare all’opera. Tuttavia, già all’altezza del 2 febbraio 1923 Coselschi scrive a d’Annunzio prefigurando una imminente pubblicazione: «Le mostrerò anche il lavoro fatto per *Il Fastello della mirra* che potrà presto essere pubblicato...». E con la successiva lettera del 10 febbraio 1923 si comincia a configurare meglio il progetto che lega d’Annunzio e Coselschi:

Ho lavorato e lavoro – scrive Coselschi al Comandante – con affettuosa alacrità per il fardello [sic] della mirra. Il lavoro è enorme, e richiede una infinita cura. E, per non ripetere la fatica, è necessario che Ella mi dia molte istruzioni e chiarisca alcune mie incertezze. Non c’è da perder tempo, se si vuole che il libro (che verrà di gran mole e che converrà anzi dividere in due volumi) sia pronto in Aprile, al più tardi. D’altra parte Vallecchi ricevette una lettera di Treves che lo rende molto perplesso, ha bisogno di essere rassicurato in proposito, e rianimato.

Vallecchi verrà costà quando le bozze saranno pronte, per prendere accordi sulla carta e sui caratteri e sul formato del libro. Ora la sua venuta sarebbe prematura, ma gli accordi per il lavoro mio sono invece urgenti.

Difficoltà editoriali per i diritti d’autore a parte, già con questa seconda lettera il progetto di Coselschi, sia pure con qualche persistente incertezza del titolo, non solo sembra essere un poco più chiaro che nel passato dicembre ma, addirittura, pronto per essere tradotto in bozze di stampa. Ciò che appare evidente più di ogni altra cosa, però, è che d’Annunzio avesse “autorizzato” – almeno per quel che concerne l’esecuzione materiale, ma comunque caso unico, per quel che si sa, nella storia letteraria di d’Annunzio – uno dei suoi tanti collaboratori, Eugenio Coselschi, a realizzare il suo progetto di antologia biografica, questo *Fastello della mirra*. Ma Coselschi, consapevole della difficoltà dell’impresa, intendeva lavorare sotto la stretta sorveglianza ed il costante coordinamento del “Comandante”, che intanto si era già premurato di telegrafargli:

Accetto proposte Vallecchi e aggiungerò al volume quel che sto scrivendo e quello che scriverò. Stop. Sta bene il titolo. Stop. Desidero approvare scelta e ordinamento della materia stop.

Ovviamente, conoscendo ad oggi, da una parte, la pur lacunosa corrispondenza di Coselschi a d'Annunzio (ma non, viceversa, quella di d'Annunzio a Coselschi) e, dall'altra, le bozze di stampa del libro, si intuisce che l'opera di cui parla Eugenio Coselschi, a questo stadio del progetto, è un volume sul pensiero dannunziano, in particolare quello politico e filosofico, ricostruito attraverso l'antologizzazione di alcuni passi delle sue opere più significative. Esattamente un "fastello", una raccolta, un'antologia della sua migliore scrittura, di gemme letterarie preziose come una odorosa "mirra" da recare in dono ai posteri.

Solo tre giorni dopo la lettera sopra riportata, Coselschi rincara, evidentemente rispondendo a quella che si presume – in mancanza di ulteriori riscontri documentali – essere stata l'immediata replica dannunziana:

È vero che gli accordi sono stati presi, di massima, ma io ho bisogno di risolvere questi dubbi: a) Poiché la mole della materia si rivela grandissima, il volume dovrà, o no, dividersi in due parti? Dovranno farsi due volumi? b) Debbo solo raccogliere i precetti politici e filosofici (per intendersi, così, comprensivamente) ovvero anche quelle frasi che rivelino o descrivano luci, cose, colori, stagioni, sensi, sentimenti, suoni, silenzi etc? c) Treves diresse tempo fa una lettera assai vivace al Vallecchi con la quale lo diffidava da pubblicare anche un rigo di cose Sue. Vallecchi non ha risposto, dato anche il tono poco riguardoso della lettera, ma prima di iniziare la composizione vuole avere da Lei assicurazione che Treves non lo disturberà. E anche per questo il tempo stringe.

Il mio lavoro è grave – Ogni frase trascritta ha il suo titolo che ho scelto in modo da riassumere tutto il pensiero (e in ciò la difficoltà). Inoltre un titolo comprensivo riassumerà vari argomenti sotto i quali si raggruppano le frasi. Ad esempio: il silenzio (titolo comprensivo del capitolo) e poi: il silenzio della landa – il silenzio sul mare – la fontana silenziosa – la casa vuota – la veglia raccolta ecc. ecc.

E, dunque, un'idea informe nata nell'ultimo scorcio del 1922, già all'altezza del 13 febbraio successivo sembrava quasi completamente delineata almeno per quel che riguarda i ruoli di d'Annunzio, di Eugenio Coselschi, degli editori Vallecchi e Treves, dei contenuti e della forma dell'opera. Così, se appare evidente l'interesse di Vallecchi a subentrare nella gestione dei diritti dell'Autore in vece di Treves, altrettanto palese sembra il fatto che Gabriele d'Annunzio avesse incaricato Eugenio Coselschi della redazione materiale di quello che – per il momento – potremmo definire il progetto di un'antologia tematica del proprio pensiero. Un progetto, questo, che coincide perfettamente con gli altri vagheggiati da d'Annunzio nello stesso periodo e che si limitavano, per la maggior parte, a raccolte di opere precedenti, di discorsi fiumani, di precetti elaborati durante l'esperienza bellica, di tesi politico-artistiche sulla falsariga di quanto era venuto maturando dallo scoglio di Quarto al Carnaro.

Lettere e telegrammi circolanti fra i tre, Coselschi, d'Annunzio e Vallecchi, poi, si intensificano tra la fine di febbraio ed il mese di marzo 1923: se ne desume una quasi finale fase di accordi contrattuali in vista dell'imminente pubblicazione. Tant'è che, nella lettera di Coselschi a d'Annunzio del 19 marzo si parla già di percentuali contrattuali dovute dall'editore all'autore prima della imminente pubblicazione del libro. Imminenza che, il 2 aprile 1923, assume i contorni netti di una data:

Lavoro intensamente al Fastello della Mirra – scrive Coselschi a d'Annunzio – che assume una sempre più vasta mole. È un lavoro per il quale è necessaria la massima diligenza e la più assoluta cura, affinché non sfugga alcuna parte della sua opera

davvero gigantesca – sarà un libro bellissimo e di grande importanza e assai voluminoso. Dopo il 20 corrente verrò con Vallecchi a portarle le bozze e il messaggio di offerta. Vallecchi conta di metterlo in vendita a metà maggio.

Il lavoro di Coselschi, però, non dovette essere né agile né facile, tanto da impedirgli di rispettare le date programmate: solo al successivo 16 luglio poteva avvertire il Comandante che gli avrebbe mandato le prove di stampa del *Fastello*, non senza rammentargli che per la pubblicazione sarebbe stato indispensabile ottenere la prefazione al libro (quest'ultima, secondo gli accordi, a cura dello stesso Gabriele d'Annunzio). Questa volta, puntualmente, una prova di stampa arrivò datata 21 luglio 1923 accompagnata dalla lettera di Coselschi:

Mio Comandante, le unisco una prova del "Fastello della Mirra", soltanto per farle vedere i caratteri prescelti e la disposizione dei capitoletti.

Le confermo che tutto sarà pronto per il 12 settembre: ma le ricordo che è necessaria la Sua prefazione, e che se Ella non pensa a scriverla il libro non potrà uscire per tal giorno. Inoltre, è necessario che Ella dia a De Carolis disposizioni precise per la copertina.

Tuttavia, la «prova» del *Fastello* che Coselschi inviò acclusa alla sua lettera non dovette soddisfare il Comandante, specie relativamente al numero di «inesattezze ed errori» tipografici contenuti. E già il 27 luglio, infatti, al Vittoriale giungeva il telegramma di scuse di Coselschi:

Prove fastello furono esclusivamente mandate per approvazione caratteri tipografici et disposizione capitoli ma non furono rivedute stop le saranno trasmesse prossimamente rivedute al completo stop

Da Serravalle di Bibbiena, dove era andato in vacanza, poi, Coselschi provvedeva a reiterare le richieste di collaborazione al Comandante: così, mentre con un telegramma del 6 agosto chiedeva una cronologia delle opere di d'Annunzio da includere nel *Fastello*, con quello del 24 dello stesso mese garantiva di aver compiuto anche il proemio al libro ma necessitava del consenso immediato. I telegrammi di risposta partiti dal Vittoriale, invece, sembravano indicare una volontà di prendere tempo.

A questo punto, una lacuna nella corrispondenza impedisce di valutare se i ritardi siano da ascrivere a Coselschi e al suo lavoro o allo stesso d'Annunzio, non ancora profondamente convinto del prodotto elaborato da Coselschi, oppure – ed è l'ipotesi più verosimile – ai dubbi insorti all'editore Vallecchi a seguito delle reiterate proteste di Treves che doveva aver capito il gioco e minacciava cause per difendere i propri interessi.

E comunque, dopo la prova di stampa del luglio 1923, si avvia una nuova stagione epistolare tra d'Annunzio, Coselschi e Vallecchi. Tant'è che, già a partire dal 10 settembre, mentre d'Annunzio è coinvolto nei progetti di una serie di commemorazioni fiumane, Coselschi riprende i contatti con un telegramma in cui promette di scrivere anche la prefazione al *Fastello*:

Il mio pensiero il mio cuore le est in questi giorni sempre vicino stop conto essere fiume 12 settembre leggere commemorazione sue pagine del sacrificio et messaggio garda libro italia italiani stop porterò per lei con nastro fiumano fascio lauro palatino nostri morti stop dopo verrò costà recandole prefazione mia libro fastello mirra stop mandi eventuali comunicazioni albergo reale roma la abbraccio

In realtà, le vicende personali e storiche successive impediranno a Coselschi di recarsi al Vittoriale per lunghissimo tempo; lo stesso d'Annunzio rinvierà spesso l'appuntamento. Così il 1 dicembre 1923:

Soffro tuttora della faringite di guerra perciò prego che il giorno della visita molto desiderata e gradita sia più vicino al dieci che al tre stop triste è l'anima mia usque ad mortem stop ti abbraccio

E il 12 dicembre:

sta bene per lunedì stop il cupo coclite attende con ansia il radioso cieco stop se verrà Giuriati il 21 gli consegnerò atto legale di donazione del Vittoriale stop ti abbraccio

Di rinvio in rinvio, mentre d'Annunzio andava maturando la sempre più ferma convinzione di liberarsi da vincoli editoriali col Treves per garantirsi la pubblicazione del *Fastello* con Vallecchi, quest'ultimo mostrava sempre più incertezza e timore nell'affrontare la pubblicazione del testo. Ai primi dell'anno successivo, il 1924, la situazione era ancora in stallo: Coselschi scriveva assicurando imminenti bozze, d'Annunzio mostrava – almeno in apparenza – un crescente interesse alla rapida pubblicazione, Vallecchi tentennava fra un timore e l'altro. Risalgono al 10 aprile 1924, alle ore 19.15, due telegrammi spediti contemporaneamente a Vallecchi e a Coselschi da d'Annunzio. Scriveva a Vallecchi:

Le annuncio che da oggi sono legalmente libero stop la questione editoriale è dunque risolta stop voglia telegrafarmi se ella s'impegna a stampare Il fastello della mirra entro maggio o se rinuncia recuperando il denaro versato stop grazie e saluti cordialissimi

E a Coselschi:

Ho riacquistato definitivamente la mia libertà di scrittore stop ho telegrafato a Vallecchi e telegrafo a te per chiedere un impegno definitivo stop pubblicare il Fastello entro maggio o rinunciare subito stop saluti a Cecco e all'amica buona ti abbraccio

Le minacce del vecchio poeta dovettero servire a poco, in realtà, se per tutto l'anno 1924 una intensa corrispondenza (senza data, ma collocabile in quell'arco di tempo) mostra che gli indugi ed i rinvii trascinarono verso il definitivo tramonto l'idea della *Mirra*. Ancora il 6 aprile del 1925, esattamente un anno più tardi, Gabriele d'Annunzio protestava a Coselschi: «Non comprendo la tua improvvisa incuranza per la mirra»; e pur ribadendo: «Considero per me molto importante *Il fastello della mirra* stop perciò è necessario ch'io riveda il materiale attentamente», otteneva solo ulteriori promesse di incontro. Coselschi prometteva, dunque, una visita al Vittoriale con le bozze del *Fastello*, entro giugno. E allora, le ire del Poeta trovavano un momento di tregua: «Ero molto adirato contro te e contro l'editore per quel fastello non mai acceso stop vi aspetto entrambi e non consento altri indugi e altre mollezze» (20 giugno 1925). E invece, il 25 luglio, una lettera di scuse di Coselschi, gli prometteva ancora:

Il Fastello uscirà in ottobre, ne sia certo. Pensi che sarà un volume di oltre 500 pagine. Pensi che esso raduna sinteticamente tutta l'opera sua (a proposito: debbo includere anche il Venturiero in questa prima edizione?)... Dunque, mi perdoni: se anche vi è stato indugio la colpa non è certo da attribuirsi a me...

E di nuovo, un mese dopo:

Appena questi benedetti lavori saranno terminati, subito dopo l'inaugurazione verrò da lei. Intanto Vallecchi prepara tutto.

Occorrerebbe avere una cronologia esatta delle sue opere perché, ogni passo citato deve recare la indicazione del tempo, per dimostrare appunto la continuità meravigliosa del Suo pensiero. Stia certo che per l'autunno il libro uscirà. E' un impegno d'amore oltre che d'onore.

Ahimè, né l'amore né l'onore bastarono a far pubblicare il *Fastello della mirra* in quell'anno né in quelli a venire. D'Annunzio consegnò la cronologia delle sue opere insieme ad una breve epigrafe che avrebbe dovuto essere impressa in frontespizio e che, ora, dava senso compiuto all'antologia della mirra: «Meditazione sopra l'albero della croce. – aveva annotato d'Annunzio – Acciocché in noi s'accenda l'amore e l'affetto, e informisi in uso il pensier nostro... si mi sono studiato di raccogliere questo fastello della mirra. Il quale fastello è raccolto e ordinato in poche parole, che si rispondono insieme».

La posizione di Eugenio Coselschi, alacre compilatore del *Fastello*, cominciava a farsi delicata compressa, com'era, tra le insistenze del Vate e la reticenze di Vallecchi. Per questo, già nel luglio 1925 d'Annunzio gli rivolgeva un poco garbato rimprovero scrivendogli:

Sono scontentissimo del compilatore irto di pretesti ma ti abbraccio.

E subito dopo:

...non posso perdonare alla tua amicizia questo ingiustificabile indugio nel pubblicare il mio libro a te disgraziatamente affidato.

E quindi, allo scadere del termine promesso, nel tardo autunno del 1925, d'Annunzio irato e ormai sconfortato, mentre Attilio Vallecchi indugiava attanagliato da dubbi e domande sui diritti d'autore, d'Annunzio stanco della trattativa lunga ed infruttuosa, replicava all'editore e, insieme, al povero Coselschi:

Non ho alcuna competenza in materia [di diritti d'autore, ndc] e non può non stupirmi tale domanda che mi viene da chi ha indugiato più di tre anni a pubblicare un mio libro per ragioni oscure ma certamente dispregevoli. Stop. Queste parole sono dirette anche all'avvocato Eugenio Coselschi. Stop. Salute e fortuna

E con ulteriore telegramma, scriveva a Vallecchi:

Non posso credere che un volume di cinquecento pagine abbia scoraggiato per tre anni una officina tanto fervida e tanto rapida stop ma è giusto che il Fastello di mirra sia un libro postumo...

L'antologia della mirra avrebbe ancora impegnato, per ulteriori due anni, la scrivania di Coselschi, quella di d'Annunzio, i programmi editoriali di Vallecchi. Lo stesso Gabriele continuava ad aspettare: «con molto corrucciata pazienza – scriverà a Coselschi nell'aprile del 1926 – aspetto la mirra divenuta amarissima». E Coselschi, ancora, si scuserà tramite telegramma: «amara est forse la mirra ma più amara est la mia travagliatissima vita unica causa indugio stop».

La promessa di Coselschi, ora, era di spedire al Vittoriale al più presto le prime bozze di stampa del nuovo libro e di recarsi subito dopo, accompagnato dalla madre che molto ammirava il Poeta, a riprenderle con il “visto si stampi” dell'autore.

*L'una e l'altra visitazione mi saranno infinitamente care. Stop – telegrafava d'Annunzio in risposta –. Ti aspetto. Ti abbraccio.
Gabriele il Mirrato.*

Solo con un telegramma del 16 giugno 1926, Coselschi annuncerà:

Lietissimo comunicarle oggi interamente compiuto fastello bozze tutte stampate impaginate stop desiderando sapere quando posso portarle prendere definitivi accordi stop Vallecchi est pronto trovarsi costà martedì 30 corrente...

Ma sarà ancora un appuntamento mancato, un falso annuncio; altri ne seguiranno, puntualmente disattesi, insieme alle reiterate, sincere, dichiarazioni di disponibilità ed

impegno alla pubblicazione imminente da parte di Vallecchi (l'ultima fu del dicembre del 1926). Le sospirate bozze di stampa, definitive, giungeranno a d'Annunzio solo nel corso dell'anno successivo, pronte già da mesi, ma ormai tardive ed inutilizzabili: il 28 aprile 1927 d'Annunzio si era recato allo stabilimento Mondadori di Verona per dare il primo giro del torchio a mano sul quale s'era incominciata a stampare l'*Opera Omnia*. Nel Disegno consegnato alla Mondadori per tutte le sue opere, il *Fastello della mirra* – autobiografia in forma di antologia – era scomparso.

La stagione della *Mirra*, per *Gabriele il Mirrato*, era finita. Le faville dell'arte 'nuova' avevano già cominciato a brillare dal maglio dell'artiere infaticabile per confluire verso l'ultimo libro importante della sua produzione, nel 1935, *Il libro segreto*.

Tre anni dopo, impietosamente, il notturno mistero dell'eternità avrebbe avvolto nel silenzio anche l'infaticabile artiere, l'artefice peritissimo, il Vate immaginifico, l'uomo "Mirrato" dal "vivere inimitabile", cogliendolo di sorpresa al proprio tavolo di lavoro, la sera del 1° marzo. Qui, tuttavia, sono rimasti impressi sulla pagina, lievi e pur indelebili, i segni dello scriba vaticinante, incancellabili tracce a testimonianza del proprio passaggio, fragile evidenza della sua luminosa esistenza. La sua vita e la sua opera si erano d'un colpo concluse; e però, quasi a dare un ultimo irrecuperabile scacco alla morte, anche l'ultimo vaticinio dell'orbo veggente si sarebbe, infine, avverato: «...è giusto che il *Fastello di mirra* sia un libro postumo».

NOTE

1. L. Pirandello, *Discorso di Catania*, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Giovanni Verga. Il testo oggi è leggibile anche nella edizione commerciale L. Pirandello, *Verga e d'Annunzio*, a c. di M. Onofri, Roma, Salerno, 1993.

2. Così si intitola, a partire dall'edizione nazionale del 1929, il capitoletto del *Secondo amante di Lucrezia Buti* scritto nel 1924 in risposta indiretta alle affermazioni dello scrittore di Agrigento.

3. Si vedano, su questi epiteti, le informazioni fornite da S. Costa, *Volti e maschere del personaggio d'Annunzio* in *Le molte vite dell'immaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica* (atti del convegno, Chieti-Pescara, 9-10 novembre 2001), Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 2001, pp. 31-44.

4. Gabriele d'Annunzio, *Alla piacente*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1988....

5. Di Ciani, Gibellini e Papponetti si ricordino almeno i seguenti lavori: I. Ciani, *Premesse per uno studio sul "Piacere"*, Firenze, Sansoni, 1973; id., *Storia di un libro dannunziano: Le novelle della Pescara*, Firenze, Ricciardi, 1975; id., *Altri appunti per una storia de "Il Piacere"*, numero monografico dei "Quaderni del Vittoriale", 1979. Pietro Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985; id. *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995. Giuseppe Papponetti, "Pugni di ceneri": le biografie dannunziane in *D'Annunzio e la critica*. Atti del XIII convegno internazionale di studi dannunziani, 10-12 maggio 1990, Pescara, 1990, pp. 343-363; id., *Le ultime biografie e la mercificazione del Vate* in *Le molte vite dell'immaginifico*, cit., pp. 205-216.

6. Firenze, Sansoni, 1988.

7. G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Firenze, Sansoni, 1981.

8. S. Costa, *Volti e maschere del personaggio d'Annunzio*, cit., pag. 31.

9. *Le molte vite dell'immaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, cit.

10. *D'Annunzio segreto* (Convegno di studi, Pescara, 2003), Centro nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 2003, pp.

11. Lo ha fatto, puntualmente, P. Gibellini nella sua prefazione a Gabriele d'Annunzio, *Il libro segreto*, Milano, Rizzoli, 2010.

12. Luigi Pirandello, *Verga e d'Annunzio*, a cura di Massimo Onofri, Roma, Salerno, 1993.

13. L'intero patrimonio di carte, cartigli, abbozzi, progetti di opere, taccuini editi e inediti, ancora oggi conservati al Vittoriale, costituiscono parte del materiale su cui ha lavorato Annamaria Andreoli nel realizzare il volume *Di me a me stesso*, Milano, Mondadori, 1990, a cui è premesso uno scritto intitolato *Il Vate recluso*, nel quale la curatrice del volume commenta la "vocazione" dello scrittore a creare «libri ipotetici»: «Nella lunga parabola dannunziana, come usava nel Seicento più barocco,

prevalgono i libri ipotetici, per i quali magari ha studiato con cura i motivi, e finanche la copertina fra una ridda di titoli – tali sono rimasti – che si fa oggi davvero rimpiangere» (p. XXX).

14. Gabriele d'Annunzio, *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo in Prose di Ricerca II*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, pag. 1990.

15. Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999, pag. 401.

16. *Interviste a d'Annunzio (1895 – 1938)*, a c. di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, p.

17. Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, cit., pag. 391

18. La Rupe Tarpea, alludendo alla fiancata del Campidoglio da cui venivano gettati i colpevoli di reati contro lo Stato nell'antica Roma, è metaforico riferimento alla caduta di d'Annunzio, non si sa quanto accidentale, dal balcone del Vittoriale, avvenuta alle ore 23.00 del 13 agosto di quell'anno. Da quell'episodio nascerà un diario pubblicato postumo: Gabriele d'Annunzio, *Siamo spiriti azzurri e stelle. Diario inedito (17-27 agosto 1922)*, a cura di Pietro Gibellini, Firenze, Giunti, 1995.

19. L'idea autobiografica inseguita con *Il fastello della mirra* è stata da me già ricostruita in occasione della sua prima pubblicazione: si veda quindi la mia *Introduzione* a Gabriele d'Annunzio, *Il fastello della mirra*, Firenze, Vallecchi, 2004. L'intera vicenda dell'autobiografia è disegnata, con la solita precisa puntualità, da Pietro Gibellini nel volume da lui curato di Gabriele d'Annunzio, *Il libro segreto*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2010.

Gabriele d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti. Storia di un'inconciliabilità

Matteo Brera
University of Toronto

Nel gennaio del 1911 Gabriele d'Annunzio era a Parigi e, nella salottiera capitale francese, aveva lavorato alacremente per mesi al *Martyre de Saint Sébastien*. In Italia e altrove l'attesa per il nuovo pezzo teatrale dannunziano cresceva di giorno in giorno, complici i numerosi lanci di stampa e, il 7 febbraio 1911, «La Tribuna» tirava la volata pubblicitaria alla ormai prossima prima parigina del mistero. Lo faceva con l'annuncio della firma del contratto da parte di Ida Rubinstein per il ruolo del santo, evento che si inseriva in quel duello «a colpi...di gamba» che aveva come protagoniste, secondo il critico musicale Giorgio Barini, alcune fra le grandi attrici e danzatrici primonovecentesche, tra cui la stessa Rubinstein e la “serpentina” Loie Fuller.¹

Il 4 febbraio del 1911 la «Civiltà Cattolica», il periodico della Compagnia di Gesù, si scagliò con un feroce articolo contro il *Saint Sébastien* dannunziano, definendolo un «insulto sanguinoso non solo alla coscienza morale, ma a quanto vi è di più delicato nella coscienza religiosa».² L'articolo invitava specialmente le donne a boicottare l'opera di d'Annunzio senza indugi:

È tempo di finirla! Boicottaggio ci vuole, boicottaggio in tutti i modi. Astensione dall'assistere alle rappresentazioni dell'opera di D'Annunzio, astensione dal comperare, nonché dal leggere, la sua opera, astensione dal leggere i suoi pregi estrinseci, astensione da quanto si può contribuire al pestifero veleno. Nessuna donna italiana assista a questa degradazione morale camuffata di misticismo; e si vergogni, e esca col marchio della pubblica riprovazione, colei, se pur vi sarà, che oserà intervenire.³

Il 12 febbraio «Il Tirso» di Roma, uno tra i più autorevoli giornali di lettere, arti e spettacolo italiani, dedicava a d'Annunzio la copertina, con tanto di riproduzione fotografica di un suo ritratto realizzato da Francesco Paolo Michetti. Il titolo del numero era altisonante: *Per la gloria dell'arte italiana. Attendendo il “San Sebastiano”*.

L'ostilità della stampa e della critica cattoliche, unitamente al battage pubblicitario dei periodici di parte, attirò sul teatro di d'Annunzio le attenzioni della Congregazione dell'Indice. I censori vaticani affidarono dunque a padre Giovanni Maria Checchi da Monterotondo la stesura di un resoconto (in gergo tecnico, un *votum*) che esaminasse in tempi brevi e, in ogni caso, prima dell'esordio in scena del *Martyre*, in calendario per il 22 maggio, le opere dannunziane e valutasse l'opportunità di condannarle. Il voto fu consegnato dal frate cappuccino già il 15 febbraio e in uno dei suoi passaggi più caustici si appuntava, più che sulla disamina critico-dogmatica delle opere dannunziane, sull'impenitente erotomania del Comandante, definito come un dissoluto epicureo:

D'Annunzio è un pagano dello stampo peggiore: celebra e onora le sole forze della natura; niente per lui esiste di soprannaturale nel mondo, niente di preternaturale; la vita ultramondana non è che un sogno; l'anima in morte non fa che dissolversi [...]»⁴

Nonostante l'inimicizia dei cattolici, specie all'estero «l'entusiasmo per il D'Annunzio» era in quei giorni grande e la fama del poeta al suo zenit. In calce alla propria relazione, il qualificatore dell'Indice segnalava infatti che:

Da Parigi telefonavano al Corriere d'Italia, in data 28 luglio 1910: "...D'Annunzio è stato costretto ad organizzare la stessa sera delle tournées da thé per soddisfare la sua schiera di ammiratrici. Il suo passaggio troppo rapido era considerato come una disgrazia, la sua assenza come una catastrofe, ecc.»⁵

Il *San Sebastiano* di d'Annunzio, che agli occhi del drammaturgo e del compositore delle musiche – Claude Debussy – doveva essere una vera e propria agiografia del martire, venne frattanto condannato pubblicamente dall'arcivescovo parigino Léon-Adolphe Amette, lo stesso a cui il Comandante voleva richiedere l'*imprimatur* per il suo mistero.⁶

Sei giorni più tardi, il 28 maggio, un decreto della Congregazione dell'Indice proscrisse i romanzi, il teatro e le novelle dannunziani.

Nonostante le buone intenzioni dell'autore, la fin troppo esplicitamente sensuale resa scenica del mistero creò non poco scalpore, così come la condanna del Vate all'Indice. Che rimbalzò di quotidiano in quotidiano sino a giungere dall'altra parte dell'Atlantico. Il 4 giugno del 1911 il New York Times dedicava un breve articolo a Gabriele d'Annunzio, intitolandolo *D'Annunzio Works Under Papal Ban*:

Paris, May 28 [1911] – Gabriele D'Annunzio, whose play "The Martyrdom of St. Sebastian" was produced, exquisitely mounted, at the Chatelet Theatre on May 22, has been receiving some hard blows at the hands of the Church lately. Not only the Archbishop of Paris wrote a public letter to his flock the week before the production of this play reminding them that they must not attend plays "offensive to Christian consciences" and adding that this "certainly applies to the new play," but a few days before the letter appeared all D'Annunzio's principal works were placed on the Index Epurgatorius.⁷

La notizia dell'inclusione di alcune opere del Vate nell'*Index librorum prohibitorum* si era trasformata dunque in un'impagabile *réclame* a livello mondiale, come temuto da più parti tra i membri della Curia. Ma non era certo quella la prima volta che le opere di d'Annunzio salivano agli onori delle cronache in Nordamerica. Qualche tempo prima, difatti, lo stesso «New York Times», che si vantava (non è dato sapere se fondatamente o meno) della collaborazione di d'Annunzio in qualità di corrispondente, aveva dedicato ampio spazio al dibattito – disputato in sede tribunizia – del *Trionfo della Morte*.⁸ In quel caso le accuse mosse da uno zelante e moralista funzionario pubblico non portarono alla condanna del libro, bensì generarono un effetto pubblicitario senza precedenti sul mercato americano.⁹ Mercato nel quale d'Annunzio si tuffò a capofitto, iniziando a collaborare, dietro lauto compenso, con i giornali di proprietà dell'editore William Randolph Hearst che gli aveva chiesto di contribuire al rafforzamento delle relazioni bilaterali tra Italia e Nordamerica anche attraverso le sue comparsate giornalistiche.¹⁰

Il Trionfo della morte fu tradotto in inglese per il mercato americano e pubblicato dall'editore Richmond nel 1896. Nel 1897 l'opera attirò l'attenzione della *New York Society for the Suppression of Vice*, guidata da Anthony Comstock. Questi denunciò il commesso che gli aveva venduto il libro, George H. Richmond Jr. e il padre, libraio nonché editore dell'opera. Il pubblico ministero ritenne di avere prove a sufficienza per poter trascinare i due Richmond davanti al giudice. La corte era composta dai magistrati Hinsdale, Jacob e Jerome e molta parte dell'intelligenza americana partecipò in forze al dibattito (25 marzo 1897), nel tentativo di testimoniare circa il valore letterario

del *Trionfo della morte*. La corte tuttavia negò agli imputati la possibilità di avvalersi di una consulenza specialistica.

In ogni caso, i giudici non procedettero al giudizio unicamente sulla scorta dei passi scandalosi denunciati da Comstock, ma presero in considerazione il libro nella sua interezza. Il 5 aprile 1897 i due Richmond furono dunque assolti. Comstock non si diede per vinto e tentò pervicacemente un'ultima sortita contro il *Trionfo della morte*, provando a farlo mettere fuorilegge nella cittadina di Asbury Park e meritandosi così i velenosi strali satirici del «New York Times».¹¹

I primi contrasti con Pio XI e la condanna del Sant'Uffizio

Il controverso rapporto tra d'Annunzio e la pubblica morale non occupò solamente le cronache d'Oltreoceano ma rimase ben vivo pure presso le gazzette d'Italia, dove fu oggetto di dibattito per tutto il Ventennio. Benito Mussolini e il suo regime fecero buon viso a cattiva sorte nei riguardi degli scritti di un autore spesso tacciato di sensualità – quando non di smaccata pornografia – cercando di esaltarne gli scritti patriottici o “agresti” (su tutti, *I pastori*) e facendo passare sottotraccia quelli più pericolosamente in contrasto con l'idea di moralità e di unità/unicità della famiglia che il fascismo poneva a cardine della società del Littorio.

Di contro, la Chiesa di Pio XI, pure frenata nelle proprie rimostranze riguardo lo “scostumato” d'Annunzio dalle trattative preconcordatarie, si mostrò poco disposta ad accettare gli sconfinamenti del poeta nell'ambito del sacro e, soprattutto, mal digerì la decisione di Mussolini di patrocinare (insieme a Vittorio Emanuele III) la pubblicazione dell'Edizione nazionale delle opere dell'ormai eremita gardonese. Che si era sì ritirato in esilio più o meno volontario, ma versava in costanti difficoltà economiche che il Duce si era prefisso di contribuire a risolvere anche grazie ai proventi derivanti dalle sottoscrizioni all'*Opera omnia*.¹²

Falliti i tentativi diplomatici per dissuadere il ministro Pietro Fedele dai propositi di avviare la fabbrica dell'Edizione nazionale presso le officine Bodoniane di Verona, la Santa Sede, reagendo al disinteresse di Mussolini nei confronti delle lamentele vaticane, aprì ufficialmente un secondo procedimento a carico di d'Annunzio presso il Sant'Uffizio.

Prima della messa all'Indice dell'intera produzione dannunziana, che sarebbe giunta di lì a poco, tra il poeta e il pontefice si consumò una vera e propria tenzone, esplosa a mezzo stampa dopo che Pio XI aveva attaccato duramente, in un discorso ai quaresimalisti, colui che, nonostante gli innegabili «ingegno [...] fantasia [e] fecondità creatrice» [...]

è passato per tante materie e per tanti campi raramente non lasciando qualche brutta traccia di empietà, di blasfemia, di profanazione delle cose anche più sacre, forse in parte inconsapevoli (giova sperarlo a diminuzione della sua responsabilità) o di una sensualità spesso rivoltante.¹³

Il discorso del papa, riportato integralmente dalle colonne dell'«Osservatore romano» fu oggetto immediato della replica satirica della «Tribuna», dalle cui pagine, il 22 Febbraio 1928, partì un salace strale nei confronti del pontefice:

Ciò [l'esagerazione nella condanna] non esclude che l'immoralità sia stata proclamata dall'Altissima Cattedra Infallibile, la quale, a qualunque costo, ha il ministero di difendere la purità del costume. “Roma locuta est...”¹⁴

Il 5 aprile di quell'anno, fiutando la possibilità di un nuovo impagabile ritorno pubblicitario in seguito alle sue schermaglie con la sede petrina, d'Annunzio spedì all'amico Tomaso Monicelli, con preghiera di diffonderla debitamente, una lettera nella

quale sfidava l'autorità del papa: «Non mi inchino» – scriveva – «al dotto incitatore di indotti, ma sorrido».¹⁵

Tutta la stampa amica si allineò per respingere la «stonatissima parlata del Pontefice».¹⁶ Monicelli, intanto, diede immediatamente seguito alle istruzioni del poeta che, nel suo messaggio, apostrofava pure beffardamente Pio XI sminuendone il profilo intellettuale al cospetto del «gran vegliardo» Leone XIII che, invece, d'Annunzio riteneva insuperato pensatore e strenuo difensore delle belle lettere.¹⁷ La missiva dannunziana, poi data alle stampe con il titolo di *Ne Laedat Cantus* in un esemplare a tiratura limitata, fu inoltrata alle redazioni del «Resto del Carlino», della «Gazzetta del Popolo» e del «Corriere della Sera». Che la pubblicarono immediatamente.

La condanna ufficiale della Santa Sede non tardò ad arrivare e, il 30 giugno 1928, un decreto del Sant'Uffizio confinava definitivamente tutta la produzione del Comandante all'Indice.¹⁸ La risposta della Chiesa di Pio XI all'immorale d'Annunzio – nonché campione letterario del fascismo con cui il papa si apprestava a siglare i Patti del Laterano – fu rilanciata dall'«Osservatore Romano» del 7 luglio e dal «Corriere d'Italia» dello stesso giorno.

D'Annunzio capì che tutto questo rumore – e la seconda condanna dei suoi scritti da parte della Chiesa – alla lunga avrebbero solo potuto giovare alla diffusione della sua opera e mantenne un distaccato riserbo. Rotto, di tanto in tanto, da qualche sortita polemica o risentita.¹⁹ All'aumento delle sottoscrizioni all'Edizione nazionale, spesso imposte dal fascismo, corrispose un silenzio sempre più assordante da parte del Vate. Che sparì dalle scene letterarie sino al 1935, allorché la stampa del *Libro segreto* lo riportò alla ribalta non solo italiana, ma anche e soprattutto estera.

Il *Segreto*. Le anticipazioni sulla stampa italiana e internazionale²⁰

La macchina pubblicitaria messa in campo da Mondadori e dall'*entourage* dannunziano partì con quasi un mese di anticipo rispetto all'uscita del volume.²¹ E i primi articoli che preannunciavano l'imminente arrivo del *Libro segreto* sugli scaffali uscirono all'estero, a far data dal primo giugno, a partire dal breve *D'Annunzio publiceert weer een boek* sul quotidiano olandese «Het huisgezin», seguito a ruota da «Le Figaro», da «Le petit journal» e dall'«Excelsior» di Parigi. In Francia una breve anticipazione uscì pure sull'«Eclairer du soir» di Nizza e la notizia arrivò poi in Catalogna, a Barcelona, dove i cronisti locali dedicarono la dovuta attenzione a *Una nueva obra de d'Annunzio*. Quindi l'eco della prossima uscita del *Segreto* giunse sino all'odierna Repubblica Ceca: il «Lidove Novin» di Brno pubblicò infatti un articoletto dal titolo *Nova kniha d'Annunziova* (2 giugno). Il primo quotidiano italiano a riportare l'anticipazione dell'uscita del *Segreto* fu «Il Veneto» di Padova (1° giugno), descrivendone la struttura, rimarcandone l'originalità e l'importanza in quanto opera con la quale d'Annunzio tornava sulla scena letteraria mondiale. Il testo dell'articolo, evidentemente un lancio di agenzia di provenienza mondadoriana, veniva ripubblicato senza che vi fossero apportate modifiche – sempre il primo giugno – su «Le opere e i giorni» (Genova) e «Il giornale della Campania» (Caserta), mentre la news raggiungeva l'America del Nord, dove il «New York Herald» di Chicago dedicava qualche rigo all'autobiografia dannunziana, «written with audacious sincerity».

Il 2 giugno la notizia rimbalzava da «Il quadrivio» di Roma alla «Comoedia» di Parigi, dalla «Volontà d'Italia» (Roma) alle future colonie, dove fu pubblicata dal «Quotidiano eritreo» di Asmara. Minime anticipazioni di contenuto uscirono il 3 giugno su «L'avvisatore librario settimanale» di Bologna e poi in Romania, sul «Curentul» e lo «Zorile» di Bucarest. Il 5 giugno i quotidiani centro-europei diedero ampio risalto all'imminente uscita della nuova opera dannunziana con articoli sul polacco «Neue lodzer

zeitung» (Lodz) e il tedesco «Das Kleiner Journal» (Berlino), mentre il 7 del mese «L'Italia letteraria» rimarcava il valore di un'opera pronta ad arrivare in libreria dopo otto anni di «operoso silenzio» da parte del suo autore.

Nel continente africano le notizie sul *Segreto* furono nuovamente battute l'8 giugno, stavolta dall'egiziano «Giornale d'oriente» (Il Cairo) mentre, in Europa, si occuparono della nuova "biografia" dannunziana «Tout l'Edition» (Parigi) e il «Wycinek z wiadnictwa» (Varsavia). «L'avvisatore librario» rilanciò la news il 9 giugno e, lo stesso giorno, un trafiletto pubblicato sul «Portsmouth Ohio Times» (Stati Uniti) riportava, con una certa approssimazione, dettagli circa l'uscita del «latest book of poems [...] by Gabriella [sic] d'Annunzio». L'«Etoile belge» (Bruxelles) dava la notizia il 10 giugno e il giorno successivo, sempre in Belgio, l'«Independence belge» la ripubblicava.

Un pezzo maggiormente elaborato fu pubblicato il 13 giugno da «La Gazzetta di Venezia»: l'anonimo articolista esaltava le «pagine di insuperabile e insuperata bellezza» di cui avrebbero potuto nutrirsi «i giovani spiriti» e definiva il *Libro segreto* «un'opera singolarissima destinata a respirare e soffrire in quello spazio spirituale che non sa regioni, non lontananze, non orizzonti, non limiti».

Il 15 giugno, dieci giorni prima dell'uscita del *Libro segreto*, anche «La scuola nazionale fascista» ne diede la notizia, seguita a ruota da «L'illustrazione italiana» (16 giugno) e dall'«Italia», giornale degli emigranti di San Francisco (19 giugno). Il 17 la nuova opera dannunziana fu annunciata – a tutta pagina – sul «Nachtausgabe» di Berlino da un articolo intitolato *Der friegerische Garten der "Condottiere"* e il lancio ufficiale del libro fu anticipato dall'«Amico del popolo» di Belluno (22 giugno), dal «Veneto» di Padova (25 giugno) e dall'«Opinione» della Spezia (24 giugno).

Sull'«Illustrazione italiana» era intanto stata pubblicata la prima vera anteprima della nuova opera – *D'Annunzio insonne*, a firma di Marco Ramperti – che includeva la riproduzione fotografica di alcune pagine autografe e che incensava le «Illuminazioni. Tersissime. Candidissime» della scrittura dannunziana.²² Un'altra primizia, le istruzioni tecniche di d'Annunzio all'editore Mondadori per l'impostazione tipografica del volume, fu offerta ai propri lettori della «Domenica del Corriere» il 23 giugno, due giorni prima del lancio del *Segreto*.

La nuova condanna del Vaticano e il dibattito sulla stampa mondiale

Con un tempismo estraneo alla prassi novecentesca e, in generale, a quella dei due secoli e mezzo di censure librerie vaticane, rese spesso inutili dagli enormi ritardi accumulati dalla pachidermica macchina censoria del Sant'Uffizio, arrivò pressoché immediata la condanna all'Indice della nuova opera dannunziana.

Fu l'«Avvenire d'Italia», uno dei pochi giornali cattolici ancora in circolazione dopo le purghe mussoliniane a denunciare per primo «il libro più licenzioso sin qui pubblicato dal sensuale poeta», la cui immoralità collideva non solo con lo spirito cattolico ma pure con l'idea di pubblica decenza intorno alla cui retorica Mussolini aveva strutturato il suo paradigma di società negli anni precedenti l'impresa coloniale:

Né poeta d'amore, né poeta di donna era stato mai: ma poeta del piacere senza freno. Oggi non è più nemmeno questo, nelle cento (ohimé) e tre volte ancora cento pagine...appare elogiatore di depravazioni estreme. In un clima politico, dove si parte per l'eroismo non per nausea dell'orgia – come sembra voler significare questo libro – e dove la famiglia e la donna hanno riacquisito la santità d'una missione e la dignità più alta, il libro di Gabriele d'Annunzio è il più triste dono che si poteva fare alla nuova Italia che così laboriosamente si avvia alla gloria.²³

L'articolo è accluso al nuovo fascicolo aperto in Sant'Uffizio il primo luglio del 1935 e ne occupa la prima posizione. Segno che fu assunto dalla Suprema Congregazione come pubblica denuncia del *Segreto*. Il libro, analizzato da padre Mariano Cordovani, insigne studioso e uno dei maggiori teologi del suo tempo, fu trovato «pieno delle più luride oscenità, con descrizioni le più ributtanti di donne nude e di spinti deliri d'amore». ²⁴ A conclusione di un vero e proprio processo "per direttissima", il Notaro del Sant'uffizio annotò con calligrafia nervosa e affrettata un preciso messaggio che Pio XI volle inserire nel decreto da pubblicarsi tassativamente entro il giorno successivo: «Libro nel quale gareggia la sfrontatezza della immoralità con affermazioni di errori spesso empî e blasfemi». ²⁵

Il Comandante rimase in silenzio pure in seguito al terzo quanto inusitatamente celere intervento del Sant'Uffizio per condannare una sua opera all'Indice. Molta parte della stampa continuava ad incensarlo e, anzi, la nuova condanna e, più in generale, le critiche dei moralisti al *Libro segreto* non avevano fatto altro che offrire il fianco a campagne di sostenitori vecchi e nuovi in difesa del Vate. Il giorno seguente all'inizio del processo al *Segreto* in Sant'Uffizio, «L'Italia letteraria» pubblicava, in terza pagina, un altro lungo estratto del libro, mentre l'«Acciaio» di Terni condannava, attraverso la penna di Felice Pompili:

[...] l'idiota mentalità borghese di tanti, il bigottismo laido e pseudo-religioso di molti, l'inferiorità lurida di un mondo troppo pigmeo per comprendere tutto ciò che è di una spanna più esteso del proprio vile e materiale interesse, cercheranno ancora una volta, forse, di soffocare la voce del Poeta.

Il 5 luglio gli *Acta Apostolicae Sedis* pubblicarono il decreto di condanna e, tempo di metabolizzare la notizia, apparsa sull'«Osservatore romano» del giorno successivo, il 6 luglio 1935 le testate di mezzo mondo la divulgarono: la «Dépêche de Constantine» di Algeri (Algeria) «Le Matin» di Anversa (Belgio), l'«Action Catholique» e «L'Italia» di Montreal (Canada), «La Croix» e «Le Temps» di Parigi, l'«Oran Matin» di Oran, «La Republique de L'Iser» di Grenoble e «La republique du Var» di Tolone (Francia), «Il Messaggero di Rodi» (Grecia), la «Dépêche Tunisienne», di Tunisi (Tunisia) uscirono tutti con una breve dedicata all'argomento. In Italia, i primi quotidiani a informare i propri lettori dell'avvenuta messa all'Indice del *Segreto* furono «Il Popolo di Roma» e il «Popolo di Sicilia» (Catania) e «Il nuovo cittadino» di Genova.

L'editoriale *Soldati d'Italia. L'ultimo d'Annunzio* che comparve a firma di Raimondo Manzini sulla «Festa» di Roma (7 luglio) fu tra quelli più critici:

D'Annunzio ha dato agli italiani un nuovo libro. Ahimé: non il libro che si sperava, se non si attendeva, dalla maturità di un vegliardo [...] È un libro da scansarsi e da proscriversi con rigore ancor più inflessibile per il rigurgito di una marcita e bestiale sensualità che a settant'anni macchia di disonore la penna troppo illustre.

Giudizi più miti giungevano al Vate dalle colonne del «Giornale di Genova» che accennava, per mezzo della penna di Giannino Zanelli (*Gabriele nostro*, 7 luglio), all'«oscuro fascino delle pagine [...] esoteriche» del «gran mago», delle «bellezze talvolta schiette, non mai disadorne» del *Libro segreto*, che anche «Il Mattino» di Napoli elogiava (R. Forster, *Nel "Libro Segreto"*, 10 luglio): «L'ultimo libro di Gabriele d'Annunzio (...) ha in sé tutta l'arte intrinseca ed estrinseca, la magia policroma e il lirismo anche psicologicamente intimo di un grande poeta». La nuova impresa editoriale del Comandante – certo più a causa del fisiologico ritardo con cui le notizie arrivavano Oltreoceano ma, non si può negarlo, con un efficacissimo tempismo – sbarcò dunque in Centro- e Sudamerica. «Il Mattino d'Italia» di Buenos Aires (7 luglio) dedicò l'intera terza pagina al *Libro Segreto*, di cui pubblicò ampie anticipazioni dei «sogni di poesia e volontà d'azione» del poeta soldato. L'8 luglio l'«Informador» di Guadalajara (Messico)

annunciava quindi l'uscita del *Segreto* con un breve articolo del corrispondente Edward Stuntz (*D'Annunzio, el bardo-aviador, proximo a publicar su ultimo libro*).

Tra gli estimatori del d'Annunzio "segreto" una fra le voci più autorevoli fu quella di Adriano Tilgher (*Sull'ultimo libro di d'Annunzio, «Popolo di Roma»*, 14 luglio):

Tutta l'opera di d'Annunzio trabocca di forza, di energia, di attività, di impeto, che gode di scatenarsi, di sentirsi vittorioso di ostacoli che appunto perciò va a suscitare e provocare. Come Nietzsche, d'Annunzio vuol liberare l'uomo dalla servitù ad una legge trascendente e restituirgli la libertà dell'istinto.

Il filosofo napoletano, respingendo l'idea di un sensualismo dannunziano fine a sé stesso, ma non negando la sua nefasta influenza sull'idealismo del poeta, così sintetizzava, nell'alveo del suo razionalismo pessimista, l'esperienza letteraria e filosofica del Vate:

Come a Nietzsche, è mancata a d'Annunzio un'ala: l'ala della *Fantasia morale*. Il suo enorme impulso di vita, indubbiamente eroico, e perciò idealistico, non ha saputo assumere ai suoi stessi occhi la forma del concetto, dell'ideale. Perciò non gli fu mai possibile spiccarsi definitivamente dal suolo della terra, e a terra è sempre ricaduto tanto più duramente quanto più su lo aveva portato l'unica sua ala. Gigantesca ala. Ma con un'ala sola, anche se di gigante, non si può volare.

Mentre «La Tribuna illustrata» di Roma dedicava un articolo alla «specialissima originalità» di d'Annunzio in tema di punteggiatura (*I misteri della grammatica*, 14 luglio), il periodico satirico «Piff! Paff!» di Palermo trattava *Della frittata di Angelo Cocles Asolano* (14 luglio) e «del tomo non più segreto di d'Annunzio tentato di dormire», «L'Italia» di Milano coglieva l'occasione del ritorno alla letteratura di d'Annunzio per criticarne a tinte vivide la produzione presente e passata (*Tramonto di fauno*, 14 luglio). Elogiando persino «la pronta condanna della Chiesa» di un «centone prolisso» come il *Libro segreto*:

Sotto "l'abbaglio delle consuete lustre verbali", e la bizzarria tipografica d'una nuova interpunzione, si ritrovano nel libro a uno a uno, in monotona ostentazione, i vecchi motivi che, dal *Trionfo della morte* al *Notturmo*, hanno costituito il mondo di questo scrittore, limitatissimo nonostante le contrarie apparenze. [...] La sua arte non attrae più nulla, non dice più nulla, non ispira più nulla, nemmeno il rispetto per una vecchiezza che è in lui dimentica anche della verecondia.

Il 15 luglio Ettore Stancampiano scrisse un lungo articolo (*Considerazioni sul "libro segreto"*) per il «Corriere dell'Arte» di Milano:

[...] è lui, è sempre il poeta delle *Laudi* e dei *Romanzi della Rosa* con la sua sensualità inquieta, con il suo amore alla luce, al suono, al calore; è sempre l'innamorato delle parole, di quelle vive e sostanziali parole con cui egli sa toccare le donne come con dita carezzevoli e incitatrici; è sempre l'artista pel quale esprimersi ed esprimere è vivere.

Il pezzo, questa volta, si concludeva in modo decisamente elogiativo: «Oggi, con il *Libro segreto*, scritto in istato di grazia, G. D'Annunzio non fa che accrescere la magia della sua favola bella». Il 16 luglio sulla «Nuova antologia» compariva il primo contributo critico sul *Segreto*, a firma di Alfredo Gargiulo (*D'Annunzio nel "Libro segreto"*, pp. 207-212) e il giorno successivo «Le Jour» di Parigi pubblicava un articolo di Maurice Mauret (*Des confessions de Gabriele d'Annunzio*). In Italia la «Cronaca prealpina» di Varese si sperticava in una lunga apologia, firmata da Luciano Nicastro, «di quel lirismo che la Chiesa colpisce» (*Interpretazioni di d'Annunzio*, 18 luglio), mentre il «Brennero» di Trento si dilungava sui legami critico-biografici tra il *Segreto* e il *Notturmo*

(Rossana Mauri, *Un richiamo eroico al "Notturmo" nel "Libro Segreto" di Gabriele d'Annunzio*, 18 luglio).

Il 19 luglio il «Fanfulla» di San Paolo del Brasile offrì ai suoi lettori *Primizie del nuovo libro di Gabriele d'Annunzio* e poi *Un'altra primizia*, due giorni dopo, il 21 luglio.²⁶ Dal Sudamerica agli Stati Uniti: il vendutissimo «Progresso Italo-Americano», dedicò ben tre pagine all'uscita del *Libro segreto*, oltre a un'articolessa a firma di Lorenzo Gigli:

Il creatore di miti è fecondo e felice come un tempo, il suo respiro lirico è sempre vasto, la sua ricchezza di paesista doviziosa, il suo stile e il suo vocabolario inconfondibili. La sua parola aderisce come la sua anima alla natura che lo circonda. Questo miracolo si ripete da cinquant'anni. Il solitario del Vittoriale è sempre un dominatore.²⁷

Echi della nuova pubblicazione dannunziana giunsero infine – e per limitarci al mese di luglio – alla Romania (*Din noua carte a lui d'Annunzio*, «Adeverul», Bucarest, 21 luglio) e perfino alla Malaysia, dove lo «Straits Times» di Penang diede buon risalto alla notizia dell'uscita del *Segreto* il 12 luglio 1935 (*D'Annunzio's New Book. A Poet "Tempted To Die"*).

Nei giorni seguenti, la messa all'Indice del *Libro segreto* veniva annunciata su un gran numero di testate internazionali. Diedero la notizia «Le Matin» e l'«Action catholique» di Montreal (Canada), il «Quotidiano eritreo» di Asmara (Eritrea), la «Comoedia» e la «Croix du dimanche» di Parigi, la «Croix de l'Isère» di Grenoble, «Il Corriere» di Agen e la «Semaine Catholique» di Tolosa (Francia 8, 14 luglio), il «Luxemburger Zeitung» (Lussemburgo, 7 luglio), il «Catholic Times» e il «Tablet» di Londra (Inghilterra, 12 e 13 luglio),²⁸ l'«Adeverul» e il «Rampa» di Bucarest (Romania, 13 luglio), «L'Italia», il «New York Herald» di Chicago e il «New York Times» (Stati Uniti, 8 e 9 luglio) e il «Petit matin» di Tunisi (Tunisia, 8 luglio). Come prevedibile, la condanna del *Segreto* da parte del Sant'Uffizio ebbe ampia risonanza soprattutto in Italia a seguito dei lanci dei maggiori quotidiani, che batterono la notizia già dalle ore immediatamente successive alla promulgazione del decreto di proscrizione. Lanci più o meno dettagliati comparvero su «La Gazzetta» di Alba, «L'Eusebiano» di Vercelli, «La Vita trentina» di Trento (11 luglio). La «Luce» di Varese e «La vita cattolica» di Cremona si levarono quali voci estremamente critiche. Il periodico lombardo, in particolare, si scagliò contro «l'ultimo frutto disgraziato di una intelligenza pur grande» e lamentava la troppa attenzione dedicata dalla stampa nazionale all'uscita del *Segreto*, giustamente condannata dalla Santa Sede. L'autore dell'articolo sottolineava polemicamente come l'immoralità dell'ultima opera dannunziana mal si conciliasse con i principi su cui si fondava la missione fascista, che stava conducendo una forte campagna per sostenere il valore morale della conquista dell'Africa Orientale:

Ma non sono partiti in nome d'una "forza morale" i soldati per la salvaguardia dei nostri diritti in Africa, non è in nome di una "forza morale" che ci si prepara a tutti i sacrifici, che ad ognuno di noi domani la Patria potrà chiedere? Non è in nome di una "forza morale" che l'uomo rinuncia al proprio io, al proprio egoismo per la grandezza e la prosperità della Patria?²⁹

La notizia della messa all'Indice del *Segreto* comparve a stretto giro anche su «Il Resegone» di Lecco, «Il Ticino» di Pavia e «L'Araldo lomellino» di Vigevano (12 luglio), «L'Amico del Popolo» di Belluno, «La Liguria del Popolo» di Genova, il «Nuovo giornale» di Piacenza, «L'Eco del Chisone» di Pinerolo (che definì il libro «una sfida al senso morale, al costume civile e alla dignità personale degli uomini sani»), «La settimana cattolica» di Rovigo, «La Vita Nuova» di Trieste e «L'Azione» di Vittorio Veneto (13 luglio). Fu poi pubblicata dall'«Amico delle famiglie» di Genova, dall'«Idea del Popolo» di Gorizia, dal «Quadrivio» di Roma e dalla «Vita del Popolo» di Treviso (14 luglio). Lo

stesso giorno, sul «Bargello» di Firenze si lodava il «nuovo sforzo futurista» dannunziano e si relegava a mera «formalità» dettata da «fatti pregressi» (le due precedenti censure nominali) la messa all'Indice del *Segreto*. Il 18 luglio un fondo de «La Provincia di Aosta» titolava *I moralisti fanno del chiasso...* e si proponeva di smontare l'atteggiamento dei censori a mezzo stampa – su tutti, l'«Avvenire d'Italia» – paragonati ai «moralisti di allora», che sobillarono Torquato Tasso costringendolo a trasformare la *Gerusalemme liberata* in un «aborto letterario». L'autore (G. Molinar) sosteneva la totale libertà di lettura da parte del pubblico italiano, che aveva, a suo dire «il diritto, [...] anzi, il dovere di conoscere le opere dei nostri grandi scrittori, anche se superano e si oppongono ai dettami di una morale controriformista».³⁰ Il 19 luglio nuove segnalazioni a stampa si registrarono da Nord a Sud d'Italia: sulla «Gazzetta di Asti», su «Ordine» di Lecce e sulla «Scintilla» di Messina. Il 20 anche la «Civiltà Cattolica» dedicò alcune righe, ma pochissime, alla messa all'Indice dell'ultima opera dannunziana: il silenzio pressoché totale degli organi nazionali di informazione di stampo cattolico va assunto come una chiara indicazione circa la volontà della Chiesa di non assicurare ulteriore notorietà al *Libro segreto*. Notorietà peraltro ampiamente garantita dagli annunci già pubblicati e da quelli che si continuavano a pubblicare, in Italia e all'estero. Il 21 luglio un paio di trafiletti uscirono sulle «Nostre battaglie» di Milano e sull'«Illustrazione italiana», il 22 sul «Popolo biellese» di Biella e – a Montreal – sull'«Italia». Il 23 «Las Noticias» di Barcelona dava ampio risalto alla pubblicazione e alla successiva condanna del *Libro segreto* con un articolo a tutta pagina a firma di Carlos Dávila: *A los 72 años, d'Annunzio publica un libro que el Vaticano condena*. Il 24 Luigi Orsini recensì il *Segreto* molto positivamente sul «Popolo d'Italia» (*Del libro segreto di Gabriele d'Annunzio*):

Grande libro, pur con le sue asperità: vivo di vita interiore, sebbene stupendamente disordinato: ricco di sentimenti, anche se certo estetismo squisitamente prezioso sembra qua e là attenuarne il calore con il freddo soffio di una maestria formale che si compiace di sé nello sfoggio di una erudizione impressionante.

Foglie secche, un articolo comparso su «Il Carroccio» di Milano nello stesso giorno guardava invece con una certa compassione a un d'Annunzio ormai passato di moda, almeno secondo Agostino Stocchetti:

Ormai non inganna più quel suo frugare tra cronache artefatte degli anni fuggiti, né quel suo cesello stilistico; egli attinge all'anima nostra religiosa e civile, artistica e storica, solo in quanto gli può servire da trono e da sgabello. (...) Questo già i critici veri hanno notato, è quanto dobbiamo dire sull'ultimo volume di d'Annunzio non fiamma che scalda e vivifica e purifica, ma arrancante voce di un superato che non vuol morire. Angelo Cocles avrebbe fatto opera più saggia a lasciare che il vento disperdesse le foglie secche di un albero morto da tempo.

A fine luglio la condanna del *Libro segreto* era stata battuta da pressoché tutti i quotidiani italiani. «La famiglia cristiana» di Alba annunciò la proscrizione del *Segreto* ai suoi lettori (28 luglio), e così «Forze italiane» di Verona (31 luglio) che etichettava d'Annunzio con l'epiteto di «Genio sciupato». Il 30 luglio, infine, sull'«Avvenire d'Italia» era uscito un breve di cronaca dal titolo *Pubblicazioni immorali* nel quale il quotidiano cattolico annunciava con soddisfazione:

I librai salernitani hanno dato assicurazione all'Autorità ecclesiastica che l'ultimo libro di G. d'Annunzio, condannato e posto all'Indice, non comparirà nelle loro librerie. Il bel gesto merita di essere additato ad esempio alla cittadinanza.

Una crociata tutta politica

Insomma, dopo alcune settimane durante le quali la notizia dell'uscita del *Libro segreto* e la sua repentina messa all'Indice erano balzate agli onori delle cronache nostrane e di quelle di mezzo mondo, la fazione dannunziana e quella antidannunziana erano già ben delineate. Se la stampa estera aveva mostrato grande interesse per la pubblicazione della nuova opera del Vate, il provvedimento del Sant'Uffizio fu trattato invece con una certa indifferenza, anche perché la notizia fu sapientemente filtrata dall'ufficio stampa mondadoriano. In Italia le voci apertamente critiche e quelle elogiatrici del *Segreto* furono in numero pressoché identico, sebbene le prime fossero leggermente in vantaggio sulle seconde. Questo grazie al grande dispiegamento di forze, forse il primo di questo genere, che le diocesi e, in generale, la stampa cattolica superstita al regime, avevano messo in campo per denunciare l'ennesimo insulto che d'Annunzio aveva portato alla morale pubblica attraverso il *Libro segreto*. Si trattò certo di una conseguenza delle nuove politiche contro il mistico-sensualismo che il Sant'Uffizio aveva attuato a partire dal 1927 e che avevano ricostituito, almeno sul piano mediatico, una buona rete di controllo – e di repressione – sulla circolazione delle opere immorali.³¹

In questo caso, tuttavia, non fu solo il libro ad essere attaccato dalla stampa cattolica, ma lo fu soprattutto il suo autore e, se in passato le schermaglie tra d'Annunzio e il cattolicesimo si erano nascoste dietro al velame della condanna alle sole opere del poeta, era ora evidente che, specie dopo il tempestivo intervento del Sant'Uffizio – con tanto di interessamento diretto di Pio XI, già promotore della condanna all'*Opera omnia* e, quindi, fermo censore del *Libro segreto* – l'intento della pubblicistica cattolica fosse quello di ridurre la figura di d'Annunzio a quella di vegliardo pervertito, incapace di staccarsi da una vita piena di lascivie.

La strategia del Vaticano fu, con tutta evidenza, quella di utilizzare a proprio favore il nesso indissolubile tra vita e scrittura intorno a cui d'Annunzio aveva costruito il suo personaggio. Ma se quelle opere messe all'Indice dalla Chiesa erano deprecabili in quanto nocive per la morale pubblica, allora doveva esserlo pure il loro autore. E se lo scrittore promosso a faro delle lettere italiane da Mussolini e dal re era moralmente pervertito, dovevano pure esserlo il regime e il potere secolare che lo sosteneva e lo legittimava. Le ripetute condanne irrogate dalla Curia romana alle opere dannunziane ebbero dunque, specie a partire dal 1928, un'innegabile carica politica, prova ne sia il fatto che il lungo contenzioso tra la Santa Sede e d'Annunzio continuò anche in morte di quest'ultimo, quando un altro papa – Pio XII – firmò il decreto di condanna al *Solus ad solam* (1939).³²

Pio XI aveva trasformato il Sant'Uffizio mutandone sostanzialmente la funzione: non si trattava più di censurare un'opera pericolosa ma di disapprovare, nel modo più chiaro possibile per tutti, un'idea e gli individui che contribuivano ad esserne i latori. Per questo motivo, dunque, nonostante la palese – e, del resto, inevitabile – perdita di efficacia delle censure nominali sulla circolazione dei libri pericolosi nel Novecento, la Chiesa mantenne vivo l'istituto della censura dei libri come costante pungolo politico durante tutta l'era dei totalitarismi.

Il caso dannunziano è pure emblematico poiché dimostra come la riproduzione dell'esperienza di vita attraverso la letteratura che il Vate orgogliosamente ostentava fu credibile a tal punto da riconfigurare il secolare istituto della censura dei libri. Innescata dalle evidenti antipatie personali che condizionarono pesantemente il complesso rapporto fra il Comandante e Pio XI, la crociata antidannunziana fu condotta dalla Santa Sede proprio a partire dall'identità tra vita e arte che, plasticamente rappresentata dalla figura pubblica del Comandante, minacciava di influenzare negativamente generazioni di cattolici mediante il filtro della massificazione culturale proposta dal fascismo anche soprattutto attraverso i pericolosi dannunzismi sparsi a larga mano nell'innografia e nella retorica di regime. La condanna vaticana degli scritti dannunziani risultò, più che nei riguardi di altri scrittori dell'Otto-Novecento, in una pervicace azione *ad personam* e

produsse una totale inconciliabilità tra i pontefici – su tutti, Pio XI – e d’Annunzio.³³ Non tanto per via delle schermaglie, in fondo tutte retoriche, tra papa Ratti e il Comandante ma poiché quest’ultimo fu identificato, in un periodo caratterizzato da forti tensioni socioculturali e da una serrata lotta tra il potere politico e quello spirituale per il controllo della pubblica morale, come un simbolo da colpire, in special modo vista la forte carica autoreferenziale delle proprie opere, per immunizzare le coscienze e impedire o, quantomeno, rallentare il contagio fascista. Divenne impossibile, per i censori vaticani, scindere la personalità di d’Annunzio dai suoi scritti, che furono proibiti per colpire il dissoluto, ancorché attempato e, addirittura, defunto simbolo di un misticismo politico che aveva ispirato, suo malgrado, fondamentali aspetti linguistici, culturali e mitopoietici della liturgia fascista, concepita per sostituirsi a quella della Chiesa di Roma e, dunque, combattuta senza quartiere dalla Santa Sede in difesa delle proprie prerogative socio-politico-culturali.

NOTE

1. Cfr. Giorgio Barini, *Gambe eloquenti. Cleopatra, San Sebastino & comp.*, «La Tribuna», XXIX, 38, 7 febbraio 1911. La Fuller, insieme a Isadora Duncan, fu la danzatrice che, più di ogni altra, riuscì a rompere i rigidi schemi del balletto accademico primonovecentesco, portando in scena forme prese in prestito dalla contemporanea Art Nouveau. Cfr. Sally R. Sommer, *Fuller, Loie*, in Selma J. Cohen (ed.), *The International Encyclopedia of Dance*, Oxford, OUP, 1998, pp. 91-92.

2. Cfr. Ferdinando Gerra, *Gabriele d’Annunzio e l’Indice dei libri proibiti da Leone XIII a Pio XI. Con un messaggio del poeta in facsimile di autografo*, Roma, Pinto, 1958, p. 20.

3. Ibidem.

4. Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (ACDF), Index, *Protocolli 1910-11*, fasc. 228, c. 1. Mi permetto di rimandare, per una trattazione esaustiva e complessiva della prima condanna all’Indice delle opere dannunziane, al mio *Gabriele d’Annunzio e la Santa Sede. Il processo e la condanna del 1911 nei documenti della Congregazione dell’Indice*, «Quaderni del Vittoriale», Nuova serie 8 (2012), pp. 27-43. Il contributo è stato successivamente rimaneggiato e pubblicato nella monografia intitolata *Novecento all’Indice. Gabriele d’Annunzio, i libri proibiti e i rapporti Stato-Chiesa all’ombra del Concordato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 35-92. Sulla censura ecclesiastica a d’Annunzio esistevano, prima della pubblicazione di questo volume, solo il citato contributo di Gerra e alcune note incluse da Giovanni Casati nel suo *I libri letterari condannati dall’“Indice”* (Milano, Ghirlanda, 1921). Nessuno dei due scritti poté basarsi, tuttavia, sulla documentazione inquisitoriale, disponibile solo a partire dal 2001. La citazione a testo è tratta da *Novecento all’Indice*, p. 72. La monografia raccoglie, in appendice, la trascrizione di tutte le carte d’archivio vaticane, incluse le censure di alcune pubblicazioni fasciste le cui vicende si intrecciarono con quelle del Comandante. Tra queste si segnalano dottrine e inni fascisti, il volume *Date a Cesare* (1929) di Mario Missiroli, e *Il razzismo* (1938) di Giulio Cogni.

5. ACDF, Index, *Protocolli 1910-11*, fasc. 228, c. 27.

6. Parte dell’attacco di monsignor Amette, rivolto specialmente ai «tentativi di corruzione dello spirito pubblico e della moralità pubblica» portati dalla «setta giudeo-massonica» (*Paris: les catholiques et le théâtre*, «*La semaine catholique*», 16 maggio 1911) è tradotto in Silvana Sinisi, *L’interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*, Torino, UTET, 2011. Cfr. il capitolo intitolato *La creazione del Martyre de Saint Sébastien*, pp. 36-49. Si veda inoltre Antonio Fàvaro, *Pagano, cristiano...dannunziano: Le Martyre de Saint Sébastien o l’epochè sulla scena*, in *Gabriele d’Annunzio, Léon Bakst e i balletti russi di Sergej Djagilev*, Atti del convegno, a cura di Carlo Santoli – Silvana de Capua, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2010, pp. 191-220 (201-214).

7. L’articolo, non firmato, uscì nella sezione *Cablograms* sul numero del *New York Times* del 4 giugno 1911, p. c3.

8. Si veda, per questo, *D’Annunzio at Asbury Park*, «*New York Times*», 24 luglio 1897, p. 6. Il caso della censura al *Trionfo della morte* è trattato più diffusamente in Dawn B. Sova (ed.), *Literature Suppressed on Sexual Grounds*, New York, Facts on File, 2006, pp. 255-257. Molti giornali dell’emigrazione italiana in Nordamerica, tra cui la «Gazzetta del Massachusetts» vantavano la collaborazione di d’Annunzio in qualità di corrispondente. Questi, nel caso specifico, vendette spesso

come inediti, poesie e testi già ampiamente conosciuti e pubblicati molti anni addietro. Cfr. Franco Pierno, *La "lingua raminga". Appunti su italiano e discorso identitario nella prima stampa etnica in nordamerica in Lingua e identità a 150 anni dall'Unità d'Italia*, a cura di Matteo Brera – Carlo Pirozzi, Firenze, Cesati, 2012, pp. 72-130 (111-112).

9. Cfr. Sova, *Literature Suppressed on Sexual Grounds*, p. 257.

10. Per il «New York American» di Hearst, d'Annunzio avrebbe poi scritto, tra il 28 novembre 1921 e il 30 aprile 1922, sei articoli sul tema del disarmo navale internazionale. Cfr. John Woodhouse, *Gabriele d'Annunzio. Defiant Archangel*, Oxford, OUP, 2001, p. 360.

11. Cfr. Sova, *Literature Suppressed on Sexual Grounds*, p. 257.

12. In realtà d'Annunzio si mostrò inizialmente insoddisfatto circa i proventi che gli derivarono dalle vendite dei volumi dell'Edizione nazionale, di molto inferiori rispetto alle cifre necessarie per coprire i propri ingenti debiti. Per evitare che la sua insofferenza si tramutasse in qualche sconsiderata presa di posizione pubblica, l'avvocato Alfredo Felici mise in piedi, con il benelicito del Duce, un sodalizio composto dall'avvocato Vincenzo Chianini, dall'editore fiorentino Enrico Bemporad e dal Presidente del Monte dei Paschi di Siena, onorevole Alfredo Bruchi. Con i soldi della banca senese il sodalizio, che fu denominato «L'Oleandro», avrebbe provveduto alla pubblicazione di un'edizione popolare delle opere dannunziane, molto più accessibile a un pubblico non in grado di permettersi i lussuosi volumi dell'*Opera omnia*. In cambio della ragguardevole cifra di 3.160.000 lire, il poeta cedeva così i compensi a lui spettanti per la pubblicazione di tutte le sue opere in formato "tascabile". Cfr. *Novecento all'Indice*, pp. 182-185.

13. *Nostre informazioni*, «L'Osservatore romano», 22 febbraio 1928. Il discorso di Pio XI è altresì riportato e commentato in forma anonima in numerosi altri quotidiani, in quello e nei giorni seguenti.

14. [s.n.], *Pio XI ai quaresimalisti contro Gabriele d'Annunzio*, «La Tribuna», 22 Febbraio 1928.

15. Il fac-simile della lettera è stato ristampato in Gerra, *Gabriele d'Annunzio e l'Indice*, pp. 75-88.

16. Così la definisce Ferdinando Di Giorgio in una lettera a d'Annunzio spedita da Palermo il 5 maggio 1928. La missiva è conservata in Vittoriale degli Italiani (Vittoriale), Archivio Generale (A.G.), V, 1.

17. Nel messaggio, al «buon latinista umbro» Gioacchino Pecci (in realtà nato a Carpineto Romano), d'Annunzio contrappose ironicamente «colui che per alcuni anni nella ambrosiana fragilità del vetro custodì pudicamente il pallore de' capelli di Lucrezia Borgias». D'Annunzio volle così ridicolizzare l'acribia con cui il giovane Achille Ratti riordinò la Biblioteca e la Pinacoteca Ambrosiana, della quale poi divenne prefetto nel 1907.

18. I documenti relativi alla condanna di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio sono conservati in ACDF, Sant'Ufficio (S.O.), *Censurae librorum 1928* (= Prot. 124/1928). Cfr. anche il mio *Il Poeta, il Papa e il Dittatore. L'Opera omnia di Gabriele d'Annunzio all'Indice e i difficili rapporti tra Stato e Chiesa all'ombra del Concordato*, «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie», 9 (2013), pp. 43-68. Il contributo, ampliato e rivisto è poi confluito in *Novecento all'Indice*, pp. 135-184.

19. Il sarcasmo dannunziano nei confronti della gerarchia vaticana si concentrò principalmente in qualche stoccata lanciata a Mussolini in alcune lettere e telegrammi di natura privata. Tra questi si ricorda almeno la lamentela al Duce in seguito alle restrizioni poste in essere dai prefetti alle pubbliche sottoscrizioni per l'*Opera omnia* nei mesi immediatamente seguenti alla stipula del Concordato: «Scrivo in fretta, nella notte, mentre un fulmine inviato dal Cardinale Gasparri ha percorso la mia cucina invece della mia officina». Cfr. Renzo De Felice – Emilio Mariano, *Carteggio d'Annunzio-Mussolini 1919/1938*, Milano, Mondadori, 1971, p. 277. Cfr. inoltre Vito Salerno, *La censura occulta e palese nei confronti di d'Annunzio. Giuseppe Rizzo, l'«occhiuto carceriere» al Vittoriale e i suoi rapporti segreti a Mussolini*, Lanciano, Carabba, 2011, p. 89.

20. Le sezioni del saggio che seguono costituiscono una sintesi e una minima revisione di parte del materiale già pubblicato in *Novecento all'Indice*, pp. 217-221 e 228-246.

21. Le citazioni seguenti, ove non meglio specificato, si devono considerare provenienti dagli articoli menzionati a testo e conservati in Vittoriale, A.G., *Ritagli 1935* ("Libro segreto"). Le carte non sono numerate.

22. Il primo passo del *Segreto* ad essere pubblicato – anteprima assoluta – dall'«Illustrazione italiana» fu il capitolo intitolato «Dalla corsa dei levrieri al paliotto de' Piccolomini».

23. «L'avvenire d'Italia», 28 giugno 1935, p. 2.

24. Mariano Felice Cordovani (Serravalle, Arezzo, 1883 – Roma, 1950), domenicano e professore di filosofia sociale nel Pontificio Ateneo Angelicum di Roma (1912-1921), poi di teologia all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (1921-1927), quindi di teologia dogmatica e rettore dell'Angelicum di Roma (Pontificia Università di San Tommaso d'Aquino, dal 1927 alla sua morte) fu amico personale

di Giovanni Battista Montini, il futuro Paolo VI. Per conto del Sant'Uffizio, di cui fu consultore dal 1925, esaminò un numero impressionante di casi di sospetta eterodossia. A partire dal 1936, Cordovani ricoprì inoltre la carica di Maestro del Sacro Palazzo Apostolico, divenendo così il teologo del papa. L'affidamento dell'analisi del *Libro segreto* ad uno dei più stimati intellettuali di Curia testimonia l'importanza attribuita in Vaticano all'"affaire d'Annunzio" e la volontà del pontefice di ricevere un parere sul libro direttamente da quello che sarebbe diventato di lì a pochi mesi il suo più stretto consigliere in tema di dottrina. Per alcuni cenni biografici su Cordovani si veda Raimondo Spiazzi, *P. Mariano Cordovani dei frati predicatori*, Roma, Belardetti, 1954.

25. ACDF, S.O., *Censurae librorum 1928* (= Prot. 124/1928), c. 58. Tutti gli atti relativi alle censure dannunziane del 1928 e 1935 sono raccolti in un unico fascicolo. Non così i documenti relativi alla censura di *Solus ad solam*, occorsa nel 1939 e dunque non ancora pienamente accessibile agli studiosi. Gli archivi della CDF sono infatti fruibili solo per quanto riguarda i documenti antecedenti la data di morte di Pio XI (11 febbraio 1939).

26. In tutte e due le occasioni il giornale dedicò l'intera pagina culturale allo scopo di anticipare alcuni capitoli del *Libro segreto*.

27. Lorenzo Gigli, *Il libro segreto di Gabriele d'Annunzio*, «Il Progresso Italo-Americano», 14 luglio 1935, p. 3.

28. Durissimo, in particolare il commento del «Tablet», settimanale dei cattolici d'Oltremarica: «Our point is that we believe in the Christian humility which offends Rosenbergian Germany and that d'Annunzio, Prince of Monte Nevoso, repels us by his insolent belief that he is a superman who has added a cubit to his stature, as well as by the blatant immodesty and immorality which have provoked the Holy See to condemn his writings».

29. Editoriale non firmato, «La vita cattolica», 11 luglio 1935. La sede vescovile di Cremona si distinse tra le più intransigenti nel condannare il peccatore d'Annunzio e la sua opera. Ad esempio, nel 1927, pochi mesi prima della censura vaticana all'*Opera omnia*, monsignor Giovanni Cazzani, vietò pubblicamente ai fedeli di assistere alle rappresentazioni dannunziane nella sua diocesi. Cfr. Brera, *Novecento all'Indice*, p. 152.

30. Il giornalista ricordava, in tema di morale e letteratura, il tagliente parere del suo vecchio professore di liceo riguardo i maggiori scrittori dell'Otto/Novecento: «[...] Definiva Foscolo "un donnaiuolo indecente"; Carducci "un alcoolizzato immorale"; d'Annunzio "un tempio barocco in rovina"».

31. A conclusione di un decennale dibattito interno, il Sant'Uffizio promulgò, nel 1927, una istruzione ai vescovi – *Inter mala* – che indicava agli ordinari la necessità di combattere la pericolosa letteratura mistico-sensuale di cui d'Annunzio fu considerato un esponente di spicco. La reazione dei vescovi mise tuttavia in evidenza i rischi conseguenti alle pubbliche condanne di certe opere – e di quelle di certi autori, che avrebbero potuto beneficiare di un pericoloso ritorno pubblicitario. Cfr. il mio *Censura o réclame? Il Sant'Uffizio, la letteratura mistico-sensuale e Corydon di André Gide*, «Il confronto letterario», 63 (2015), pp. 149-168. Nel saggio si osserva come un procedimento contro Corydon di André Gide fu originato proprio dalla prima applicazione di *Inter mala*, e come questo fu poi accantonato dal Sant'Uffizio per evitare un'eccessiva pubblicità all'opera. Cfr. anche Jean Baptiste Amadiou, *Corydon de Gide devant les tribunaux catholiques*, «Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français», 1 (2012), pp. 93-119.

32. Alle censure irrogate dal Vaticano nei confronti delle opere di d'Annunzio negli anni Trenta ho dedicato *L'ultimo d'Annunzio e l'Indice dei libri proibiti. Le condanne al Libro segreto e Solus ad solam*, «Quaderni del Vittoriale. Nuova Serie», 12 (2016), pp. 33-46. Su *Solus ad solam*, per il quale la documentazione vaticana relativa alla condanna è ancora molto limitata, si veda inoltre il paragrafo *Solus ad solam all'Indice. La fine di una lunga crociata*, pubblicato in chiusura di *Novecento all'Indice*, pp. 276-282.

33. In un biglietto ancora oggi conservato presso il Vittoriale degli Italiani, d'Annunzio vergò con mano tremante l'incipit di una lettera mai scritta, probabilmente a causa del sopraggiungere della morte, e pensata, forse, per tentare di riconciliarsi con Pio XI. «A Sua Santità Pio XI Achille Ratti – raptim», esordisce l'appunto indirizzato a «Giuseppe Pizzardo – / Per il Papa», con riferimento alla rapidità di esecuzione (*raptim*, rapidamente) richiesta dall'incombente quanto presentita ora fatale. L'autografo è custodito in Vittoriale, A.P., LXXII, 3, lemma 1148c, inv. 16075. Nei giorni in cui d'Annunzio si apprestava a scrivergli il biglietto indirizzato al papa, Giuseppe Pizzardo era stato da poco elevato (il 13 dicembre del 1937) alla porpora cardinalizia e al rango di Vicesegretario di Stato.

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

Raffaella Canovi

Sempre su di un palcoscenico, fenomeno letterario e di costume, Gabriele d'Annunzio scelse al termine dell'avventura fiumana di isolarsi dalla scena pubblica e di creare un proprio mondo – il Vittoriale – dove avrebbe concluso la sua esistenza.

Con questo contributo si desidera presentare i mezzi di neutralizzazione e di controllo attuati nei confronti di d'Annunzio, sorvegliato e isolato per timore di sue ingerenze politiche o pericolose esternazioni.

È stato possibile rintracciare grazie alle note, ai telegrammi cifrati e ai lunghi rapporti che più volte al giorno venivano inviati a Roma dal commissario di pubblica sicurezza Giovanni Rizzo – carte conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato (ACS) di Roma – gli strumenti che hanno consentito il controllo del vate, definito dal duce come «un dente cariato: o lo si estirpa o lo si ricopre d'oro». E per d'Annunzio fu scelta la seconda opzione; non era certo pensabile eliminare fisicamente un eroe della Grande Guerra, mentre era consigliabile neutralizzarlo favorendolo economicamente nella sua vita dispendiosa.

Appare comprensibile come nel 1921, al termine dell'impresa di Fiume, sconfitto dall'artiglieria navale italiana, abbandonato da Mussolini, disilluso quindi dal suo stesso Paese e dai suoi rappresentanti, d'Annunzio lasciasse il palcoscenico politico per ritirarsi e dedicarsi all'arte e alla creazione del Vittoriale materializzazione di sé. Depose le maschere del cronista del bel mondo romano, del vate d'Italia, del poeta-soldato e del Comandante per indossare quella forse definitiva: il reduce recluso, che aveva abbandonato la luce di Fiume per la penombra del Vittoriale.

Eppure, nonostante il momento della lotta si fosse concluso dopo il Natale di sangue, l'immagine dannunziana era ancora molto attraente. Mussolini non aveva ancora acquisito sufficiente forza per sconfiggere il poeta, riconosciuto quale “eroe”, icona fra le più importanti e influenti del primo dopo guerra. Il Comandante era punto di riferimento degli ex combattenti, simbolo della vittoria italiana nel conflitto mondiale. Il leader fascista, determinato ad arginare qualsiasi opposizione reale o presunta, temeva l'influenza del fascino dannunziano e capì subito che avrebbe dovuto inglobarlo nel fascismo o almeno renderlo inoffensivo.

Un uomo come d'Annunzio, abituato da sempre a essere protagonista, sempre attore di se stesso, fu una preda fin troppo facile per chi era intenzionato a neutralizzarlo: sarebbe stato sufficiente gratificare e assecondare i suoi capricci.

Fin dal suo rientro in Italia – dopo la conclusione dell'avventura fiumana, quindi da prima della salita al potere del fascismo – Gabriele fu posto sotto controllo. Sarebbe poi stato Mussolini a potenziare fino all'eccesso il sistema di vigilanza e censura, in un certo senso aiutato dal poeta stesso che gli chiese nel marzo 1923: «E, se trovi il tempo di proteggere il mio lavoro con una vigilanza severa contro l'acre ressa, ti son grato».¹ Mussolini inviò quindi il commissario Rizzo a Gardone.

Probabilmente il poeta colse l'occasione per avere al suo fianco una persona capace di difenderlo da impostori e approfittatori, e che potesse nello stesso tempo sfruttare quale tramite diretto con Roma.

AVVIO DELLA NEUTRALIZZAZIONE

La consultazione delle carte della Segreteria Particolare del Duce (SPD) ha consentito di svelare il complesso sistema di sorveglianza e di sovvenzioni atto a bloccare qualsiasi iniziativa dannunziana che potesse compromettere il regime e rafforzare le opposizioni. Il primo mezzo adottato fu l'acquisto dei manoscritti.

La cessione dei manoscritti

D'Annunzio decise a reperire il denaro necessario a «stodeschizzare» Villa Thode a Gardone Riviera nel tempo chiese a diversi membri del proprio *entourage* di assisterlo nella vendita dei suoi preziosi manoscritti. Il primo a occuparsene fu l'avvocato Antonio Masperi,³ seguito dagli ex legionari fiumani Pietro Paolo Vagliasindi⁴ e Mario Magri, oltre all'architetto GianCarlo Maroni⁵ e all'amico e avvocato Salvatore Lauro, quest'ultimo inizialmente molto ben visto da Roma quale possibile intermediario col vate.⁶ La scelta definitiva sarebbe caduta invece sul capitano Romano Manzutto, anch'egli ex legionario.

L'avvenimento che consentì la messa in atto del sistema di sovvenzioni, e quindi di controllo, fu proprio l'invio a Gardone di Rizzo: una volta insediatosi al Grand Hotel ed entrato nell'orbita del Comandante, il commissario fu in grado di allungare i suoi tentacoli all'interno del Vittoriale venendo così a conoscenza dell'intenzione dannunziana di cedere i propri manoscritti. Roma fu avvisata immediatamente: l'occasione propizia era arrivata. E da qui, in modo quasi naturale, si sviluppò il finanziamento di regime a Gabriele d'Annunzio.

Il governo fascista desiderava – almeno inizialmente – di non far conoscere il proprio ruolo centrale nell'acquisto dei manoscritti al poeta, per questo motivo scelse di appoggiarsi a un intermediario.

In un momento drammatico della vita politica italiana avvenne la prima cessione di un manoscritto dannunziano: dopo la scomparsa di Giacomo Matteotti (10 giugno 1924) *La Gloria* veniva acquistata per Lire 200.000 (circa 185.000,00).

Invece di far sentire forte la sua voce, spronato dalle opposizioni che tanto avrebbero desiderato poter esibire tra le proprie file il poeta-soldato, questi preferì incassare il denaro e non rilasciare nessuna dichiarazione. Solo il 30 luglio la stampa di opposizione pubblicava il testo di un'intervista concessa dall'onorevole Zaniboni a «Il Mondo» nella quale rivelava come durante una visita a Verona al legionario Enrico Grassi, questi gli avesse letto una missiva del Comandante del 23 contenente le parole: «Sono molto triste di questa fetida ruina».⁷

Tornando al manoscritto de *La Gloria*, è legittimo chiedersi: il vate aveva intuito la vera identità dell'acquirente? Si potrebbe rispondere con il titolo di uno dei suoi romanzi: forse che sì forse che no. Se si legge la sua lettera del 18 giugno 1924 inviata a Vagliasindi parrebbe proprio di sì.

Intanto ti dichiaro di aver ricevuto le 200.000 lire per la vendita del manoscritto «La Gloria» che considero vendita definitiva. A ogni modo, concluso l'accordo, ti consegnerò la nota ordinata dei manoscritti da vendere.⁸

È pertanto lecito pensare che dovesse sapere o almeno intuire chi fosse il reale compratore e finanziatore. Sulla riproduzione di questa lettera del poeta Rizzo annotava a mano:

Bazzi ha aggiunto di suo lire 100 mila alle 100mila date dal Presidente per la vendita del manoscritto «La Gloria». Bazzi non può rimanere allo scoperto di tale somma e ne chiede il rimborso.⁹

Carlo Bazzi – direttore della rivista filofascista «Nuovo Paese» – fu solo l’ennesimo personaggio, secondario, in questa intricata vicenda, un intermediario fra Roma e il poeta che doveva pertanto essere rimborsato dal governo. L’operazione era stata molto delicata: Mussolini aveva l’assoluta esigenza di evitare un passaggio all’opposizione o qualsiasi pericolosa esternazione dannunziana.

La conferma che d’Annunzio sapesse, e fosse oltremodo felice che i propri manoscritti fossero stati acquistati dallo Stato, emergerebbe dalla lettera del 9 agosto 1924 di Magri al duce, presso il quale era stato a colloquio pochi giorni prima. L’ex legionario infatti riferiva:

Ha gradito molto che i suoi manoscritti vengano acquistati dallo Stato Italiano tanto più che da tempo riceveva pressioni perché almeno una parte ne fosse venduta all’estero dove avrebbe potuto farlo molto vantaggiosamente.¹⁰

Il vate giocava contemporaneamente su più tavoli; la sua vera tattica emerge dal telegramma di Rizzo dell’11 agosto:

Comandante ha ricevuto solo l’avv. Lauro il quale è venuto qui per riannodare i legami personali col Poeta (...). Manzutto non è stato ancora ricevuto. La tattica del Comandante si è svelata. Egli temporeggia e attende risultato opera Vagliasindi Magri che gli hanno promesso vendita manoscritti per tre milioni con l’obbligo di trattenere lire 300/mila per mediazione senza alcun impegno garanzia di sorta e con la dichiarazione che l’affare viene fatto senza ingerenza Governo. Ove falliranno trattative tale affare, Comandante riprenderebbe pratiche fatte presso V.E. per costituzione «Opera omnia» mezzo Manzutto (...).

Impedendo a Vagliasindi di mandare a compimento l’affare, D’Annunzio sarebbe costretto a far capo direttamente a V.E. a mezzo Manzutto e per iscritto.¹¹

Qui compaiono tutti i protagonisti: Lauro e Manzutto, Vagliasindi e Magri. D’Annunzio tardava in attesa di verificare se l’azione di questi ultimi fosse in grado di portargli il tanto agognato denaro. Se così non fosse stato, avrebbe ripiegato sul governo riprendendo – attenzione – le trattative per l’Opera Omnia per mezzo di Romano e non per la vendita dei manoscritti: Rizzo difatti evidenziava «senza ingerenza Governo». Questo potrebbe significare che forse Gabriele avrebbe preferito non cedere allo Stato i suoi manoscritti, data la penosa vicenda della Federazione dei Lavoratori del Mare in corso in quel momento.

Per il regime era assolutamente necessario bloccare Vagliasindi e Magri per inserirsi e finanziare (ovvero controllare) il poeta. Pochi giorni dopo sarebbe entrato in gioco Manzutto come intermediario sostenuto da Rizzo:

Il Manzutto, a parer mio, è l’unica persona vicina al Comandante che abbia sentimenti fascisti (...) ma bisognerebbe metterlo in condizioni di poter dimostrare che solo lui conclude, che solo in lui il governo ha fiducia.¹²

A fine agosto del 1924 l’affare manoscritti stava quindi pian piano assumendo la forma definitiva: i telegrammi di Rizzo erano quotidiani e riportavano ogni piccolo movimento del Comandante.¹³

Contemporaneamente d'Annunzio si stava allontanando dal palcoscenico politico: non si presentò a settembre a Milano al convegno nazionale dei legionari perché stava attendendo

con impazienza per quanto a V.E. dissimulata notizia che tutti manoscritti sono acquistati e riscattati dal Governo nonché corrispettivo concernente prima partita.¹⁴

Preferì rimanere al Vittoriale – fra i ricordi del suo passato glorioso – piuttosto che recarsi a Milano fra la folla dei legionari nella ricorrenza della “santa entrata” a Fiume. La tela del ragno era stata tessuta e la mosca vi si era posata...

A inizio ottobre 1924 prendeva avvio il traffico dei manoscritti. Manzutto partiva per Roma la sera dell'8 con l'elenco dei titoli e relativi prezzi stilato a mano dallo stesso d'Annunzio. Rizzo riferiva come il Comandante

Ha perfino detto a Manzutto che Egli, aliena della politica, dell'«arte di governare», [sottolineate le parole due volte], sarebbe felice di dare dal Vittoriale, ove rimarrà per sempre rinchiuso, una prova vivente, grande, al «compagno d'arme» di cui riconosce sopra tutto e sopra tutti gli stessi italiani la virtù romana del «Duce». Il Comandante, quindi, attende V.E. con ansia.¹⁵

Il contenuto di questa lettera potrebbe essere in gran parte frutto della fantasia di Rizzo: le parole, il tono non rientrano nel modo d'essere e di pensare del poeta di quel periodo, certamente deciso a restar estraneo all'arena pubblica ma non certo in maniera così platealmente sottomessa al «compagno d'arme».

Era il 9: da quel giorno Gabriele ricevette uno stipendio mensile utile al soddisfacimento, peraltro mai completo, dei propri bisogni personali, oltre che a quelli di parenti e amici, ma soprattutto da utilizzare – almeno inizialmente – per la costruzione del Vittoriale: successivamente i lavori sarebbero stati svolti a carico dello Stato.

Presso l'ACS di Roma è conservata copia dell'autografo¹⁶ di d'Annunzio con l'elenco del primo lotto consegnato:

1. Per l'Italia degli Italiani 500.000
 2. Il secondo amante di Lucrezia Buti 400.000
 3. Vergini delle rocce 200.000
 4. Gioconda 200.000
 5. Sogno di una mattina di primavera 100.000
 6. Vangelo secondo l'avversario 100.000
- Per un totale di lire 1.500.000 pari a circa 1.400.000,00.

Si conosce il primo ammontare di quanto consegnato a Manzutto grazie a una nota a margine di un telegramma dell'11 ottobre: «Ho comunicato al Comandante ieri sera notte ultima parte telegramma V.E. Controllerò consegna materiale». ¹⁷ Dopo «materiale» a matita Mussolini scrisse: «500.000 lire a 1/2 Manzutto». Il «materiale» era il semplice “nome in codice” che indicava il contante destinato a Gabriele.

La volontà di neutralizzazione e controllo del vate, attraverso il costante versamento di denaro risultano palesi dal telegramma spedito da Rizzo il 5 dicembre 1924 e contenente un *lapsus* decisamente freudiano:

Comunico che Presidenza del Consiglio ha avvocato a se pratica mantenimento D'Annunzio dando istruzioni ministro Comunicazioni che ha definito affare.¹⁸
RETTIFICA

In telegramma di ieri sera N. 39571 Da Gardone a firma Commissario Rizzo pregasi leggere: Presidenza del Consiglio ha avvocato a sé pratica manoscritti D'Annunzio ecc.¹⁹

Più che evidente: mantenimento da parte della Presidenza del Consiglio.

Nonostante tale rendita, il denaro per il poeta e per il Vittoriale non era mai sufficiente: il vivere inimitabile era notevolmente dispendioso, com'è facilmente intuibile.

Parallelamente le opposizioni non cessavano di “tentare” l’esule: «Le opposizioni hanno inviato qui l’avv.to Adami, legionario fiumano, residente a Trento, per tastare ancora una volta il terreno. (...) Il Comandante si è limitato ad ascoltare. Ho segnato tutto al Capo della Polizia».²⁰

Secondo le parole di Rizzo, d’Annunzio non si curava delle opposizioni, avendo ormai scelto il silenzio, scegliendo di sottomettersi – in un certo senso – a Mussolini e al suo denaro.

Ricerca di tranquillità, riluttanza, scelta estetica o rifiuto del mondo poco conta, il Comandante era consapevole che tutti i suoi preziosi manoscritti sarebbero stati acquistati e avrebbe potuto

finire con tranquillità – senza preoccupazione – i lavori del Vittoriale. È soddisfatto e non si lascia distrarre da altre proposte più o meno interessate. Segue i giornali attentamente. È sereno. Opposizione. Non se ne cura.²¹

Importante all’interno della vicenda è la lettera-ricevuta del maggio 1925, redatta di pugno da d’Annunzio, con la quale attesta:

Ho ricevuto per le mani di Romano Manzutto la somma di un milione e cinquecentomila lire per il primo gruppo di grandi manoscritti italianamente contesi ad Arthur Livingston - Huntington e confermati in patria.²²

Trascorsi circa due anni dall’avvio del «mantenimento», sembrava essere stato fissato il termine delle sovvenzioni per il marzo 1926;²³ tuttavia i versamenti continuarono a giungere praticamente ogni mese: 11 e 18 gennaio,²⁴ 31 gennaio,²⁵ 28 febbraio,²⁶ 19 aprile,²⁷ poi il 28 agosto,²⁸ il 19 novembre,²⁹ a dicembre del 1926³⁰ e poi nel 1927: 13 gennaio,³¹ visita probabilmente posticipata al 17,³² fine ottobre.³³

Riprova del fatto che d’Annunzio conoscesse che fosse l’acquirente – ovvero lo Stato – dei manoscritti, emerge ancora da una lettera di Rizzo del maggio 1927 che riportava una precisa richiesta del vate per Mussolini: aumentare la rata di maggio da 200 a 250.000 Lire.³⁴

Altro documento fondamentale nella ricostruzione di questa vicenda è un’altra lettera-ricevuta sempre a firma d’Annunzio del 27 aprile 1927:

Ho ricevuto dal cap. Romano Manzutto Lire 1.500.000 - un milione e mezzo - in più rate - per la vendita del terzo gruppo di miei manoscritti a lui affidata.³⁵

Eppure pareva che perfino per Mussolini fosse divenuto più difficoltoso sovvenzionare d’Annunzio:

Il capitano Manzutto gli ha consegnato le cento spiegandogli bene le difficoltà presenti e dell’avvenire, secondo le istruzioni ricevute. Il Comandante lo ha pregato di non abbandonarlo (...).³⁶

Un’idea precisa dell’entità delle somme incassate da d’Annunzio è fornita dalla ricevuta scritta da Mussolini e firmata da Manzutto.

Dichiaro di aver ricevuto in più rate da S.E. il Cavaliere Benito Mussolini capo del governo, negli anni 1924, 1925, 1926 e 1927 sino al 31 ottobre, la somma di lire 5 200 000 (lire cinquemilioni e duecentomila lire) che ho consegnato a Gabriele D’Annunzio. Roma, 31 ottobre 1927.³⁷

La cifra indicata, Lire 5.200.000, corrisponderebbe oggi a circa 4.345.000,00: al Comandante fu pertanto erogato dal 1924 al 1927 l’equivalente di circa un milione di euro all’anno. I versamenti nel frattempo continuavano; si trovano infatti tra le carte del fascicolo dell’anno 1928 altre tre ricevute; la prima è datata Milano 6 aprile 1928 VI: «Ricevo dalla Presidenza del Consiglio la somma di lire centomila (£ 100.00) pel

Comandante Gabriele d'Annunzio per vendita manoscritti»;³⁸ la seconda del 10 ottobre: «Ricevo dal Capo Gabinetto di S.E. il Ministro degli Affari Esteri la somma di Lire centomila (100.000) per manoscritti di Gabriele d'Annunzio»³⁹ e la terza del 21 dicembre: «Ricevo dal Signor Capo Gabinetto del Ministero degli Esteri la somma di lire centomila per la vendita manoscritti, da consegnare al Comandante Gabriele d'Annunzio».⁴⁰

Quindi la somma di Lire 5.200.000 indicata nella ricevuta del 31 ottobre è solamente parziale.

Interessante e per certi aspetti godibile, notare come d'Annunzio, talmente abituato a riscuotere con relativa regolarità questa sorta di stipendio di neutralizzazione, di fronte a un lieve diradamento delle rate subito si impensierisse:

Il Comandante è in pensiero per ritardo di quanto aspettava qui dal 24 del mese scorso. Il capitano Manzutto gli ha detto che si tratta di un semplice rinvio di pochi giorni (...). Credo opportuno inviare costà il mio corriere, cui potrà affidare il plico.⁴¹

Se l'unico perenne scopo del sistema di controllo era consentire che la vita a Gardone trascorresse in serenità, fornendo denaro al poeta e costringendolo a un'esistenza la più tranquilla possibile, non sempre tale fine fu raggiunto.

Al recluso pesava enormemente il riposo forzato ma soprattutto soffriva per la rimozione della propria figura dalle celebrazioni legate alle ricorrenze della "sua" Grande Guerra. Si lamentava di non essere sufficientemente celebrato; come ad esempio nel gennaio 1934 quando – deluso e ferito perché alla fine dell'anno non aveva ricevuto i soliti messaggi e dispacci di un tempo – riversava il suo stato d'animo sulla Baccara, che opportunamente lo confidava a Rizzo. Questi seccamente replicava come fosse sempre stato a completa disposizione per soddisfare anche la più piccola esigenza del Comandante, «oggetto di tutte le attenzioni e di tutti i riguardi», affinché potesse trascorrere una «vita serena e senza angustie».⁴²

Nel luglio del 1930 pareva infine avvicinarsi realmente il termine dei finanziamenti: il Ministero degli Esteri non aveva più modo di continuare a corrispondere le note sovvenzioni, neppure il capo del governo aveva a disposizione fondi a cui potere attingere: «Di queste difficoltà occorre che il Comandante cominci a rendersene [sic] conto».⁴³ L'ultimo versamento avvenne nel settembre 1930.

Riepilogando, la cifra esatta di quanto ricavato dal Comandante dalla cessione dei suoi manoscritti, in base alle ricevute rintracciate, è la seguente:

1924/1927: 1 ricevuta.⁴⁴ **Totale Lire 5.200.000 (4.344.538,00)**
1928: 3 ricevute (aprile, ottobre, dicembre).⁴⁵ **Totale Lire 300.000 (270.455,00)**
1929: 5 ricevute (gennaio, aprile, maggio, luglio, settembre).⁴⁶ **Totale Lire 500.000 (443.665,00)**
1930: 2 ricevute (agosto, settembre).⁴⁷ **Totale Lire 200.000 (183.275,00)**

Per un ammontare complessivo di **Lire 6.200.000**, pari a circa **5.242.000,00**.

I preziosi manoscritti furono custoditi fino al 23 settembre 1929⁴⁸ presso il Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri che aveva sovvenzionato l'operazione; vennero quindi trasferiti in un archivio riservato del Palazzo del Viminale e infine presso la Rocca della Caminate,⁴⁹ residenza estiva di Mussolini.

Opera Omnia

Prima della conclusione degli incassi derivanti dalla vendita dei manoscritti, le casse dannunziane trovarono una nuova fonte di finanziamento: l'istituzione dell'Opera Omnia,

già da tempo nei desiderata del poeta, anelante alla fama imperitura e alla sicurezza economica per sé e per il suo erigendo Vittoriale.

Il 21 giugno 1926 – sotto il patronato del re e di Mussolini – nasceva l’Istituto nazionale per l’edizione di Tutte le Opere di Gabriele d’Annunzio⁵⁰ con un capitale di sei milioni di lire. Al poeta sarebbero state versate ogni mese Lire 50.000 ovvero circa 38.190,00.

Se Mussolini acconsentì, anzi si fece propugnatore dell’Istituto, non fu certo per riguardo all’Arte: l’Opera Omnia aveva il duplice scopo di finanziare il vate e contemporaneamente di tenerlo occupato in faccende letterarie e non politiche. Attento correttore di bozze,⁵¹ d’Annunzio avrebbe dedicato molto tempo all’edizione nazionale, facendo esaurire sia la pazienza di Angelo Sodini (Gabriele trovava sempre un refuso fuggito all’occhio comunque attentissimo del curatore) sia quella di Mondadori, dato il suo perenne ritardo nella riconsegna.

L’Oleandro

Circa quattro anni dopo – il 14 dicembre 1930⁵² – alla presenza dell’avvocato Alfredo Felici e del provveditore generale dello Stato Domenico Bartolini sorgeva il secondo istituto per la stampa e diffusione, questa volta in edizione popolare economica, delle opere dannunziane: il sodalizio de L’Oleandro.

Con questa nuova operazione il Comandante avrebbe ricevuto inizialmente Lire 25.000 mensili (circa 23.000,00) e la somma extra di Lire 2.160.000 nel caso i diritti di vendita del 30% eccedessero quella cifra.

Nonostante avesse agito per ottenere il sodalizio, d’Annunzio presto lo accantonò: era in costante ritardo sulla consegna e non firmava i documenti necessari per il prosieguo del lavoro editoriale...

Un anarco-individualista come Gabriele faticava a sottostare alle regole non scritte che il regime gli aveva imposto e che comunque egli stesso aveva accettato: nonostante denari e favori, il silenzio remunerato non era un peso leggero da sopportare e a volte l’impeto di un tempo si risvegliava suscitando comprensibili preoccupazioni in Mussolini. Il peso della convivenza forzata col fascismo si faceva sentire; scriveva al suo procuratore Alfredo Felici:

Non potremo, mio caro Alfredo, intenderci mai. Tu sei convinto che l’Italia nova fa per me miracoli di liberalità. Io sono *convintissimo* che l’Italia nova si conduce verso quel «grandissimo» collocato in croce fra due «baroni» corregionali⁵³ (ohibò) a Pescara, si conduce – dico – *ignominiosamente*. – se fossi nato inglese o tedesco, oggi non sarei costretto a sopprimere gli stipendi dei miei servitori... Avendo io donato all’Italia una casa che vale molti e molti milioni, ecco l’occasione elegante di provvedere ad alleviare i miei supplizi ed a favorire la mia estrema mestria.⁵⁴

Quello che preme evidenziare è il ruolo che l’Istituto ricopriva nell’”economia” dannunziana. Un documento⁵⁵ rivela la cifra che il poeta riceveva mensilmente: il foglio è intitolato, in alto a sinistra, “OLEANDRO” e riporta un’indicazione in matita a destra: “Entrata mensile e Bilancio d’Annunzio”. Nell’ACS è presente un unico esemplare, che si riferisce al mese di gennaio 1935. Sulla sinistra si legge, sempre a matita, “Uscita mensile”. Ogni mese il Comandante incassava Lire 79.500,⁵⁶ rivalutate oggi in circa 91.500,00, così suddivisi:

Donna Luisa (menage)	Lire 35.000	40.363,00
Principessa	Lire 4.000	4.613,00

Gabriellino	Lire	1.500	⌋	1.730,00
Marietta ⁵⁷ (custode casa Pescara)	Lire	500	⌋	577,00

Per un totale di Lire 41.000 (circa ⌋ 47.190,00); le restanti Lire 38.500 (circa ⌋ 44.300,00) erano destinate a: Sussidi a parenti; Droghe [tra parentesi scritto a matita (cocaina)]; regali in oro; donne.

Una cifra notevole tuttavia non considerata sufficiente dal beneficiario:

Mi toglierebbe alcune angustie mensili il reddito dell'Oleandro se salisse almeno a centomila... (...) Avendo rinunciato interissimamente alla vita pubblica, in questi giorni mi piacerebbe d'essere il Capo. Oserei quel che nessuno si attende...⁵⁸

In fondo aveva rinunciato a partecipare alla vita pubblica della sua amata patria: poteva pretendere.

Ulteriori mezzi di neutralizzazione

Finora sono stati esposti brevemente i più evidenti strumenti di neutralizzazione impiegati dal regime per controllare d'Annunzio. Ve ne furono altri, magari meno eclatanti, che fruttarono meno denaro o anche nulla, ma che ebbero il medesimo fine: tenere tranquillo e fuori dalla scena politica il recluso di Gardone.

Ad esempio l'esproprio di terre attorno al Vittoriale.⁵⁹ Le spese per acquisti, espropri ed esecuzione di opere legate alla convenzione del 4 ottobre 1930 che regolava la donazione del Vittoriale allo Stato⁶⁰ furono ascritte in toto al Ministero dell'Educazione Nazionale⁶¹ per gli esercizi 1930-31, 1931-32, 1932-33. L'anno successivo fu deciso il loro trasferimento al Ministero dei Lavori Pubblici.⁶² Le spese previste consistevano in Lire 3.600.000 che sarebbero state suddivise equamente divise nei tre esercizi.

Si pensi inoltre alla manutenzione della Regia Nave Puglia a carico del Ministero della Marina, o ancora ai lavori per la casa natale di Pescara, divenuta prima monumento nazionale nell'aprile 1927 e poi – dopo un iniziale impegno economico da parte di Gabriele – ristrutturata a spese dello Stato (16 dicembre 1929). Nel 1933 fu emanata una legge *ad hoc* per l'espropriazione e la sistemazione della casa.⁶³

Aggiuntive facilitazioni consistettero nelle opere di miglioramento del tratto di strada che collega il Vittoriale alla provinciale: opere a totale carico dell'amministrazione pubblica per una cifra totale di Lire 1.000.000.⁶⁴

Oltre a non pagare le innumerevoli multe ricevute per eccesso di velocità, d'Annunzio non saldava nemmeno i debiti con l'erario: le imposte scadute – comprensive di interessi – del 1929 per un totale di Lire 20.876,15 (pari a circa ⌋ 18.520,00)⁶⁵ e del 1932 di Lire 1.861,10⁶⁶ furono saldate con i fondi della Presidenza del Consiglio.⁶⁷

Accademia d'Italia

Rientra con ogni evidenza nell'opera di neutralizzazione e controllo la pretesa del regime di inserire d'Annunzio fra i membri dell'Accademia d'Italia. Richiesta sempre declinata, fin dalla fondazione dell'ente stesso. Eppure, giunto ormai al termine della sua esistenza, nel settembre 1937 il vecchio recluso ne divenne addirittura Presidente. Ciò che lo spinse ad accettare non fu solamente la presunta stima verso Mussolini: forse vedeva in questa nomina una delle ultime possibilità per lasciare un'ulteriore testimonianza del proprio pensiero all'Italia, nonostante la sua conclamata ostilità nei confronti dell'ambiente accademico.

La presidenza dannunziana fu praticamente nulla. La morte lo liberò da un ruolo che non era il suo, l'attore dalle molte maschere non sarebbe stato in grado di recitare in modo convincente il ruolo dell'accademico, un mondo da sempre osteggiato.

Favori

Gli innumerevoli favori chiesti dal poeta ebbero diversa natura. Nel 1926 Mussolini bloccava la spedizione al confino di Antonio Maseri⁶⁸ e nel 1935 saldava una fattura di Lire 25.000 dell'Alfa Romeo.⁶⁹

Anche l'amico Costanzo Ciano non era esentato dal ricevere richieste: ad esempio nel luglio del 1927 quando concesse la franchigia ferroviaria per la Compagnia teatrale diretta da Giovacchino Forzano che doveva rappresentare in giro per l'Italia le sue tragedie dannunziane.⁷⁰ Anche le ex amanti avanzavano richieste: Margherita Besozzi (Fiammadoro) ad esempio circuire Gabriele per ottenere addirittura un posto di Governatore o di Prefetto per il consorte.⁷¹ E ugualmente parenti e amici: la nipote Teresa domandava una raccomandazione per il marito Daniele Luise; Jolanda Baccara fu assunta grazie al poeta come violinista di fila nell'orchestra Eiar di Roma.

Analogia mole di richieste proveniva dai figli del vate. Solo il terzogenito Veniero era economicamente indipendente, mentre a "carico" del padre rimanevano il primogenito Mario, il secondo figlio legittimo Gabriellino e la figlia Renata nata dalla relazione con la contessa siciliana Maria Gravina Cruyllas. Tutti lo "sfruttarono" per denaro o per ottenere posizioni di rilievo.

La consultazione delle carte della Presidenza del Consiglio dei Ministri (PCM) testimonia come perfino dopo la sua dipartita d'Annunzio avesse favorito indirettamente il suo *entourage*.

Si pensi alla fedele Luisa Baccara, rimastagli vicina nonostante fossero cessati i loro rapporti intimi e fosse stata relegata a ruolo di governante. Smirà promise sì di donare i manoscritti della Reggenza e il suo epistolario intimo, ma in cambio di un congruo vitalizio da parte della Fondazione del Vittoriale, nata nel luglio 1937.⁷² Nel 1940 le fu riconosciuta l'ottima cifra di Lire 720.000 (540.000,00 circa)⁷³ per i 1900 fogli autografi ceduti.

CONCLUSIONI

Da quanto esposto emerge chiaramente come, attraverso molteplici mezzi, Mussolini avesse sostanzialmente eliminato d'Annunzio dalla scena pubblica italiana esaudendo ogni genere di desiderata e concedendo laute elargizioni.

Una semplice parola del Comandante accanto a quelle delle opposizioni avrebbe potuto creare gravi e importanti crepe nel palazzo del regime fascista. D'Annunzio fu capace di mantenere Mussolini in uno stato di tensione: è sufficiente scorrere la folta corrispondenza intercorsa fra Roma e Gardone per cogliere immediatamente la morbosa e quasi paranoica attenzione della quale il poeta era fatto oggetto. Tale enorme mole di documenti conservata presso l'ACS testimonia l'impegno profuso per neutralizzarlo. Le sette buste della SPD racchiudono oltre diciassette anni di pervicace controllo, esercitato con profonda attenzione e cura da parte di Rizzo: non si può non rimanere colpiti da tanta insistenza "investigativa".

La corrispondenza fra Rizzo e la SPD raccoglie telegrammi (inviati più volte al giorno), lunghissimi e circostanziati rapporti spediti tramite corriere, quelli più rilevanti riportano note scritte di pugno da Mussolini. Notizie raccolte grazie alle spie presenti all'interno del Vittoriale, ai mezzi di comunicazioni posti sotto controllo: un sistema eccessivo, complesso e superfluo. D'Annunzio aveva smesso la maschera del combattente,

non sarebbe più tornato sulla scena politica, ma – tipico di ogni regime autoritario – il timore paranoico vinceva sulla ragione e sulla effettiva necessità.

Se inizialmente tentò di resistere, dall'alto della sua leggenda di intellettuale e uomo d'azione, ben presto si arrese accettando protezione e finanziamenti. Scelta che – se non condivisa – può essere tuttavia compresa tenendo presente l'indole dell'uomo e la sua concezione di vita fondata sul legame indissolubile con l'arte, dove la letteratura non era considerata esperienza di vita bensì vita stessa.

Favori e attestati onorifici erano giudicati una normale e giusta conseguenza dell'opera indefessa svolta in campo letterario e di propaganda patriottica a favore della diletta Italia, il denaro fu considerato sempre inferiore al dovuto: palesò spessissimo la sua perenne insoddisfazione direttamente o tramite il suo *entourage*.

Accettò denari e finanziamenti, acconsentì a essere sottoposto a una vigilanza stretta e scrupolosa per poi superomisticamente affermare:

A Gardone c'è ufficio di Polizia presieduto da Rizzo che ha il compito di "sorvegliarmi".

Si propone di manipolarmi: cosa non concepibile se non da gente idiota. Vigè il principio di autorità.⁷⁴

La scelta d'estetismo aristocratico che lo portò ad accettare tale controllo, e divenire di conseguenza icona silente, derivò dalla precisa volontà d'impedire che le sue parole, le sue gesta potessero essere fraintese e usate da chicchessia.

Per sottrarsi a tutto ciò sarebbe bastato scegliere nuovamente l'esilio, idea che il poeta aveva infatti accarezzato nel gennaio 1921 appena rientrato a Venezia, tuttavia preferì rimanere in Patria.

È dunque possibile affermare come d'Annunzio rimanesse sostanzialmente estraneo alla politica del ventennio emergendo solo a sprazzi dal proprio isolamento, lanciando lampi estemporanei, quasi sempre indirizzati alla sola cerchia di amici intimi e collaboratori.

Mussolini lo volle corrompere, ridurre al silenzio, ma si può ammettere con una certa evidenza che da parte sua d'Annunzio non si sia lasciato totalmente "comprare". La contropartita di tali e tante elargizioni si sarebbe dovuta concretare in un appoggio palese al regime ma così non fu.

Non si pronunciò mai a favore del fascismo, diceva e non diceva, con quel suo modo tutto particolare di esprimersi, o meglio di non esprimersi.

Nel secondo dopoguerra pagò l'acquiescenza al regime con l'ingiusto ostracismo del mondo culturale, intellettuale e universitario.⁷⁵

Unica verità è che la scelta elitaria ed egotistica compiuta, cioè abbandonare la scena politica per vivere d'arte fu resa possibile solamente dai copiosi finanziamenti ricevuti a partire dal 1924 da un regime deciso a controllare qualsiasi altro centro di potere (anche quello intellettuale) e a stroncare qualsiasi opposizione che fosse politica o culturale. Perfino quando era ormai divenuto anziana cariatide, consumato fisicamente dalla vita e dalle droghe, il poeta era sempre vissuto con apprensione da Mussolini. Quest'ultimo – una volta avviato e consolidato il sistema di neutralizzazione – era orgoglioso di avere sotto il proprio controllo l'ultimo vate d'Italia.

Gabriele, anelante all'immortalità, deciso a vivere di studio e di scrittura capì che non poteva aderire al fascismo, movimento a lui estraneo per volgarità e mancanza di libertà, ma che nemmeno possedeva la forza e la volontà per opporvisi: optò quindi per il silenzio remunerato. Dopo aver scelto il lago di Garda quale estremo e definitivo eremo, creò il Vittoriale, che abilmente donò allo Stato per goderne i benefici economico-finanziari. Mestamente si arrese al pensiero della morte e con distanza osservò il mondo esterno, tacitamente acquiescente al fascismo.

Divenne un uomo che viveva in bilico fra il desiderio di ritornare a vivere fuori dal suo regno e il contemporaneo terrore di essere gettato nella mediocrità; meglio rimanere

distaccati dal mondo post-bellico, un mondo che non era quello sognato prima durante la guerra, poi ideato a Fiume.

Si fece “usare” dal fascismo, si compromise con esso accettando di farsi finanziare dal regime, sostenendo di avere voluto semplicemente tornare a essere «artista puro» ma pagando a caro prezzo tale scelta di individualistica estetica dell’essere e del pensiero.

Il superuomo dannunziano aveva iniziato un lungo ma inesorabile percorso di disfacimento.

Se può essere rinvenuta una pur discutibile coerenza nelle sue posizioni accesamente nazionaliste e apertamente interventiste, fino alla partecipazione diretta al conflitto e all’impresa di Fiume, ecco giungere alla fine la decadenza morale: la compromissione col fascismo.

Con il denaro del regime accettò di non essere più totalmente se stesso. Visse nell’ombra del suo regno personale e non più su di un palcoscenico. Se durante la sua esistenza era stato un uomo che aveva dato corso all’applicazione dei suoi ideali (la lotta per la grandezza dell’Italia, la volontà di creazione di un nuovo ordine a Fiume) il concludersi della sua vita fu caratterizzato dalla decadenza, a partire dalla parabola creativa; durante gli anni della “reclusione” al Vittoriale videro la luce poche opere, fra inediti e revisioni: *Il Notturmo*, *Il nuovo patto marino*, *Le Faville del maglio*, *Il Sudore di sangue*, *L’Urna inesausta*, *Libro segreto*, *Le dit du sour et muet qui fut miraculé en l’an de grâce 1266*, *Teneo te Africa*, *Canti della guerra latina*, *Libro ascetico giovane Italia*, (*Per l’Italia degli Italiani*), *Solus ad solam* (quest’ultimo pubblicato postumo).

Si compiacceva d’imitare un signore del Cinquecento, ma ormai era giunto al crepuscolo: non comandava più, l’ebbrezza del combattimento, della conquista si era dissolta per sempre a Fiume.

L’uomo di Villa Carnaccio era stato ricoperto di attenzioni e di vil denaro dal regime, strapagato per il suo silenzio e allontanamento dalla scena politica, tuttavia l’attuazione della sua stessa scelta, la discesa dal palcoscenico, non era stata né semplice né indolore.

Tre testimonianze. Una lettera a Mussolini del 1926:

Ora mi chiedo con quale cuore tu possa favorire l’apparente smemoratezza degli Italiani verso quel che io ho compiuto. L’unanimità di certi silenzi stupefacenti rivela l’obbedienza di un ordine preciso. (...) Queste cose non scrivo per lamentarmi. La mia gloria vera è quella che splende nell’alto secolo. Le scrivo per dimostrare a me e per dimostrare a te che tu diffidi di me.⁷⁶

Un messaggio a Luisa Baccara del 1932: «Cara Smikra, son rimasto chiuso per l’avversione a fare quel che non mi piace e quel che m’impedisce d’esser quel che sono».⁷⁷

E infine una missiva del 1933 indirizzata a Sandro Giuliani, caporedattore del «Secolo d’Italia»: «Chi oggi può immaginare il mio Atto quinto? Addio. Divento ogni giorno più vecchio e più triste, più solo e più chiuso».⁷⁸

NOTE

1. G. d’Annunzio-B. Mussolini, *Carteggio D’Annunzio-Mussolini*, a cura di R. De Felice-E. Mariano, Milano, Mondadori, 1971. Lettera n. 73 del 27 marzo 1923, p. 48.

2. «La fiducia accordatami era tanta, che i miei agenti avevan finito col diventare i corrieri di cui il Poeta si serviva più volentieri» in G. Rizzo, *D’Annunzio e Mussolini. La verità sui loro rapporti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1960, p. 67.

3. Cfr. ACS, SPD, CR, busta 15, Fascicolo 221R Gabriele d’Annunzio, Lettera del 19 o 14 maggio 1923 (il giorno non risulta leggibile) di A. Masperi (cognome del destinatario non leggibile).

4. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele D’Annunzio, Lettera del 18 giugno 1924 di G. d’Annunzio a P.P. Vagliasindi.

5. *Carteggio inedito con Gian Carlo Maroni*, Quaderni del Vittoriale, luglio-agosto 1979, n. 16, Lettera del 2 maggio 1924, p. 41.
6. ACS, SPD, CR, busta 15, Fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Lettera del 18 aprile 1924 di G. Rizzo a B. Mussolini.
7. Cfr. N. Valeri, *D'Annunzio davanti al fascismo*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 117.
8. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Lettera del 18 giugno 1924 di G. d'Annunzio a P.P. Vagliasindi.
9. *Ibidem*.
10. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Lettera di M. Magri a B. Mussolini del 9 agosto 1924.
11. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Telegramma n. 27061 dell'11 agosto 1924 di G. Rizzo a B. Mussolini.
12. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Lettera dell'14 agosto 1924 di G. Rizzo a B. Mussolini.
13. Ad esempio: «In questo momento Manzutto riceve dal Comandante invito per domani Venerdì a colazione. Ottenuta lettera Manzutto partirebbe subito per Roma». In ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Telegramma n. 28876 del 28 agosto 1924 di G. Rizzo ad A. Chiavolini per B. Mussolini.
14. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Telegramma del 2 settembre 1924 di G. Rizzo a B. Mussolini.
15. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera dell'8 ottobre 1924 di G. Rizzo a B. Mussolini.
16. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, scritto autografo di G. d'Annunzio. La data è stata scritta a matita: 10 ottobre.
17. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma n. 33699 dell'11 ottobre 1924 di G. Rizzo ad A. Chiavolini.
18. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma n. 39571 del 5 dicembre 1924 di G. Rizzo al Ministero degli Interni.
19. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma del 6 dicembre 1924 di G. Rizzo al Ministero degli Interni.
20. ACS, SPD, CR, busta 21, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 26 febbraio 1925 di G. Rizzo a B. Mussolini.
21. ACS, SPD, CR, busta 21, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 4 marzo 1925 di G. Rizzo a B. Mussolini.
22. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera di G. d'Annunzio datata semplicemente maggio 1925.
23. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera dell'11 gennaio 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
24. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 18 gennaio 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
25. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma n. 3194 del 31 gennaio 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
26. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 25 febbraio 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
27. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma n. 1265 del 18 aprile 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
28. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 25 agosto 1926 di G. Rizzo a B. Mussolini.
29. ACS, SPD, CR, busta 21, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma del 18 novembre 1926 di G. Rizzo ad A. Chiavolini.
30. ACS, SPD, CR, busta 16, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 13 dicembre 1926 di G. Rizzo ad A. Chiavolini.
31. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 10 gennaio 1927 di G. Rizzo a B. Mussolini.
32. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 17 gennaio 1927 di G. Rizzo a B. Mussolini.
33. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 23 ottobre 1927 di G. Rizzo a B. Mussolini.

34. Trasmise sempre a Manzutto le ricevute delle somme avute per i manoscritti, la nota e l'ultimo blocco da consegnare a Roma. Cfr. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 5 maggio 1927 di G. Rizzo a B. Mussolini.

35. Archivi del Vittoriale, Archivio Personale, fascicolo Romano Manzutto, lettera del 27 aprile 1927, protocollo 34974.

36. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera dell'11 novembre 1927 di G. Rizzo a B. Mussolini.

37. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio.

38. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 6 aprile 1928 a firma Romano Manzutto.

39. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 10 ottobre 1928 a firma Romano Manzutto.

40. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 21 dicembre 1928 a firma Romano Manzutto.

41. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 10 luglio 1928 di G. Rizzo a B. Mussolini.

42. ACS, SPD, CR, busta 19, fascicolo 221R Gabriele D'Annunzio, lettera del 2 gennaio 1934 di G. Rizzo a A. Chiavolini.

43. ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele D'Annunzio, telegramma 18574 del 7 luglio 1930 di A. Chiavolini a G. Rizzo.

44. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, sottofascicolo 8.

45. ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 6 aprile 1928 a firma Romano Manzutto. Protocollo 207; ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 10 ottobre 1928 a firma Romano Manzutto. Foglio 038336; ACS, SPD, CR, busta 17, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta del 21 dicembre 1928 a firma Romano Manzutto. Foglio 038329.

46. ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio; ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio; ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio; ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, protocollo 038325; ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio.

47. ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta vergata a mano da Romano Manzutto del 9 agosto 1930; ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, ricevuta che attestata il versamento su autorizzazione del capo del governo tramite S.E. Bocchini, Manzutto rilascia quietanza al cassiere della direzione generale P.S.

48. ACS, SPD, CR, busta 21, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 23 settembre 1929 da Mameli ad A. Chiavolini, (carta intestata Ministero degli Affari Esteri).

49. Nel territorio del Comune di Meldola.

50. Il piano dell'opera comprendeva quarantotto volumi più un indice; in un momento successivo fu aggiunto un fascicolo con il piano generale per arrivare alla cifra tonda di cinquanta volumi.

51. Nota l'avversione dannunziana per i refusi, maniaco della cura tipografica, il vate fece installare nel 1931 all'interno del Vittoriale un torchio per stampare in pochissimi esemplari una plaquette dal titolo *Diligentissime Impressit*: una raccolta degli errori riscontrati nell'Opera Omnia: perenne monito al povero Sodini... Cfr. M. Gatta, *D'Annunzio in lotta coi refusi*, «Il Sole 24 ore-Domenica», 23 dicembre 2012, p. 40.

52. Dopo avere affermato di avere debiti e crediti fluttuanti verso l'Istituto nazionale di tutte le opere e di poter ricevere dall'editore Calmann-Lévy il permesso per la ristampa di opere francesi, d'Annunzio cedette per sei anni (fino a 31 dicembre 1936) Lire 3.160.000 quale contropartita per tutte le somme che gli sarebbero spettate per l'Opera Omnia, oltre a Lire 2.160.000 cioè il diritto di ristampa delle opere edite e inedite, tranne la mai completata biografia *Favola breve della mia lunga vita*, sotto contratto dal 18 dicembre 1929.

53. In questa lettera Gabriele alludeva a Giacomo Acerbo e Alessandro Sardi.

54. Cit. in Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 440.

55. ACS, SPD, CR, busta 20, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, 15 gennaio 1935.

56. Il contratto inizialmente prevedeva Lire 25.000 mensili.

57. Maria Camerlengo.

58. Cit. in P. Alatri, *D'Annunzio negli anni del tramonto*, Venezia, Marsilio Editori, 1984, Lettera del 24 agosto 1934, p. 98.

59. Cfr. ACS, SPD, CR, busta 15, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, telegramma cifrato n. 39089 del 30 novembre 1924 di G. Rizzo; lettera del 16 dicembre 1924 di G. Rizzo ad A. Chiavolini; telegramma n. 41742 del 31 dicembre 1924 di G. Rizzo all'on. Jung.

60. Dopo l'originaria donazione del 22 dicembre 1923.
61. Con RDL 6 novembre 1930 n. 1518 (in deroga alle norme fissate per l'esecuzione di opere pubbliche).
62. Con RDL 13 novembre 1931 n. 1399.
63. L. 8 giugno 1933 n. 776.
64. Legge 743 del 30 maggio 1930 e RDL 27 novembre 1930 n. 1633.
65. ACS, PCM, 1928-30, fascicolo 9, sottofascicolo 2 (spostato nel 1931-33, fascicolo 9, sottofascicolo 2). Febbraio 1929 con timbro della Presidenza 5 febbraio 1929; Febbraio 1929 con timbro della Presidenza 5 febbraio 1929.
66. ACS, PCM, 1931-33, fascicolo 9, sottofascicolo 2.
67. ACS, PCM, 1928-30, fascicolo 9, sottofascicolo 2 (spostato nel 1931-33, fascicolo 9, sottofascicolo 2), Appunto del 14 febbraio 1929, firmato Giunta.
68. G. d'Annunzio-B. Mussolini, *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, a cura di R. De Felice-E. Mariano, op. cit., Lettera n. 309 del 12 dicembre 1926, p. 212.
69. ACS, SPD, CR, busta 20, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, Lettera del 3 giugno 1935 di G. Rizzo ad O. Sebastiani.
70. *Carteggio inedito D'Annunzio-Ciano*, in «Quaderni del Vittoriale», maggio-giugno 1981, n. 27, Telegramma del 25 luglio 1927, p. 58, 59.
71. ACS, SPD, CR, busta 18, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera del 16 dicembre 1929 di G. Rizzo ad A. Chiavolini.
72. ACS, SPD, CR, busta 21, fascicolo 221R Gabriele D'Annunzio, lettera del 6 marzo 1938 G. Rizzo ad O. Sebastiani.
73. ACS, SPD, CR, busta 20, fascicolo 221R Gabriele d'Annunzio, lettera (carta intestata della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani – Il Presidente ROMA) del 21 giugno 1940 di A. Solmi ad O. Sebastiani.
74. Archivi del Vittoriale, Archivio Personale, fascicolo Romano Manzutto, lettera del 6 maggio 1930.
75. «Cadavere in cantina fra i più ingombranti di tutte le letterature, di tutti i paesi, vilipeso, conculcato, negletto», perché capace d'essere a destra e a sinistra, cioè da nessuna parte. In A. Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014.
76. G. d'Annunzio-B. Mussolini, *Carteggio D'Annunzio-Mussolini*, a cura di R. De Felice-E. Mariano, op. cit., Lettera n. 292 del 27 agosto 1926, p. 200.
77. *Il befano alla befana, L'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di P. Sorge, Milano, Garzanti, p. 209.
78. G. B. Guerri, *D'Annunzio – L'amante guerriero*, Milano, Mondadori, 2008, p. 296.

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

Maria Rosa Giacon

Il presente contributo costituisce la sintesi d'uno studio più ampio, tuttora in via di elaborazione, incentrato sulle lettere di d'Annunzio a Zina Hohenlohe, consorte di quel Friedrich Johann Karl Alexander Adam Egon Maria Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (*Fritz* per gli amici...), la cui Casetta rossa di Campo San Maurizio sarebbe stata eletta dal poeta-guerriero a propria sede veneziana poco dopo lo scoppio del conflitto. Pervenutoci in modo discontinuo e sicuramente mutilo – una decina di esemplari stesi tra il 1907 e il 1921 –, nondimeno tale carteggio riveste un'indubbia importanza sul piano testimoniale.¹ Da esso infatti si evincono riferimenti a personalità ed ambienti di tutto rilievo ai fini d'una “presa in diretta” degli eventi racchiusi nel primo ventennio del Novecento, ma con sicure afferenze anche allo scorcio del secolo precedente, in particolar modo al biennio 1896-1897. A tale periodo, infatti, risalgono i *Taccuini* VIII, XV, XVI,² la cui materia, spesso riecheggiata nel carteggio, discende dalle visite del poeta agli Hohenlohe e alla loro «Deliziosa [...] casa di bambola. Tutta rossa di fuori. | Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano)».³ Luogo di «tenerezza diffusa», quella minuscola casa stretta fra edifici di gran mole, con quel suo giardinetto affacciato sulle acque tremolanti del Gran Canale: un ritaglio di «felice pace» per l'irrequieto d'Annunzio, ch'è già alle prese con la travagliata germinazione del *Fuoco*.⁴ Alcune di queste lettere furono inviate a Zina, amicalmente ribattezzata *Nerissa*, dalla Capponcina settignanese, ma il fuoco ideale del carteggio si concentra sulla città di San Marco, patria di esteti e *décadents* aventi nel circuito frequentativo degli Hohenlohe un privilegiato centro di riunione; alla pari, tali carte lasciano trasparire il maturare di quell'irredentismo veneto-giuliano che avrebbe visto nella tragedia *La nave* (1907) il manifesto del proprio riscatto. E se, nel seguito, scarse sono le specifiche attestazioni di Venezia in guerra – la prima delle città italiane su cui si aprì il fuoco e tra le più martoriate dai bombardamenti nemici –, interessanti dati documentali si possono comunque inferire da taluni elementi di corredo, come la data precisa in cui d'Annunzio s'installò nella Casetta rossa; la trasformazione di quel cofanetto quasi sbalzato dalle tele del Longhi negli *Headquarters* del Comandante; lo stato di penoso abbandono della «casetta adorabile» che il poeta, non privo di rimorsi, confesserà a *Nerissa* durante il periodo della Reggenza fiumana. Emerge dunque ben chiara dal carteggio la sensazione d'una catastrofica chiusura epocale, da Venezia all'Italia tutta, ove i danni arrecati alla raffinatissima Casetta simboleggiano la distruzione d'un mondo di bellezza che non avrà più tempo né luogo altrove.

Tuttavia, le lettere dannunziane interessano anche per gli aspetti d'una toccante ed intima biografia. Oltre all'affetto caldo, sempre ammirato e rispettoso, per la privilegiata destinataria, il carteggio testimonia la viva amicizia, forse risalente già al 1894, con l'ottimo Fritz:⁵ amicizia più che mai avvertita negli anni della guerra, durante i quali il Principe Hohenlohe, nato veneziano, italiano per parte di madre (una della Torre) e però

appartenente al ramo austriaco dell'illustre famiglia tedesca,⁶ dovette vivere in esilio a Lugano, patendo, al lasciare Venezia, l'afflizione d'una «séparation violente, [...] un affreux déchirement».⁷ Di Friedrich in realtà poco sappiamo. Diversamente dai suoi antenati, investiti delle più alte cariche imperiali, il Principe aveva ben presto rinunciato alle forme di carriera previste per la sua classe, ritirandosi a semplice vita privata nella sua «Arcadia» veneziana.⁸ Ma ancor meno, nulla quasi, si sapeva di Zina. L'essere nota in quanto compagna del principe austriaco sembrava, in passato, aver appagato ogni altra curiosità: come si chiamasse da nubile, dove e quando fosse nata, quando fosse effettivamente andata in sposa al Principe Friedrich, ebbene, nulla di tutto ciò appare registrato dalle cronache, neppure dall'imprescindibile e tuttora insostituibile monografia di Gino Damerini, *D'Annunzio e Venezia*.⁹ In seguito a debite indagini, ora si è invece acquisito che Cattadori Teresa Anna Caterina Maria Lina, detta Zina, nata a Milano nel 1868, veneta di provenienza, si unì allo Hohenlohe con duplice rito, religioso (1908) e civile (1922), conseguendo il titolo di Principessa con decreto firmato nel 1928 dal Capo del Governo, Benito Mussolini.¹⁰ E però, pur assunti tali elementi informativi, nulla su di lei come donna e come persona si sarebbe appreso non fosse stato per questo scarno ma illuminante carteggio. Confortate dal riscontro con le lettere di Zina-Nerissa conservate al Vittoriale¹¹ e con le stesse testimonianze dei *Taccuini* e del *Fuoco*, le carte dannunziane hanno invero saputo trasmetterci l'immagine accattivante d'una donna sensibile e coraggiosa, dotata di grazia e alla pari di pragmatica intelligenza: un'amica leale e sempre affidabile, capace di rasserenare e confortare l'inquieto e malinconico esteta, quanto il vinto guerriero all'indomani dell'impresa fiumana.

L'appellativo *Nerissa* non è certo nuovo né alla vita né all'arte di d'Annunzio. Se l'Archivio Generale del Vittoriale conserva un discreto numero di 'Nerisse',¹² anche l'opera non ne è priva: dal *Sogno d'un tramonto d'Autunno*, in cui Nerissa è una servente della Gradeniga, al *Fuoco*, dove così si chiama uno dei levrieri di Lady Myrta; al *Notturmo*, in cui Nerissa conforta l'infermo assetato facendogli pervenire, il Mercoledì delle Ceneri del 1916, un fascio di fiori ancor umidi di pioggia; per giungere infine, per intermedio del *Taccuino CXVI* (gennaio 1918), alla Nerissa del *Libro segreto*, sicuramente una Dama della Croce Rossa padovana.¹³ Ma poiché il poeta non ribattezzava le sue creature a caso, bensì con motivazione precisa, fisica o affettiva, psicologica od erotica che fosse, sarà opportuno chiedersi quali siano i valori sottesi alla denominazione dannunziana. L'assonanza con 'nero' indurrebbe di primo acchito ad attribuirle il valore da altri individuato per la Nerissa del *Notturmo*: un tipo di donna «piena di ardore, occhi neri brillanti, chiome d'ebano».¹⁴ Simile caratterizzazione può venire accolta, e senza dubbio nel caso di Zina Hohenlohe che i *Taccuini* del '96-97 descrivono come un'attraente *brunette*, e tuttavia anche altri, e altri soprattutto, sono i significati da prendere in considerazione. In primo luogo, come indica l'esotismo del suffisso, la voce è di origine greca, connessa a quel valore ninfale che colloca Nerissa nella schiera, appunto, delle figlie di Nereo. Ma dove *in primis* l'aveva apprezzata e dunque colta d'Annunzio non era la Grecia, bensì l'Inghilterra elisabettiana, l'appellativo designando la fida servente della nobile Porzia in *The Merchant of Venice*, alla pari di quello di Jessica che, impiegato per Barbara Leoni, colloca l'approccio dannunziano a Shakespeare nel corso degli anni Ottanta.¹⁵ Riportando dunque all'opera le indicazioni di entrambi le fonti, la classica e la moderna, si vedrà Nerissa designare, come nel *Notturmo*, una creatura emanante vitale freschezza in accordo con la sua nascita dalle acque. Al contempo in lei si esprime fedeltà nel servizio, come nel ruolo svolto dalla Nerissa shakespeareana, ma come quello, anche, della camerista del *Sogno* o dello stesso levriere del *Fuoco*. Per non dire, infine, della Nerissa del *Libro segreto*, e già del *Taccuino CXVI*, che è creatura di tenera bontà, dedita ad alto compito umanitario durante la Grande Guerra. Da simili campioni si evince che le componenti semiche soggiacenti alla denominazione dannunziana sono fresca vitalità e gentilezza, fedeltà e bontà, capacità di conforto e soccorso. Fra arte, pertanto, e

biografia, tra le registrazioni di vita dei *Taccuini* e le loro evidenti risposdenze con l'opera letteraria, sono le chiavi per una corretta o più completa interpretazione della destinataria di d'Annunzio, la cui persona in effetti traspare dal carteggio sempre contrassegnata da grazia, comprensione sororale, conforto e soccorso.

Quanto allo stile, si osserverà trattarsi d'un d'Annunzio assai spontaneo nella sua magistrale eleganza, e intensamente affettivo anche a fronte della referenzialità di taluni contenuti: così si evince da queste 8 carte, che, quasi sempre datate con precisione, vergate in una grafia chiara e distesa, con una nitida segmentazione di accapo e capoversi anche nei momenti d'impegno e maggior fretta, sembrano esprimere sin nella loro veste materiale gli effetti del contatto rasserenante assicurato da Nerissa. Ma, con la medesima incisiva chiarezza, esse sanno anche dire tutta la malinconia che l'assenza di lei suscita nel poeta. Così, il 23 ottobre del 1907, facendo tappa a Venezia diretto a Fiume per leggervi la *Nave*, mentre vaga per le botteghe antiquarie alla ricerca di arredi per la Capponcina, egli si sente come smarrito; dando poi un saggio della sua tragedia agli amici della Casetta rossa, avvertirà con pena mancargli «la piccola anima palpitante» di Nerissa.¹⁶

Cara cara Nerissa, mi son fermato a Venezia per voi, e non vi trovo!

Che malinconia ieri nel giro per le botteghe degli antiquarii,¹⁷ senza la Grazia!¹⁸

Parto per Fiume. Ripasserò da Venezia sabato, per poche ore; e ripartirò per Milano, dove resterò un giorno o due all'Hôtel Cavour.

Vi ricordate?

Voi tornerete qui o resterete ancora a Milano?

Potremo rivederci?

Com'era triste iersera la casetta rossa,¹⁹ senza la Grazia! Lessi alcune scene della *Nave*; e mancava la vostra piccola anima palpitante.

Spero nella buona fortuna, o qui, o costì.²⁰

Vi bacio le due mani teneramente.²¹

Il Vostro

Gabriel

Venezia | 23 ottobre

Anche nella carta successiva, inviata l'11 novembre da Settignano,²² senza Nerissa quelle «botteghe», un tempo frequentate lietamente insieme, gli appaiono «tristi come sale mortuarie». Giacché la «Grazia» è capace di compiere miracoli: ella ha per lui sempre sagaci consigli; gli sa suggerire i contatti più adatti per adornare la Capponcina, riuscendo col suo splendido sorriso ad incantare persino i più rapaci antiquari. E, se al poeta non è stato spedito il «quadro nautico» promessogli dalla Lega Navale in occasione della lettura della *Nave*, è a Nerissa ch'egli si rivolge ed è certo che lo potrà ottenere. Ancora, forse nei primi mesi del 1908, dopo un breve soggiorno alla Casetta rossa, servendogli della tela per rivestire le pareti della camera da letto, è a lei che già gliene ha inviato un saggio che si appella per ordinarne «duecento venti metri» (!); come, d'altro canto, è felice di annunciare all'amica che «i vetri» veneziani, alla cui spedizione ella s'era interessata, sono felicemente arrivati a Settignano. Perché d'Annunzio, intento ad allestire la sua Capponcina come un Andrea Sperelli o un Des Esseintes, ha però ben presente anche il modello della Casetta rossa. Non è vero forse che quella casa «di bambola» ospita egregi esemplari d'arte vetraria? Egli li aveva ammirati e registrati ancora nel *Taccuino* VIII del giugno 1896 (*TT*, p. 106): «Un servizio veneziano di cristallo con ornati d'oro e con orlo d'oro. I piatti veneziani orlati d'azzurro e d'oro con in mezzo figurato un giardino: una villa in mezzo a una siepe alta di verdura al cui piede scorre un canale azzurrino [...]». Era importante dunque quell'invio assicurato dall'accorta sollecitudine di Zina («Ebbi ieri i vetri del Dalla Torre, *intatti*»). Sicché al poeta veniva naturale esclamare: «Cara Sirocchia, | come manca la vostra fresca grazia nella mia vita,

oggi, dopo quei giorni così brevi e pur così pieni!». Se tali i sentimenti di d'Annunzio prima della guerra, la dipartita degli Hohenlohe allo scoppio del conflitto segnerà un acuirsi della nostalgia per gli amici e per quel loro ritaglio di minuscolo spazio felice. Il ricordo di Nerissa, di Fritz e della Casetta rossa si agita penosamente nell'animo del poeta, come testimonianza la lunga lettera del 9 settembre 1915. Rivolgendosi all'avvocato Antonio Marigonda, amministratore dei beni dello Hohenlohe, d'Annunzio è riuscito ad insediarsi in quell'angolo di mondo accogliente e «silenzioso», nella speranza di trovar requie dalle fatiche militari e meditare d'arte, ma di fatto, sommerso dai ricordi che emanano dagli oggetti amati, magari scoperti con Fritz e Zina presso «sordidi» antiquari, egli si sente struggere di nostalgia, e la «dolcezza» che avverte spirare fra quelle pareti non la può «assaporare, come per un divieto». Ben triste illusione, dunque, immaginare, sotto gli occhi stupefatti d'un domestico fedele,²³ che gli amici lontani possano entrare all'improvviso nella piccola sala da pranzo per sedersi accanto a lui; consolazione troppo tenue, per sé e per l'amica, affermare: «Tutte queste vicende terribili, orribili, sublimi e folli, passeranno. La pace verrà. Le rose del piccolo giardino rifioriranno»; e citare, infine, un verso di speranza “paradisiaca”: «Ancora qualche rosa è ne' rosai...». No, la guerra, inutile mentire, non finirà tra breve:²⁴

Mia cara Nerissa,

è questa la prima sera che passo nella Casetta rossa, solo con la mia malinconia e coi miei ricordi. Sono seduto là dove tante volte mi chinai a guardare stampe e libri. Il primo fuoco è acceso. Le lampade sono velate. Le figurine longhiane attendono alle loro faccende e ai loro piaceri.²⁵ Sul caminetto splende la grande gonna bianca della dama che conoscete. So quale aria canti quell'altra, gialletta, che sta in piedi accanto al cembalo, qui, sopra lo scrittoio.

“Tutto sarà come al tempo lontano...” dice un mio verso lontano,²⁶ che stasera ha suono di disperazione.

Questo è un sogno. Questo silenzio è quasi soprannaturale. S'è appena sedato nel mio orecchio il rombo del motore, che odo così spesso quando getto nell'aria la mia vita. C'è chi combatte, nel mondo? il sangue corre? le fiamme ardono? il cannone tuona? la terra si copre di morti? È una tregua.

Come mi ritrovo qui? e che penserete, voi e il nostro amico, di questo caso strano?

Avevo cercato un rifugio silenzioso, per potermi di tratto in tratto riposare, per poter riordinare le mie note, raccogliermi, scrivere. Inutilmente.

L'altro giorno mi venne un súbito pensiero di prender la via della Casetta rossa. Avevo veduto dal Canalazzo le finestre aperte,²⁷ inghirlandate di gelsomini.

Dante m'accorse come un vecchio amico. Entrai, ricordai, rivissi. E fui preso da una così grande tristezza che non ebbi cuore di rimanere. Ma il fascino della “goldoniana” dal garofano rosso m'ha vinto anche una volta.²⁸

Col favore del nostro Marigonda, eccomi ospite di Nerissa!²⁹ Stanotte dormirò nel gran letto rosato, dove le rose non saranno senza spine.

Il silenzio diviene di minuto in minuto più profondo, e comincio ad averne terrore.

Qualcosa di magico emana da ogni aspetto. Ho ritrovato là, nella biblioteca a vetri, la serie dei miei libri: l'anima mia lontana, ormai estranea, quasi incomprensibile, perfino odiosa.

C'è qui una dolcezza che sento e che non posso assaporare, come per un divieto. Ascolto la notte. Vedo la linea di fuoco, laggiù.

La magia si riforma.

Dianzi, Dante aveva preparato la piccola mensa:³⁰ un solo posto, poche rose nei tre vasetti, l'acqua pura.

Un solo posto?

Ho detto: “ Se ora il signore e la signora entrassero e si sedessero a tavola con me...”

Gli occhi di Dante hanno tentato di uscir fuori della testa, più del consueto. Egli ha risposto, a bassa voce, con un accento che forse indovinerete da lontano:

– Mi credo che sariano contenti.

Cara cara amica, siete contenta che io sia qui? o scontenta?

Ditemelo.

Ho serbato le mie stanze al Danieli, perché ufficialmente si sappia ch'io sono alloggiato là. Questo è un rifugio. Non ricevo nessuno qui. Sono solo. L'amore che voi avete per ogni cosa di questa casetta adorabile, io lo continuo, puramente.

Siate tranquilla. Tutto è in ordine. Dante è un servitore perfetto. Albina è piena di gentilezza, di discrezione e di buona volontà. Si parla basso, si cammina piano. Resterò qui pochi giorni. Poi ripartirò per la fronte. Poi ritornerò.

Come state? Che fate?

Riconosco, con un palpito, oggetti che andammo a cercare insieme dai piccoli antiquarii sordidi. Riconosco, tra le borse innumerevoli, quelle che voi prediligete.³¹ Anche le cose nuove mi sono familiari. Ho toccato i tasti della spinetta. E ho veduto la "goldoniana" rimettersi la maschera bianca sul viso più misterioso della maschera...

Buona sera, Nerissa! Buona notte!

Spero che questa mia lettera vi raggiunga. La metterò, per la notte, davanti al ritratto dipinto da Mariano.³² Domattina la spedirò.

Tutte queste vicende terribili, orribili, sublimi e folli, passeranno. La pace verrà. Le rose del piccolo giardino rifioriranno. "Ancóra qualche rosa è ne' rosai..."³³

Ricordatemi al caro amico. Chi può comprendere meglio di me la sua afflizione? A rivederci, dolce Nerissa. Vi bacio le mani.

Tener a mente

Gabriele d'Annunzio

Casetta rossa: 9 settembre 1915.

Di quegli anni «terribili», che vedranno d'Annunzio impegnato in prima persona, da aviatore, da fante, da marinaio, non ci sono giunte attestazioni in questo residuo carteggio. Ma si è interrotta o è andata smarrita la corrispondenza, non l'amicizia. Segno ne sia la preoccupazione affettuosa, attraversata da sensi di colpa, che traspare dalla lettera inviata da Fiume il 22 aprile del 1920 ove egli si duole con Nerissa per il cattivo stato in cui versa l'adorata Casetta. Persino il giardinetto delizioso sulle acque del Gran Canale ora non è che un'incolta rovina! Anche se bisogna «perdonare» ciò che è dipeso da circostanze al di là d'ogni controllo, e dire «francamente quel che è giusto dare in compenso», d'Annunzio è ben consapevole che non potrà esservi risarcimento alcuno per i guasti arrecati a «tanta delicatezza»:³⁴

Mia cara Nerissa,

grazie d'una buona parola ch'ebbi da Firenze. Risposi. Ma giunse la risposta?

Pare che sia necessario lasciare la Casetta,³⁵ dove ho sofferto tanti mesi di cecità, di dove son partito per tante belle imprese.³⁶ Speravo di poter approdare, nel ritorno, alla stessa piccola riva di dove partii verso il destino nel meriggio di settembre. Certo, la Casetta divenuta per cinque anni "porto di guerra" e "magazzino di rifornimento" non è in buono stato. Troppa gente, e la più diversa, è passata attraverso tanta delicatezza.

Bisogna perdonare. E dirmi francamente quel che è giusto dare in compenso.

Il giardino, nel tempo del bombardamento e dell'abbandono, era ridotto così male che – tornando dopo una lunghissima assenza – ho pensato fosse meglio ridurlo a terrazza.

Scrivo in fretta. Ma riscriverò.

Grazie d'avermi ospitato. Ho ritrovato in ogni angolo i ricordi della nostra dolce amicizia, e, spesso, molta malinconia.

Ma i ricordi della mia passione e della mia vittoria da chi saranno dispersi?

Il vostro
"tener - a - mente"
Gabriel
Fiume, 22 aprile 1920.

E ancora, nella lettera successiva e ultima del carteggio (25 agosto 1921),³⁷ quando ormai dimora a Cargnacco, egli torna ad esprimere il suo profondo rammarico per lo stato della Casetta: ma, in tutto quel «va e vieni di [...] soldati, marinai, avventurieri... Come difendere la grazia e la squisitezza del vostro nido?». È quasi una richiesta di assoluzione rivolta alla «Cara cara Amica», suggellata da un congedo che ha il suono di un addio: «Abbraccio voi e Fritz con l'antico e non mai mutato affetto».

A loro volta le lettere della Hohenlohe ([1907]-1930) pongono in luce un rapporto di complemento, talvolta d'integrazione, con quelle dannunziane, inducendo a un genere d'analisi incrociata utile ad inquadrare meglio le circostanze della stesura. Sia subito detto che non ci si trova dinnanzi ad una Anna de Noailles, Zina rivelandosi donna assai intelligente e ricettiva, la cui scrittura, tuttavia, denota la mancanza d'un regolare *curriculum studiorum*. Ma, se la sua formazione scolastica può far arricciare il naso ai grammatici, quella di vita susciterà ammirazione in ciascuno di noi. Zina-Nerissa è amica leale e sincera, ammirata e fedele; è sensibile e generosa, pronta al perdono; d'altro canto, possiede coraggio e determinazione; le difficoltà non la piegano, e il dolore nulla le toglie in dignità; il suo affetto per d'Annunzio, che sfiora l'adorazione (ne serberà per più di vent'anni le «*adorabili* lettere»), non la priva della capacità d'interloquire con lui da pari a pari; poiché ella non si lascia intimorire dalla terribile dottrina dell'amico, che, se necessario, sa pungolare con critico sprone.

Così, dinnanzi al messaggio del poeta, che, trovandosi ella a Milano, si doleva della sua assenza («Lessi alcune scene della Nave, e mancava la vostra piccola anima palpitante», 23 ottobre [1907]), Nerissa, da amica fedele e partecipe, prorompe in un'esclamazione di rammarico che ha tutta la spontaneità d'un grido:

Desolata, desolata di avervi mancato! Vi penso e divido fedelmente sempre la gioia del vostro trionfo!

Vostra Nerissa³⁸

E, nel novembre 1907, non si lamentava forse d'Annunzio non essergli ancora giunto il «quadro» offertogli dalla Lega Navale? Ebbene, Nerissa, la cui tenerezza sororale si accompagna a buona dose di determinazione e praticità, si rivolge direttamente a Piero Foscari,³⁹ sicché neppure un mese dopo potrà assicurare in tal modo il poeta:⁴⁰

Amico mio, ho parlato con Foscari del vostro quadro. Mi ha giurato di spedirvelo subito.

A quando?
Sono con voi teneramente⁴¹
Nerissa.

Il 22 aprile 1920, come già sappiamo, d'Annunzio scriverà da Fiume rammaricandosi per lo stato di abbandono in cui versa la Casetta rossa e offrendosi di risarcire i danni agli Hohenlohe. E si congeda chiedendo all'amica (e a se stesso): «Ma i ricordi della mia passione e della mia vittoria da chi saranno dispersi?». Generosa, non infierisce Nerissa;

non alimenta il senso di colpa di d'Annunzio per i guasti dell'amata Casetta; né avanza alcuna cifra per il «giusto [...] compenso». Ma che Gabriele si autocommiseri in quel modo, no, su ciò non intende sorvolare e, con quella indignazione che le viene da un affetto sincero, sprona l'amico a reagire:⁴²

Mio caro
ricordi passione "dite" da chi saranno dispersi? A [Ah] no! Voi, solo voi, sempre voi
Sopra a tutti avanti a tutti!

La vostra
"tener a mente"
Nerissa

E quando, nel luglio del '21, Nerissa scrive al poeta da Palazzo Valmarana essendo la Casetta ancora sotto sequestro, il rammarico da lei espresso per «le leggi ingiuste» non è soltanto personale. Il «destino è crudele» anche perché le proibisce di gioire dei «ricordi della nostra dolce amicizia» racchiusi nella piccola casa. E perché quella vita d'imposto nomadismo compromette la salute del suo amato compagno cui, più che a sé, va la propria preoccupazione. Testimonianza d'una sofferenza generosa, patita col coraggio della dignità:⁴³

Amico mio speravo d'un giorno all'altro di rientrare in Casetta e di mandarvi il mio memore saluto di mandarvi i ricordi della nostra dolce amicizia che avrei trovato in ogni cosa in ogni angolo della vostra Casetta!!

Ma le leggi sono ingiuste ed il destino crudele. Così a giorni si dovrà ricominciare la vita zingaresca e triste che da sette anni si trascina da un albergo all'altro. Pazienza per me che sono armata di grande filosofia ma dover trascinare il mio buon compagno in una esistenza che detesta alla sua età con la sua salute assai scossa e con tanta tristezza in cuore è veramente tragico! [...]

Nell'aprile del 1923 la voce di Zina entrerà tra le mura del Vittoriale recando una testimonianza di amore, di morte e insieme d'amicizia. La Hohenlohe, che invero ha accompagnato le spoglie del marito nella dimora avita di Castel Duino, ne reca annuncio al poeta.⁴⁴ Nella sua desolazione, questa donna dà prova di grande fermezza d'animo: nessuna sbavatura retorica, nessun indulgere sul proprio stato, bensì un dolore sobriamente espresso, concentrato in un messaggio, ch'è poco più d'un biglietto, dalla scansione d'un formulario epigrafico. Il lapidario, umanissimo congedo «Piangete con me» par suggellare il dolore di entrambi in un unico abbraccio:

Profondamente commossa ed estremamente desolata vi annuncio il mio ritorno da Duino dove ho accompagnato il mio caro Fritz.

Ora riposa la Pace Eterna vicino a sua Madre che adorava. Il dolore è al disopra delle mie forze sono affranta. Voi avete perduto uno dei vostri più devoti e sinceri amici posso assicurarvelo ed io il più caro il più nobile il più generoso compagno.

Non ha sofferto non ha compreso di lasciarmi ho chiuso nel mio cuore i due dolori.

Piangete con me
Zina Hohenlohe Waldenburg⁴⁵

L'ultima attestazione di questo carteggio raggiungerà il poeta sette anni dopo. Nel 1930, vessata dalle difficoltà economiche, Nerissa s'appella all'amico d'un tempo certa che egli la comprenderà e le verrà in soccorso.⁴⁶ Una richiesta d'aiuto, però, che nulla ha di supplichevole: al contrario, essa non manca di quella fierezza che viene da legittimo fondamento. Nell'aprile del 1920, per i guasti recati alla Casetta rossa, nulla Nerissa

aveva richiesto al poeta, ma ora, benché ciò le pesi, sappia l'amico che è giunto il momento di versare quel «giusto [...] compenso». E come egli aveva scritto «Bisogna perdonare», ella qui afferma di rimando «Bisogna compatire e soltanto | “tener a mente”», alludendo, beninteso, non ai danni arrecati, bensì alla condivisione di un dolce vissuto.

Amico mio indimenticabile Io sono Nerissa la “tener - a - mente” naufragata ritornata a riva in speranza d'una vostra ricordanza.

Tutto ho perduto il mio buon compagno Fritz – la nostra e vostra adorata “Casetta rossa”⁴⁷ dove i ricordi non saranno mai dispersi dal tempo. Tutto ho sacrificato per soddisfare gl'impegni fatti in tempi di guerra. Ed ora mi fù disperso il poco rimasto.

Pensando all'amico – certamente non perduto – rileggendo una delle sue adorabili lettere – Fiume 12 [22] Aprile 20 – dove frà l'altro mi dicevate “bisogna dirmi francamente quel che è giusto dare in compenso per tanti danni in Casetta”.⁴⁸ Bisogna perdonare. Dieci anni sono passati e non avrei mai immaginato d'esser obbligata a ricordarvi una cosa disagradevole! In questo momento non ho che grandi guai – un combattimento oscuro – spero da un così eccezionale advocatus – ed eccezionale fedele amico anche nel silenzio – un raggio di luce.

Bisogna compatire e soltanto

“tener - a - mente”⁴⁹

Nerissa

Zina Hohenlohe Waldenburg

Per quanto almeno ci risulta, nessun riscontro al messaggio di Zina si è conservato tra le carte di d'Annunzio, ma si può essere certi che il poeta non mancasse all'appello.

NOTE

1. Carteggio pervenutoci grazie a un appassionato cultore di cose dannunziane quale Giovanni Staffieri. Copia se ne trova depositata presso l'Archivio Personale del Vittoriale (APV), nn. inv. 37350-37357.

2. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini (TT)*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano, Mondadori, 1965.

3. *T VIII* (giugno 1896), in *TT*, pp. 106. Tra le carte riguardanti la Casetta rossa, è da citarsi anche il biglietto, *s.l.* e *s.d.*, «Cara amica, | poiché dispero di poter venire stasera alla Casetta, vi scrivo per dirvi che con straziante rammarico domani sera non potrò bere ai vostri bicchieri d'oro». Il puntuale riferimento alla materia del medesimo *Taccuino* (cfr. *TT*, p. 106, in cui si descrivono i cristalli muranesi della Casetta rossa) collocherebbe il breve scritto, evidentemente recapitato a mano (dunque [Venezia]), nel 1896 o anche nel 1897, periodo in cui le visite di d'Annunzio agli Hohenlohe dovettero essere alquanto frequenti.

4. Cfr. *T VIII*, in *TT*, p. 106 («tenerezza diffusa») e p. 107: «Quando Basilio entra in quella felice pace, vi porta la sua fiamma». ‘Basilio’ è un sicuro antecedente onomastico di Stelio Èffrena. Si veda infatti *T X*, *TT*, p. 130: «Alla sala del Maggior Consiglio per la Scala dei Censori | | La gloria del Paradiso. Dietro *Basilio* che parla alla folla è un'altra folla in movimento, quella dipinta dal Tintoretto. | Egli sali con passo leggero e fermo i cinque gradini di legno che salivano al trono» (corsivo nostro).

5. A tale anno invero risalirebbe l'introduzione di d'Annunzio presso i circoli nobiliari e intellettuali veneziani: cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*. Con una Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia, Albrizzi, 1992 (già Milano, Mondadori, 1943), p. 32 in particolare.

6. La contessa Theresa von Thurn-Hofer und Valsassina (1817-1893), madre di Friedrich, era infatti l'ultima discendente diretta dei della Torre di Valsassina, signori di Castel Duino presso Trieste. Era andata in sposa al Principe Egon Karl Franz Joseph Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst (1819-1865) nel 1849. Il figlio Friedrich nasceva a Venezia il 4 agosto del 1850 e si sarebbe spento a Rapallo il 29 marzo del 1923.

7. «“Quitter Venise” [...] C’est beaucoup plus qu’un départ, c’est une séparation violente, c’est un affreux déchirement qui ressent celui dont l’âme a su communiquer avec celle de Venise [...]»: così, quasi presagendo il futuro esilio luganese, scriveva Friedrich Hohenlohe nelle sue *Impressions* (Paris, La Plume, 1903, vol. II: in DAMERINI 1992, p. 52). È di rilevante interesse la testimonianza che dell’esule Principe riporterà nelle sue memorie Colette. In una sezione delle *Heures longues* (*Un entretien avec un prince de Hohenlohe*) datata Lugano, 7 luglio 1915, la celebre scrittrice riferisce il complesso di motivazioni che avevano condotto lo Hohenlohe alla dolorosa scelta: non solo l’età avanzata e la salute malferma, ma soprattutto l’orrore per la follia della guerra, di quella *bêtise* che altrimenti l’avrebbe costretto a prender posizione contro un Paese amato (cfr. COLETTE, *Les heures longues, 1914-1917*, Paris, Fayard, 1917, pp. 148-154, pp. 150-151 in particolare).

8. Cfr. G., D’ANNUNZIO, *Prose di romanzi (PR)*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi. Milano, Mondadori, 1988-1989, 2 voll.; vol. 2: *Il fuoco*, p. 276: «Ecco un uomo che, obbedendo al suo gusto nativo della tenuità, ha saputo comporsi con un’arte minuziosa la sua favoletta in cui vive beato come il suo avo moravo nell’Arcadia di Rosswald. Ah, quante squisite cose io so di lui!».

9. In DAMERINI 1992 (1943) a Zina si dedicano questi due cenni, sicuramente importanti, ma alquanto generici e dunque insufficienti per un appropriato utilizzo in senso biografico: «Donna Zina, come la chiamano semplicemente gli amici, Nerissa come l’ha ribattezzata lui [d’Annunzio], alla quale col tempo sarebbero stati riconosciuti i titoli del consorte, e, personalmente, quello di contessa di Waldenburg» (ivi, pp. 51-52), «A Venezia [Friedrich Hohenlohe] s’era fermato [...], interrompendo ancor giovane la carriera diplomatica, insieme alla compagna, milanese ed attrice» (ivi, p. 53).

10. Il complesso di questi ed altri dati utili risulta registrato a seguito delle istanze rivolte alla Consulta Araldica dalla Hohenlohe (1924, 1927) per il riconoscimento del titolo principesco dopo la morte del marito (1923): cfr. Archivio Centrale dello Stato, *Consulta Araldica*, fasc. 5653, *Hohenlohe (de) Waldenburg-Schillingsfürst Zina* (ACS, PCM, CA, Famiglie, f. 5653).

11. Contenute nella preziosa cartella *Hohenlohe W. Zina (anche Nerissa)* | *Casa rossa* dell’Archivio Generale (AGV), XIII, 4, in cui figurano anche documenti di notevole interesse per la biografia dannunziana, come le lettere degli avvocati Antonio Marigonda e Giuseppe Marzemin riguardanti la riscossione dell’affitto della Casetta rossa e le ricevute dei versamenti effettuati dal poeta-soldato.

12. Presenze, insieme a quella di Zina, segnalate dallo schedario Staderini (AGV) e attestate da relativo carteggio. Fra queste corrispondenti dannunziane si distinguono, sia pure per ragioni affatto diverse, Lucia Landi Cozzaglio (AGV, IX, 1: 1924-1934), devota amica del poeta, e Ada Colantuoni (AGV, LXXIV, 4: 1919-1920), donna di fervida passione intellettuale e che più volte visitò d’Annunzio a Fiume.

13. Si tratta di Nina Romanin Jacur, amica affettuosa e profonda ammiratrice di d’Annunzio. A dire il vero, la Romanin non si firma Nerissa, ma la lettura delle sue carte (AGV, XV, 3: 1918-1919) non lascia dubbi che sia proprio lei la Dama della Croce Rossa del *Taccuino* CXVI e poi, con minime varianti, del *Libro segreto*.

14. Così il Gatti, a proposito di Ada Colantuoni, cui, a parere del biografo, andrebbero riportate sia la Nerissa del *Notturmo* che quella del *Libro segreto*: cfr. G. GATTI, *Vita di Gabriele d’Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 318.

15. L’appellativo *Jessica*, con il quale si adombra Barbara Leoni, sigla «la romanza malinconica» – così il poeta a Barbara il 2 ottobre 1889 – «che io composi sotto i tuoi occhi e tu trascrivesti di tua mano», ossia la quarta romanza dell’*Intermezzo melico* della *Chimera* recante la “firma” «*Jessica, S.V.*»: cfr. M.R. GIACON, *I vezzi di Ariele. Presenze shakespeariane nelle Lettere a Barbara e dintorni*, in *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*. A cura di Luciano Curreri e Giuseppe Traina. Cuneo, NEROSUBIANCO edizioni, 2013, pp. 142-174, pp. 158-159 in particolare.

16. «Venezia | 23 ottobre [s.a., ma 1907]»: 1 c. in color avorio, ripiegata, con stesura su 1 r-2 r; in 1 r, in alto a sx, è impresso il motto «PER NON DORMIRE»; su 1 v, margine esterno, figura tracciata dall’alto verso il basso l’aggiunta a modo di *post scriptum*: «A Fiume sarò giovedì e venerdì all’Hotel d’Europe».

17. Come si ricava dagli stessi *Taccuini* dannunziani, gli Hohenlohe erano specializzati in *trouvailles* d’antiquariato. Cfr. in particolare T VIII: «Vivono entrambi [gli Hohenlohe] occupandosi della loro casa, andando in giro per gli antiquari in cerca di minuti oggetti pel loro minuscolo nido» (TT, p. 107), e T XV (ottobre 1897), nel quale «*Hoditz racconta le sue felicità: le sue *trouvailles* inaudite» (TT, p. 196). A talune di queste “spedizioni” presso antiquari piccoli e grandi s’era unito anche il poeta.

18. Ossia la stessa gentile destinataria, spesso designata nel carteggio quale personificazione della «Grazia» o come provvista per eccellenza di tal dono.

19. La designazione della casa di Campo San Maurizio reca in questa lettera la minuscola («casetta rossa»), diversamente da altri luoghi del carteggio in cui è impiegata la maiuscola («Casetta rossa»).

20. Ossia a Venezia oppure a Milano.

21. *Teneramente*: l'avverbio racchiude il motto «Tener a mente» frequentemente utilizzato in questo carteggio. Esso figura, tracciato verticalmente per mano della Hohenlohe, anche sul margine dx d'una cartolina raffigurante la Casetta rossa (cfr. *AGV*, XIII, 4): complice omaggio all'uso del poeta.

22. Lettera datata «*Settignano | 11 nov. 1907.»: su carta color avorio; ff. 2 ripiegati in 4 facciate, con stesura su f. 1: 1 r-2 v, e f. 2: 1 r-2 r. Su f. 1 e f. 2, in alto a sx, è impresso il motto «PER NON DORMIRE». A firma «Gabriele».

23. Dante Fenzo, già gondoliere e domestico presso gli Hohenlohe. Il contratto d'affitto pattuito col Marigonda prevedeva che venisse conservato il posto di lavoro al personale di servizio, Dante Fenzo e l'«abile [...] cuoca veneta» Albina Becevello, la «Suor Intingola» del Vittoriale (T. ANTONGINI, *D'Annunzio e i suoi servi*, in Id., *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 341-342). Dante seguirà d'Annunzio al Vittoriale sia pure per un breve periodo: cfr. il lepido ritratto ancora dell'Antonini in T. ANTONGINI, *D'Annunzio aneddotico*, Milano, Mondadori, 1953, pp. 66-67.

24. Lettera datata «Casetta rossa [Venezia]: 9 settembre 1915.». Su carta color avorio: 4 ff. ripiegati con stesura 1 r-2 v sui primi 3, e 1 r-2 r sul quarto, per complessive 15 facciate; ff. 2-4: sul rispettivo 1 r, in alto a dx, numerazione «II, III, IV». A firma «Gabriele d'Annunzio».

25. L'intera descrizione degli arredi della Casetta figuranti in questa carta rinvia al contesto memoriale dei taccuini stesi a seguito delle visite effettuate (alcune da supporre non testimoniate) nel biennio 1896-'97 alla Casa rossa: cfr. *TT* VIII e XV, in *TT* pp. 106-107 e pp. 195-197. Per il riferimento particolare alle «figurine longhiane» che «attendono alle loro faccende e ai loro piaceri», v. *TV* VIII, in *TT*, p. 106: «Alle pareti stoffe pallide, rosee, specchi, stampe di Pietro Longhi con sotto una quartina».

26. È l'ultima quartina di *Consolazione*, tra i versi più belli del *Poema paradisiaco*: «Tutto sarà come al tempo lontano. | L'anima sarà semplice com'era; | e a te verrà, quando vorrai, leggera | come vien l'acqua al cavo de la mano»: cfr. G., D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Luciano Anceschi. Milano, Mondadori, 1982-1984, 2 voll.; vol. 1, vol. 1, p. 670, vv. 65-69.

27. «Canalazzo», espressione locale per *Canal grande*, sul quale, antistante al Palazzo Venier dei Leoni, si affacciava il giardino della Casetta rossa.

28. Suggestivo riferimento reso comprensibile da un passo del *TXV* (*TT*, p. 195): «Il pastello di Goldoni giovane, con un *pendant*: una giovane donna delicata e pallida, che s'è tolta la maschera e sembra abbia ancora sul volto il mistero della larva nera. Sul domino nero ha un fiore rosso. I suoi occhi sono d'un velluto lionato, a mandorla. La sua carne è quasi trasparente. Hoditz [Hohenlohe] si compiace di immaginare ch'ella fosse la *maîtresse* del giovine Goldoni». Non sfugga qui l'uso antico di *larva* per 'maschera'.

29. Riguardo a tale punto, si veda uno stralcio della lettera con cui il poeta s'era rivolto al Marigonda al principio della guerra, quando alloggiava ancora al «Danieli»: «[...] Sono stufo di stare in questo albergo alla mercé degli importuni. Come Mariano [Fortuny] mi fece sapere che Fritz era disposto ad affittare la Casetta rossa, oggi, dopo aver visitato altri appartamenti tutti poco tranquilli, sono andato a rivedere quel luogo d'amicizia, non senza tristezza.» (in DAMERINI 1992, pp. 138-139). Passata in più mani dopo la guerra, la Casetta oggi è affatto spoglia dei suoi preziosi arredi. Con la scomparsa nel 2007 dell'allora proprietaria, Evelina Shapira Levi Broglio, tutto il contenuto di quel grazioso cofanetto alla Longhi fu messo all'asta nell'ottobre del 2014, incluso il letto del poeta (cfr. il *Catalogo* della Casa d'Aste «Il Ponte»: *Gli arredi della Casetta rossa di Evelina Levi Broglio*: www.ponteonline.com/files/pdf_aste/catalogo_426_x_web.pdf).

30. Cfr. *TV* VIII (*TT*, p. 106), a proposito della sala da pranzo della Casetta: «V'è nel mezzo una piccola tavola ovale con due coperti. Una profonda intimità». Ma v. anche il diario della figlia del poeta, Renata: «Entrammo per la colazione nella stanza da pranzo: che piccola sala deliziosa!»: in R. GRAVINA, *Il «Notturno» della Sirenetta*. A cura di Ilaria Crotti. Padova, Editoriale Programma, 1997, p. 48.

31. Zina era infatti un'appassionata collezionatrice di borse: cfr. *TV* VIII e *TXV*, in *TT*, pp. 106 e 196. Si veda tuttavia anche il *TCXLV*, *Repertorio dei libri di note*, in *TT*, p. 1217: «[...] Venezia La Casa del Principe Hoditz [evidenziazione nell'originale]. *La bella Ninetta e le sue borse* [e. nostra].». Se ne trae riscontro in ANTONGINI 1938, p. 220: «una saletta galante “lucente di specchi e adorna di ghirlande”, ricca d'una collezione di borsette veneziane dell'epoca, di ventagli e di maioliche».

32. Deve trattarsi del ritratto di Zina (*Ritratto della principessa Hohenlohe*) eseguito da Mariano Fortuny ed esposto alla Biennale del 1899.

33. Nuova citazione dalla “paradisiaca” *Consolazione*, v. 9.

34. Lettera datata «Fiume, 22 aprile 1920.»: su carta color avorio; ff. 2, *r* e *v*; il f. 1, non numerato, reca in alto a sx il motto d'ispirazione dantesca, caratteristico del periodo fiumano, «cosa fatta | capo ha»: su illustrazione di Adolfo De Carolis; il secondo foglio è numerato («2») in alto a dx. A firma «Gabriel».

35. S'ignora se anche per imposizione dello Stato italiano, certo per far spazio agli otto vagoni provenienti dallo *châlet* «Saint Dominique», per il quale gli eredi di Adolphe Bermond avevano notificato al poeta lo sfratto sin dal 1918.

36. La Casetta rossa fu indubbiamente la dimora di guerra prediletta dal poeta. Da qui egli poteva raggiungere speditamente e senza dar troppo nell'occhio i centri militari dell'Arsenale e dell'isoletta di Sant'Andrea del Lido, sede di quella Prima Squadriglia Navale Siluranti Aeree, la *Sufficit Animus*, al cui comando sarebbe stato preposto l'11 marzo 1918. E dalla Casetta, precisamente, egli promuoveva il *raid* su Pola (2-3 agosto 1917), la mitica Buccari (10-11 febbraio 1918) e naturalmente, nel settembre del '19, la partenza per l'impresa fiumana alla quale si allude subito dopo.

37. Lettera *s.l.* «[ma Venezia], 25 agosto 1921»: 1 c., di color azzurrino, ripiegata, con stesura su 1 *r* e 2 *v*. A firma «Gabriel».

38. Biglietto, f. 1, *r* e *v*, su carta color avorio recante impresso in alto a sx il cartiglio, d'ispirazione dannunziana, TENER A MENTE sorretto ai capi da rondini. Il breve scritto è datato solo parzialmente («Hotel Europa | da Milano domenica»), ma il comune riferimento spaziale («Voi tornerete qui o resterete a Milano?», *d'A.* / «Hotel Europa | da Milano domenica», *Z.H.*) e la coincidenza d'ordine lessicale («mancava la vostra piccola anima palpitante», *d'A.* / «Desolata, desolata di avervi mancato!», *Z.H.*) consentono d'ipotizzare con certo fondamento che si tratti della risposta della Hohenlohe alla carta dannunziana del 23 ottobre 1907.

39. Il conte Piero Foscari (Venezia, 25 agosto 1865 – Venezia, 7 aprile 1923), che nel 1904 era divenuto Presidente della Lega Navale. Di persuasa fede irredentista e nazionalista, egli fu amico, commilitone e seguace di d'Annunzio, del quale condivideva l'acceso interventismo. Durante la Grande Guerra, diresse in prima persona l'organizzazione della difesa antiaerea di Venezia, cui, com'è noto, cooperò attivamente il poeta-soldato.

40. Biglietto, f. 1, *r* e *v*, su carta azzurrina recante impressi a sx il cartiglio TENER A MENTE e a dx la scritta «Casetta rossa | San Maurizio | Venezia». Sotto il cartiglio, la data «Venezia | 3 Dicem. | 07».

41. L'avverbio *teneramente* riprende, con complice gioco allusivo, il motto, rimbalzante dal cartiglio, coniato dal poeta.

42. Il biglietto, f. 1, *r*, su carta color avorio, è datato «Venezia Aprile» senza indicazione del giorno e dell'anno, ma il coincidere del mese e la puntuale ripresa del congedo dannunziano («Ma i ricordi della mia passione e della mia vittoria da chi saranno dispersi?», *d'A.* / «ricordi passione “dite” da chi saranno dispersi?», *Z.H.*) attestano con sicurezza trattarsi della pronta risposta di Zina alla lettera fiumana del 22 aprile 1920.

43. Lettera su carta color avorio, datata «25. 7. 21. | Palazzo Valmarana S. Vio | Venezia»: 2 ff. ripiegati, con stesura *r* e *v* su 7 facciate.

44. Lettera datata, dal centro verso destra, «Venezia “Casetta rossa” | 18 aprile 23»; su carta color avorio recante varie tracce d'inchiostro: f. 1, ripiegato, con stesura su 1 *r-v* a pagina piena.

45. Unica fra le carte della Hohenlohe in cui, per rispetto verso lo scomparso, Zina si firma col solo nome del marito.

46. Su carta azzurrina: ff. 2, dei quali il f. 1 è ripiegato in 4 facciate. Sulla 1° facciata, in alto dal centro verso dx, la data «Milano Via Stoppani | Luglio 1930».

47. La Casetta rossa era stata posta in vendita dalla Hohenlohe nell'agosto del 1923. Così almeno si evince dalla corrispondenza del poeta con l'avvocato Giuseppe Marzemin, che nel 1918 era subentrato, quale ufficiale sequestratario, ad Antonio Marigonda: cfr. M. RUSI, *Il «ricordo arrugginoso»: venti lettere inedite di d'Annunzio 1918-1924*. Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 55-56, testo e nota 46.

48. «Pensando all'amico... rileggendo una delle sue adorabili lettere... dove frà l'altro mi dicevate...»: forte ellissi sintattica con scarto sul piano periodale per mancanza della reggente; la scrittura di Nerissa qui invero riproduce una forma di parlato mentale.

49. Come nell'*incipit*, qui ripreso simmetricamente, «“tener - a - mente”»: l'impiego delle virgolette nel congedo ne fa una vera e propria citazione del motto dannunziano fruito all'interno d'una felice inclusione sintattica («Bisogna [...] soltanto “tener - a - mente”»).

La simbologia delle statue della vittoria, dall'Italia al Mediterraneo¹

Lorenzo Braccesi

Tra le infinite decorazioni, in genere bronzee, che corredano le resurrezioni monumentali del passato, una delle più frequenti è quella della riproposizione classicheggiante, se non addirittura liberty, di statue della vittoria. Secondo modelli iconografici stereotipi, spesso riconducibili, per messaggio ideologico, all'ampio repertorio offertoci dal d'Annunzio: dalla Nike volante sul campo di battaglia, a quella samotrace pronta a spiccare il volo, a quella ancora rupestre che si identifica nel riverbero del marmo apuano.

Volante come un'aquila è in *Elettra* la Nike ellenica, il cui rombo nel mezzo della strage conforta o atterrisce i contendenti. Così nelle strofe del *Canto augurale per la nazione eletta*:

Un'aquila sublime apparì nella luce, d'ignota stirpe titania, bianca | le penne. Ed ecco splendere un peplo, ondeggiare una chioma... | Non era la Vittoria, l'amore d'Atene e di Roma, | la Nike, la vergine santa? | Italia! Italia! || La volante passò. Non le spade, non gli archi, non l'aste, | ma le glebe infinite. | Spandesi nella luce il rombo dell'ali sue vaste | e bianche, come quando le udia trascorrendo il peltàste | su 'l sangue ed immoto l'oplite. | Italia! Italia!

Il peltaste 'trascorre' sul sangue perché, armato alla leggera, è destinato a rapide incursioni; l'oplite, viceversa, cementato ai commilitoni nell'ordinamento falangitico, deve restare 'immoto' e mai arretrare. La "volante" che in una celebre ode barbara del Carducci è la morte, anzi *Mors*, come si intitola il componimento, qui, nella rivisitazione dannunziana, diventa la vittoria. Identico però per entrambe le figurazioni allegoriche è il "rombo" che ne accompagna il volo, come identico è il corredo delle ali. Vittoria e/o morte, *nike* e/o *thánatos*, sono peraltro due facce della medesima medaglia: due espressioni dell'essere che da sempre si coniugano in forma congiunta, trasfigurandosi l'una nell'altra. L'insegna all'altisonante retorica guerresca ancora tutta la letteratura patriottica del Risorgimento.

Pronta a spiccare il volo è la Nike di Samotraccia, quale, in una didascalia teatrale, il poeta specifica di averla ammirata sui tetradrammi di Demetrio Poliorcete nell'atto di protendersi dalla "prora di una trireme, con le ali aperte". Ed è, questa, la medesima Nike che ricompare in *Alcyone*, in *La vittoria navale*, quella, cioè:

ch'arma di sue grandi penne | la prua della triere samotrace.

Splendente sull'Alpe di Luni è ancora la Nike samotraccia - mutila come nella celebre statua del Louvre - le cui pieghe del peplo, agitate dal vento, il poeta si affigura di scorgere nel riverbero del marmo apuano. Così sempre in *Alcyone*, in *Il peplo rupestre*:

Mutila dea, tronca le braccia e il collo, | la cima dell'Altissimo t'è ligia. | [...] || La cruda rupe che non dà mai crollo, | o Nike, il tuo ventoso peplo effigia!

La Nike ellenica, nel medesimo paesaggio, e nel fulgore degli stessi monti, si trasforma poi in una Vittoria latina, allorché il poeta rintraccia i “segni” inferti dallo scalpello romano nelle cave di marmo lunense. Così in *Elettra*, nel sonetto delle *Città del silenzio* dedicato a *Carrara*, in una coreografia patriottarda che di improvviso si popola di ‘vittorie’ su ogni cima rupestre:

Arce del marmo, in te rinvenni i segni | che t’imprese la forza dei Romani; | sculti al sommo adorai gli Iddii pagani; | e dissi: “ O Roma nostra, ovunque regni!” || [...] || E in ogni rupe vidi una Vittoria.

Ma la Vittoria dannunziana è, e rimane sempre, una Nike di sostanziale coloritura ellenica, sia per omaggio alla “mutila dea” di Samotraccia, sia per debito estetizzante verso sé stesso, cantore di *Maia*, sia perché ideologicamente, al presente, non si presta ad altrui rivendicazioni, essendo la Grecia moderna - come ci dice il poeta in altro contesto - sorda ad aneliti di resurrezione in nome del passato. E’ dunque la Nike una creatura assoluta nata e morta con l’Ellade classica! Una Nike che sull’acropoli di Atene aveva un sacello nel quale era effigiata senza ali, *áptera*, perché, come dice Pausania, mai avrebbe dovuto abbandonare la città. Connotazione - come vedremo - essa pure rinverita dal d’Annunzio con un messaggio di propaganda dalla duplice valenza: sia per deprecare, nell’assenza delle ali, dopo Dogali e Adua, la vittoria ancora mutilata nelle terre di oltremare sia per glorificare le successive conquiste delle oasi libiche, dalle quali la dea mai deve dipartirsi.

Argomentazioni della propaganda, queste, che, insieme al dettato del sonetto su *Carrara*, ci introducono al cuore del problema, cioè all’ideologia che presiede l’evocazione delle statue della vittoria. Il Mameli, nell’inno nazionale, aveva definito la vittoria “schiava di Roma”. Il d’Annunzio ne riprende il motivo in un altro sonetto delle *Città del silenzio* dedicato a *Brescia*, traendo spunto da un celebre rinvenimento archeologico. Quello della cosiddetta Vittoria di Brescia, una statua in bronzo, probabilmente posizionata sul frontone del *Capitolium* innalzato per volontà dall’imperatore Vespasiano. Si tratta di una statua quanto mai originale; di fatto - come oggi lo ritiene la critica - un ‘pastiche’ creato in età flavia, rotando la posizione del braccio e saldando un paio di ali a un originale della prima età ellenistica raffigurante un’Afrodite che si specchia nello scudo di Ares. Artificio con il quale la dea veniva trasformata in una Vittoria che incide sullo scudo il nome di un vincitore. Il piede sinistro poggia su un elmo, mentre la mano sinistra sorregge lo scudo appoggiato al ginocchio leggermente flesso; scudo sul quale la mano destra indugia nell’atto della scrittura. Il poeta ne richiama la suggestiva iconografia, attribuendo al prezioso reperto voce umana che incita ad ardenti quanto imprecisati furori bellici:

Sol cercai nel tuo Tempio il vol captivo | della Vittoria, con la fronte oppressa. | Repente udii su l’anima inaccessa | fremere l’ala di metallo viva. || Bella nel peplo dorico, la parma | poggiata contro la sinistra coscia, | la gran Nike incideva la sua parola. || “O Vergine, te sola amo, te sola!” | gridò l’anima mia nell’alta angoscia. | Ella rispose: “Chi mi vuole, s’arma”.

A simboleggiare la Vittoria bresciana come copia da un originale greco, secondo la dottrina allora in auge, il poeta la riveste sì di un “peplo dorico”, ma, al tempo stesso, le fa sorreggere uno scudo latino. “Captivo”, cioè prigioniero, è poi il suo volo perché la vittoria è appunto, con l’inno di Mameli, “schiava di Roma”. Non perché essa sia ora imprigionata in un museo, come spiegano gli esegeti, che parimenti invocando la carcerazione museale ne giustificano “la fronte oppressa”. Che, viceversa, si deve al fatto che la vittoria, non ancora paga, freme per l’ansia di coronare il sogno risorgimentale con la conquista dell’intero arco alpino.

Lo si desume da una strofe di un'ode barbara del Carducci, su cui si modella fin troppo scopertamente il sonetto dannunziano:

Vorrei vederti su l'Alpi, splendida | fra le tempeste, bandir ne i secoli: | "O popoli,
Italia qui giunse | vendicando il suo nome e il diritto".

Così in *Alla Vittoria, Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia*. La vittoria sarà "splendida", e non più "con la fronte oppressa", quando, coronata la conquista alpina, l'Italia potrà rivendicare "il suo nome e il diritto".

La Nike/Vittoria del Carducci "su l'Alpi, splendida" guarda alle terre irredente, quella del d'Annunzio - come diremo - si appresta a predare in terra d'oltremare. Non possiamo dire che siano due facce di una medesima medaglia, ma, nel crogiolo della propaganda nazionalistica, tendono a fondersi e talora ad apparirci tali. Entrambe le aree, sia le terre irredente sia le coste della 'quarta sponda', vantano monumenti romani che le sollecitano a riunirsi all'urbe, ovvero a emulare le sue gesta sul Mediterraneo o in terra di Africa.

Né è da escludere che il d'Annunzio avesse già in questo sonetto fisso il pensiero alle terre d'oltremare figurandosi che la Nike/Vittoria bresciana, con il suo "Chi mi vuole, s'arma", auspicasse di posarsi per sempre, conquistata la preda, sui lidi coloniali dell'Africa. Così come egli l'affigura, un decennio dopo, in *Merope*, ne *La canzone di Mario Bianco*:

O Tobrucca, alte mura e ferree porte | avrai, cantieri, maestranze, scali | darsene, e i
novi ingegni della morte. || E strapperemo alla Vittoria l'ali | perché mai dall'acropoli
munita | si fugga. Avrem col Mare altri sponsali.

Tobruk, nella Cirenaica orientale, con la conquista italiana, è destinata a diventare una base della marina militare che ostenti "i novi ingegni della morte" e si appresti a "sponsali" di guerra sul *mare nostrum*. A profetizzare i trionfi della sua storia futura, alla Vittoria i suoi seguaci rapiranno le ali perché non abbandoni il suo posto situato sul forte militare italiano. È questa un'immagine sì simbolica, ma che rimanda alla Nike *áptera* - cui abbiamo accennato - della tradizione attica. La quale aveva stanza sull'acropoli di Atene, esattamente come su un'altra acropoli, in terra di oltremare, avrebbe dovuto posare immota la Vittoria vagheggiata dal poeta, destinata anch'essa per furore patriottico a divenire *áptera*.

Ma si tratta di una Vittoria scolpita solo nella mente del proprio immaginifico artefice. Più tangibile e concreta nella sua realtà archeologica è invece un'altra Nike, questa volta - a suo dire - davvero priva delle ali, riscoperta a Ostia presso Porta Romana. Le ali in effetti ci sono, ma nella prospettiva frontale non si vedono, giacché la nostra Vittoria è effigiata in altorilievo su un blocco parallelepipedo, sui cui lati in sottile bassorilievo ne sono incise le ali. Potrebbe darsi che esse non fossero ancora decifrabili al momento del rinvenimento, che si data nel 1910; ma potrebbe anche darsi che il poeta abbia visto solo la fotografia della statua. Infatti, egli confonde Porta Romana con Porta Marina, altrimenti evocata nella sua prosa. Inoltre, nel 1910, a partire da aprile, si trova in Francia esule volontario per sfuggire ai creditori italiani, dove soggiorna ancora nell'anno seguente quando detta, per *Il Corriere della Sera*, le terzine de *La canzone d'oltremare*, poi riedite nel libro di *Merope*, con la menzione proemiale e strumentale della statua "senz'ali". Lo ricorda egli stesso nella *canzone* citando il suo "esilio" nella "landa solitaria", cioè ad Arcachon sulla costa atlantica. Rileggiamone l'*incipit*:

I miei lauri gettai sotto i tuoi piedi, | o Vittoria senz'ali. È giunta l'ora. | Tu sorridi alla
terra che tu predi. || Italia! Dell'ardor che mi divora | sorge un canto più fresco nel
mattino, | mentre di te l'esilio si colora. || [...] || Odo nel grido della procellaria |
l'aquila marzia, e fiuto il Mare Nostro | nel vento della landa solitaria. || Con tutte le
tue prue navigo a ostro, | sognando la colonna di Duilio | che rostrata farai d'un novo
rostro. || E nel cuore, oh potenza dell'esilio, | [...].

La statua giganteggiante nel marmo di età flavia - probabilmente una Minerva alata apposta sugli stipiti di Porta Romana - si trasfigura nel verso dannunziano in una reale deità della Vittoria, piegandosi alle esigenze della propaganda di guerra. La connotazione iconografica, che il poeta le attribuisce, viene ora funzionalizzata, nella presunta assenza delle ali, a simboleggiare il tema della vittoria mutila per un'Italia ancora priva delle provincie giulie e trentine e ancora priva, soprattutto, della sua 'quarta sponda'. Per la dea ritornante è però scoccata l'ora fatale ed ella si appresta finalmente a predare in terra d'oltremare, emula dei fasti di Duilio, e quindi anelante a riaffermare sul *mare nostrum* la potenza del rostro navale e il dominio dell'aquila romana. Troppo ella, inerte memoria archeologica, ha vegliato tra i ruderi di Ostia, presso la foce del Tevere, su un litorale terribile per carico oppressivo di memorie storiche, aspettando l'ora della riscossa:

“Ch'io mi discalzi” dice la Vittoria, || [...] || “Troppo vegliai, avverso la minaccia | del sonno e della febbre, in Ostia morta, | volta al limo del Tevere la faccia, || [...] || Ah, se tanto vegliai sul limitare | terribile, ch'io dorma un sonno lene | e breve, sotto l'Arco d'oltremare! || Ch'io sogni il greco sogno di Cirene, sotto l'arco del savio imperatore sgombro delle barbarie e delle arene, || schiuso al Trionfo, mentre dalle prore | splende la pace in Tripoli latina, | recando i dromedari un sacro odore”.

L'odore dei dromedari non può essere che quello, di sterco e di urina, che tutti conosciamo, quindi un tanfo assai poco “sacro”. Ma non divaghiamo! Il Carducci barbaro dell'ode *Nell'annuale della fondazione di Roma* aveva predetto che “gli archi” dell'urbe dovevano schiudersi a “nuovi trionfi”, ed è ora un arco della latina e risorgente provincia di Africa - quello di Marco Aurelio a Cirene - che segna la via per la conquista. Un arco che deve tornare a risplendere, decontaminato dalla “barbarie” ottomana, nonché ripulito dalla sabbia incrostata nei secoli, per essere restituito al trionfo latino e al sogno dei poeti.

NOTE

1. Per documentazione e più approfondita disanima di tutta la problematica il lettore potrà consultare altre mie pagine: *Archeologia e poesia, 1861-1911*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

D'Annunzio in Scandinavia e il premio Nobel

Enrico Tiozzo

Università di Göteborg

Ogni indagine critica sulla fortuna dell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio in Scandinavia deve necessariamente prendere le mosse dalla sua mancata candidatura al Nobel per la letteratura, a partire dal 1901, primo anno in cui fu assegnato «il premio più importante del mondo»,¹ fino al 1937, ultimo anno possibile prima della scomparsa del poeta nel marzo dell'anno successivo. Può suonare incredibile, anche se è confermato incontestabilmente dalla documentazione ufficiale presente nell'archivio dell'Accademia di Svezia, che nessuna candidatura al Nobel per d'Annunzio sia mai stata avanzata dall'Italia o dall'estero nell'arco di oltre 35 anni, durante i quali il poeta, tra le altre opere, pubblicò *Le novelle della Pescara*, *Le Laudi*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Notturmo*, senza contare che le sue opere già nell'Ottocento erano state tradotte in svedese e pubblicate da importanti case editrici,² come sarebbe avvenuto anche dal 1901 in avanti,³ talora addirittura con la riproposizione della stessa opera in una riedizione dopo una manciata di anni.⁴

Tra il 1901 e il 1937 vennero candidati dall'Italia al premio Nobel per la letteratura in ordine cronologico (e con candidature ripetute) Giosuè Carducci, Angelo De Gubernatis, Edmondo De Amicis, Francesco D'Ovidio, Salvatore Farina, Grazia Deledda, Guglielmo Ferrero, Matilde Serao, Giovanni Schembari, Ada Negri, Francesco Orestano e Luigi Pirandello, mentre gli scrittori italiani candidati dall'estero furono Antonio Fogazzaro, Giosuè Carducci, Grazia Deledda, Dora Melegari, Roberto Bracco, Guglielmo Ferrero e Benedetto Croce.⁵ Come si può spiegare che d'Annunzio, famoso e tradotto all'estero, non fosse ritenuto degno nemmeno di una candidatura come avvenne invece da parte italiana perfino per sconosciuti come Farina, Schembari e Orestano? Un approfondimento della preclusione a d'Annunzio nelle candidature al Nobel provenienti dall'Italia,⁶ certamente meritevole di un approfondimento, esula però dalle finalità di questo articolo e possiamo soltanto limitarci a ricordare la scarsità generale di candidature al Nobel da parte dell'Italia nel corso della storia centenaria del premio.⁷ Non va dimenticato invece, nel contesto delle candidature provenienti segnatamente dalla Scandinavia, che le più autorevoli (e vincenti) candidature di scrittori italiani erano quelle che partivano dall'interno della stessa Accademia di Svezia, come avvenne nel caso di Carducci e della Deledda.

L'innegabile scetticismo dell'Accademia nei confronti della significativa azione politico-militare di d'Annunzio – che potrebbe apparire come una spiegazione esaustiva dell'ostracismo nei suoi confronti – ha in realtà rilevanza solo dall'autunno del 1919 e riguarda certe caratteristiche, nell'impresa di Fiume, giudicate particolarmente gravi per il poeta e sottolineate dalla stampa svedese,⁸ sicuramente pregiudiziali per la questione del Nobel,⁹ quando però i giurati del premio avevano già avuto a disposizione quasi due decenni per valutare l'opera letteraria dannunziana. Non va dimenticato che in i soci dell'Accademia di Svezia, nei primi decenni del Novecento, erano politicamente

conservatori che avrebbero simpatizzato senza nascondere sia per la Germania hitleriana, su cui già prima erano piovuti ben cinque premi Nobel per la letteratura tra il 1902 e il 1929, che per l'Italia fascista, una simpatia culminata con l'attribuzione del Nobel del 1934 a Pirandello. Dello scrittore siciliano erano ben note in Accademia sia l'adesione al fascismo all'indomani del delitto Matteotti, sia la candidatura ufficiale al premio avanzata da Guglielmo Marconi nella sua qualità di presidente della fascistissima Accademia d'Italia.¹⁰ Vale anche la pena ricordare che il presidente della commissione Nobel dal 1922 al 1946, Per Hallström, era così schierato politicamente da sentirsi depresso quando gli giungevano dai fronti della seconda guerra mondiale le notizie delle sconfitte dell'esercito tedesco.¹¹

Appare quindi lodevole per l'impegno ma poco soddisfacente per i risultati l'approfondimento tentato da Sven Björkman per spiegare i motivi dell'ostracismo dell'Accademia nei confronti di d'Annunzio. Lo studioso sceglie infatti di analizzare solo il periodo centrale degli anni '20, quando ad ottenere il premio per l'Italia fu Grazia Deledda, e isola così uno spazio di tempo troppo ristretto, lasciandosi per di più fuorviare dal fiero e aprioristico antifascismo svedese odierno. Ciò implica non solo una lettura errata in partenza, in quanto identifica *tout court* d'Annunzio con il fascismo, ma postula inoltre una posizione politica che non apparteneva al popolo svedese né ai giurati del Nobel nei primi 40 anni del Novecento, anche se dal secondo dopoguerra in poi, con notevole approssimazione storica, viene data per scontata nel passato della Svezia.¹² Nel suo lavoro Björkman, a proposito della mancata candidatura di d'Annunzio, si concentra in particolare sull'azione di due prestigiosi soci dell'Accademia negli anni '20, Erik Axel Karlfeldt,¹³ poeta di un certo prestigio nel suo Paese, e Carl Bildt, ambasciatore di Svezia a Roma dal 1905 al 1920 e attivo in Accademia fino alla sua morte nel 1931.

Appassionato studioso di Karlfeldt, Björkman riferisce come l'importante poeta svedese, componente della commissione Nobel per ben 19 anni consecutivi, avesse una particolare avversione per d'Annunzio,¹⁴ coadiuvato energicamente in questo da Carl Bildt,¹⁵ che riuniva nella sua persona le due cariche di socio dell'Accademia di Svezia e di rappresentante ufficiale della Svezia a Roma. Purtroppo, nella sua volenterosa ricostruzione, Björkman, che in realtà era uno studioso di linguistica francese, fornisce delle informazioni sorprendentemente contraddittorie, giacché subito dopo aver citato come forte argomento il giudizio sprezzante di Bildt su d'Annunzio nel 1918, ne cita un altro da cui invece apparirebbe che nel 1927 Bildt era divenuto quasi un ammiratore del poeta italiano.¹⁶ Come se ciò non bastasse, Björkman, a un certo punto del suo studio, comincia a sostenere come lo stesso Karlfeldt (di cui prima ha messo in risalto come detestasse d'Annunzio) in realtà fosse un ammiratore del poeta italiano e forse addirittura un suo segreto imitatore, dal momento che, in una delle sue più famose poesie, avrebbe copiato una poesia di d'Annunzio o comunque si sarebbe fatto fortemente influenzare da essa,¹⁷ e giunge così a inattese conclusioni su Mussolini.¹⁸

Il generoso ma velleitario tentativo di trovare a tutti i costi un'indimostrabile somiglianza tra una lirica di d'Annunzio e una di Karlfeldt, unito all'evidente mancanza di stringenza nell'argomentazione di Björkman, nascondono in realtà un chiaro fraintendimento da parte dello studioso svedese, il quale non si era reso conto dei veri termini del problema che, in sintesi, consisteva nel fatto che le possibilità di d'Annunzio come candidato al Nobel da parte svedese erano già irrimediabilmente bruciate nel 1901, vale a dire a partire dal primo anno in cui venne assegnato il premio. Le simpatie o le antipatie, o addirittura un sorprendente amore-odio, di Bildt e di Karlfeldt, non avrebbero in alcun modo potuto modificare un quadro critico svedese fortemente negativo, già cristallizzato senza possibilità di dubbi o fraintendimenti nei brucianti giudizi sull'uomo e sullo scrittore d'Annunzio apparsi negli articoli e nelle recensioni dei più importanti giornali svedesi all'inizio del Novecento e confermati da pagine critiche che Björkman non avrebbe dovuto ignorare.

Conviene quindi partire dal giudizio di Oscar Levertin, sia per la grande autorevolezza del critico svedese,¹⁹ sia per la data del suo testo che coincide con la nascita del premio Nobel per la letteratura e con la pubblicazione della traduzione svedese de *Il fuoco*,²⁰ apparsa in tempi brevissimi dopo l'uscita del romanzo in Italia, a riprova della popolarità di d'Annunzio in Svezia. Levertin, a cui va riconosciuto il merito di avere letto il romanzo in italiano prima che venisse tradotto, prende le mosse (o forse il pretesto) proprio dalla sua lettura de *Il fuoco* e si serve di un *incipit* corrosivo per rendere immediatamente l'immagine che di d'Annunzio si aveva allora (e si voleva continuare ad avere) in Svezia nei più importanti ambienti critico-letterari.²¹ Il critico attacca a spada tratta il poeta per la sua vanità e la sua megalomania, i suoi atteggiamenti, il suo stile di vita, l'alone di scandalo,²² ecc., dedicando la sua attenzione al romanzo solo quando serve a confermare questo quadro decisamente negativo.²³ Va sottolineato che, nel lungo articolo di Levertin su *Il fuoco*, figura un suo dettagliato riassunto della trama del romanzo, ma, al di là dei pungenti commenti sulla vita di d'Annunzio, manca del tutto un vero confronto critico con il libro. In sostanza d'Annunzio in Svezia (che in quell'epoca inoltre era unita alla Norvegia formando un unico regno con comuni valori) veniva percepito e giudicato come un fatuo e perverso personaggio da giornale scandalistico, già nel 1900, o valutato, nel migliore dei casi, come «una sorta di Paganini della lingua».²⁴ Non esisteva quindi la minima possibilità che fosse preso in considerazione per il premio dal gruppo di rigidi moralisti luterani che avrebbe scartato con disprezzo perfino le candidature di Tolstoj e di Ibsen,²⁵ in quanto le loro opere non si confacevano ai criteri di “moralità” che gli Immortali avevano stabilito come imprescindibili per ottenere il Nobel per la letteratura.

All'articolo di Levertin faceva sponda la lunga recensione pubblicata sull'altro grande quotidiano di Stoccolma,²⁶ a distanza di oltre un anno dall'articolo che abbiamo appena citato, anche se il recensore in alcuni passaggi, come del resto aveva fatto anche Levertin, è costretto a riconoscere le capacità stilistiche di d'Annunzio e la forza trascinante della sua prosa.²⁷ Appare evidente come i critici letterari svedesi dell'inizio del Novecento si fossero lasciati influenzare irrimediabilmente dall'immagine, per loro inaccettabile o addirittura odiosa, dell'uomo d'Annunzio, dal comportamento immorale e scandaloso, dagli incontrollabili vizi, dalla mancanza di ogni scrupolo, e come questa immagine rendesse loro quasi impossibile giudicare oggettivamente le opere del poeta. Su questa basi si capisce come – per l'incapacità di distinguere tra l'uomo e l'opera – d'Annunzio fosse ritenuto impresentabile dagli Accademici di Svezia o, al massimo, citabile come esempio della peggiore letteratura pensabile per il premio Nobel.²⁸

Il fosco quadro scandinavo primonovecentesco delle nequizie dannunziane, che in qualche misura ricorda quello inglese delle nequizie machiavelliane,²⁹ continua senza sostanziali mutamenti attraverso gli anni che precedono la partecipazione di d'Annunzio alla Grande Guerra e la successiva impresa di Fiume che,³⁰ come si è già accennato, avrebbe conferito al Poeta, agli occhi degli scandinavi,³¹ i connotati – giudicati quasi demoniaci dal secondo dopoguerra in avanti – del guerrafondaio per eccellenza,³² con notevoli approssimazioni, oggi ricorrenti nel panorama degli studi storici e letterari, di mano scandinava, che vengono pubblicati sul nostro Paese. L'immagine del poeta considerato impresentabile in Scandinavia già all'inizio del Novecento, diviene – dopo l'impresa di Fiume – un pretesto per ricorrenti indiscrezioni e pettegolezzi della stampa nordica, con il fine di screditare lo scrittore italiano, ritenuto responsabile di varie nefandezze e accusato addirittura dai danesi di illegittima occupazione della villa di una loro compatriota.³³ Le traduzioni delle opere di d'Annunzio in danese (che vanno sostanzialmente dal 1892 al 1922) sono più abbondanti di quelle esistenti in svedese e certificano la popolarità di cui egli godeva presso quel pubblico.³⁴ L'alone di scandalo rimase esattamente lo stesso nei due Paesi scandinavi, nonostante l'interesse, vagamente altalenante,³⁵ del grande critico danese Georg Brandes,³⁶ su cui d'Annunzio peraltro si espresse in modo assai lusinghiero in una lettera del 1902 alla sua traduttrice Regitze

Winge,³⁷ e che avrebbe poi incontrato di persona a Parigi nel 1911.³⁸ Va sottolineato che Brandes era una figura di primissimo piano in tutta l'Europa e che le sue valutazioni critiche venivano considerate normative non soltanto in Scandinavia.

Alla Danimarca rispondeva adeguatamente la Norvegia, sia con la traduzione in norvegese di un romanzo di d'Annunzio,³⁹ benché lo scrittore fosse accessibile tanto in danese quanto in svedese, sia con il lungo e dettagliato saggio a lui dedicato, intitolato *Ulysses i forstavn*, apparso già nel 1904 e ripubblicato con ampie aggiunte nel 1919, uscito dalla penna di Hans Ernst Kinck,⁴⁰ influente critico letterario e volenteroso italianista, destinato, in qualche misura, a dare il tono alla posizione della Norvegia nei confronti della discussa figura dello scrittore italiano.⁴¹ Kinck, dopo qualche breve quanto infelice cenno biografico su d'Annunzio,⁴² prende le mosse dall'attività politica del poeta, definito «ultraconservatore»,⁴³ per lasciarla però subito e spostare la sua attenzione su una breve analisi prima de *L'innocente*,⁴⁴ poi de *Il piacere*,⁴⁵ giudicati entrambi severamente soprattutto a causa del loro contenuto di retorica e di cinismo.⁴⁶ Per rimarcare meglio la sua ostilità nei confronti di d'Annunzio, Kinck accenna di passaggio alle osservazioni di Thovez, assumendo poi sullo scrittore italiano un atteggiamento critico che non sapremmo definire se non razziale,⁴⁷ per passare quindi a quello che egli chiama «il periodo Eleonora Duse»,⁴⁸ nel quale inserisce le sue osservazioni, che non vale la pena citare, su *Sogno di un mattino di primavera*, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, *Città morta* e *Gioconda*.

Giunto a questo punto il critico norvegese torna di colpo a occuparsi della vita politica e sociale in Italia dilungandosi sui fatti del 1898 a Milano, su Pelloux e su altre notizie tanto superficiali quanto del tutto inutili nel contesto letterario nel quale vengono improvvisamente inserite. Avviandosi infine alla conclusione, Kinck, prendendo spunto dalle *Laudi*, attacca a testa bassa il culto dell'Ellade celebrato da d'Annunzio,⁴⁹ nel quale egli crede di vedere una sorta d'implicita offesa ai rudi uomini del Nord,⁵⁰ quindi a lui stesso, toccando così un nervo scoperto che abbiamo già rilevato, anche se espresso in modo più strutturato e sottile, in altri interventi critici scandinavi. Le pagine finali del saggio sviluppano però sorprendentemente una tesi diametralmente opposta a quella, appena sostenuta, del d'Annunzio adoratore del mondo classico, giacché Kinck afferma che l'arte del poeta italiano è fortemente ispirata dal clima barbaro e selvaggio del suo natio Abruzzo,⁵¹ regione che il norvegese asserisce di conoscere a fondo inserendo così nel suo saggio anche qualche poco lusinghiero ricordo di viaggio. È evidente come, su queste basi, la fortuna critica di d'Annunzio in Norvegia fosse irrimediabilmente segnata.

Emarginato dal Nobel per la letteratura, anche se qualche critico ha ritenuto di dover ipotizzare una sua fantomatica attività per ottenere il premio,⁵² e bersagliato dalla critica letteraria scandinava sulla base della sua vita scandalosa, d'Annunzio rimaneva comunque, con i suoi romanzi tradotti a tambur battente e pubblicati dai più importanti editori, un sicuro polo d'attrazione per il grande pubblico di Svezia, Norvegia e Danimarca, mentre i suoi drammi venivano rappresentati nei teatri scandinavi e, in qualche caso, godevano di recensioni scritte da critici che si erano affrettati a vederli in Italia, prima che arrivassero all'estremo Nord.⁵³ Al consueto tono beffardo di Levertin, recensore di d'Annunzio e ammiratore quasi morboso della Duse, presente al Costanzi di Roma, per la prima de *La città morta*, fa eco, qualche mese dopo, il lunghissimo articolo di Gustaf Janson sul "Dagens Nyheter", l'altro grande quotidiano di Stoccolma, per la prima rappresentazione, sempre nella Capitale, della tragedia *Francesca da Rimini*, dove lo spazio, dopo le solite lodi sperticate per Eleonora Duse, viene occupato per una buona parte dalle consuete considerazioni moraleggianti sui discutibili comportamenti di d'Annunzio,⁵⁴ per una parte ancora più ampia da un riassunto della trama, minuziosamente dettagliato, e solo in qualche sparuta riga finale, da uno striminzito giudizio critico, peraltro negativo, sul dramma.⁵⁵ Va da sé che il fatto che i più importanti quotidiani svedesi mandassero i loro migliori critici a Roma per recensire le prime dei drammi di d'Annunzio, non va del

tutto d'accordo con il tono di sufficienza e quasi di commiserazione che si percepisce dalla lettura degli articoli. Non c'è dubbio insomma sul fatto che d'Annunzio fosse un'assoluta celebrità in Scandinavia già nei primi del Novecento, ma è altrettanto certo che la consegna era quella di cercare di parlarne male il più possibile mettendo l'accento sulla sua vita scandalosa e sui suoi atteggiamenti insopportabili per gli scandinavi,⁵⁶ anziché sul contenuto delle sue opere.

Per trovare toni più oggettivi e non velati da pregiudizi, giova partire da un passaggio di August Strindberg, certamente il più grande scrittore svedese di tutti i tempi, in una lettera del 1906 ad Harriet Bosse,⁵⁷ dove d'Annunzio viene nominato con indubbia ammirazione.⁵⁸ Il passo va letto tenendo conto del fatto che lo stesso Strindberg, nonostante la sua riconosciuta grandezza, negli stessi anni era emarginato dall'Accademia di Svezia (da lui peraltro ferocemente criticata in articoli e discorsi) che non lo prese mai in considerazione per il premio Nobel che pure gli sarebbe spettato. Anche nel caso di Strindberg, a pesare sul giudizio critico negativo dell'Accademia di Svezia, furono fattori (i suoi atteggiamenti provocatori, le critiche alla società) in realtà estranei ad una valutazione letteraria oggettiva. Una presentazione dell'opera di d'Annunzio, non condizionata dal consueto elenco dei suoi vizi, appare per la prima volta in volume in Svezia nello stesso 1906, ad opera di Aline Pipping,⁵⁹ abilissima traduttrice dall'italiano,⁶⁰ (nata in Finlandia dove venne pubblicato un solo romanzo di d'Annunzio),⁶¹ seguita poi nel 1930 da uno studio di Gunhild Berg,⁶² buona conoscitrice della letteratura italiana e priva di preclusioni politiche nei confronti di d'Annunzio, di cui dimostra di avere studiato con attenzione anche l'opera poetica.⁶³ Non è privo d'interesse il fatto che alla Berg, in anni successivi al suo lavoro del 1930, venissero affidate dall'Accademia di Svezia alcune perizie sugli scrittori italiani candidati al Nobel, segnatamente negli anni '40.

La lunga e attenta analisi della Berg che vede in d'Annunzio «il primo grande scrittore moderno del suo Paese»,⁶⁴ passando al vaglio in modo estremamente lusinghiero anche romanzi e drammi, non fa breccia però nel muro ostile dell'insopprimibile diffidenza scandinava nei confronti del poeta, che ritroviamo immutata in un testo di soli cinque anni dopo,⁶⁵ uscito dalla penna di uno dei soci più prestigiosi dell'Accademia di Svezia e della commissione Nobel, quell'Anders Österling che ancora oggi viene ritenuto un grande estimatore e conoscitore della letteratura italiana, oltre che un sincero ammiratore del nostro Paese. Il tono motteggiante, venato di sfumature d'indignazione, con cui Österling apre il suo saggio su d'Annunzio partendo dalla recente pubblicazione in Italia de *Il libro segreto*, è rivelatore di un atteggiamento profondamente inciso nella storia degli abitanti dell'estremo Nord. La società e i valori di Österling e dei suoi coetanei, educati nel severo rispetto luterano della sobrietà e del culto del proprio dovere, alieni dallo sfoggio del lusso e dall'autocompiaciuta esibizione della loro vita e della loro opera, ritenute un adempimento da compiere in rispettoso silenzio, rendevano pressoché odiosa la figura di d'Annunzio proiettando un'ombra sinistra anche sulla sua opera. A contrastare questa immagine negativa non poteva valere nemmeno il riconoscimento della grandezza di d'Annunzio e del suo diritto al Nobel, espresso, sia pure sommessamente e tardivamente, nel 1932 da un autorevole socio dell'Accademia di Svezia, quel Verner von Heidenstam,⁶⁶ vincitore egli stesso del premio nel 1916,⁶⁷ con una procedura da ritenersi criticabile come sarebbe avvenuto in casi successivi.

Non si spiegherebbe altrimenti come Österling, che pure nel 1935 aveva più di 50 anni e faceva parte fin dal 1919 dell'Accademia di Svezia, potesse essere così ingenuo da sdegnarsi per il fatto che d'Annunzio, in un'opera il cui titolo significativamente era *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, parlasse di se stesso «per cinquecento pagine [...] ininterrottamente». E di che altro avrebbe dovuto parlare, dato che il tema del libro e il numero delle pagine erano già chiaramente indicati nel titolo? L'approccio critico dello svedese era ostile già in partenza e la sua lettura del nuovo libro di d'Annunzio, forse approssimativa dal momento che

l'italiano di Österling era (e sarebbe sempre rimasto) zoppicante,⁶⁸ appariva soprattutto come un pretesto per muovere nuove critiche all'uomo e alla sua vita.⁶⁹

In modo forse ancora più deciso nei confronti di d'Annunzio si muove la critica scandinava nel 1944, quando pure a pronunciarsi è uno dei migliori conoscitori di letteratura e dei saggi più efficaci e spregiudicati che abbia avuto la Svezia nel corso del Novecento, Sven Stolpe,⁷⁰ anticonformista, incline a fustigare in letteratura anche quegli atteggiamenti rigidamente luterani di cui abbiamo parlato in precedenza e studioso di rilievo in un panorama spesso misero. Eppure, una volta messo di fronte alla figura di d'Annunzio, ormai scomparso, perfino Stolpe si lancia polemicamente all'attacco facendo troppo spesso del poeta un personaggio caricaturale,⁷¹ anche se torna a suo innegabile merito sia l'aver riconosciuto, pur se solo di passaggio, la grandezza del d'Annunzio scrittore,⁷² sia l'aver dedicato l'*incipit* del suo saggio al fenomeno dei sentimenti ingiustificati di odio da parte della critica svedese nei confronti del poeta italiano.⁷³

Il clima dal secondo dopoguerra in avanti in Scandinavia è, non sorprendentemente, ancora più ostile a d'Annunzio di quanto lo fosse stato nel mezzo secolo precedente, un triste fenomeno di avversione preconcepita, assai più politico che letterario, verificatosi peraltro anche in Italia – come è noto – con un'inversione solo dalla metà degli anni '60, quando, tra gli altri segnali, vi fu l'edizione economica de *Il piacere* tra i primissimi numeri della nuova collana degli Oscar Mondadori. Ancora nel 1946 Artur Lundkvist, che poi sarebbe divenuto una figura di primissimo piano nell'Accademia di Svezia,⁷⁴ in qualità di redattore e coordinatore di una storia letteraria europea tra il 1918 e il 1939, affidava alla penna di Pier Maria Pasinetti, allora occasionalmente attivo in Svezia come insegnante, un giudizio lapidario e di sapore prettamente politico su d'Annunzio.⁷⁵ Gli stessi toni risuonano lo stesso anno nell'intervento del critico letterario dello "Svenska Dagbladet", Knut Hagberg, in una postfazione, alquanto corrosiva, alla riedizione de *Il fuoco* in una nuova traduzione effettuata da Agne Hamrin,⁷⁶ con un inopportuno sconfinamento in campo politico e un inutile richiamo a Mussolini.⁷⁷

Ci si potrebbe chiedere quale fosse il senso di ripubblicare nel 1946 *Il fuoco* in una nuova traduzione svedese (peraltro inferiore alla prima del 1901) in una nuova collana di romanzi, intitolata *Letteratura mondiale moderna*, in cui figuravano opere di Conrad, Zola, Checov, Sienkiewicz, e dove l'unico autore italiano presente era proprio d'Annunzio, se poi i suoi romanzi dovevano essere definiti in modo così sprezzante, con un'ancora di salvataggio gettata solo *in extremis* alla «grande bellezza lirica», nel solco di un palese quadro critico di parte, allora notoriamente vigente anche in Italia, secondo il quale d'Annunzio sarebbe stato una sorta di virtuoso della parola, incapace però di costruire un romanzo o un dramma in modo soddisfacente. Questo quadro poco consolante non sarebbe sostanzialmente mutato nei decenni successivi,⁷⁸ aggravandosi ulteriormente a causa del fenomeno scandinavo (ma non solo scandinavo) di una malaugurata sovrapposizione delle figure di d'Annunzio e di Mussolini,⁷⁹ personaggio storico quest'ultimo divenuto oggetto di un interesse sempre crescente e oggi quasi morboso, pur nella scarsa capacità da parte degli storici nordici, di approfondire il quadro molto complesso e sfaccettato della storia italiana dal primo al secondo dopoguerra.

Vale quindi la pena chiudere questa, talora sconfortante, perlustrazione con il richiamo a un recente libello su d'Annunzio, uscito in Svezia, a riprova della sorprendente confusione che ormai circonda tanto la figura storica quanto l'opera letteraria del grande scrittore italiano. L'autrice del volumetto esordisce infatti dando per proprie, ma copiandole invece, con totale assenza di virgolette, o parafrasandole, le medesime parole usate da altri detrattori di d'Annunzio e, nel caso specifico, da Knut Hagberg (che abbiamo citato), immaginando che il lettore sprovveduto non scopra il falso.⁸⁰ Priva della necessaria conoscenza dell'opera dannunziana, l'autrice si muove nei luoghi comuni che è riuscita a recepire rubacchiando qua e là fra quanto di negativo è stato scritto in Svezia sul poeta italiano, cercando di dimostrare, in maniera certamente non convincente ma comunque

lesiva, la sua abiezione e la sua intensa attività di guerrafondaio e di fascista.⁸¹ Spiace dover concludere con un libro così scarso un itinerario critico, che pure ha visto, nel tempo, esprimersi su d'Annunzio e non senza ammirazione uomini del calibro di Strindberg e di Brandes,⁸² ma ci sembra che la citazione di questo ultimo e sconcertante lavoro sia un atto dovuto all'acribia critica e insieme un sigillo alla visione dominante che gli scandinavi ebbero ed hanno della vita e dell'opera di Gabriele d'Annunzio.

NOTE

1. A. MORAVIA, *Lettera a Luigi Pirandello*, [S.l., novembre 1934], in: K. ESPMARK, *Il premio Nobel per la letteratura*, con saggi di E. TIOZZO, S. ZAPPULLA MUSCARÀ ed E. ZAPPULLA MUSCARÀ, la Cantinella, Catania 2002, p. 278. La lettera di congratulazioni di Moravia a Pirandello, scritta a mano su una sola facciata, è riprodotta in fotografia.

2. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1895; *Dödens triumf* (Trionfo della morte), Svanbäcks förlag, Stockholm 1898;

3. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Elden* (Il fuoco), Bonnier, Stockholm 1901; *Njutningslysten* (Il piacere), Bonnier, Stockholm 1902; *Oäkta* (L'innocente), Bonnier, Stockholm 1902; *Vårdröm* (Sogno di un mattino di primavera), A. Lindsström, Stockholm 1916.

4. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Den oskyldige* (L'innocente), Åhlén & Åkerlund, Stockholm 1914.

5. Cfr. E. TIOZZO, *L'Italia dei premi Nobel*, in: S. LUZZATTO, G. PEDULLÀ (curatori), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, pp. 546-550, Einaudi, Torino 2012.

6. S. BJÖRKMAN, *Erik Axel Karlfeldt och den italienska litteraturen*, «Sammlaren», Årgång 114, 1993, p. 39: «Qualche volta si accenna al fatto che anche dall'Italia una proposta del nome di d'Annunzio fosse senza speranza. K.A. Hagberg nella sua perizia del 1924 su Matilde Serao accenna (senza precisare data e autore) a un articolo ne *L'illustrazione italiana*, dove lo scrivente si batte per un premio Nobel all'Italia. Nel suo riassunto dell'articolo Hagberg scrive: "Se per un motivo o per l'altro il nome di d'Annunzio non fosse simpatico agli stranieri, chi scrive vuole raccomandare due scrittrici, Matilde Serao e Grazia Deledda, che entrambe hanno fama europea [...]»». La traduzione dall'originale, qui come altrove, è nostra. Hagberg era l'esperto di letteratura italiana di cui in quel periodo si serviva l'Accademia di Svezia per la valutazione dei candidati italiani. Torneremo sull'articolo di Björkman che cerca di sciogliere il nodo delle mancate candidature al Nobel di d'Annunzio dall'interno dell'Accademia di Svezia. Sven Björkman (1940-2017) è stato professore di lingue romanze all'Università di Uppsala.

7. Cfr. E. Tiozzo, *Il premio Nobel per la letteratura. La storia, i retroscena, il futuro*, Aracne, Roma 2018, pp. 7-23. Risulta sorprendentemente ancora poco chiaro in Italia, dopo 118 anni, chi abbia il diritto di proporre candidati al Nobel per la letteratura.

8. H. HELLESEN, *Skalden och lyckoriddaren i Fiume. Hos d'Annunzio i Vita palatset*, "Svenska Dagbladet", 14 dicembre 1919; «Dall'inviato speciale dello "Svenska Dagbladet". Fiume, 28 ottobre 1919 [...] Qui adesso è la corte di Gabriele d'Annunzio. Il Vate stesso vuole essere un Cesare Borgia. [...] d'Annunzio ama circondarsi di giovani di famiglie altolocate. Il palazzo è pieno di eleganti ufficiali. Ognuno ha il suo compito che non è troppo pesante. Un tenente, figlio di un multimilionario di Firenze, si occupa per esempio di distribuire la posta. [...] Alla corte ci sono anche dame. Vere dame. Questo poeta, che non ha mai tralasciato un'occasione per dare scandalo di se stesso e di quelli che gli sono stati accanto [...] è riuscito negli ultimi anni a indurre l'alta società romana, la più sofisticata del mondo, a perdonare e dimenticare. Alla tavola di d'Annunzio a Fiume siede pressoché quotidianamente la contessa Papajava, nel cui splendido palazzo di Padova il massimo signore italiano della guerra aveva il suo quartier generale dopo la sconfitta di Caporetto [...] Le volte in cui ho occasione di parlare con d'Annunzio mi rivolgo a lui con il titolo di "maestro", a cui è abituato e che trova ovvio. [...] Una sera fra gli ospiti figura il signor Borzetti, un magnate dell'industria che si dice possiede 200 milioni di lire che ha messo a disposizione del Vate. È invitato anche l'avvocato di d'Annunzio. Viene da Milano con un contratto dell'editore Treves. Si sta preparando un'edizione di lusso dell'*opera omnia* del poeta, che gli renderà 3 milioni di lire. – Che me ne faccio dei soldi quando non ho mai modo di vederli – dice d'Annunzio mentre pillucca gli acini di un grappolo d'uva – Se veramente avrò 3 milioni potrò viverci comodamente per un anno. [...] Ci sono sere in cui d'Annunzio siede a tavola fino alle due del mattino. Parla solo lui e gli altri ascoltano e annuiscono. [...] Deride Anatole France, il vecchio che dovrebbe stare in un ospizio».

9. L'articolo di Hellsen, pubblicato con grande rilievo su 4 colonne nel giornale che per gli Accademici era una sorta di Bibbia, spazzava via ogni anche più remota possibilità che d'Annunzio potesse mai essere preso in considerazione per il premio. L'ambiente lussuoso, la vita mondana perfino a Fiume, l'accento posto sugli scandali, l'appellativo di "signore della guerra", la noncuranza per somme altissime di denaro da dilapidare in un anno, il disprezzo per Anatole France, ecc., dovevano necessariamente suonare come un'offesa per i soci dell'Accademia di Svezia che avrebbero insignito del Nobel proprio Anatole France nel 1921, un premio che allora ammontava al valore odierno di circa 700.000 euro, mentre i tre milioni di lire, irrisi da d'Annunzio, corrispondevano a circa tre milioni di euro odierni.

10. Cfr. E. TIOZZO, *La letteratura italiana e il premio Nobel. Storia critica e documenti*, Olschki, Firenze 2009, pp. 216-223.

11. Cfr. A. ÖSTERLING, *Minnets vägar*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1967.

12. P. LUTHERSSON, *Skalden som ockuperade och regerade över en stad*, Svenska Dagbladet", 6 febbraio 1999: «D'annunzio era pieno di energie e divenne il tribuno di una richiesta massima di bottino di guerra. Nei suoi discorsi e articoli sbeffeggiò il presidente Wilson con la "sua lunga faccia cavallina e la sua bocca con trentadue denti falsi". Il Corriere della sera ritenne che si fosse spinto troppo oltre e lo respinse. Allora egli si rivolse a un editore che considerava cauto e vile ma che almeno aveva comprensione per i suoi desideri draconiani, Benito Mussolini e il popolo d'Italia». L'articolo di Luthersson (1954), responsabile delle pagine per la cultura dello "Svenska Dagbladet", insiste sul luogo comune, tanto caro agli svedesi di oggi, di un'identificazione totale tra d'Annunzio, Mussolini e il fascismo.

13. Cfr. E. Tiozzo, *Il Nobel svelato. Segreti, errori e verdetto del premio per la letteratura*, Aragno, Torino 2013, pp. 72-73 e 113-114. E.A. Karlfeldt (1864-1931) fu socio dell'Accademia di Svezia dal 1904 al 1931, ricoprì dal 1913 l'importante carica di Segretario Permanente e fu uno dei componenti della commissione Nobel dal 1912 al 1931, anno della sua morte e della sua sorprendente premiazione postuma con il Nobel, un evento unico nella storia ultracentenaria del premio, e certamente non privo di ombre.

14. S. BJÖRKMAN, *op. cit.*, p. 33: «In un altro punto, cioè nella *Oration till skaldar och kompaner*, datata tarda estate del 1930" e pubblicata nel numero di Natale del *Dagens Nyheter*" nel 1930, [...] Karlfeldt va all'attacco quando scrive "d'Annunzio che detesto"».

15. Ivi, p. 28: «L'opinione negativa di Bildt su d'Annunzio appare nuovamente in una lettera del 6 luglio 1918, quando egli manda a Karlfeldt una poesia che d'Annunzio aveva pubblicato per celebrare il giorno della liberazione degli Stati Uniti: Un sostantivo adatto per definire questo temino scolastico non so trovarlo. 'Spazzatura' non è molto accademico, ma si avvicina molto al concetto. – Logorrea dall'inizio alla fine. Mi affretto ad aggiungere che amici militari mi dicono che d'Annunzio si distingue veramente come aviatore. Su quella via è destinato a salire. Come poeta mi sembra che stia andando nella direzione opposta"».

16. *Ibid.*: «Nell'ultima lettera a Karlfeldt, che è la lettera del nuovo anno del 1927, Bildt concede senza riserve il suo riconoscimento al *poeta* d'Annunzio. Racconta che si dice che Schück si trovi a Gardone, dove si presume che vada a trovare d'Annunzio. "In tal caso ne sarà probabilmente affascinato. Si può pensare quello che si vuole del carattere di d'Annunzio, ma egli possiede innegabilmente questa forza singolare che noi, in mancanza di corrispondenti parole svedesi, chiamiamo 'charme'. L'ho sperimentato io stesso". Nella stessa lettera Bildt chiama d'Annunzio "il più grande poeta italiano vivente". Personalmente sceglie però in questo periodo di appoggiare la candidatura al Nobel di quello che ritiene il numero due, cioè Cesare Pascarella». Henrik Schück (1855-1947), socio dell'Accademia di Svezia dal 1913, fu uno dei più autorevoli componenti della commissione Nobel dal 1920 al 1936 e si deve soprattutto a lui l'assegnazione del Nobel a Grazia Deledda, di cui era uno strenuo sostenitore.

17. Ivi, pp. 33-35: «Sembra che ci sia motivo di presumere che Karlfeldt conoscesse abbastanza bene il poeta che egli talora loda indirettamente e talora condanna. [...] Va sottolineato che Karlfeldt, come gusti, era libero da visioni bigotte, ma il ruolo ufficiale come Segretario Permanente dell'Accademia e la residua atmosfera vittoriana del tempo avevano un forte peso nella sua presa di distanze. [...] La cosa interessante nel contesto è però che nella poesia di Karlfeldt incontriamo molte espressioni della stessa ispirazione erotico-religiosa che esiste nell'opera dannunziana. Trovo la brusca presa di distanze di Karlfeldt da d'Annunzio particolarmente strana, dato che mi sembra che egli abbia ricevuto influssi diretti da questo poeta in una delle sue più note e centrali poesie, cioè "Höstpsalm" [...] La poesia che per me, al di là di disuguaglianze fondamentali, è la credibile fonte d'ispirazione della poesia di cui sopra è il sonetto "Assisi" di Gabriele d'Annunzio. [...] La città conventuale di Assisi è il luogo in cui vengono situate entrambe le poesie [...]. Karlfeldt ha trattato il tema con distanza luterana, in un modo caratteristico per lui [...]. La poesia di d'Annunzio descrive un'Assisi completamente diversa [...]. L'esperienza comune a cui si riferiscono entrambi i poeti è una visita

nella chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi [...]. Dal momento che i due poeti hanno composto le loro poesie basandosi su osservazioni proprie fatte sul posto, non si può naturalmente escludere che Karlfeldt non sia stato a conoscenza della poesia di d'Annunzio. [...] Karlfeldt anche in altri contesti ha creato poesie della stessa bruciante intensità come d'Annunzio. [...] Credo che Karlfeldt possa aver trovato difficile accettare una fratellanza poetica a cui non corrispondeva una qualche simpatia umana o di pensiero da parte sua (i due poeti non si sono mai incontrati) e che non era compatibile con le esigenze della decenza».

18. *Ibid.*: «Dobbiamo perciò constatare che il sostenitore di Mussolini, d'Annunzio, era verosimilmente impensabile per il premio Nobel, al di là delle sue qualità poetiche [...]».

19. Oscar Levertin (1862-1906), professore di storia della letteratura all'Università di Stoccolma, era il più autorevole critico letterario svedese del suo tempo. I suoi articoli, poi raccolti in vari volumi, apparivano sullo "Svenska Dagbladet" e su "Aftonbladet". L'intera raccolta delle sue opere è in 24 volumi, pubblicati tra il 1907 e il 1910.

20. Il romanzo di d'Annunzio, con il titolo *Elden* esce in Svezia nel 1901, lo stesso anno dell'assegnazione del primo premio Nobel per la letteratura. Dello scrittore italiano erano state tradotte in svedese in precedenza altre opere che abbiamo già ricordato.

21. O. LEVERTIN, *Elden*, 28 maggio 1900, poi in: O. LEVERTIN, *Samlade skrifter*, sextonde delen, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1909, pp. 190-191: «Il più noto scrivente [sic] dell'Italia odierna ha sempre trattato se stesso con una squisita venerazione, e lo ha senza dubbio messo in chiaro, perché è una delle prime condizioni affinché gli altri facciano lo stesso. Nessun Dio finora ha avuto un culto senza professare egli stesso l'adorazione della sua divinità, e ai nostri giorni va peggio che mai per il genio che vuole passare in incognito nel mondo. Il rischio di non venire scoperto è troppo grande. Gabriele d'Annunzio l'ha capito bene e si è messo egli stesso a dirigere il ritornello turco: "Allah è grande e Maometto è il suo profeta"; l'arte è grande e d'Annunzio è il suo profeta [...]. Ma non ha mai diffuso questo comandamento con tanta convinzione, insistenza e quantità di varianti, come nel romanzo appena uscito e già così discusso, *Il fuoco*. Non avrete altro dio al di fuori di me – egli tuona e fulmina, sussurra e canta, in questo libro, per sigillare per l'eternità la sua missione come demiurgo della nuova arte latina, il continuatore dell'età classica e del Rinascimento [...]. Tuttavia, anche se *Il fuoco* batte il record dell'autoapoteosi poetica, tale caratteristica non basterebbe per destare tanta attenzione».

22. *Ibid.* «Ci repelle il suo modo di entrare dietro le quinte di un romanzo e di descrivere la realtà privata, da cui esso è nato. Che cosa ha a che fare il pubblico con la singola vita che l'artista trasforma in libro? Troppo spesso si tratta di "pettegolezzi" sulla sua vita, e ogni artista dovrebbe sapere la differenza che c'è tra la poesia e i suoi esempi nella realtà. Ma la questione è che ne *Il fuoco* è lo scrittore stesso che ci costringe a riconoscere Gabriele d'Annunzio in carne ed ossa nell'eroe del libro, Stelio Effrena, e nella sua amante, la grande attrice La Foscarina, la straordinaria interprete che anche quassù in Svezia abbiamo potuto ammirare come la più bella e la più geniale rappresentante della femminilità. [...] Così il libro sul dramma amoroso tra Stelio e La Foscarina ha assunto un interesse morboso [...]».

23. *Ivi*, pp. 194-196: «E se talora lo Stelio di d'Annunzio ha su di sé la luce del ridicolo, ci sono anche momenti in cui su di lui si posa qualcosa di neroniano. La parte peggiore è costituita dalle lunghe digressioni e dai ragionamenti sull'estetica, tenuti dal maestro per i suoi apostoli [...]. Questi lunghi discorsi si compongono per lo più di lodi del lavoro dello stesso d'Annunzio, dei suoi drammi teatrali pensati in grande ma spesso anche noiosi e logorroici. [...] peccato che *Il fuoco* di d'Annunzio spesso sia solo un fuoco d'artificio».

24. *Ivi*, p. 191.

25. Cfr. E. TIOZZO, *Il Nobel svelato*, cit., pp. 43-50.

26. G-G N. (GEOG NORDENSTAN), *Elden*, "Dagens Nyheter", 26 settembre 1901: «[...] d'Annunzio non ha mai dimostrato di possedere la virtù del pudore. Quando è uscito *Il fuoco*, tutto il mondo aveva saputo in anticipo che vi si trattava dello scrittore stesso e della signora [in italiano nel testo] Duse e di quello che c'era stato tra di loro. Il libro ottenne una fama – verosimilmente anche una diffusione – che non avrebbe avuto senza questa pubblicità. [...] d'Annunzio, com'è noto, non si è mai tirato indietro quando si trattava d'impadronirsi di cose altrui. Ha cominciato prendendo un nome che non era il suo – si chiamava Rapagnetta – ed era la più innocente delle sue annessioni. Nella sua abbondante produzione ha attinto a destra e a sinistra da scrittori antichi e moderni. [...] Egli è depravato e raffinato, sensuale ed esteta, adoratore del suo io come della musica di Wagner e della filosofia di Nietzsche [...] Non si può leggere il libro senza irritarsi per quello che è uno spregiudicato e sfacciato romanzo a chiave [...]».

27. *Ibid.*: «[...] è un artista in ogni cosa a cui dà vita. È prima di tutto un adoratore della bellezza formale. Lo splendore e la scioltezza della sua lingua non sono immaginabili quando lo si legge in traduzione [...]. L'incantevole primo capitolo è rappresentativo di tutto il romanzo, questo grandioso

dipinto con i suoi colori cangianti, la dolce e calma sera veneziana sul mare [...]. Al termine il fresco mattino con la solitudine sui canali e i palazzi dormienti [...] la descrizione è grandiosa e ricca di splendidi colori, di poesia, vita e passione».

28. B. SVENSÉN, *op. cit.*, Del I, pp. 166-167: « Che cosa impedisce in tal caso che il prossimo premiato possa essere un d'Annunzio?». La frase è di K.A. Melin, componente della commissione Nobel, e verbalizzata il 24 settembre 1908 a proposito della candidatura di Swinburne, a cui Melin si opponeva fieramente ritenendolo uno scrittore deprecabile per il suo sensualismo. Dovendo quindi trovare un esempio del culmine della "impremiabilità", Melin fa il nome di d'Annunzio per mettere definitivamente a tacere i sostenitori di Swinburne.

29. Cfr. M. PRAZ, *Machiavelli e gl'inglesi dell'epoca Elisabettiana*, Vallecchi, Firenze 1928.

30. S.F., *d'Annunzios kupp mot Fiume. En allvarlig fara för Italien*, "Svenska Dagbladet", 16 settembre 1919. Il titolo tradotto in italiano è: "Il colpo di d'Annunzio a Fiume. Un serio pericolo per l'Italia" e l'articolo è di condanna per l'azione intrapresa. Il 28 dicembre 1919 lo stesso quotidiano titola: "Il ruolo di d'Annunzio volge al termine?" con il sottotitolo "I suoi migliori amici hanno preso le distanze da lui". La vicenda comunque viene seguita continuamente dalla stampa scandinava

31. S. COMBÜCHEN, *Om en dag man vaknar*, Norstedts, Stockholm 1995, p. 11: «Quando D'Annunzio – lo scrittore altamente riconosciuto e rinomato – all'età di 50 anni si dotò di megafono e uniforme, perse di colpo la maggior parte del suo valore letterario, segnatamente presso gli altri scrittori. Per prendere un esempio svedese, Anders Österling considerò con disgusto i suoi numeri di propaganda e lo liquidò come "calvo eroe da salotto" [...]». Il saggio della Combüchen (1942), tedesca naturalizzata svedese e mediocre romanziera, non ha rilevanza scientifica. Il passaggio citato interpreta tuttavia un'opinione diffusa in Svezia, anche se riteniamo che Österling avesse preso le distanze da d'Annunzio per altri motivi e assai prima di quanto dica la Combüchen.

32. Anche chi aveva simpatie conservatrici o nazionaliste in Svezia, nei primi decenni del Novecento, temeva comunque che la guerra, ogni guerra, potesse minacciare il Paese.

33. Il 12 novembre 1921 lo Svenska Dagbladet" riferisce quanto riportato da un giornale danese: «*d'Annunzio lo scroccone*, così titola un giornale danese a proposito [...] del poeta d'Annunzio, anche noto per i suoi traffici a Fiume. Questa volta non si tratta di un'intera città di cui si è impadronito, ma soltanto di una villa, anche se bellissima. E non è possibile cacciare via lo scroccone dalla villa, che si trova sul lago di Garda, appartiene a una signora danese, è arredata splendidamente e possiede una celebre biblioteca. Dopo l'affare di Fiume, poiché il poeta era senza casa, si è semplicemente trasferito nella villa, si è piazzato là e non si è curato della proprietà che è arrivata poco dopo chiedendogli di restituirle la sua proprietà. Le autorità non si sono curate della cosa. Adesso il ministero danese degli Esteri si sta occupando della cosa. Rimane da vedere quale sarà il risultato. D'Annunzio è l'uomo delle sorprese».

34. G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, Gyldendal, Copenaghen 1892; *Den uskyldige* (L'innocente), A. Christensen, Copenaghen 1900; *Lyst* (Il piacere), Gyldendal, Copenaghen 1902; *Ilden* (Il fuoco), Gyldendal, Copenaghen 1903; *Maaske – og maaske ikke* (Forse che sì – forse che no), Gyldendal, Copenaghen 1910; *Betragtning af døden* (Trionfo della morte), Gyldendal, Copenaghen 1913; *Leda uden svanen* (La Leda senza cigno), Gyldendal, Copenaghen 1922. Figurano tradotti anche alcuni drammi. Scarseggiano invece, come in Svezia, le traduzioni della poesia di d'Annunzio,

35. A. PIPPING, *Nyare italiensk lyrik*, Förlagsaktiebolaget Helios, Helsinki 1906, p. 176: «Questo cattivo poseur», come lo ha soprannominato Brandes». Il giudizio di Brandes riportato dalla Pipping, sarebbe stato formulato in una lettera di Brandes ad Arthur Schnitzler, dove il critico danese avrebbe sostenuto di "non ammirare incondizionatamente d'Annunzio", definendolo "grande scrittore e cattivo poseur". Non abbiamo ritenuto necessario controllare questa lettera di Brandes per verificare l'esattezza della citazione della Pipping, dal momento che citiamo altri significativi passaggi di Brandes su d'Annunzio.

36. G. BRANDES, *Samlede skrifter*, Vol. XVI, Gyldendal, Copenaghen 1906, pp. 133: «Gabriele d'Annunzio in questo momento è senza dubbio la personalità più rappresentativa dell'Italia. Si può discutere se egli sia il più grande talento del Paese, ma non si può mettere in dubbio che la fusione tra il suo talento e le circostanze gli abbiano dato una posizione di preminenza. In campo artistico egli è per l'Italia il pensatore che Tolstoj è per la Russia in campo sociale e religioso». L'articolo (*Geniet*) è del 1902 e contiene un confronto tra d'Annunzio e Leon Daudet. Un secondo articolo (*Gabriele d'Annunzio*), presente sempre nello stesso volume e anch'esso del 1902, è invece la recensione de *Il piacere*, allora appena uscito in traduzione danese, pp. 327-330: «Il contenuto del libro è meno interessante delle descrizioni che contiene, perché la definizione dei caratteri affoga nelle pitture paesaggistiche. [...] Nessuno scrittore italiano vivente è più lontano di Gabriele d'Annunzio dalle abitudini e dal modo di pensare scandinavi. [...] Ma egli è senza dubbio sommo come pittore della natura in Italia e come adoratore dell'arte italiana. È un figlio del sole». È l'*excipit* della recensione.

37. G. D'ANNUNZIO, *Lyst, op. cit.*, pagina fuori testo con il facsimile della lettera autografa di d'Annunzio alla Winge: «Je vous remercie de m'avoir procuré le grand honneur de ces quelques lignes de l'illustre Brandes, que j'aime et j'admire depuis longtemps. Croyez, chère mademoiselle, à tout mon dévouement. Ave! Gabriele d'Annunzio. Settignano (Florence): 13 janvier 1902».

38. J. KNUDSEN, *Georg Brandes. Magt og afmagt 1896-1914*, vol. II, Gyldendal, Copenaghen 1998, p. 553: «L'Italia per Brandes è caratterizzata in alto grado dal contrasto tra la grandezza del passato e i problemi sociali e politici del presente. [...] Il contrasto tra il prima e il dopo è stato anche il motivo del suo interesse per i due scrittori italiani di cui si è occupato, d'Annunzio e Marinetti. Incontrò entrambi a Parigi nel 1911».

39. G. D'ANNUNZIO, *Dødens triumf* (Trionfo della morte), Alb. Cammermeyers Forlag, Kristiania 1901.

40. Hans Ernest Kinck (1865-1926), filologo e critico letterario, fu anche autore di romanzi, saggi e opere teatrali, di ampia notorietà in Norvegia. Molto interessato all'Italia, dopo il libro *Italienerne*, pubblicato nel 1904, scrisse nel 1916 un lavoro su Machiavelli, *Renæssense-mennesker*, e nel 1925 il saggio *Italien og vi*.

41. Cfr. H.E. KINCK, *Stammens røst; fem italienske digtere fra vor tid*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Kristiania 1919, pp. 127-174. Nel libro vi sono saggi anche su Verga e Pascoli.

42. Ivi, p. 128: «Gabriele d'Annunzio, "il poeta abruzzese" (in italiano nel testo) [...] si chiamava originariamente Rapagnetto [sic]».

43. Ivi, p. 129.

44. Ivi, p. 130: «Possiamo liberarci a malapena dalla sensazione di una cosa artefatta; è meccanica in modo imbarazzante. Insicurezza su insicurezza! Un'orgia di insicurezze dell'anima».

45. Ivi, pp. 131-132: «Ma nelle descrizioni c'è un mare di retorica – monotona ma scintillante. I suoi compatrioti lo chiamano "lo stile dorato". E potrà anche essere che ci siano più sfumature di quanto possa percepire uno straniero».

46. *Ibid.*: «C'è il cinismo, per esempio quando i due *viveurs* conversano. Qui si nota una crudezza pagana che troviamo solo nei classici latini [...] un sensualismo latino-classico nei personaggi, nel loro edonismo, nel loro gusto [...] come lo stesso autore. [...] Si è detto che nessuno caratterizza le donne come lui. [...] Mi è difficile capirlo. Al contrario c'è qualcosa di legnoso nelle descrizioni, e qualcosa di dozzinale [...] ma la percezione delle donne per un latino e un nordico è così grande che non si può misurare con lo stesso metro».

47. Ivi, p. 135: «d'Annunzio è un italiano genuino, con i suoi pregi e difetti, e con questo non voglio dire che tutti gli italiani siano come lui. La retorica dello stile, il cinismo e l'ambizione – ciò che rimarrà dei suoi libri – sono tutta un'espressione della sua razza». Kinck – per essere sul sicuro – ribadisce il concetto, allargandolo geograficamente, a proposito del successo di d'Annunzio in Francia: «Il motivo del successo in Francia si spiega con quanto ho definito prima come caratteristica della razza» (p. 136).

48. Ivi, p. 139.

49. Ivi, p. 156: «In sé e per sé non c'è niente di originale in questo culto dell'Ellade. [...] in d'Annunzio diventa una sorta d'itinerario di salvezza morale. [...] una filosofia della vita basata sulla "Bellezza" (in italiano nel testo), da un punto di vista logico, diventa un circolo vizioso; perché che cos'è la "bellezza"? [...] un concetto che cambia nel tempo, come un sughero trascinato sull'acqua dalla corrente».

50. Ivi, p. 157-160: «Non è poi la fine del mondo, per la poesia, se un abitante del Nord talora manca della pienezza nel canto [...] Piuttosto è pericoloso per le sorti della poesia che ci sia uno spirito reazionario nascosto in questo itinerario di salvezza morale verso l'Ellade. Questa santificazione dell'Ellade che si contrappone alla società moderna, specialmente nei paesi scandinavi, allude all'oscurantismo barbaro [...]. Il poeta non ha trovato alcuna soluzione con quest'opera. [...] Non c'è anima dietro questa poesia e questa filosofia della vita».

51. Ivi, p. 163-164: «L'Abruzzo è la terra dei sensi primitivi, dove la popolazione non riesce a dominarli nemmeno con l'avanzare degli anni. È la terra degli amuleti; credo di non avere mai visto un carretto da quale non pendesse un corno contro il malocchio. [...] È anche la terra della vendetta (in italiano nel testo) [...] e se si parla con qualcuno per strada si può venire sorpresi dai banditi che gridano *faccia a terra* (in italiano nel testo) e si viene rapinati».

52. O. LAGERCRANTZ, *Agnes von Krusenstjerna, Månpoeket*, Stockholm (1951) 1986, p. 182: «I coniugi il giorno dopo durante una cena raffinata [...] ebbero l'occasione d'incontrare lo stesso d'Annunzio che [...] li ricoprì di un profluvio di spiritose frasi in francese e parlò del suo nuovo libro, forse con il segreto pensiero che i suoi ospiti avrebbero potuto fare qualcosa per lui nel Paese in cui si assegnava il premio Nobel». I due coniugi erano la scrittrice svedese Agnes von Krusenstjerna (1894-1940) e il marito, David Sprengel (1880-1941), critico letterario e traduttore. L'incontro narrato da

Lagercrantz avvenne nel 1927 a Gardone. Il pensiero «segreto» di d'Annunzio sul Nobel è ovviamente un'illusione di Lagercrantz.

53. O. LEVERTIN, *Den döda staden*, 21 aprile 1901, poi in: O. LEVERTIN, *Samlade skrifter, op. cit.*, pp. 197-205: «Ieri sera a Roma è stata rappresentata per la prima volta la grande tragedia di Gabriele d'Annunzio, *La città morta*», con Eleonora Duse nel ruolo di protagonista femminile. [...] Perché, nonostante tutto, d'Annunzio in questo momento, se si considera il vecchio Carducci come emerito, coronato d'alloro, è lo scrittore italiano più rappresentativo e significativo. È certamente vero che uno spiacevole tratto di avventurismo letterario è presente nella sua carriera. La dea della pubblicità ha soffiato spesso le trombe della sua celebrità, cose genuine e cose false appaiono fianco a fianco nelle sue opere in modo da disturbare, come pietre vere e pietre false nello stesso castone. [...] Di un genere più puro e più limpido è la fama della Duse. [...] Il dramma di d'Annunzio in sé e per sé è un'opera interessante. [...] Quando la *pièce* è stata rappresentata ieri sera nel grande teatro Costanzi di fronte a signori in frack e dame generosamente scollate, è accaduto quello che accade spesso quando un lavoro d'immaginazione viene messo sotto le luci del palcoscenico – i difetti della costruzione appaiono con chiarezza magnificata, e le bellezze dell'atmosfera vengono offuscate da cose esterne e concrete. La lirica è svanita come una fragile musica nella grande acustica del teatro e senza di essa le interpretazioni sembravano stancanti ed esagerate. [...] Fortunatamente in tutta questa compagnia di teatranti c'era la Duse. [...] Il dramma di d'Annunzio è stato molto apprezzato dal pubblico. Lo stesso maestro si è dovuto presentare sul palcoscenico dopo ogni atto. Si è inchinato da uomo di mondo, un po' rigido sulle ginocchia, ma altrimenti un mostro di eleganza, con la sua testa calva e la sua faccia da *viveur*. Ha sorriso di un sorrisetto sottile come un agente di borsa che sta facendo il colpo grosso, girandosi quasi con disprezzo sui tacchi alti delle scarpe di cuoio lucido, quando si è congedato. Forse la serata, nonostante tutti gli applausi, non corrispondeva alle sue aspettative».

54. G. JANSON, *Från Roms teatrar*, *Dagens Nyheter*, 28 dicembre 1901: «[...] È chiaro che un nuovo dramma di d'Annunzio il più famoso scrittore italiano – forse è meglio aggiungere: dentro i confini italiani – dev'essere un grande avvenimento. Il celebre scrittore riesce sempre a fare qualcosa che rende necessario parlare di lui, non ha importanza di che cosa si tratti. [...] E non si può fare altro che ammettere che lo scrittore ha maneggiato incautamente, dandogli anche fuoco, molti materiali infiammabili, dove il velo protettore del buio avrebbe reso loro i migliori servizi».

55. *Ibid.*: «Qui il dramma finisce tra i rumori di disapprovazione del pubblico. È stato fatto qualche tentativo isolato di salvare la situazione ma gli applausi sono stati coperti dagli strilli e dai fischi, e la battaglia era perduta. – a Roma. Fortunatamente per d'Annunzio Roma non è tutta l'Italia, ma dovrebbe comunque essere difficile per lui cancellare i segni della sconfitta. [...] “Francesca da Rimini” è una poesia epica ed inappuntabile come tale, ma è una *pièce che* drammaticamente non funziona [...]. E con questo lavoro egli ha dimostrato di nuovo ciò che tutti sapevano prima, che è un poeta con la grazia divina e che il suo talento come drammaturgo non esce da limiti abbastanza ristretti».

56. Vedremo più avanti su questo punto il tono scandalizzato di Sven Stolpe quando scrive dei cento completi di d'Annunzio e delle sue centinaia di scarpe, come se questi particolari fossero un deciso argomento di condanna per lo scrittore italiano.

57. Harriet Bosse (1878-1961), nata ad Oslo, era una nota attrice e cantante di doppia nazionalità svedese e norvegese. Fu la terza moglie di Strindberg dal 1901 al 1904 e da lui ebbe una figlia nel 1902. In seguito ebbe altri due mariti.

58. A. STRINDBERG, *Strindbergs Brev till Harriet Bosse*, Natur och Kultur, Stockholm 1932, pp. 218-219: «13 marzo 1903. Cara Bambina [...] Compra nuovi libri in libreria e leggi! Tengono compagnia. Io ho finito di leggerne due di d'Annunzio “Il piacere” e “L'innocente”. Forti da far rabbrivire! (Editore Adolf Bonnier), Molto più “crudi” dei miei; provocatori, istruttivi».

59. Cfr. A. PIPPING, *op. cit.*, pp. 175-235. Aline Pipping (1863-1963), finlandese di lingua svedese, aveva soggiornato a lungo e studiato a Firenze e a Roma.

60. Il volume della Pipping contiene anche un florilegio delle liriche di d'Annunzio da lei tradotte in svedese in rima e tratte principalmente dal *Poema paradisiaco*. Va ricordato che la Pipping tradusse in rima magistralmente tra il 1915 e il 1924 le tre cantiche della *Commedia*. Come esempio della sua abilità riportiamo la strofa finale di *Alla nutrice*: “Se allt skall vara som i forna tider –/och på sitt gamla tillitsfulla sätt/min själ skall smyga intill din så lätt/som vattnet i den öppna handen glider”.

61. G. D'ANNUNZIO, *Koleman riemuvoitto* (Trionfo della morte), Kustannusokakeyhtiö Kirja, Helsinki 1916. La traduzione è di Jalmari Hahl. Va tenuto presente che la Finlandia era bilingue e la seconda lingua era lo svedese.

62. Gunhild Berg (1888-1961) studiò a Uppsala, Parigi e Berlino e si addottorò nel 1916 a Uppsala. Nel 1923 si stabilì a Roma come corrispondente di alcuni importanti quotidiani svedesi. Ammiratrice di Mussolini, che incontrò in più occasioni, ebbe da lui diversi ritratti con dedica. La giornalista, che conduceva una vita riservata ed abitava all'Albergo Santa Chiara nei pressi del Pantheon, si spense a

Roma ed è sepolta nel cimitero del Verano. Cfr. M. HENRYSSON, *Gunhild Berg och hennes efterlämnade brevsamling*, Bibliotekshögskolan Specialarbete, Borås 1978.

63. G. BERG, *Modern italiensk litteratur*, Natur och Kultur, Stockholm 1930, p. 52: «Alcione è senza dubbio il lavoro più importante di d'Annunzio che già da solo gli assicurerebbe uno dei posti più alti sul Parnaso italiano. Un'opera di cui egli stesso ha riconosciuto il significato quando l'ha scelta per aprire la splendida edizione, pubblicata dallo Stato italiano, un onore più grande di quello mai concesso prima ad alcuno scrittore nel corso della sua vita. [...] Ciò che dà un colore e un peso particolari agli innumerevoli contributi di d'Annunzio all'apoteosi della sua patria è che egli, il più moderno e il più europeo dei poeti, uno dei rappresentanti della letteratura italiana contemporanea, è nello stesso tempo – ed è la seconda causa del posto che assume storicamente – il suo rappresentante più genuinamente italiano, il più legato alla tradizione, il più radicato. D'Annunzio sente tutta la ricchezza del passato come qualcosa d'immanente e di continuamente vivo».

64. Ivi, p. 46.

65. A. ÖSTERLING, *D'annunzios hemligheter* (1935), in: A. ÖSTERLING, *Längtan till Italien*, Bonniers, Stockholm 1971, p. 140: «L'età non ha placato l'insopprimibile brama di d'Annunzio di stupire il mondo e di far sempre parlare di sé. All'età di 72 anni, dunque il doppio dell'età a cui arrivò lord Byron, il poeta nazionale italiano ha donato al mondo una nuova opera, di contenuto così pericoloso che la Chiesa di Roma si è affrettata a mettere il libro all'indice. Va detto che queste confessioni non hanno eguali. Per quanto concerne l'autoincensamento provocatorio sfiorano il fenomenale: per cinquecento pagine si parla ininterrottamente del superuomo che si chiama Gabriele d'Annunzio, scrittore, eroe e artista della vita di dimensioni straordinarie. Egli non si stanca mai di raccontare, con la sua lingua scintillante e risuonante, la meravigliosa favola di se stesso». È l'*incipit* severo del saggio di Österling, datato 1935 ed inserito poi nella raccolta del 1971 con il titolo di "Nostalgia dell'Italia". La critica si riferisce a *Il libro segreto*, allora appena pubblicato.

66. Verner von Heidenstam (1859-1940), membro dell'Accademia di Svezia dal 1912 fino alla sua morte, è considerato una figura centrale nella letteratura svedese tra Ottocento e Novecento. Autore di opere in poesia e in prosa, predilesse temi ispirati alla storia settecentesca della Svezia come grande potenza e caratterizzati da una vena sensuale e romantica. Venne insignito del Nobel nel 1916 dall'Accademia di cui era autorevole socio, una procedura oggi vietata dagli statuti dopo una lunga serie di critiche.

67. V. VON HEIDENSTAM, "Falu Länsstidning", 30 gennaio 1932: «Sì, non si può negare che d'Annunzio abbia scritto molte poesie straordinariamente belle. E sicuramente dovrebbe essere stato lui a ricevere il premio Nobel invece di Grazia Deledda. Che egli non sia stato un modello di virtù, lo sappiamo, ma il premio Nobel è un riconoscimento dei meriti letterari e non un premio alla virtù. In generale noi in Svezia siamo male informati per quanto riguarda d'Annunzio, e sono principalmente le sue qualità meno simpatiche quelle di cui siamo stati messi a conoscenza. L'assegnazione del premio Nobel del resto è una questione difficile come quella dei premi letterari in generale. [...] Sì, d'Annunzio avrebbe meritato il premio Nobel». Le dichiarazioni di Heidenstam vennero rilasciate, durante un soggiorno a Sanremo, in forma di intervista a un quotidiano di scarsa diffusione come il "Falu Länsstidning", pubblicato dal 1838 al 1948 nel comune di Falu, nella regione della Dalecarlia nel nord della Svezia. Va da sé che Heidenstam, se ammirava d'Annunzio, come dichiarò al giornale nel 1932, avrebbe potuto e dovuto prendere un'iniziativa concreta per farlo concorrere al Nobel cominciando con il candidarlo, cosa che invece si guardò bene dal fare per tutti i 25 anni durante i quali gli fu possibile proporlo. Si può quindi ragionevolmente ritenere che anch'egli ritenesse improponibile il poeta italiano, nonostante le sue tardive dichiarazioni ad un foglio di poca importanza, oppure che le sue parole non fossero del tutto sincere.

68. Le registrazioni dei discorsi tenuti da Österling in italiano in occasione del Nobel e le sue lettere scritte nella nostra lingua risultano sgrammaticate e stentate. Della prosa e della poesia di d'Annunzio era forse in grado di capire qualcosa solo con l'aiuto di un italianista, a cui però non ricorreva.

69. A. ÖSTERLING, *op. cit.*, pp. 144-146: «In queste circostanze è verosimilmente una fortuna per l'umanità che d'Annunzio debba accontentarsi di essere d'Annunzio, una posizione che ai suoi occhi non è seconda di molto a quella di Alessandro Magno. Non è forse considerato un semidio in Italia? Non è stato creato principe di Monte Nevoso, e non ha forse chiarito i suoi piani politici una volta in una lettera al re d'Italia autodefinendosi duca di Ragusa? [...] Si misura con gli altri, ma si trova unico. Il solo che riconosce ancora come suo pari è Dante. [...] Se si possono sopportare pazientemente queste smanie al confine tra il ridicolo e il patologico, è possibile che negli impulsi puramente estetici di d'Annunzio si possa trovare qualcosa di valore. A modo suo è una persona istruita [...]. È un uomo che ha seguito le sue brame e i suoi istinti fino all'estremo, un attore consumato, senza rimpianti e scrupoli, ancora trionfatore nel suo ruolo [...]».

70. Sven Stolpe (1905-1996) nato a Stoccolma, romanziere, critico letterario, saggista e giornalista, si distinse in tutte queste attività. Nel 1947 si convertì alla religione cattolica.

71. S. STOLPE, *I människodjungeln*, Bonniers, Stockholm 1944, p. 83: «Era un eccellente cavallerizzo, un abile cacciatore [...] Usava ogni giorno mezzo litro di eccellente profumo – nel periodo del Vittoriale consumava casse di un raffinato Peau d'Espagne, che una ditta francese fabbricava particolarmente per lui. Il suo guardaroba era notevole, negli ultimi anni possedeva cento completi, trecento camicie di seta, una cinquantina di cappelli, trecento paia di scarpe, una cinquantina di pigiama e cinquecento fazzoletti. Davanti ai suoi ospiti poteva dire con tono di noncuranza: – Ordino sempre le mie scarpe da Thomas a Parigi. Le ultime sessanta paia, che ho fatto fare quest'anno e che non sono ancora state usate, sono opera sua... Nonostante questi sforzi non poté mai arrivare a una piena bellezza maschile, e la sua più grande preoccupazione era di non poter gareggiare con un Foscolo, uno Shelley o un Musset». La maggior parte delle 32 pagine del saggio di Stolpe riguarda questi dettagli.

72. Ivi, pp. 80-81: «Tanto per cominciare, d'Annunzio era a tratti un grande scrittore. Molti dei suoi drammi oggi sono illeggibili, ma se ci si prende il disturbo di leggere in italiano i romanzi autobiografici, si scopre che il velo di ridicolo che fa parte ad esempio delle traduzioni tedesche o svedesi, scompare; nelle loro parti migliori sono magnifici; l'analisi dell'amore del poeta per l'attrice ne *Il fuoco* (in italiano nel testo) è e rimane un capolavoro di passione. Ci sono anche parecchi libri di d'Annunzio – specialmente *Notturmo* (in italiano nel testo) – dove egli abbandona del tutto le sue pose e si esprime in modo semplice e smorzato – là egli è innegabilmente un grande scrittore. Ma soprattutto egli brilla nella sua lirica. Se ci si comincia ad occupare della raccolta *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (in italiano nel testo) – segnatamente *Laus vitae* e *Alcione* – si scopre presto che una gran parte della nostra lirica nazionale al confronto è grossolana, in modo imbarazzante, nella fattura».

73. Ivi, p. 78: «C'è qualche scrittore che in Svezia sia stato odiato come Gabriele d'Annunzio? Levertin, con grande fatica, riuscì a scriverne garbatamente in un paio di occasioni; altrimenti la critica svedese è stata spietata. I romanzi e le tragedie di d'Annunzio sono stati liquidati come vuoti e fastidiosi; della sua poesia in realtà non si è occupato nessuno. Il suo contributo politico è stato recepito come stupido, il suo sciovinismo come ridicolo. Infine tra di noi sono corse infinite voci sulla sua mancanza di moralità. Si è sostenuto che la sua abitazione negli anni della vecchiaia, il Vittoriale degli Italiani, fosse stata rubata a un'altra persona [...]».

74. Artur Lundkvist (1906-1991), socio dell'Accademia di Svezia dal 1968 e componente della commissione Nobel dal 1969 al 1986, è stato romanziere, saggista, poeta e critico letterario tra i più influenti nella Svezia nel Novecento.

75. P. M. PASINETTI, *italiensk litteratur*, in: A. LUNDKVIST (curatore), *Europas litteraturhistoria 1918-1939*, Forum, Stockholm 1946, p. 304: «Questa corrente, a mio giudizio, in Italia più che altrove aveva caratteristiche legami con il nazionalismo. Così come questa tendenza nelle sue espressioni letterarie comportava un gusto per finezze letterarie superficiali ed eleganti, per l'inconsueto, per l'ostentazione, così mostrava, nelle sue espressioni pratiche, una passione per il grandioso, una ricerca della vita come opera d'arte e così via. L'opera letteraria e pratica a cui ci riferiamo, come tutti dovrebbero avere capito, era quella di Gabriele d'Annunzio».

76. K. HAGBERG, *Gabriele d'Annunzio*, in: G. D'ANNUNZIO, *Elden*, Natur och Kultur, Stockholm 1946, p. 349: «Gabriele d'Annunzio in Svezia dovrebbe essere conosciuto più per le sue trovate politiche che per le sue opere. Egli è stato *viveur*, superuomo, eroe da operetta, sciovinista: la sua attività ha lasciato traccia dietro di sé nella storia italiana e qualche volta egli è stato uno scrittore significativo. [...] Si può dire dei suoi romanzi e dei suoi drammi che sono mal costruiti, che mancano sia di profondità che di semplicità, che sono pieni di retorica e di tirate da sbruffone, ma nessuno può negare che spesso posseggano grande bellezza lirica, che siano ricchi di immagini magnifiche e di descrizioni eccellenti».

77. Ivi, p. 350: «Mussolini però gli dimostrò la sua gratitudine; nel 1924 fece d'Annunzio principe di Montenevoso».

78. Cfr. S. COMBÜCHEN, *op. cit.*, p. 132: «Il comune denominatore di Mishima, Hamsun e D'Annunzio è un'attenzione a come il vento soffia nei fasci di nervi». Questo breve passaggio con i suoi accostamenti indica dove vuole andare a parare la Combüchen che contemporaneamente nomina Goebbels e Pasolini in un crescendo di faziosa confusione. Ricordiamo che il saggio è del 1995.

79. H.Å. NIRE, *d'Annunzio hade turen att dö i tid*, "Svenska Dagbladet", 16 settembre 1992: «Gardone Riviera. [...] Qui regna ancora, 54 anni dopo la sua morte, Gabriele d'Annunzio – lo scrittore, il condottiero, il libertino. [...] Una volta d'Annunzio era nominato come candidato al Nobel per la letteratura. Si alleò presto con le camicie nere di Mussolini. La vita è una terribile sofferenza senza la febbre della guerra, constatava, e confermava la sua spaventosa tesi mettendosi alla testa di un gruppo di volontari per occupare la città di Fiume e proclamarsi il suo capo. Ebbe la fortuna di morire in tempo, nel 1938. Se fosse vissuto altri sette anni sarebbe stato probabilmente messo di fronte alla corte

marziale oppure impiccato con la testa in giù a un palo della luce, La megalomania viene punita, dicevano gli antichi greci. Avevano torto. Il monumento a Gabriele d'Annunzio a Gardone Riviera dimostra purtroppo che uno sfrenato culto del proprio io può dare gloria sia in vita che a lungo dopo». Non si capisce bene che cosa fosse andato a fare a Gardone l'impreparato Lars Åke Nire, il quale, benché svedese, non aveva nemmeno capito che d'Annunzio non era mai stato candidato al Nobel.

80. K. HOPPS, *Gabriele D'Annunzio. Heroismer*, Bokbål Förlag, Stockholm 2014, pp. 5-6: «Gabriele D'Annunzio [...] conosciuto più per le sue trovate politiche che per la poesia [...] i romanzi e il teatro sono [...] mal costruiti, mancanti di profondità, pieni di [...] retorica e di tirate da sbruffone [...] qualche volta posseggono [...] immagini magnifiche e descrizioni eccellenti». Cfr. con la nota 76. Non è chiaro se la sedicente danese Käthe Hopps, indicata in copertina come sola autrice, sia in realtà uno pseudonimo o un nome fittizio, dal momento che nella pubblicità della casa editrice figura come coautrice Lili von Wallenstein. Un controllo ha appurato che la casa editrice indica altrove il libro come una traduzione dal danese di Lili von Wallenstein, pseudonimo di Susanna Wallstén, responsabile unica della stessa casa editrice e autrice di un diario immaginario di Eva Braun e di altri due libri con fantasticherie su Himmler e Göring. È evidente quindi il motivo del suo interesse per d'Annunzio, nel quale la scrittrice ha creduto di individuare un altro Himmler o un altro Göring. Per qualche notizia sulla Wallstén, pacifista, femminista e quant'altro, cfr. A. THÜR, *Nazismens karaktärer blir avtäckta*, "NSD", 12 gennaio 2013.

81. Ivi, pp. 56-58: «Come andò per il Vate (in italiano nel testo) lo sappiamo già. Non arrivò alla seconda guerra mondiale, che cominciò dopo la sua morte. [...] La guerra ritornò e ancora una volta avrebbe lasciato il mondo ancora più vuoto e privo di significato, sanguinante, vendicativo e pieno d'odio, avrebbe lasciato ancora più anime morte, ancora più corpi morti e parole morte. Morti – ma da qualche parte tutto rimane. Qui lasciamo il nostro D'Annunzio, come un pallido ricordo di qualcosa che fu, continua, in un'esistenza caratterizzata da un forse non altrettanto esplicito nazionalismo, maschilismo, fascismo, tutti elementi di ciò che nel peggiore dei mondi si chiamerebbe eroismo». È l'*excipit* del libretto.

82. G. BRANDES, *Vexelvirkning mellem italiensk og fremmed aandsliv*, Andr. Fred. Høst & Søn, Copenaghen 1922, pp. 38-39: «Ciò che più conquista in d'Annunzio è la sua capacità di capire e di raccogliere tutta la ricchezza interiore dell'Italia, che ci passa accanto così sfaccettata. [...] Per 18 anni non avevo più preso in mano *Il fuoco*. Ma nella mia mente erano rimasti vivi il viaggio in gondola di Stelio e della Foscarina a Murano e la loro visita nella bottega del vetraio. Mi era sembrato allora come se un meraviglioso mondo italiano si aprisse nella semplice bottega [...]. Quel ricordo era così forte che l'estate scorsa durante un viaggio a Venezia ho voluto provare quell'impressione. Sono andato a Murano, sono stato nella bottega del vetraio, ho visto sciogliere il vetro, ho guardato gli uomini al lavoro. Era (come mi ha assicurato il padrone) lo stesso locale del libro. Ma non c'era niente di speciale da vedere. In pochi minuti era tutto finito, perché non si possedeva il genio dello sguardo poetico. Noi abitanti del Nord non possiamo misurarci con un d'Annunzio per l'acutezza del suo sguardo sull'arte e sulla bellezza italiane». Il libretto rarissimo, di sole 36 pagine, contiene il testo di una prolusione tenuta da Brandes in Danimarca l'8 dicembre 1921 sul tema dell'interazione tra vita spirituale italiana e straniera. Si tratta di un testo carico di un amore e di un'attrazione per l'Italia, definita « per la sua storia, i suoi monumenti, la sua natura, la sua arte e la sua letteratura, la grande stanza del tesoro del mondo attraverso i secoli», da far inorgoglire fino alla commozione ogni italiano. Nella sua cavalcata Brandes parte da Dante e, passando solo attraverso i sommi, conclude con d'Annunzio.

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

Ulla Åkerström
Università di Göteborg

È un fatto indiscutibile che l'interesse per Gabriele d'Annunzio e la conoscenza della sua vita e delle sue opere siano limitati in Svezia. Tuttavia, o forse proprio per questo, sono usciti in Svezia recentemente due libri sul poeta di Pescara, una biografia di Göran Hägg pubblicata nel 2015 e un ampio saggio, pubblicato nel 2017, di Magnus Bårtås e Fredrik Ekman. Il presente articolo intende analizzare sia l'approccio usato dagli autori per presentare al pubblico svedese il poeta italiano, che le loro prese di posizione letterarie e politiche. Per illustrare le difficoltà degli svedesi nel recepire un personaggio originale e poliedrico come d'Annunzio, verranno anche esaminate alcune recensioni dei due saggi nella stampa svedese.

La biografia di Göran Hägg (1948-2015) è intitolata *D'Annunzio. Poeta decadente, guerriero e dittatore* ed è stata pubblicata poco dopo la sua improvvisa scomparsa nel 2015.¹ Hägg aveva alle spalle una lunga carriera come critico letterario, romanziere e autore di una trentina di libri, tra cui vari studi storici, su argomenti diversi come la retorica, la storia della letteratura e la monarchia svedese. A un certo punto nella sua vita, Hägg aveva scoperto l'Italia e ne era diventato un grande estimatore, al punto da farsi una seconda casa in Toscana. Non essendo un italianista di formazione e di studi, era da considerare un autodidatta per quanto riguarda l'italiano e la storia e la cultura del Paese. Questo fatto non lo ostacolò e presto cominciò a pubblicare libri su temi italiani. Il suo primo libro su un argomento italiano, un libro sui papi pubblicato nel 2006, è intitolato *I Papi: duemila anni di potere e santità*.² Due anni dopo pubblicò una biografia di Benito Mussolini, con il titolo *Mussolini: uno studio del potere*,³ seguito nel 2012 da una storia dell'Italia dall'Unificazione, intitolata *Un Paese totalmente particolare: 150 anni in Italia*,⁴ e nel 2014 da uno studio sui Medici, *Medici. Magnifici milionari e mecenati micidiali nella Firenze del Rinascimento*.⁵ Questi titoli dimostrano che Hägg non aveva timore di affrontare argomenti vasti e inoltre sembrava avere una notevole fiducia della propria capacità di presentare al pubblico svedese ciò che lo interessava su argomenti italiani. Indubbiamente riteneva che ciò che scriveva potesse vendere. Non è dunque strano che Göran Hägg trovasse una buona idea scrivere una biografia in svedese di Gabriele d'Annunzio, anche se era improbabile che potesse trovare qualcosa di originale da dire che non fosse già stato detto da esperti più informati di lui.

Tuttavia, dal primo capitolo introduttivo, appare che Hägg nutriva anche la speranza di una sua originalità nel confronto tra l'Italia e la Svezia. Scrive infatti che le differenze fra i due Paesi invitano a mettere in discussione fenomeni della propria cultura. Per questo, sostiene che la sua prospettiva di straniero gli permette di fare osservazioni che sfuggono ai biografi italiani.⁶ Infatti, il libro è permeato di confronti più o meno rilevanti tra l'Italia e la Svezia, come quando Hägg sostiene che d'Annunzio leggeva e ammirava

“il titano svedese Strindberg”⁷ o quando, psicologizzando, confronta ciò che egli vede come differenze morali tra la Svezia e l’Italia. Questa “prospettiva svedese” che Hägg si illude sia un fattore positivo del libro, in realtà ottiene il risultato contrario, dato che si limita a confronti irrilevanti che creano soprattutto una sensazione di provincialismo nell’autore Hägg. Non aggiunge niente alla conoscenza di d’Annunzio il confronto con opere di scrittori svedesi come Hjalmar Söderberg o Erik Axel Karlfeldt. Forse Hägg si illudeva di rendere d’Annunzio più comprensibile ai lettori svedesi, ma al contrario il risultato, a nostro parere, è piuttosto un’immagine contorta dello scrittore italiano. È particolarmente interessante invece per il pubblico svedese quando Hägg racconta degli autori svedesi David Sprenkel e Agnes von Krusenstierna, che ebbero l’occasione di incontrare il Vate al Vittoriale.

Nel terzo capitolo del libro, intitolato “Il Regno, la Chiesa e la cultura” Hägg fa dei commenti insostenibili sulla lingua italiana, definendola “una lingua artificiale” con una “grammatica fortemente semplificata” e “un vocabolario sparuto creato come mezzo poetico da Dante all’inizio del Trecento”⁸. Inoltre sostiene che sia “terribilmente facile” rimare in italiano, che il verso non è regolato ritmicamente come “il nostro”, cioè come quello svedese, e che la lingua italiana scritta è estremamente semplice.⁹ Per questo, secondo Hägg, è difficile apparire linguisticamente progrediti scrivendo in italiano e un poeta come Carducci, da Hägg tra l’altro definito come un “radical chic”, aveva dunque scelto di complicare la sua lingua.¹⁰ Queste affermazioni riduttive sull’italiano sono a dir poco sorprendenti, e svelano che le conoscenze d’italiano di Hägg erano limitate. Dimostrano anche che Göran Hägg amava esprimersi in modo provocatorio. Questo è anche ovvio quando egli racconta, in ordine cronologico, la vita di d’Annunzio. Gli piace fermarsi sui particolari più scabrosi e scandalistici, indulgiando esageratamente su dettagli come la bassa statura e la calvizie del poeta e sull’elenco di tutte le sue amanti, e infarcendo il resoconto di tutti quegli aneddoti ed episodi divertenti o singolari, di cui la vita del Vate era ricca. Ma troppo spesso sembra che i fatti non bastino a Hägg, che cerca di andare oltre gli eventi documentati, aggiungendo – eccessivamente – “forse”, “possibilmente”, “probabilmente” ed altre locuzioni dello stesso tipo per arricchire ed esagerare i fatti. Ricorre anche alla psicologia spicciola, tentando di capire da dilettante le azioni di d’Annunzio, come quando parla dello scrittore come “guerrafondaio”: “Ma cercava il pericolo al fronte con un impeto che *possibilmente* non è completamente naturale – forse un rito contro l’ansia, forse una fiducia patologica nella propria costante buona fortuna.”¹¹

Trattandosi di un libro scritto per un pubblico vasto, senza chiare pretese di scientificità, mancano indicazioni esatte delle sue fonti, ma alla fine Hägg fa un elenco delle opere che ha consultato. Nomina le biografie più note, come quelle di Giordano Bruno Guerri, Piero Chiara e Annamaria Andreoli e vari altri saggi. Un lato positivo della biografia, è senz’altro il fatto che Hägg parli di alcune opere di d’Annunzio, cosa necessaria in un Paese come la Svezia dove il Vate è pressoché sconosciuto. Hägg, che era anche docente universitario di letteratura, riassume le opere più note ma fa poche analisi letterarie. Inserisce delle sue traduzioni, come alcuni brani tratti da *Alcyone* e da *La figlia di Iorio*, che gli piacciono particolarmente. Hägg dedica anche parecchio spazio all’impresa di Fiume e cita ampiamente la Carta del Carnaro. Per quanto riguarda il fascismo, è convinto che d’Annunzio non fosse fascista, come spesso si ritiene in Svezia.

I recensori svedesi hanno accolto abbastanza bene la biografia di Hägg, alcuni influenzati dalla scomparsa improvvisa dello scrittore. Sono in fondo ignari di d’Annunzio – al massimo ne hanno sentito parlare – e pochi si rendono conto della sua importanza letteraria, nonostante gli sforzi di Hägg. Gun Zanton-Ericsson, per esempio, si chiede se valga la pena leggere d’Annunzio oggi, perché le citazioni e i riassunti commentati di Hägg non la convincono.¹² Come prova dell’inutilità di leggerlo, la critica cita anche una storia letteraria svedese del 1966 che si era pronunciata negativamente sul valore letterario

del Vate.¹³ PJ Anders Linder, cronista politico e capo redattore della rivista *Axess*, scrive a proposito delle opere letterarie di d'Annunzio che Hägg “mette in evidenza alcune perle trovate in una quantità relativamente grande di scorie e di opere occasionali”.¹⁴ Invece Therese Bohman, critica letteraria del quotidiano *Expressen*, nota che il poeta di Pescara era immensamente influente nel suo tempo e ammirato da Proust, Musil e dagli svedesi August Strindberg e Vilhelm Ekelund.¹⁵ I confronti di Hägg con scrittori svedesi vengono visti come positivi dal critico Tobias Dahlkvist, che in una lunga recensione del libro li interpreta come un tentativo di vedere l'opera dannunziana in una prospettiva storico-letteraria.¹⁶ Questo commento è emblematico, in quanto dimostra come ci fosse chi era d'accordo con l'idea di Hägg, e cioè che un confronto con la letteratura svedese potesse aumentare la comprensione di d'Annunzio, mentre il suo rapporto con letteratura europea viene tralasciato. Dahlkvist inoltre presenta d'Annunzio come “autore del romanzo decadente *Il piacere* e di una lunga serie di opere secondarie in versi e in prosa”, suggerendo che d'Annunzio recitasse il ruolo di scrittore meglio di quanto facesse il proprio mestiere. In un'altra recensione, in cui il critico Carsten Palmær si chiede se il libro di Hägg possa aiutare gli svedesi a capire l'Italia (sembra incline a una risposta positiva), l'unico commento sull'attività letteraria di d'Annunzio consiste nel definirlo “un poeta del sesso orale”.¹⁷ Infine la critica Sigrid Combüchen, che è anche scrittrice, osserva che Hägg nel titolo del libro conferma le idee erranee su d'Annunzio che aveva voluto smentire, ma che il libro offre un'immagine più attuale del poeta, dato che si basa sul moderno contesto critico italiano.¹⁸

La convinzione di Göran Hägg che d'Annunzio non fosse fascista, è l'opposto della tesi degli autori dell'altro libro in svedese sul Vate pubblicato in Svezia recentemente. Nel loro lungo saggio del 2017, intitolato *Il precursore. Gabriele d'Annunzio e la nascita del fascismo*, Magnus Bårtås e Fredrik Ekman, come suggerisce anche il titolo, vedono d'Annunzio come l'anticipatore e il padre spirituale del fascismo.¹⁹ Per oltre 500 pagine raccontano la vita di d'Annunzio, prendendo come punto di partenza i protagonisti di CasaPound e inserendo lunghe digressioni su vari personaggi più o meno importanti. Si chiedono nel prologo quali fossero le forze che portarono al fascismo e al suo potere, come esse nacquero e in quale modo d'Annunzio contribuì a fomentarle e a sprigionarle. Inoltre si chiedono perché si stiano liberando forze simili nei nostri tempi. Danno dunque per certo che d'Annunzio fu una sorta di padre del fascismo in Italia e lo collegano a fenomeni politici con cui egli aveva poco a che fare. Questo approccio è discutibile, non solo perché deforma l'immagine del Vate per il pubblico svedese, ma anche perché aggiunge poco o nulla all'interpretazione della sua vita e della sua opera. È significativo che i due autori Bårtås ed Ekman non siano italianisti, né storici, né studiosi di letteratura. Magnus Bårtås, nato nel 1962, è un artista con molte mostre alle spalle e con una carriera come professore al *Konstfack*, l'Accademia di Belle Arti a Stoccolma, autore di vari libri scritti insieme a Fredrik Ekman, nato nel 1965, che è un autore di drammi in musica. Insieme hanno precedentemente trattato argomenti così diversi come la Corea del Nord e gli yazidi e hanno anche scritto un libro sulle particolarità della mente umana.²⁰

Con questo loro retroterra, appare senza dubbio sorprendente che abbiano avuto l'idea di scrivere un libro su d'Annunzio. È evidente dal modo in cui si avvicinano al poeta che lo guardano dall'esterno, quasi meravigliati di ciò che vedono. Appaiono affascinati, non solo dal personaggio straordinario che d'Annunzio fu, ma anche dall'epoca e dalle persone intorno a lui. Per quanto riguarda la vita del poeta, gli autori non nascondono di basarsi soprattutto su varie biografie in inglese, sulle memorie di Tom Antongini, pubblicate anche in inglese, sulla traduzione in svedese di *Golia: marcia del fascismo* di Borgese e su vari altri testi disponibili in inglese o in svedese, ma non su testi fondamentali italiani, a loro linguisticamente inaccessibili.²¹ Le loro fonti, insieme alla loro manifesta mancanza di conoscenza delle circostanze storiche italiane, portano a una focalizzazione esagerata su personaggi anglosassoni che si muovono nelle cerchie intorno

a d'Annunzio, mentre la vita culturale e letteraria italiana viene largamente tralasciata. I due autori hanno anche una tendenza ad allontanarsi dal poeta e dalla sua vita, con lunghe digressioni su personaggi che essi trovano interessanti ma che in realtà aggiungono poco o nulla alla tesi del libro. Dedicano anche ampio spazio ai loro incontri con uno scrittore croato, Igor Fiic, che è stato la loro guida nella città dove si svolse l'impresa di Fiume. Poco spazio viene dedicato alle opere letterarie di d'Annunzio, se si confronta con lo spazio dedicato alla vita e ai personaggi intorno a lui. Il libro è un ricco affresco di personaggi e dettagli, ma troppo spesso gli autori si perdono in descrizioni di particolari e sembrano aver dimenticato ciò che vogliono dimostrare, cioè il ruolo che, secondo loro, d'Annunzio svolse nella nascita del fascismo.

Per lo più i critici svedesi sono stati positivi con il libro di Bårtås ed Ekman, similmente affascinati dalla vita straordinaria del Vate, anche se c'è chi, come Johan Fingal, lo percepisce soprattutto come un personaggio comico o quasi grottesco.²² La critica Maria Edström accetta senza discussioni la visione di d'Annunzio come un fascista *ante litteram* e padre del fascismo e non capisce perché lo scrittore poté avere una così grande influenza ed importanza, credendolo dimenticato come poeta e vedendolo come uno scervellato temerario.²³ Il noto critico letterario e scrittore Aris Fioretos vede il Vate come un genio nelle *public relations* e sottolinea il fatto che Bårtås ed Ekman non abbiano voluto fare il ritratto di una figura letteraria, ma piuttosto di un fenomeno culturale e ideologico, notando che proprio per questo è un peccato che nel libro essi dedichino troppo spazio al *gossip*.²⁴ Non tutti i critici si fanno convincere dai due autori, come Ulrika Stahre che trova che il rapporto tra l'arte e la politica, così come è descritto nel libro, sia troppo debole per poter generalizzare tanto fortemente come fanno Bårtås ed Ekman.²⁵ Il giudizio più negativo viene dato dalla critica Linda Fagerström in una recensione intitolata "Il pavone che divenne un soufflé". Il "soufflé" si riferisce al libro, che secondo Fagerström inizia bene ma non riesce a rispondere alle domande poste, così ambiziose ed interessanti.²⁶ Invece, scrive la critica, gli autori si perdono in dettagli come la quantità di *eau de toilette* usata da d'Annunzio ogni giorno, perché la Gioconda era un piccoloborghese e quale tipo di pietre preziose ci fossero nei collari dei suoi cani. Dove sono finiti, si chiede la critica, i neo-fascisti di CasaPound che appaiono nel prologo? Inoltre, ella elenca una lunga fila di errori nel libro: il nome errato di un quadro, l'espressione "architettura di Mussolini" ("Mussoliniarkitektur"), la collocazione di Predappio in Toscana ecc. L'insieme del libro, carico di citazioni da lettere e discorsi, di resoconti di testimoni oculari e di biografie di personaggi culturali – dove niente viene considerato privo di significato – è, secondo Fagerström, un miscuglio che si gonfia per diventare un soufflé abnorme in cui la tematica iniziale si perde completamente.

Alle osservazioni di Fagerström, secondo il nostro avviso giuste, se ne possono aggiungere altre, come gli errori in italiano diffusi nel libro: "pallazzo" (48), "Emelio" (58) "instaurare" (87), "Guiliana" (158), "Sirinetta" (302), *ferro e fucci* (per fuoco) (418), "Frederico" (487) ecc. Un altro errore ripetuto nel testo è chiamare Michael Ledeen, autore del libro *The First Duce*, "Leeden".²⁷ Potrebbe sembrare pedante notare errori come questi, ma da un libro che vuole parlare di un personaggio italiano così importante come d'Annunzio e che inoltre vuole cercare di spiegare le origini del fascismo, il lettore ha il diritto ad aspettarsi di più. Se gli autori non sanno neanche copiare bene le parole di una lingua che non conoscono o il nome di un autore che citano ampiamente, perché fidarsi delle altre cose che scrivono e dicono? Questa noncuranza nei dettagli crea una sensazione di diffidenza nel lettore, e il fatto che Bårtås ed Ekman saltino da una cosa all'altra, più o meno rilevante, non migliora il quadro: da Pasolini a Mishima, dalle Brigate Rosse a Berlusconi, associando quest'ultimo al fascismo, come fanno surrettiziamente.²⁸ Non basta che il libro sia ben scritto, in una lingua scorrevole ed accattivante.

Nell'epilogo, che in realtà è un lungo capitolo, i due autori, quasi *en passant*, riassumono in un'unica frase la loro tesi su d'Annunzio: "D'Annunzio s'insinuò presso

l'aristocrazia a Roma, per poi sedurre la nazione.”²⁹ Questa frase appare in un passaggio in cui citano lo scrittore croato Igor fiic, secondo cui i tre personaggi più importanti nella storia del Novecento furono Groucho Marx, Gabriele d'Annunzio e Josip Broz Tito. Bårtås ed Ekman trovano che questa sia un'idea interessante, dato che questi tre individui così diversi erano inafferrabili, impenetrabili e non era possibile chiedere loro conto delle loro azioni. Erano uomini semplici e provinciali, con un senso delle gerarchie, di rituali, miti ed azioni simbolici per cui potevano arrampicarsi socialmente arrivando a posizioni alte.³⁰ Questa pagina riassume bene il modo di lavorare dei due autori svedesi. Mescolano continuamente fenomeni e personaggi diversi, forse con l'obiettivo di svelare una rete di contatti e influenze invisibili ma operanti nell'ombra. Tuttavia questo metodo di lavoro non è convincente. Il libro è troppo dispersivo e la figura di d'Annunzio rimane più enigmatica che mai. Bårtås ed Ekman non riescono a catturare il poeta, non lo capiscono, forse proprio perché il loro punto di partenza, vale a dire la ricerca di d'Annunzio come padre del fascismo, è in realtà sia riduttiva che discutibile.

Per concludere, si può constatare che i saggi qui presi in considerazione rappresentano due buone iniziative, ma purtroppo deludenti. Göran Hägg era chiaramente affascinato da d'Annunzio, così come appariva affascinato dall'Italia e dagli italiani. Il suo sguardo tuttavia è troppo carico di un provincialismo svedese e di un gusto esagerato per il lato scandalistico della vita del Vate. La sua ammirazione per d'Annunzio come scrittore, e forse anche come uomo d'azione, non riesce a bilanciare la caricatura che disegna. Anche Bårtås ed Ekman danno un'immagine simile del poeta di Pescara nel loro libro sovraccarico di personaggi e di discorsi che portano lontano da lui. Alla fine, si può solo constatare che manca ancora in Svezia uno studio critico e approfondito su d'Annunzio scrittore.

OPERE CITATE

- Bohman, Therese. “Ett värdigt avsked av Göran Häggs penna”. *Expressen*, 7 ottobre 2015.
- Bårtås, Magnus, och Fredrik Ekman. *Alla monster måste dö/ : gruppresa till Nordkorea/ : ett reportage*. Stockholm: Bonnier, 2011.
- Bebådaren: Gabriele D'Annunzio och fascismens födelse*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2017.
- Innanför cirkeln/ : en resa bland yezidier, damanhurianer och swedenborgare*. Stockholm: Bokförlaget DN, 2005.
- Orienterarsjukan och andra berättelser*. Stockholm: Bokförl. DN, 2001.
- Yezidier/ : en reseessä*. Farsta: Molin & Sorgenfrei, 2014.
- Combüchen, Sigrid. “Göran Häggs mångfacetterade bild av D'Annunzio”. *Svenska Dagbladet*, 4 ottobre 2015.
- Dahlkvist, Tobias. “Bättre på att spela rollen som författare än att skriva”. *Respons*, n. 6 (2015): 40-41.
- Edström, Maria. “Fascismens urfader spökar än”. *Expressen*, 19 settembre 2017.
- Fagerström, Linda. “Påfågeln som blev en sufflé”. *Sydsvenska Dagbladet*, 19 settembre 2017.
- Fingal, Johan. “Brännande aktuellt om fascistisk poet som utropade en fristat”. *Jönköpings-Posten*, 21 settembre 2017.
- Fioretos, Aris. “Bebådaren – om hjärtats och stålets poet Gabriele D'Annunzio”. *Dagens Nyheter*, 4 ottobre 2017.
- Holmqvist, Bengt. *Den moderna litteraturen/ : Frankrike, Italien, Spanien, Latinamerika*. Stockholm: Bonnier, 1966.
- Hägg, Göran. *D'Annunzio/ : dekadent diktare, krigare och diktator*. Stockholm: Norstedt, 2015.
- Ett alldeles särskilt land/ : 150 år i Italien*. Stockholm: Norstedt, 2012.
- Medici/ : magnifika miljardärer och mördande mecenater i Renässansens Florens*. Stockholm: Norstedt, 2014.
- Mussolini/ : en studie i makt*. Stockholm: Norstedt, 2008.
- Påvarna/ : två tusen år av makt och helighet*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2006.

- Ledeen, Michael A. *The first duce/ : D'Annunzio at Fiume*. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1977.
 Linder, PJ Anders. "Allt annat än mammas gosse". *Axess*, n. 9 (2015): 76–77.
 Palmær, Carsten. "Oralsexpoet och diktator". *Aftonbladet*, 2 ottobre 2015.
 Stahre, Ulrika. "Dandyn i fascismens skugga". *Aftonbladet*, 2 gennaio 2018.
 Zanton-Ericsson, Gun. "Sådan är Göran Häggs sista bok". *Östgöta Correspondenten*, 11 ottobre 2015.

NOTE

1. Göran Hägg, *D'Annunzio/ : dekadent diktare, krigare och diktator* (Stockholm: Norstedt, 2015).
2. Göran Hägg, *Påvarna/ : två tusen år av makt och helighet* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2006).
3. Göran Hägg, *Mussolini/ : en studie i makt* (Stockholm: Norstedt, 2008).
4. Göran Hägg, *Ett alldeles särskilt land/ : 150 år i Italien* (Stockholm: Norstedt, 2012).
5. Göran Hägg, *Medici/ : magnifika miljardärer och mördande mecenater i Renässansens Florens* (Stockholm: Norstedt, 2014).
6. Hägg, *D'Annunzio*, 17.
7. Idem.
8. "ett konstspråk", "starkt förenklad grammatik och gallrat ordförråd som skapats som poetiskt medium av Dante i början 1300-talet." Hägg, *D'Annunzio*, 30.
9. "Det är kusligt lätt att rimma på italienska. Versen är inte rytmiskt reglerad som vår." Hägg, 32.
10. Hägg, 31-32.
11. "Men han sökte faran vid fronten med en iver som möjligen inte är helt naturlig – kanske en ångestdämpande rit, kanske en patologisk tilltro till den egna ständiga turen." Hägg, 176. *Il corsivo è nostro*.
12. Gun Zanton-Ericsson, "Sådan är Göran Häggs sista bok", *Östgöta Correspondenten*, 11 ottobre 2015.
13. Bengt Holmqvist, *Den moderna litteraturen/ : Frankrike, Italien, Spanien, Latinamerika* (Stockholm: Bonnier, 1966).
14. "lyfter fram pärlor ur rätt stora mängder slagg och tillfällighetsverk". PJ Anders Linder, "Allt annat än mammas gosse", *Axess*, n. 9 (2015): 77.
15. Therese Bohman, "Ett värdigt avsked av Göran Häggs penna", *Expressen*, 7 ottobre 2015.
16. Tobias Dahlkvist, "Bättre på att spela rollen som författare än att skriva", *Respons*, n. 6 (2015): 40–41.
17. Carsten Palmær, "Oralsexpoet och diktator", *Aftonbladet*, 2 ottobre 2015.
18. Sigröd Combüchen, "Göran Häggs mångfacetterade bild av D'Annunzio", *Svenska Dagbladet*, 4 ottobre 2015.
19. Magnus Bårtås & Fredrik Ekman, *Bebådaren: Gabriele D'Annunzio och fascismens födelse* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2017).
20. Magnus Bårtås & Fredrik Ekman, *Orienterarsjukan och andra berättelser* (Stockholm: Bokförl. DN, 2001); *Innanför cirkeln/ : en resa bland yezidier, damanhurianer och swedenborgare* (Stockholm: Bokförlaget DN, 2005); *Alla monster måste dö/ : gruppresa till Nordkorea/ : ett reportage* (Stockholm: Bonnier, 2011); *Yezidier/ : en reseessä* (Farsta: Molin & Sorgenfrei, 2014).
21. Bårtås & Ekman, 539–41.
22. Johan Fingal, "Brännande aktuellt om fascistisk poet som utropade en fristat", *Jönköpings-Posten*, 21 settembre 2017.
23. Maria Edström, "Fascismens urfader spökar än", *Expressen*, 19 settembre 2017.
24. Aris Fioretos, "Bebådaren – om hjärtats och stållets poet Gabriele D'Annunzio", *Dagens Nyheter*, 4 ottobre 2017.
25. Ulrika Stahre, "Dandyn i fascismens skugga", *Aftonbladet*, 2 gennaio 2018.
26. Linda Fagerström, "Påfågeln som blev en sufflé", *Sydsvenska Dagbladet*, 19 settembre 2017.
27. Michael A. Ledeen, *The first duce/ : D'Annunzio at Fiume* (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1977).
28. Bårtås och Ekman, *Bebådaren*, 525-526.
29. "D'Annunzio nästlade sig in i aristokratin i Rom för att sedan förföra nationen." Bårtås & Ekman, *Bebådaren*, 463.
30. Ibid.

Gabriele d'Annunzio e l'Architettura

Raffaele Giannantonio

Gabriele d'Annunzio era attratto dall'architettura soprattutto in quanto uno dei suoi principali propositi era quello di cantare le bellezze della terra italiana e gli elementi della sua civiltà¹. Leggendo i numerosi scritti in cui il Poeta, per differenti motivi, si è trovato ad illustrare opere edificate, è immediato riscontrare il trasporto per alcuni ambiti urbani (in particolare in nucleo antico di Venezia), la varietà dei temi tipologici affrontati (dai templi alle chiese, ai palazzi ed ai teatri), la preferenza per alcuni periodi (ad esempio il Medioevo e il Barocco) ma anche il rispettoso riferimento ai monumenti della sua terra natia (in particolare l'abbazia di San Clemente a Casauria). Il tutto caratterizzato da una notevole e sintetica capacità di lettura dell'espressione architettonica ma anche da alcuni inattesi errori di carattere "tecnico", che risulta arduo imputare alla formazione prevalentemente letteraria dell'autore che affronta invece le tematiche con il piglio dell'"addetto ai lavori"².

Il breve tragitto che noi percorreremo assieme a d'Annunzio nei boschi letterari della "sua" architettura non va considerato certamente esaustivo in quanto lo scrittore incontrò per tutta la sua vita edifici che facevano da sfondo alle sue poesie, ai romanzi e alle opere teatrali, quando addirittura non fu egli stesso a "progettarne" alcune, specie in ambito teatrale³. Ad esempio ricchissima è la presenza dei nobili resti archeologici nella Roma che si rivela ad un d'Annunzio non ancora ventenne in tutto il «fascino molteplice che emana dalle reliquie della sua grande storia imperiale e papale»⁴. Il passato classico compare con altrettanta forza in occasione del viaggio che d'Annunzio compie nell'estate del 1895 a bordo dello *yacht* "Fantasia" in quella terra di Grecia scolpita da mani divine nella roccia «obbedendo a quel medesimo ritmo cui obbedirono alzando i templi e foggiando le statue gli artefici umani»⁵. Il desiderio di questo viaggio era stato fortissimo, forse eccessivo, tanto che, consumata l'esperienza, egli demolisce uno dei concetti-base della letteratura architettonica del Novecento, quello del viaggio come elemento di conoscenza di se stesso prima ancora delle culture visitate⁶.

In *Maia* (pubblicato a partire dal 1903), dell'architettura greca egli sembra apprezzare più di tutto la "magnanimità severa" del dorico, «l'ordine divino onde fulge/ la pura colonna / nei Propilèi di Mnesicle/ nel Partenone d'Ictino»⁷. Qui va notata innanzitutto la correttezza delle attribuzioni: egli cita infatti Mnesicle quale autore dei Propilei e, a proposito del Partenone, egli ignora Callicrate, l'architetto di Cimone che lo iniziò, e riporta il nome di Ictino, che lo riprogettò e completò per Pericle (e Fidìa). Decisamente meno corretta è invece in *Primo vere* l'immagine del tempio delle Dea vergine quando d'Annunzio scrive: "-Alto biancheggia su le ionie pile/ il Partenone"⁸. L'ordine della peristasi è infatti dorico e non ionico, a meno che il giovanissimo "Flos" intendesse riferirsi alle quattro colonne della cella del tesoro.

Altrettanto interessante è l'articolo pubblicato il 1° dicembre 1896 su "La Tribuna", in cui del tempio di Ictino d'Annunzio celebra l'armonia musicale:

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

Ciò in quanto d'Annunzio condivide tale intuizione con un altro grande viaggiatore di architettura, Charles-Edouard Jeanneret, poi divenuto Le Corbusier, che per suo conto attribuisce al Partenone un significato "acustico", considerandolo una sorta di cassa armonica costruita sull'Acropoli per raccogliere le "sonorità" paesaggistiche dell'Attica e trasmetterle, amplificate, all'orecchio di Atena⁹. Come Jeanneret, d'Annunzio avverte il fascino misterioso del Partenone che «pur così ruinato (...) è una specie di Armonia prodigiosa, il cui mistero rimane inconoscibile»¹⁰. Sotto l'aspetto propriamente progettuale, il mistero «inconoscibile» di quell'armonia si spiega con la sezione aurea adottata da Ictino, la stessa che negli anni Cinquanta Le Corbusier pone alla base del *modulor*, lo schema proporzionale su cui fonda i progetti del periodo. Durante il suo *Voyage d'Orient*, nel settembre 1911 il giovane studente Jeanneret aveva soggiornato ad Atene dove sull'Acropoli aveva assistito alla «gigantesca apparizione» del Partenone, restando stordito «davanti alla inspiegabile precisione di questa rovina»¹¹, cui nel 1923 egli attribuirà il ruolo di «macchina per creare emozioni»¹². Nell'aprile 1928, molti anni dopo l'uscita di *Primo Vere*, l'attenzione verso il Partenone si manifesta nuovamente in d'Annunzio il quale, avendo appreso che ciò che resta dell'opera di Ictino e Fidia «è interamente dissimetrico», aggiunge: «con una segreta gioia ricominciai a studiare la forma de' miei libri da compiere»¹³.

Abbiamo già accennato che tra i vari periodi storici in cui la storia dell'architettura è classificata, d'Annunzio mostra di preferire il Medioevo, come rivela da sola la descrizione della chiesa romana di Santa Maria in Cosmedin, di cui nei *Taccuini* loda la parca solennità che esprimono le «tre navate» e «gli archi sostenuti da colonne di marmo raro con capitelli variati a delicati fogliami»¹⁴, mentre nel *Piacere* cita il campanile simile ad uno «stelo roseo»¹⁵. Va notato inoltre come d'Annunzio scriva della chiesa nel 1899 dopo che da poco erano terminati i lavori di restauro che, promossi dall'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura e diretti da Giovan Battista Giovenale, avevano eliminato la facciata eseguita da Giuseppe Sardi nel 1718.

Sempre nei *Taccuini* altre citazioni sono riservate a due chiese medievali di Assisi: dell'organismo superiore del s. Francesco è lodato «l'impeto saliente delle linee architettoniche»¹⁶ mentre del duomo di s. Rufino viene descritto con il caratteristico linguaggio "imaginifico" il repertorio zoomorfo che ne adorna la facciata¹⁷.

Della Terra natale d'Annunzio cita nel 1894 all'interno del *Trionfo della morte* il duomo di s. Maria Maggiore a Guardiagrele, il cui nucleo originale, realizzato nel XIII secolo, era di tipo basilicale in osservanza dei canoni benedettini cassinesi divulgati dall'abate Desiderio alla fine dell'XI secolo, comuni alle chiese di s. Clemente a Casauria e s. Liberatore a Maiella¹⁸. D'Annunzio sottolinea correttamente la profondità storica della chiesa, sebbene l'aspetto che gli appariva fosse frutto della ristrutturazione settecentesca dell'edificio, operata dalla Confraternita del Sacro Monte dei Morti, che aveva unito la navata anteriore, a livello della piazza, con il coro medievale, situato a cavallo del sottopasso stradale di via dei Cavalieri. Il fianco sinistro della chiesa presenta un porticato ad archi a sesto acuto terrazzato realizzato alla fine del Trecento, impostato su massicci piloni circolari e rettangolari e coperto con volte a crociera realizzate in mattoni, mentre la loggia è composta da sei campate uguali e da una settima più grande realizzata in corrispondenza del sottopasso di via dei Cavalieri quale prosecuzione della galleria. Le prime tre campate sono il frutto degli interventi di demolizione successivi al terremoto del 1706, mentre l'ultima parte dell'ambulacro, che accoglie particolari decorazioni a stucco e l'edicola barocca della Madonna del Latte, era rimasta allo stato settecentesco. Sul lato destro della chiesa si trova un porticato che si estende per tutta la lunghezza della fabbrica, con dieci slanciate colonne lapidee i cui capitelli dai diversi disegni di fogliame reggono una tettoia spiovente in legno che dal 1886 accoglie i trentadue stemmi gentilizi delle famiglie nobiliari di Guardiagrele¹⁹. L'immagine complessiva

dell'ambiente costruito è determinata dalla plasticità della facciata di Santa Maria Maggiore, realizzata completamente con pietra della Maiella, che fa guadagnare alla cittadina l'appellativo dannunziano di «città di pietra». Il «sorgere nell'aria cerulea» da parte dell'edificio è dovuto infine alla svettante torre campanaria quadrangolare articolata su tre livelli (1377 ca.), che occupa quasi completamente il prospetto dell'edificio alla cui base si apre un portale durazzesco della prima metà del Quattrocento.

Il gusto della rovina, che troveremo nella descrizione della cattedrale di Reims bombardata dai tedeschi, domina anche le descrizioni dell'abbazia di s. Clemente a Casauria, il monumento abruzzese che d'Annunzio pone alla vetta della propria attenzione. Già nella lettera a Barbara Leoni del giugno 1887 egli cita infatti l'edificio come «una cosa d'arte meravigliosa, uno dei più solenni monumenti italiani» ed uno «spettacolo di bellezza sovrana»²⁰. L'interesse per il monumento casauriense si fonde con il meritorio impegno nutrito dal Poeta verso la conservazione delle emergenze architettoniche, in quanto nel 1892 egli rivolge l'appello per il recupero della chiesa al Ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che l'anno seguente gli conferisce l'incarico per il censimento dei monumenti artistici della Sardegna²¹. In effetti l'abbazia di s. Clemente a Casauria è uno dei più illustri monumenti medievali d'Abruzzo, parte di un'abbazia di fondazione imperiale carolingia²². La sua vicenda costruttiva è costellata da così tante interruzioni e rifacimenti, causate anche da eventi sismici, che non è possibile ricostruirne con precisione le diverse fasi costruttive, sebbene una preziosa testimonianza sia costituita dal *Chronicon Casauriense*. La chiesa fu voluta dall'imperatore Ludovico II nel 871 quale testimone del potere imperiale nei pressi del fiume Pescara allo sbocco delle gole di Popoli. La fabbrica originaria subì poi ingenti danni durante le invasioni saracene del 916. D'Annunzio richiama con dottrina l'intervento voluto nel 1176 dall'abate Leonate, grazie al quale il complesso liturgico riacquistò il suo splendore, assumendo l'attuale impianto a croce latina: fu allora che assieme all'abside ed al transetto venne realizzata la facciata principale con i tre portali, il portico e il sovrastante oratorio. Il progetto di Leonate rimase però incompiuto dopo la morte dell'abate, avvenuta nel 1182, come testimoniano le diverse altezze della navata centrale e la mancata costruzione delle volte a crociera del transetto. Da allora il monastero attraversò lunghi periodi di decadenza, durante i quali fu trasformato in magazzino, stalla e ripostiglio, tanto che nel corso dell'Ottocento dovettero essere asportati gli affreschi che decoravano l'abside, il presbiterio e la sagrestia. Il progressivo degrado si arresta esattamente nel periodo in cui Gabriele d'Annunzio si esprime in difesa dell'abbazia. Pier Luigi Calore opera infatti una campagna di restauri tra il 1887 ed il '92, riportando in luce la cripta, intervenendo sulla cornice di coronamento, sul pavimento del portico e sul selciato esterno. Dalle piante allora redatte si deduce la conformazione della chiesa alla fine del secolo, che differisce dall'impianto attuale nella zona del transetto, articolato a quel tempo con due grandi cappelle ai lati dell'altare, separate mediante un muro dalle retrostanti sacrestie. È allora che vengono restaurate anche le decorazioni in pietra del portico e dell'ambone, demolendo la parte alta della scaletta in pietra di accesso. Nel 1894 la chiesa viene quindi dichiarata monumento nazionale, ma un'altra importante campagna di restauri viene condotta tra il 1919 ed il '22 da Ignazio Carlo Gavini. In quell'occasione viene liberata la zona del presbiterio e ripristinato lo spazio a croce latina secondo il progetto di Leonate, demolendo le tramezzature che coprivano i pilastri a fascio posti ai lati dell'abside. Attualmente l'impianto planimetrico è diviso in tre navate dalla doppia fila di sette pilastri diversi tra loro per forma, sezione e ornamentazione, concludendosi in un'abside semicircolare. La copertura è sostenuta da capriate nella navata principale e semicapriate nelle laterali, mentre alla cripta si accede dalle scale poste al termine delle navate laterali. La cripta stessa è articolata in nove navatelle longitudinali e due trasversali, le cui campate sono coperte a crociera; colonne e capitelli sono realizzati con materiali di spoglio provenienti da resti romani, tra i quali spiccano per bellezza i capitelli corinzi

della parte absidale e la colonna miliare. L'elegante portico di facciata di cui d'Annunzio cita il ricco apparato scultoreo zoomorfo, risale al periodo dell'abate Leonate quando era stato eseguito da maestranze provenienti sia dalla Puglia che dalla Borgogna. Esso è costituito da tre arcate - la centrale a sesto pieno e le laterali a sesto acuto - sorrette da pilastri rettangolari con addossate semicolonne di diverso diametro. Le tre campate sono coperte da volte a crociera costolonate che sostengono l'oratorio dedicato a San Michele Arcangelo, mentre il fantasioso apparato decorativo fu progressivamente rimaneggiato a seguito dei terremoti del 1349 e del 1456.

Nel 1897 d'Annunzio torna a descrivere il s. Clemente nel discorso elettorale rivolto agli Ortonesi, assegnando all'abbazia il valore di simbolo della stirpe e della cultura abruzzese²³. L'importanza dell'abbazia casauriense e l'influenza del pensiero dannunziano in termini di architettura viene confermato dal Padiglione degli Abruzzi e Molise che Antonino Liberi progetta alla fine del 1909. Per suo conto d'Annunzio nella lettera a Pasquale Villari identifica con grande sagacia nella struttura dell'atrio la presenza di una cultura costruttiva nuova che accanto all'arcone centrale a tutto sesto introduce l'arco a sesto acuto, partecipando così al rinnovo dell'architettura religiosa dell'Italia centrale e allo stesso tempo rimarca la vivace plastica figurativa tipica delle chiese romaniche che, rivolta al popolo della Chiesa, narra, inventa e ammonisce. I termini impiegati nella descrizione dannunziana sono pacati e analitici, il tono disteso, affabulante, non più "imaginifico" ma legato al ricordo ed alla memoria storica che il monumento trasmette, ben diverso quindi da quello estatico ed emotivo con il quale egli descriverà nel 1915 il "miracolo" gotico di Reims, quasi a voler esprimere la severità "classica" di un edificio che si configura come riferimento all'intera gente d'Abruzzo.

Come vedremo più avanti, al di là di quello che fu l'eterno amore con Roma, il rapporto con il Rinascimento passa attraverso due città che ebbero grande importanza nella vita di Gabriele d'Annunzio: Prato, in cui egli frequenta in gioventù il Convitto Cicognini, e Venezia, ove nella "casetta rossa" trascorre gran parte del periodo bellico e immediatamente postbellico. La profondità spirituale che lega d'Annunzio alla città dei Dogi è testimoniata già dalla lettera al cognato scritta nel settembre 1894 dall'Hôtel Beaurivage:

«Caro Antonino,
sono qui a Venezia da alcuni giorni; e spesso tu mi sei venuto nel pensiero, nei momenti di più alta commozione d'innanzi a queste meraviglie d'architettura antica. Bisogna assolutamente che tu conosca Venezia, che tu respiri questa solitudine lagunare. Credo che in nessun'altra città proveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi»²⁴.

I grandi viaggiatori che avevano visitato Venezia sembrano prediligerne l'architettura medievale, a partire dal ventiduenne Viollet-le-Duc che, a conclusione del viaggio svolto in Italia tra il 1836 ed il '37, definisce il palazzo Ducale "il Partenone del Medioevo"²⁵. John Ruskin, che trascorre nel nostro Paese sette lunghi soggiorni dal 1841 all'82, dedica gran parte de *Le pietre di Venezia* (1851-53) al gotico lagunare, visto prevalentemente nei suoi rapporti chiaroscurali di superficie. Nel 1907 Charles-Edouard Jeanneret Gris (non ancora divenuto Le Corbusier), concludendo anch'egli un viaggio in Italia, visita Venezia, tenendo il testo di Ruskin a riferimento nell'osservazione di monumenti; sono infatti edifici del Duecento e del Trecento quelli che egli disegna o fotografa, citando i dettagli presenti ne *Le pietre di Venezia*²⁶. Nel 1922 Jeanneret torna in Italia e visita Venezia e Vicenza²⁷, ma stavolta, pur rappresentando le facciate delle chiese palladiane, viene attratto dalla facciata neobarocca di s. Geremia, completata nel 1871, e da quella settecentesca di s. Stae sul Canal Grande²⁸. Il motivo principale del viaggio è infatti la visita delle opere di Palladio, motivo per cui il 21 settembre Le Corbusier parte da Venezia alla volta di Vicenza²⁹.

D'Annunzio nel *Fuoco* rende il dovuto omaggio alle testimonianze del passato medievale della "Città di pietra e d'acqua", di cui cita la "Basilica d'oro" di s. Marco ma anche il campanile di s. Samuele³⁰. È però il Rinascimento a guadagnare la maggiore attenzione del Vate, che esalta la Biblioteca iniziata dal marzo 1537 su progetto di Jacopo Sansovino e completata dal 1582 da Vincenzo Scamozzi³¹. A tal proposito notiamo ancora un'inattesa approssimazione storico-architettonica, in quanto D'Annunzio riferisce di «modulazioni ioniche» al livello inferiore che possiede invece colonne di ordine dorico, riservando le ioniche a quello superiore. Oltre al quattrocentesco palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condussi (1481-1509), vengono citate opere cinquecentesche del Sansovino quali il palazzo Corner (Ca' Corner), progettato dopo il 1532, e "l'attico della Loggetta" alla base del campanile di San Marco (1537-49); d'Annunzio cita poi un'altra celebre costruzione cinquecentesca quale il Ponte di Rialto, realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-91)³². Sempre nel *Fuoco* un primo omaggio ad Andrea Palladio è la descrizione della chiesa di San Giorgio Maggiore³³, mentre tre anni dopo allo stesso maestro vicentino d'Annunzio riserverà un preciso riconoscimento nelle *Città del silenzio*, esaltandone lo spirito della Roma imperiale da esse rivelato.

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

Appare ormai evidente come nelle descrizioni di architettura d'Annunzio adottate espressioni commisurate allo "stile" dell'edificio narrato, anche se in questo caso prevale l'aspetto legato alla decorazione interna, di cui il Poeta cita le leggendarie "Melusine", figure della tradizione veneziana che nell'iconografia medievale e rinascimentale comparivano come creature metà donne e metà serpenti. Non manca peraltro il riferimento alla qualità ambientale dell'edificio determinata dalla sapiente scelta dei materiali [«Tutta di marmo, (...), con le sue lastre di marmo bianco venato di grigio crociate di marmo roseo»] che determina un effetto di equilibrata e serena bellezza («E bella e serena, piena di armonia»)³⁴.

Nel descrivere edifici rinascimentali le parole sono costantemente misurate, anche a proposito dell'«architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda - simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina - ove i gradi, le colonne e i balaustrini salgono a spira»³⁵. È qui citata la quattrocentesca scala esterna cilindrica del tardogotico palazzo Contarini, realizzata "a bovolo" (a spirale) dal "marangon" Giovanni Candi le cui «logge a chiocciola sovrapposte» torneranno nel 1921 nel *Notturmo*³⁶.

Nella sua ideale universo artistico ed architettonico, d'Annunzio non digiungeva Rinascimento e Barocco, in quanto per lui «Rinascimento e Barocco erano espressioni di una stessa idea di bellezza, e per Andrea Sperelli bisognava addirittura mettere da parte gli Archi, le Terme e i Fori»³⁷. Il rapporto tra Rinascimento e Barocco si salda nel privilegio che d'Annunzio concede alle strutture a pianta centrica, come le chiese di s. Maria delle Carceri e di s. Maria della Salute, ma anche la Rotonda prevista nella *Carta del Carnaro*, la costituzione della Reggenza fiumana³⁸. In effetti l'organismo centrico del «Bovolo» aveva colpito d'Annunzio per l'effetto prodotto dalla «spira della scala aerea», ovvero dall'avvitamento dinamico dell'architettura nello spazio che nelle *Elegie romane* aveva apprezzato esaltando il vertiginoso baldacchino di San Pietro, con «le quattro colonne che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire»³⁹. Nel 1932 è lo stesso d'Annunzio a rivelare la tecnica virtuosistica da lui impiegata per rendere l'immagine "barocca" dei tanti edifici che sono come pezzi di argenteria oscurati da tempo:

«Io càrico le parole, quasi direi sàturo le parole così che - per essere intese - hanno bisogno d'essere disciolte dalla attenzione e dalla meditazione del lettore perché siano apprese da qualcosa di più che il solo intendimento»⁴⁰.

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

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

«Emergeva su la propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettuno costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve perliere su le acque natali»⁴¹.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* era opera di Francesco Colonna, dotto umanista e frate domenicano che Maurizio Calvesi fa coincidere con l'omonimo appartenente alla nobile famiglia romana, signore di Palestrina nato intorno al 1430 e formatosi nell'Accademia Romana di Pomponio Leto⁴². Particolarmente interessanti nell'*Hypnerotomachia*, pubblicata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio, sono tra l'altro i continui riferimenti contenuti a Leon Battista Alberti, tanto da costituire un caso eccezionale nella letteratura del XV secolo anche perché dedotti da testi differenti tra loro quali *Fatum et Fortuna*, *De re aedificatoria*, *De Pictura* e *Momus*⁴³. Tra le splendide xilografie presenti nel volume figurano quelle raffiguranti il tempio di Venere *Physioza*, la cui cupola è decorata con intrecci vegetali di vitigni che riprendono la decorazione della Sala della Asse del Castello Sforzesco dipinta da Leonardo con i suoi aiuti tra il 1494 e il '98⁴⁴. Il tempio è «per architectonica arte rotundo constructo»⁴⁵, con un deambulatorio a volta che circonda lo spazio centrale coperto da una cupola retta da pilastri, ed è confrontabile con gli antichi edifici che lo stesso Alberti, riferendosi probabilmente al s. Stefano Rotondo (di cui diresse i lavori di restauro), chiama «basilica rotonda»⁴⁶. Sempre secondo Calvesi il monumento viene «progettato» dal Colonna come un luogo reale e nel contempo ideale del percorso di Polifilo: una specie di costruzione ideologica che si dilata nel paesaggio circostante e lo ingloba, analogamente agli edifici di coronamento del santuario prenestino di proprietà dei Colonna⁴⁷.

Altro affascinante percorso che d'Annunzio evoca è quello legato allo schema geometrico studiato da Gehrard Göbel-Schilling il quale, misurando la chiesa in base al piede veneziano (35,09 cm), ha scoperto come tutte le misure della Basilica siano proporzionate sui numeri 8 ed 11⁴⁸. Rimarcando le origini ebraiche di Longhena, figlio

di Melchisedec di Morlezza, lo studioso tedesco annota le implicazioni che legano la chiesa alla Cabala, secondo la quale il numero 8 rappresenta l'Incarnazione del Verbo di Dio ma anche la Vergine Prescelta per metterlo al mondo, mentre l'11 coincide con la corona. Come si vede, la simbologia rimanda tanto alla Titolare quanto all'intenzione progettuale del Longhena di realizzare un edificio "in forma di corona" in onore di Lei.

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

Partendo dal presupposto che ad ogni periodo dell'architettura possa corrispondere nel linguaggio dannunziano - seppur in grandi linee - un precipuo approccio stilistico, al periodo a lui contemporaneo corrisponde un tono estremamente polemico culminante nell'invettiva diretta contro Adolfo Coppedè per il progetto della Galleria Mussolini a Firenze. In realtà il giudizio di d'Annunzio non è univoco, neppure nei confronti di uno specifico stile, come ad esempio il Neogotico. Mentre infatti nel gennaio 1900 egli giudica «decorosa, di stile sobrio e appropriato alla severità dell'architettura» la pesante cattedra lignea disegnata in forme neogotiche dall'architetto Enrico Lusini e realizzata da Giacomo Lolli nella sala di Orsanmichele destinata alla *Lectura Dantis*⁴⁹, nell'intervista concessa nel giugno 1909 al corrispondente del "*Berliner Tageblatt*" Hans Barth, egli stesso mostra di dispiacersi che «anche in Firenze un signore tedesco ha fabbricato una villa in uno stile pseudo gotico deturpando il bel paesaggio toscano»⁵⁰. Inappellabile avversione d'Annunzio mostra invece nei confronti delle ville moderne di Arcachon e ancor di più verso i loro autori, di cui traccia una descrizione così feroce da ricordare gli architetti pastrufaziani demoliti da Gadda nella *Cognizione del dolore*⁵¹.

Altrettanto controverso il rapporto di d'Annunzio con il tema degli edifici per lo spettacolo, sui quali ancora una volta esprime pareri diversi. Mentre infatti nell'aprile del 1900 sui *Taccuini* descrive il Burgtheater di Vienna, costruito su progetto degli architetti Gottfried Semper e Karl von Hasenauer (1873-88), come «vecchio teatro di pietra grigia, monumentale» e come «vecchia mole morta (...) sede tradizionale dell'arte ufficiale, dell'accademia, di tutto ciò che è passato per sempre»⁵², nel *Trionfo della Morte* dedica un lusinghiero giudizio al "Teatro Ideale" di Wagner, ovvero alla *Festspielhaus* costruita da Otto Brückwald a Bayreuth (1872-76) basandosi sullo studio di un teatro per Monaco (non edificato) che il musicista aveva commissionato proprio a Semper⁵³.

Nella sua descrizione ancora una volta d'Annunzio (egli stesso uomo di teatro in senso pieno) enuclea con essenzialità le caratteristiche di un edificio, stavolta quelle sperimentali del Teatro di Bayreuth, determinate da precise richieste avanzate dall'illustre committente. Oltre alla semplicità degli arredi interni, le principali innovazioni consistono nella rinuncia ai palchi laterali in modo da rendere gli spettatori una specie di comunità "teatrale" non più distinta per classi sociali, nella forma della sala a teatro trapezio ed infine nell'abbassamento del piano dell'orchestra entro una vera e propria fossa che sprofonda sotto il palcoscenico e viene resa invisibile da una copertura⁵⁴. Nelle parole dello stesso Wagner a Bayreuth il doppio proscenio e la fossa creano un *mystischer Abgrund* ("golfo mistico") tra pubblico e palcoscenico che conferisce alle rappresentazioni una dimensione irrealistica in linea con la particolare concezione del suo artefice⁵⁵. A parte tutto, dev'essere notato che la sala presenta una forma a "teatro" e non ad "anfiteatro", come

d'Annunzio scrive nel *Trionfo della morte*; è quindi il caso di dire, parafrasando Orazio, che lo stesso Vate *quandoque bonus dormitat*.

Decisamente più polemico è lo stile impiegato nella descrizione delle architetture pubbliche della Roma Capitale che il giovane abruzzese scrive tra il 1884 e l'88, quand'era cronista de "La Tribuna", tema al quale il presente studio dedica un intero capitolo. Per restare in materia di teatri ci limiteremo qui a notare come il giovane cronista non sia tenero con il "Teatro Alhambra" di Eugenio Venier ed ancor meno con il "Teatro drammatico nazionale" di Francesco Azzurri.

L'inimitabile linguaggio "imaginifico" è impiegato dal Vate anche in meritorie battaglie a difesa della conservazione dei monumenti italiani in cui viene coinvolto da personaggi a lui strettamente legati, come Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti e Gian Carlo Maroni⁵⁶. A volte egli raggiunge l'obiettivo, come quando impedisce la realizzazione del progetto di completamento della Loggia del Capitaniato a Vicenza (1928) di Ettore Fagioli⁵⁷. L'architetto veronese, dopo la laurea ottenuta nel 1908 nel Politecnico di Milano, aveva lavorato per due anni dal 1911 nella Soprintendenza ai Monumenti di Verona, Mantova e Cremona diretta dal marchese Alessandro Da Lisca. Al 1913 risale il suo primo progetto di restauro, riguardante il completamento del campanile del duomo veronese di s. Maria Matricolare. Tale progetto non si curava dell'origine romanica del manufatto, evidente nella parte bassa, ispirandosi invece alle forse cinquecentesche di quella mediana, realizzate da Michele Sanmicheli, restando però privo della cuspide, mai realizzata. Più tardi lo stesso Fagioli progettò per Verona la sistemazione del ghetto e della zona del teatro Filarmonico con il Museo Maffeiano (1924) e per Vicenza differenti soluzioni per il succitato completamento della loggia del Capitaniato in piazza dei Signori (1926-28). Una di queste prevedeva l'aggiunta di un volume porticato che trascriveva in un linguaggio moderno stilemi desunti dai palazzi palladiani, mentre quella contro la quale si scagliò d'Annunzio proponeva l'aggiunta di due campate alla loggia del Capitaniato nel tentativo di inserire organicamente l'edificio nel sistema di piazze che caratterizza lo spazio urbano circostante.

Altre battaglie condotte da d'Annunzio furono invece perdute, come la vana difesa delle torri bolognesi Artemisi e Riccadonna demolite per rendere il traffico automobilistico più scorrevole (1917), per la quale egli si era battuto al fianco di un giovane Marcello Piacentini⁵⁸.

Nel complesso l'atteggiamento di salvaguardia del Vate nei confronti di architetture ed ambiti urbani va inteso quale espressione di sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico nazionale e di responsabilità per il ruolo di nobile patrocinatore di delicate cause cui viene coinvolto in ragione della sua fama e del suo carisma anche per contrastare la diffusa indifferenza della classe politica. La particolare capacità posseduta da d'Annunzio di agitare le coscienze e suscitare il clamore necessario a destare l'opinione pubblica distratta e sonnacchiosa viene però spesso strumentalizzata, sebbene egli evitasse fino alla fine di tirarsi indietro onde evitare di offuscare la sua immagine ufficiale. Per questo il risultato a volte negativo dei suoi interventi non può ridimensionarne l'impegno ed il significato profondo del suo atteggiamento coraggioso e disinteressato.

L'episodio forse più eclatante in quest'ambito è senz'altro quello prima citato in cui, su sollecitazione del direttore del "Corriere della Sera" Ugo Ojetti, d'Annunzio interviene contro la proposta di Adolfo Coppedè e Carlo Mercati per la realizzazione della "Galleria Mussolini" a Firenze, che avrebbe determinato la demolizione dell'intero isolato settentrionale di piazza s. Giovanni, prospiciente il duomo e il battistero. La proposta per il "nuovo centro commerciale di Firenze", pubblicata il 2 marzo 1926 sui quotidiani locali "La Nazione" e "Il Nuovo Giornale", avrebbe collegato mediante percorsi coperti Piazza s. Giovanni, via Martelli e borgo s. Lorenzo. I tre bracci previsti sarebbero confluiti in un ampio spazio a pianta ottagonale coperto a cupola, caratterizzato nelle prospettive di progetto da giganteschi archi che si aprivano di fronte al Battistero

ed a lato della facciata della chiesa di s. Giovannino degli Scolopi ed inoltre da un pesante repertorio neocinquecentesco fatto di alte paraste, attici, cornicioni e statue. In particolare “La Nazione” informa che Coppedè e Mercati, accompagnati da due assessori comunali, avevano mostrato il progetto della galleria direttamente a Benito Mussolini, il quale aveva espresso il proprio compiacimento per «l’idea geniale» che avrebbe arricchito Firenze risolvendo anche «un importante ed interessante problema di sistemazione, non solo dal lato estetico, ma anche dal punto di vista commerciale e pratico». Nel contempo il Duce aveva raccomandato ai presenti di rispettare «il carattere e la tradizione artistica» di Firenze, dove fioriscono numerose perplessità. Sempre su “La Nazione”, infatti, il giornalista Renzo Martinelli definisce Coppedè un «terremoto» e annota come l’annuncio del progetto non fosse stato dato all’Amministrazione Comunale, quanto piuttosto ad un gruppo di artisti «che oziavano intorno ai tavoli d’un caffè». Il “Nuovo Giornale” prevede inoltre che qualcuno, guardando i soli disegni preliminari, possa considerare (non a torto) la costruzione in progetto come «un pugno sulla facciata del Duomo e sulla viva bellezza della Piazza monumentale». Le perplessità dei giornalisti fiorentini vengono presto condivise dalla stampa nazionale, nonostante Arnaldo Mussolini su “Il Popolo d’Italia” annoti che «ogni periodo di storia ha la sua espressione tipica nell’arte» e che per questo non si devono «esaltare le cose passate per umiliare i vivi». Tra gli interventi contrari al progetto si segnala la lettera di Luigi Dami pubblicata il 9 marzo seguente sul “Corriere”, nella quale il noto critico d’arte segnala come il progetto di Coppedè, elaborato in evidente fretta, manchi del tutto di piante e rilievi. Tale mancanza era la causa principale di numerosi lacune, tra cui quella tra il «prospetto di uscita» e il «miserrimo spazio davanti alla chiesa di San Giovannino» o tra il «nuovo edificio di risentita accentuazione architettonica (...) col Battistero, col campanile di Giotto, con la cupola del Brunelleschi, con la Loggia del Bigallo, e anche col Palazzo Vescovile, con la casa dell’Opera e con la colonna di San Zanobi; senza contare le gravissime questioni di spazio e di massa». Ugo Ojetti richiede dunque l’intervento dannunziano prima con una nota del 20 marzo («Guarda, inorridisci e mandami due parole, sia pure telegrafiche, col tuo giudizio») e tre giorni dopo con un telegramma («Guarda giornali fiorentini mandati da me. Una tua parola contro la minaccia a piazza San Giovanni a piazza San Lorenzo farebbe gran bene»). Lo stesso giorno del telegramma D’Annunzio scrive nel Vittoriale la risposta per Ojetti, accompagnandola con un messaggio che intima al Direttore del “Corriere” di non mutarne neppure una sillaba⁵⁹. Contemporaneamente spedisce uno sdegnato telegramma direttamente a Mussolini preannunciando il proprio impegno contro la realizzazione della galleria⁶⁰.

Il 25 marzo l’intervento del Principe di Montenevoso piomba sulle pagine del “Corriere”, preceduta da un editoriale che, criticando «la spensierata audacia» del progetto, annuncia l’intervento del «più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza» nonché «più incrollabile difensore della storia e dell’arte nostra»⁶¹.

Così scrive d’Annunzio, rivolgendosi ad Ojetti, che nel 1914 aveva acquistato la cosiddetta Villa del Salviatino a Fiesole:

«Mio caro fratello fiorentino, gli argomenti - da opporre al bestiale sfregio che minaccia la mia Fiorenza, la nostra Firenze - sono tanto manifesti che io non lascio oggi parlare il mio gusto irreprensibile, ma sì quella abominazione che per Ser Zucchetto Bencivenni significava medicabiliter “senso di schifezza” e “nausea di stomaco”. Questa “terribil macchina”, arcimacchinata da non so quale arcimaiusco Arcigocciolone, non può di Michelangelo ricordare ai miei Fiorentini bennati se non il pugno del Torrigiani. Alla vergogna io mi opporrò con tutte le mie forze, e con quelle de’ miei pochi o molti fedeli, pur anco se dagli Italiani io fossi per esser mandato novamente a confine; ché di Firenze mi sento già esiliato da tanta buaggine che cerca di cangiare il bel Giglio “fatto vermiglio” in utile cavolfiore concimato a Varlungo. Se tu vuoi stampare questa improvvisa invettiva, o Ugo del Salviatino, bisogna che tu la stampi intiera e fiera

com'ella è, altrimenti io ti accuso di pusillanimità non fratellevole; e pongo per sempre su la nostra vecchia amicizia quella vil pietra di tavolino da caffè dove (...) l'arroganza dell'arcirimbombantissimissimo Arcifanfano tracciò il disegno di sé medesimo con un solfanello senza solfo e con la sgocciolatura di un fiasco panciuto (...)»⁶².

Nel suo attacco d'Annunzio, cui probabilmente non erano stati chiariti i termini esatti della proposta, sembra piuttosto attaccare per intero lo "stile Coppedè", il cui autore peraltro, in occasione della proposta di *referendum* avanzata dal Vate per cambiare il nome della città in "Fiorenza" (come la città è citata nella lettera al "Corriere"), si era schierato pubblicamente al suo fianco dichiarando: «seguiamo D'Annunzio Poeta nel suo gentile omaggio». Per render più greve l'invettiva contro l'architetto il Vate fa uso reiterato del prefisso "arci", presente in "arcimacchinata" e raddoppiato poi sia in "arcimaiuscolo Arcigocciolone" (citazione da Boccaccio⁶³), che in «arcirimbombantissimissimo Arcifanfano», lontana reminiscenza di Goldoni e del dramma giocoso per musica *Arcifanfano, re de' matti* (1755)⁶⁴.

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

«Ho letto la Vostra lettera sul "Corriere". Mi permetto spedirvi la fotografia delle case per cui avete creduto opportuno spararmi addosso gli oltraggiosi, detonanti, vocaboli (uso Arcifanfano, Arcigocciolone) coi quali forse pensaste ritenermi a battesimo presso i miei arguti concittadini. Ma i fiorentini hanno troppo buon gusto per fare di simili gargarismi dietro alla gente! Vorrei chiedervi: Vi ricordavate proprio di questo lato della Piazza S. Giovanni? E Vi sembra che esso valga la spesa della Vostra polvere? Che la Galleria poi si faccia o non si faccia è un altro paio di maniche; e poco male anche se si farà e non si farà la mia. L'importante per me, e credo anche per Voi, consisteva nel riportarvi davanti gli occhi quelle quattro catapecchie che l'impeto lirico vi ha fatto smemoratamente elevare a simbolo della bellezza artistica fiorentina. Voi per certo non Vi abbassereste mai a darmi atto di questo ritorno alla realtà; ma non sarò davvero io ad offendervi col sospetto che la realtà non Vi abbia persuaso. Per mio conto io sono convinto poi che la Vostra invettiva, così sproporzionata alla circostanza, deve essere stata il frutto di errate informazioni pervenutevi intorno all'opera mia ed alle mie modeste, sempre remissive, intenzioni»⁶⁵.

In effetti che gli edifici da demolire non possedessero valore artistico in sé è sostenuto dallo stesso Dami quando quest'ultimo scrive sul "Corriere" che «le inespresse ed anodine case attuali lasciano senza invadenza il risalto dovuto ai venerandi edifizii che sorgono presso». Nel frattempo la vicenda aveva assunto un ambito più vasto di quello architettonico tanto da indurre il Duce ad evitare di apparire quale spregiatore della città di Dante. pertanto lo stesso 26 marzo "Il Corriere" pubblica il telegramma in cui due giorni prima Mussolini dichiarava a d'Annunzio che non sarebbe stata «manomessa» la «Fiorenza dal Bel San Giovanni, che egli medesimo adora»⁶⁶. Per suo conto, d'Annunzio aveva già ringraziato Mussolini con un telegramma datato 25 marzo⁶⁷.

Tutto questo mentre illustri associazioni culturali fiorentine, quali la "Società Leonardo da Vinci" e "La Colombaria" si mobilitano man mano contro la realizzazione della "Galleria Mussolini"⁶⁸. La vicenda può ritenersi conclusa con il discorso pronunciato nella seduta del Consiglio Comunale del 30 marzo dal Sindaco Garbasso, che prende distanza da ambedue le parti reclamando a sé solo l'autorità di decidere il destino della propria città⁶⁹. Nonostante la stoccata ricevuta, d'Annunzio può ritenersi soddisfatto in quanto ottiene che la galleria non venga costruita, mentre Coppedè vede frustrato il proprio tentativo di rilancio personale nel campo delle grandi trasformazioni urbane che il regime stava realizzando in Italia⁷⁰. La grande eco che la vicenda trova sui giornali, la conseguente sfortuna critica del progetto ed il cambiamento del gusto che si stava

verificando in tutto il Paese furono cause concomitanti della rilevante flessione subita dall'attività professionale di Adolfo Coppedè, che da allora si limita ad opere e progetti per la provincia toscana, tra cui la famigerata Casa del fascio di Lastra a Signa (1928) che appare realmente "arcirimbombantissima". Malgrado la negativa esperienza della "Galleria Mussolini", nel 1936 Coppedè propone la realizzazione di una strada monumentale nel quartiere d'Oltrarno che avrebbe reso necessario lo sventramento del fitto tessuto edilizio. Anche in questo caso, però, l'architettura e l'urbanistica di "Firenza" scampano al "terremoto"-Coppedè.

Se dalle molteplici descrizioni di d'Annunzio sull'architettura si volesse a forza trarre una conclusione "etichettante" sulla "lingua" e sullo stile da lui impiegati, si finirebbe per compiere un grave errore. Come si è visto infatti, il rapporto tra il Vate e l'architettura è "vissuto" al punto tale che ogni giudizio in merito risulterebbe frettoloso e parziale. Il suo interesse e la competenza sono tali che nel 1932 Gustavo Giovannoni (che due anni dopo diverrà Accademico d'Italia) richiede un parere sul dibattito architettonico allora in corso allo stesso d'Annunzio (che nel 1937 accetterà di presiedere l'Accademia medesima)⁷¹.

Non deve ritenersi, peraltro, che la visione del Vate fosse "passatista" o sterilmente conservatrice in quanto, nel già citato articolo LXIII della *Carta del Carnaro*, egli sprona gli Edili ad impiegare per la «nuova architettura» le «nuove materie» come ferro, vetro e calcestruzzo⁷².

Ogni occasione di confronto tra d'Annunzio e l'architettura dev'essere invece considerata come un'esperienza portatrice di ulteriori sviluppi destinati a stimolare i due citati protagonisti di quest'opera d'arte totale: l'"imaginifico" e la sua "image" dell'architettura. Sempre a proposito di immagini, è bene ricordare anche come d'Annunzio corredi i suoi *Taccuini* con schizzi tracciati di getto che raffigurano l'essenza volumetrica di elementi architettonici come il campanile del convento di Monte Senario (1898) o i particolari decorativi della chiesa di s. Maria in Cosmedin (1899)⁷³. Pur avendo evidenziato le competenze dannunziane in materia architettonica, non è dato concedere al Vate la "patente" di architetto e neppure quella di storico dell'architettura. I diversi "sonnecciamenti" testimoniano infatti che la conoscenza delle tematiche non fosse integrale e che in sostanza egli non fosse addentro come volesse far intendere al pubblico ed agli addetti ai lavori. Egli elabora con grande abilità le sue descrizioni non su basi scientifiche ma su immagini tanto efficaci quanto legate all'effetto sensibile del momento. Le differenze riscontrate tra le trattazioni dannunziane dei vari periodi dell'architettura corrispondono, infatti, ad una sorta di intenzionale *revival* in cui il linguaggio è mimetico dello spirito intimo del periodo storico oggetto di trattazione. In sostanza possiamo quindi considerare le descrizioni del Vate come "architetture di parole".

BIBLIOGRAFIA

ANDREOLI 2003 A. Andreoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici*, vol. II: 1889-1938, A. Mondadori, Milano, 2003.

ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001 A. Andreoli e N. Lorenzini (a cura di), *Prose di romanzi*, voll. I e II, A. Mondadori, Milano, 1996-2001.

BARTH 2002 H. Barth, *Un'intervista con D'Annunzio*, in OLIVA 2002, pp. 160-161.

BORSI 2002 S. Borsi, *Il tempio di Venere Physioza: precisazioni su Francesco Colonna e la sua cultura architettonica*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento: atti del convegno internazionale di studi. Roma, 28-31 ottobre 1996*, De Luca, Roma, 2002, pp. 511-524.

BORSI 2004, S. Borsi, *Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti: il tempio di Venere Physioza*, in "Storia dell'Arte", n. 109 (2004), N.S. n. 9, settembre-dicembre, pp. 99-130.

BRODINI 2015 A. Brodini, *Atlante del Rinascimento. Gabriele d'Annunzio e l'architettura italiana del XV e XVI secolo*, in A. Brucculeri, S. Frommel, *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, Campisano, Roma, 2015, pp. 191-202.

- BRUGNOLI, SANDRINI 1994, P. Brugnoli e A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Banca Popolare di Verona, Verona, 1994.
- BRUSCHI, MALTESE 1978 A. Bruschi, C. Maltese (a cura di), *Scritti rinascimentali di architettura: patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci, Donato Bramante, Francesco Di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X*, Il Polifilo, Milano, 1978.
- CALVESI 1980 M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma, 1980.
- CARNEGIE 2006 P. Carnegie, *Wagner and the art of the theatre*, Yale University Press publications, New Haven, Connecticut, 2006.
- CECCUTI 1979 C. Ceccuti (a cura di), *Carteggio D'Annunzio - Ogetti (1894 -1937)*, Le Monnier, Firenze 1979.
- COLONNA 2004. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Adelphi, Milano, 2004.
- CONFORTI 1994 G. Conforti, *Fagioli Ettore (1884-1961)*, in BRUGNOLI, SANDRINI 1994, pp. 429-435.
- COZZI 1983 M. Cozzi, *Coppedè, Adolfo*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 28 (1983), *ad vocem*, consultabile in [http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo_coppede_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo_coppede_(Dizionario_Biografico)).
- CRESTI 1979 C. Cresti, *Nel nome di Dante tra conformismo e modernismo*, in C. Cresti e F. Solmi (a cura di), *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 7-22.
- CRESTI 2005 C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005.
- D'ANNUNZIO 1889 G. d'Annunzio, *Il Piacere*, F.lli Treves, Milano, 1889.
- D'ANNUNZIO 1892 G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. Lettera a Pasquale Villari*, in "Il Mattino di Napoli", 30- 31 marzo 1892.
- D'ANNUNZIO 1894 G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, F.lli Treves, Milano, 1894.
- D'ANNUNZIO 1899 G. d'Annunzio, *Sogno di un tramonto d'Autunno: poema tragico*, F.lli Treves, Milano, 1899.
- D'ANNUNZIO 1900 G. d'Annunzio, *Il fuoco*, F.lli Treves, Milano 1900.
- D'ANNUNZIO 1903 *Laudi* G. d'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, Libro Primo, Maia*, F.lli Treves, Milano, 1903.
- D'ANNUNZIO 1916 G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno*, Treves, Milano, 1916.
- D'ANNUNZIO 1921 G. d'Annunzio, *Notturmo*, F.lli Treves, Milano 1921.
- D'ANNUNZIO 1928 G. d'Annunzio, *Faville involate*, in "Secolo XX", 20 Ottobre 1928.
- D'ANNUNZIO 1935 G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Angelo Cocles, A. Mondadori, Milano, 1935.
- D'ANNUNZIO 1947 G. d'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, vol. I, A. Mondadori, Milano, 1947.
- D'ANNUNZIO 1954, G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, Sansoni, Firenze, 1954.
- D'ANNUNZIO 1976 G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, A. Mondadori, Milano, 1976.
- D'ANNUNZIO 1990 G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano 1990.
- DE FELICE, MARIANO 1971 R. De Felice ed E. Mariano (a cura di) *Carteggio D'Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, A. Mondadori, Milano, 1971.
- DE LORENZO 2007 P. De Lorenzo, *Riflessi d'arte figurativa nel Fuoco di d'Annunzio*, in Annali Online di Ferrara - Lettere, vol. 2 (2007), pp. 94-146.
- DI TIZIO 2009 F. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri, Pescara, 2009.
- FAGIUOLI 1984 Centro studi e archivio della comunicazione (a cura del), *Ettore Fagioli*, Università di Parma, Comune di Verona, Verona 1984 (con intr. di R. Bossaglia e schede di G. Pezzini, G. Z. Zanichelli, L. Miodini).
- FERRARI 1905 F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, A. G. Palmerio, Guardiagrele, 1905.
- GHISETTI 2001 A. Ghisetti Giavarina, *San Clemente a Casauria: l'antica abbazia e il territorio di Torre De' Passeri*, Carsa, Pescara, 2001.
- GIANNANTONIO 2012 R. Giannantonio, *L'architettura di Roma capitale negli scritti di Gabriele d'Annunzio*, ne *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma Capitale d'Italia, Atti del XXXVIII Convegno Nazionale*, in "Rassegna Dannunziana" nn. 61/62, settembre - ottobre 2012, all'interno di "Oggi e domani", anno XL, n. 504 (n. 4 della nuova serie, 4/12), gennaio-luglio 2012, pp. 23-52.
- GIANNANTONIO 2013 *Pascoli* 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.

GIANNANTONIO 2013 *Tre ingegneri* R. Giannantonio, *Tre ingegneri letterari: Wittgenstein, Musil, Gadda e l'architettura*, in "Patrimonio Industriale", n. 12-13, anno VII/VIII, ottobre 2013-aprile 2014, pp. 42-53.

GIANNANTONIO 2016 R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: dialogo con l'architettura*, in "Quaderni del Vittoriale", nuova serie, n. 12, dicembre 2016, pp. 11-31.

GIANNANTONIO 2017 R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte, & Architettura*, in *D'Annunzio, la guerra, l'Europa 41° Convegno Nazionale di Studi del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara*, su "Rassegna Dannunziana", Anno XXXIII (2017), n. 67-68, pp. 117-134.

GÖBEL-SCHILLING 1992 G. Göbel-Schilling, *L'idea originaria e le proporzioni della chiesa di Santa Maria della Salute*, in "Eidos", 10, 1992, pp. 72-82.

GOLDONI 1755 C. Goldoni, *Arcifanfano Re de' Matti, Dramma Giocoso Per Musica*; musica: Baldassarre Galuppi; libretto: Polisseno Fegejo; coreografie: Paolo Cavazza; Soliani Bartolomeo Eredi, Modena, 1755.

GUERRA 2010 M. Guerra, *L'arte è memoria che non può difendersi: Gabriele d'Annunzio e il patrimonio culturale italiano*, tesi di dottorato di ricerca in storia e valorizzazione del patrimonio architettonico, urbanistico e ambientale, 22. ciclo, Politecnico di Torino, Dipartimento casa-città, tutor Prof. C. Roggero, co-tutor prof. L. Guardamagna, tutor esterno Prof. R. Pettinelli, Torino, 2010.

GUERRA 2014 M. Guerra, *Gabriele D'Annunzio e il patrimonio culturale italiano: "L'arte è memoria che non può difendersi"*, Carabba, Lanciano 2014.

IL PIACERE 1989 *Il Piacere. Atti del XII Convegno. Pescara-Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, Pescara, 1989.

IRACE 1994 F. Irace, *D'Annunzio, il Vittoriale e il dibattito d'architettura*, in D'ANNUNZIO E LE AVANGUARDIE 1994 pp. 107-112.

JEANNERET 1978 C.-E. Jeanneret, *Il viaggio d'oriente*, Faenza Editrice, Faenza 1978.

LE CORBUSIER 1973 Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano, 1973.

LE CORBUSIER 1996 Ch.-E. Jeanneret Le Corbusier, *Album La Roche*, Electa, Milano, 1996.

LETTRES D'ITALIE 1971 *Lettres d'Italie, 1836-1837*, annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris 1971.

LOMBARDI 2012 C. Lombardi, *1922 – Viaggio a Venezia e Vicenza*, in TALAMONA 2012, p. 424.

MACCHIA 1989 G. Macchia, *Lirica e mondana Roma del "Piacere"*, in IL PIACERE 1989, pp. 7-14.

MUÑOZ 1938 A. Muñoz, *Gabriele D'Annunzio e Roma*, in ID. [et al.], *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Palombi, Roma, 1938, pp. 7-18.

OJETTI 1957 U. Ojetti, *D'Annunzio Amico Maestro Soldato*, Sansoni, Firenze, 1957, pp. 175 - 179.

PIACENTINI 1922 M. Piacentini, *Architetti contemporanei. Ettore Fagioli*, in "Architettura e Arti Decorative", anno II, fasc. V, gennaio-febbraio 1922, pp. 439-462.

PISTILLI 2005 F.P. Pistilli (a cura di), *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, Comune, Guardiagrele, 2005.

RIBICHINI 2013 L. Ribichini, *Recondite armonie a Ronchamp: tutta un'altra storia generativa: ipotesi di un ascolto*, Gangemi, Roma, 2013.

SALVADOR RIZZI L. Salvador Rizzi, *Giorgio Spavento e la Scala del Bovo di palazzo Contarini*, S.I., s.n., 1991.

SARTORELLI 1975 G. Sartorelli, *Abbatia San Clementis*, Centro abruzzese documentazione fotografiche, Pescara, 1975.

SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Guardiagrele* Soprintendenza BAAAS per l'Abruzzo (a cura della), *Guardiagrele, il colore del tempo, l'immagine, l'arte e la storia*, Carsa, Pescara, 1986.

SPOTTS 1994 F. Spotts, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

TALAMONA 2012, M. Talamona (a cura di) *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2012.

VENTURA 1967 B. Ventura, *San Clemente a Casauria. Monumento del IX e XII secolo*, Arti Grafiche Alcione, Pescara, 1967.

VON MOOS 2012 S. von MOOS, *Alla veneziana. Le Corbusier, il turista e la "crisi dell'Utopia"*, in TALAMONA 2012, pp. 201-217.

NOTE

1. Cfr. DE LORENZO 2007.
2. Il rapporto tra d'Annunzio e l'architettura è stato già in precedenza affrontato da chi scrive secondo aspetti particolari. Cfr. a proposito GIANNANTONIO 2012; GIANNANTONIO 2013 *Pascoli*; GIANNANTONIO 2016; GIANNANTONIO 2017 .
3. CRESTI 2005, p. 39 ss.
4. MUÑOZ 1938, pp. 7,10.
5. D'ANNUNZIO 1935, p. 354.
6. «Viaggiare non giova. Io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro» (Ivi, p. 217).
7. D'ANNUNZIO 1903 *Laudi*, p. 73.
8. Cfr. D'ANNUNZIO 1880.
9. RIBICHINI 2013, p. 65.
10. ANDREOLI 2000, p. 266.
11. JEANNERET 1978 p. 146.
12. Cfr. LE CORBUSIER 1973.
13. D'ANNUNZIO 1928, p. 292.
14. D'ANNUNZIO 1976, pp. 355-360.
15. «Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore (...)» (D'ANNUNZIO 1889).
16. D'ANNUNZIO 1928, p. 187.
17. Ivi, p. 186.
18. «Guardiagrele, la città di pietra, risplendeva al sereno di maggio. Un vento fresco agitava le erbe su le grondaie. Santa Maria Maggiore aveva per tutte le fenditure, dalla base al fastigio, certe pianticelle delicate, fiorite di fiori violetti, innumerevoli cosicché l'antichissimo Duomo sorgeva nell'aria cerulea tutto coperto di fiori marmorei e di fiori vivi» (Cfr. D'ANNUNZIO 1894).
19. Cfr. FERRARI 1905; SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Guardiagrele*; PISTILLI 2005.
20. Lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni del 15 giugno 1887, in D'ANNUNZIO 1954, p. 9.
21. «Più di dieci anni fa, nell'adolescenza lontana, vidi per la prima volta l'abbazia di San Clemente a Casauria. Mi parve, al primo sguardo, una rovina. Tutto il suolo in torno era ingombro di macerie e di sterpi; frammenti di pietra scolpita erano ammucchiati contro i pilastri; da tutte le fenditure pendevano erbe selvagge; costruzioni recenti, di mattoni e di calce, chiudevano le ampie aperture delle arcate di fianco; le porte cadevano. E una compagnia di pellegrini merigiava nell'atrio bestialmente, sotto il nobilissimo portico eretto dal magnifico Leonate. Ma quei tre archi, intatti, sorgevano di su i capitelli diversi con una eleganza così altera e il sole di settembre dava a quella dolce pietra bionda un'apparenza così preziosa che io sentii subitamente d'essere al cospetto d'una sovrana bellezza. In fatti, come più la mia contemplazione diveniva attenta, l'armonia composta da quelle linee diveniva più chiara e più pura; e a poco a poco da quel non mai veduto accordo audace d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo; e da quelle sagome e da quei fregi varissimi degli archivolti, dai rombi, dalle losanghe, dalle palme, dalle rosette ricorrenti, dai fogliami sinuosi, dai mostri simbolici, da tutte le particolarità dell'opera, andavasi rivelando per gli occhi al mio spirito l'unica assoluta legge ritmica che le grandi masse e i piccoli ornati concordemente seguivano» (D'ANNUNZIO 1892 in ANDREOLI 2003, vol. II, p. 25. Lo scritto pubblicato sul "Mattino" verrà incluso in D'ANNUNZIO 1894).
22. Cfr. GHISSETTI 2001; VENTURA 1967; SARTORELLI 1975.
23. «Ben fu la Chiesa abruzzese, già fondata nel primo secolo del Cristianesimo, la custode vigilante del nostro patrimonio ideale. Nelle sue basiliche e nelle sue abazie ella non conservò soltanto le ossa dei Martiri ma puranco le testimonianze della nostra nobiltà, i vestigi dell'opera secolare compiuta dal nostro genio; e fu promotrice e propagatrice delle nostre arti belle. Lo splendore della bellezza s'irradiava dalla basilica che il magnifico Leonate edificò in un'isola fertile abbracciata e nutrita dal nostro fiume paterno. I marmorarii i figuristi gli orafi i tessitori formavano una specie di corporazione ornativa intenta all'ornamento del tempio clementino che, crescendo in potenza spirituale e temporale, era divenuto il centro d'una vita vasta e fervida». Si tratta del *Discorso della siepe*, ovvero *Agli elettori di Ortona*, comparso su "La Tribuna" del 23 agosto 1897 e poi ripubblicato con il titolo *Laude dell'illaudato* in D'ANNUNZIO 1947, vol. I, p. 470.
24. DI TIZIO 2009, p. 44.
25. Lettere di Eugène Viollet-le-Duc al padre, Venezia, 9 e 14 luglio 1837, in LETTRES D'ITALIE 1971, pp. 325, 327.

26. VON MOOS 2012, p. 204.
27. LOMBARDI 2012, p. 424.
28. VON MOOS 2012, p. 205.
29. Cfr. LE CORBUSIER 1996.
30. D'ANNUNZIO 1900, p. 120.
31. Ivi, p. 199.
32. D'ANNUNZIO 1900, p. 316.
33. Ivi, p. 202.
34. D'ANNUNZIO 1976, pp. 109-110.
35. D'ANNUNZIO 1899, p. 51.
36. D'ANNUNZIO 1921, p. 204. La scala a "bovolo" è stata attribuita al marangone Giovanni Candi in base a notizie tratte dal suo testamento e rese note da Pietro Paletti nel 1893 (Cfr. SALVADOR RIZZI).
37. MACCHIA 1989, p. 10. Sul rapporto tra d'Annunzio e l'architettura del Rinascimento cfr. BRODINI 2015.
38. CRESTI 2005, pp. 93-95.
39. D'ANNUNZIO 2006, p. 377.
40. D'ANNUNZIO 1990, p. 212.
41. D'ANNUNZIO 1900, in ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. II, p. 201.
42. Cfr. CALVESI 1980.
43. Cfr. BORSI 2004, p. 404.
44. Cfr. BORSI 2004; BORSI 2002.
45. COLONNA 2004, vol. I, pp. 203-204.
46. BRUSCHI, MALTESE 1978, p. 262.
47. CALVESI 1980, p. 215.
48. Cfr. GÖBEL-SCHILLING 1992.
49. G. d'Annunzio, lettera ad Annibale Tenneroni, 8 gennaio 1900, in ANDREOLI 2000, p. 342. Cfr. anche CRESTI 1979.
50. BARTH 2002, pp. 160-161.
51. Cfr. GIANNANTONIO 2013 *Tre ingegneri*. D'Annunzio scrive: «Le ville parevano leggiadramente costruite di carton pesto e di latta traforata da un architetto gironchino con pizzo al mento e svolazzo alla cravatta, che si fosse ingegnato di conciliare nell'arte sua capitale l'ispirazione della Riviera ligure a quella del Lago dei Quattro Cantoni, entrambe consolatrici. Ogni facciata portava inscritto in lettere di stil novo il suo bravo nome fornito dalla mitologia, dalla botanica, dai fasti civici o dalla buaggine sentimentale. Ogni interno doveva avere suo vaso di fiori artificiali sotto la campana di cristallo, la sua grossa conchiglia bitorzoluta, la figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e la sua pendola col cuccù per chiamare la felicità o la morte» (Cfr. D'ANNUNZIO 1916).
52. D'ANNUNZIO 1976, p. 380.
53. «Giorgio non aveva dimenticato alcun episodio di quel suo primo pellegrinaggio religioso verso il Teatro Ideale; poteva rivivere tutti gli attimi della straordinaria emozione nell'ora in cui aveva scorto su la dolce collina, all'estremità del gran viale arborato, l'edificio sacro alla festa suprema dell'Arte; poteva ricomporre la solennità del vasto anfiteatro cinto di colonne e d'archi, il mistero del Golfo Mistico» (D'ANNUNZIO 1894, in ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. I, p. 974).
54. In realtà la buca per l'orchestra non fosse una novità assoluta in quanto era stata introdotta nel Teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux (1775-84) (CARNEGIE 2006, p. 71).
55. Cfr. SPOTTS 1994.
56. CRESTI 2005, pp. 83-113.
57. Sulla figura di Ettore Fagioli cfr. PIACENTINI 1922; FAGIUOLI 1984; CONFORTI 1994.
58. Sull'impegno di d'Annunzio a favore della conservazione del patrimonio artistico italiano cfr. GUERRA 2010, GUERRA 2014.
59. CECCUTI 1979, pp. 271 – 272; *Protesta contro una Galleria nel centro di Firenze*, in OJETTI 1957, pp. 175 - 179.
60. «Non posso credere che tu permetta l'ignobile spregio contro la Firenze del bel San Giovanni. Io fiorentino debbo e voglio oppormi con tutte le mie forze e confido che anche questa volta ti avrò compagno. Ti abbraccio» (DE FELICE, MARIANO 1971, p. 183).
61. *Editoriale*, "Il Corriere della Sera", 25 marzo 1926.
62. OJETTI 1957, cit.
63. Boccaccio, Decamerone, nov. 56. 3.

64. GOLDONI 1755.

65. La lettera di Coppedè viene pubblicata su “La Nazione” del 26 marzo 1926, p. 5.

66. DE FELICE, MARIANO 1971, p. 183.

67. «Sono da alcuni giorni fastidiosamente malato per abuso di eloquenza sotto la pioggia dirotta ma stamani il tuo conforto è la migliore medicina. Ti ringrazio e ti abbraccio in Santo Giovanni il Guaritore guarito» (Ivi, p. 184).

68. Gli interventi delle citate associazioni sono pubblicati su “La Nazione”, 26 marzo 1926, p. 5 e 7 aprile 1926, p. 4.

69. «Bisogna che gli artisti smettano di fare della maldicenza reciproca e di sabotare sistematicamente le iniziative degli altri. (...) Bisogna poi che tutti si persuadano che nessuno ha veste per fare imposizioni e dare ordini all'Amministrazione Comunale. L'Amministrazione sa le sue responsabilità ed ha diritto che le si faccia credito, perché in cinque anni dacché regge le sorti del Comune, ha fatto e fatto molto anche in tema di restauri artistici. (...) Ha quindi diritto che le si faccia credito per l'avvenire e non ha bisogno di tutori. (...) Questo è bene sappiano tutti» (I resoconti del discorso del Sindaco e degli interventi degli Assessori vengono pubblicati il 31 marzo su “La Nazione” e su “Il Nuovo Giornale”).

70. COZZI 1983.

71. «Io ho pensato che un'alta parola di Gabriele d'Annunzio, detta pubblicamente o privatamente, potrebbe salvarci da questa invasione di nuova volgarità, tracciando la via di quello che dovrebbe essere il movimento, pur audace e fervidamente innovatore, della nostra Architettura, ché l'Architettura non è arte privata, ma corrisponde alla vita e alla civiltà di una nazione e deve avere il suo indirizzo dalle menti altissime, non da effimere riviste straniere o nostrane» (Lettera di Gustavo Giovannoni a d'Annunzio, 22 febbraio 1932, in IRACE 1994, p. 112).

72. Cfr. GIANNANTONIO 2017.

73. CRESTI 2005, pp. 18-19.

Nascita della terza pagina: d'Annunzio, Sighele e il mito giornalistico di *Francesca da Rimini*

Andrea Lombardinio

Dipartimento di Scienze giuridiche e sociali
Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Abstract

Il saggio si focalizza sull'eco giornalistica che *Francesca da Rimini* ebbe alla sua prima rappresentazione, avvenuta al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1902. Un dramma, quello dannunziano, oggi probabilmente più noto tra gli storici del giornalismo che tra gli studiosi di letteratura, musica o teatro.

Questo perché le quattro recensioni commissionate da Alberto Bergamini sul «Giornale d'Italia» l'11 dicembre 1901 hanno sancito la nascita della Terza pagina, destinata a caratterizzare la storia del giornalismo italiano. Rielaborando il celebre episodio del quinto canto dell'*Inferno*, d'Annunzio portò in scena – con pathos e originalità – il dissidio tra violenza, passione e tradimento, sulla scorta di un modello, quello dantesco, risemantizzato nel segno del connubio tra arcaismo e innovazione.

Si tratta di un aspetto colto dai recensori della prima ora e, in particolare, da Scipio Sighele, che sulla «Nuova Antologia» (16 maggio 1902) constatava l'abilità del poeta nel plasmare personaggi malati, violenti ed efferati (nel caso di Gianciotto e Malatestino), meglio riusciti rispetto alle figure di Paolo e Francesca. D'Annunzio rielabora così un mito letterario, ma anche umano e psicologico, fondato su un'attenta strategia promozionale e comunicativa, come dimostrano anche i tagli apportati anni dopo al testo dell'opera dal giovane Riccardo Zandonai, autore della riduzione in musica dell'opera (rappresentata al teatro Regio di Torino il 19 febbraio 1914).

Il ritorno di *Francesca* al teatro alla Scala nella primavera 2018, ben 39 anni dopo l'ultima rappresentazione al Piermarini, segna la rivalutazione di un'opera a lungo trascurata, ma modernissima nella definizione di temi di attualità come il femminicidio e la violenza in famiglia, in una chiave lirica e psicologica.

Aspetti colti dalla stampa nazionale, pressoché unanime nel rilevare la complessità drammatica del testo dannunziano, all'epoca "levigato" da Zandonai e oggi re-interpretato dal regista David Pountney. Un adattamento comunicativo in piena regola, funzionale a mantenere in vita la vicenda tragica di *Francesca da Rimini*, interpretabile come mito non solo artistico, ma anche giornalistico del nostro tempo.

La "Francesca" e la nascita della Terza pagina, tra cronaca e mito

Che la *Francesca da Rimini* dannunziana sia più nota tra gli storici del giornalismo o tra i melomani piuttosto che tra gli studiosi di letteratura è un dato piuttosto singolare,

o forse no. Gran parte delle storie del giornalismo (almeno le più accreditate) riconducono la nascita della terza pagina alla ben nota iniziativa dell'allora direttore del «Giornale d'Italia», Alberto Bergamini (all'epoca già resocontista parlamentare e segretario di redazione del «Corriere»), di assegnare a quattro collaboratori il resoconto della prima dell'opera al Teatro Costanzi di Roma (9 dicembre 1901).

Un'intera pagina dedicata ad una rappresentazione teatrale non si era mai vista, né tanto meno un giornale italiano si era così abbondantemente speso per un evento culturale. Le ragioni di tanto spazio possono essere più di una. Innanzi tutto, l'accorta abilità di marketing messa a punto da d'Annunzio, che da cronista mondano della prima ora conosceva perfettamente i segreti dell'industria giornalistica e, in particolare, il ruolo decisivo giocato dalla pubblicità e dal marketing¹. Inoltre, con la pubblicazione del *Fuoco* e la messa in scena della *Città morta* e dei due *Sogni*, il lavoro dello scrittore non solo come poeta, ma anche come romanziere e drammaturgo, aveva raggiunto un alto grado di notorietà, sancito nel 1897 anche dall'elezione a deputato².

Si aggiunga a tutto questo il sodalizio con Eleonora Duse, che aveva conferito ai suoi drammi quel prestigio e quella rilevanza che soltanto una grande interprete avrebbe potuto fargli guadagnare, nonostante le difficoltà di rappresentazione che spesso i suoi testi presentavano a registi, interpreti e musicisti che di volta in volta richiedevano un suo testo. E la vicenda della riduzione in musica della *Francesca* da parte di Riccardo Zandonai non fa eccezione.

Tra i motivi alla base dell'attenzione giornalistica dell'opera vi è anche la rielaborazione di uno dei miti più noti e celebrati del repertorio dantesco, quello di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, salutati da Dante nel Canto V dell'*Inferno* e passati alla storia per il loro amore tragico e contrastato. Prima di d'Annunzio Silvio Pellico aveva tentato, con successo, di rielaborare quella vicenda tragica, connotata da passione, violenza e sentimento, sullo sfondo delle faide comunali volte a stabilire il predominio sulle terre romagnole e marchigiane³.

Francesca diviene così uno dei paradigmi del primo romanticismo italiano, venato di un patriottismo non sempre velato e di un vitalismo sentimentale che contrasta con la gelosia e la ristrettezza dell'ambiente familiare. D'Annunzio si trova dinanzi a un doppio problema: smarcarsi dal modello dantesco e non far rimpiangere l'opera del Pellico, andata in scena il 18 agosto 1815. Decide quindi di conferire maggiore forza scenica ai personaggi di secondo piano, in particolare ai fratelli di Paolo, Gianciotto e Malatestino, che si segnalano per crudeltà e violenza.

Sarà Scipio Sighele, nel saggio pubblicato il 16 maggio 1902 sulla «Nuova Antologia», a mettere in risalto la cifra psico-patologica dei due personaggi, la quale conferisce all'opera una modernità assoluta, riflesso di una società ineluttabilmente vocata al sopruso e al cinismo. Questo è soltanto uno degli elementi di novità che l'opera dannunziana offre in pasto agli spettatori, ai critici e ai giornalisti, in particolare a quelli mobilitati da Bergamini per il «Giornale d'Italia».

Che sia stato d'Annunzio a determinare la nascita della terza pagina non è poi così sorprendente, se solo si considera il rapporto strettissimo che il poeta ha sempre avuto con la carta stampata, dall'apprendistato giornalistico romano fino alla fondazione della «Vedetta d'Italia» a Fiume, supportata da un organizzatissimo ufficio stampa. Senza trascurare gli interventi critici pubblicati sul «Mattino» al tempo della splendida miseria napoletana, la collaborazione con il «Corriere della Sera» di Albertini durante l'esilio francese e la pubblicazione delle *Canzoni delle gesta d'Oltremare* (sempre sul «Corriere») a supporto della guerra in Libia⁴.

Le *Canzoni* anticipano la serie di scritti e orazioni di natura interventista che il giornale di via Solferino pubblica nel corso delle radiose giornate di maggio del 1915. L'approdo di d'Annunzio al «Corriere della Sera» segna un evento di rilievo sia piano giornalistico e culturale, complice il successo della *Francesca da Rimini* e la nascita

della terza pagina per merito di Bergamini e del suo «Giornale d'Italia», la cui pubblicazione ha inizio nel giugno 1901. Il suo è un «foglio movimentato, con un aspetto meno austero di quello che Albertini e Frassati stanno imprimendo ai rispettivi quotidiani»⁵.

Bergamini si rivela da subito un imprenditore capace di intercettare il gusto del pubblico, attraverso una serie di intuizioni che gli fanno guadagnare l'appellativo di «nuovo alfiere del conservatorismo». Ma l'intuizione che, scrive Murialdi, «assicura a Bergamini un posto nella storia del giornalismo italiano è quella di riunire nella stessa pagina gli articoli di argomento culturale»⁶. Sua l'intuizione di riunire nella stessa pagina i quattro articoli di «critica e di cronaca dedicati alla prima rappresentazione della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio, firmati da Domenico Oliva (per la critica dell'opera), Diego Angeli (per la disamina della scenografia), Eugenio Cecchi (per la cronaca mondana) e Nicola D'Atri (per l'analisi musicale):

La pagina, che si presenta molto grigia e pesante perché le sei colonne di piombo non sono spezzate neppure da un titolo a due colonne o da un disegno, fa rumore e, in genere, piace. Bergamini capisce che questo è un filone fruttuoso nel mondo intellettuale dell'Italia centro-meridionale. Così arruola studiosi e letterati di prestigio, come Benedetto Croce, o di gran successo; e accende e alimenta polemiche letterarie, tirando per le lunghe le più azzeccate⁷.

La rapida adozione di quel modello anche parte degli altri giornali concorrenti denota la bontà dell'intuizione di Bergamini, che ovviamente non può competere con il «Corriere della Sera» e «La Stampa» in termini di budget. Ma se nel meridione la terza pagina si diffonde rapidamente, al nord la sua penetrazione è più lenta: «Corriere», «Stampa» e «Secolo» l'adottano tra il 1905 e il 1909.

Fino a quel momento l'articolo culturale era apparso in prima pagina, di spalla o di risvolto. Quando Albertini decide di fare il grande passo, la Terza pagina del «Corriere» diviene la più prestigiosa, grazie al lavoro di Ettore Janni e Ugo Ojetti e ad un'accorta «campagna acquisti» di scrittori in voga, *in primis* d'Annunzio, che passa al «Corriere» nel 1907, mentre Pirandello firma per «La Stampa». Che la nascita della Terza pagina con la *Francesca da Rimini* abbia una connotazione «mitica» lo conferma Ermanno Paccagnini, dopo aver ripercorso le tappe più significative del giornalismo culturale e letterario fino a quel momento:

I passaggi sono graduali, spesso di andata e ritorno, tanto da rendere l'invenzione della cosiddetta «Terza pagina» assai più problematica di quanto ha fatto la mitografia, che l'ha collocata all'11 dicembre 1901, quando, in occasione della prima assoluta della dannunziana *Francesca da Rimini* al Costanzi di Roma con la Compagnia della Duse il 9 precedente, Alberto Bergamini, fondatore e direttore del «Giornale d'Italia», incarica quattro diversi redattori di raccontare la fastosa serata sotto l'aspetto critico, scenografico, musicale e mondano⁸.

Quei quattro articoli confermano il senso d'attesa che la rappresentazione aveva generato nel pubblico, attratto sia dalla strana coppia Duse-d'Annunzio, sia dalla rivisitazione della vicenda tragica dei due amanti danteschi.

La differente accoglienza dell'opera da parte del pubblico è bene evidenziata da Domenico Oliva, cui non sfuggono le riserve di chi sosteneva che l'opera dovesse essere scritta in versi, chi in prosa: «Credo piuttosto che vi fosse quello che si dice una montatura pro e contra il poeta: amici e ammiratori fervidissimi da una parte: dall'altra gente che aveva in uggia l'avvenimento⁹».

Soffermandosi sui personaggi dell'opera, Oliva evidenzia la l'efficacia drammatica di Malatestino e Ostasio: «Ma il poeta drammatico deve soprattutto creare persone vive. Ora se il d'Annunzio ha trovato due personaggi che vivono splendidamente, due

personaggi secondari, Ostasio da Polenta e il Malatestino, ha cercato, ma non ha trovato, Paolo e Francesca»¹⁰.

Come metterà in evidenza Scipio Sighele, Paolo e Francesca sono i personaggi probabilmente meno riusciti del dramma, almeno sul piano dell'azione, rispetto ai personaggi secondari che fanno sfoggio di violenza e viltà. Il sopruso al tempo del Medioevo si incarna nelle personalità abituate al potere, mentre l'amore si riduce all'obbedienza e alla gelosia. Questo uno dei tratti peculiari della modernità del dramma dannunziano, già messo in evidenza "a caldo" sulla Terza di Bergamini. Che in verità, come puntualizza Paccagnini, può vantare diversi precedenti illustri, a partire dall'intero numero dedicato dal «Secolo» il 10-11 febbraio 1893 alla prima scaligera del *Falstaff* di Verdi¹¹.

Negli anni Ottanta i napoletani «Corriere del Mattino» e «Giornale di Napoli» ospitavano una "Parte letteraria" in terza pagina, al pari del torinese «Corriere nazionale» con il suo «Corriere letterario» e del genovese «Colombo» con una interessante Pagina letteraria in seconda facciata. Senza parlare poi dei precedenti romani del «Capitan Fracassa» e della «Tribuna illustrata», supplemento settimanale della «Tribuna», pubblicata dal 1 gennaio 1893 al dicembre 1896. Alla sua chiusura si inaugura una Terza pagina sulla «Tribuna», rimasta in vita per un semestre, fino al mese di luglio, "dedicando tale spazio interamente alle notizie letterarie, pur senza abdicare alla consueta appendice con pubblicazione di romanzi" (256).

A prescindere dal diritto di primazia, nel corso degli anni la Terza pagina si afferma come tratto distintivo del giornalismo italiano, con la diffusione dell'elzeviro in prima pagina e con la presenza in Terza di servizi di varietà, approfondimento culturale o analisi sociale¹². In questo processo d'Annunzio riveste un ruolo di primo piano, testimoniato dall'attività redazionale e dalle collaborazioni con il «Convito», il «Capitan Fracassa», la «Cronaca Bizantina» e lo spazio occupato sulla stampa con interviste, recensioni, cronache¹³. La collaborazione più intensa è con la «Tribuna», che

introduce anche nella capitale il modello dell'informazione di massa, rappresentando, con ciò, il centro propulsore di una efficace combinazione del nuovo professionismo della notizia (l'inviato speciale) con la compiuta mercificazione dell'ideologia e con la riqualificazione, appunto, dell'esercizio letterario (oltre a d'Annunzio, il giornale ha redattori come Barzilai e Vincenzo Morello¹⁴).

Chi conosce altrettanto bene la piazza romana, e non soltanto dal punto di vista giornalistico, è proprio Alberto Bergamini, il cui «Giornale d'Italia» rappresenta, «per taluni aspetti, una specie di versione "romana" del "Corriere della Sera"»¹⁵, se non altro sotto il profilo politico. Dopo aver diretto (fino al giugno 1898) il «Corriere del Polesine» a Rovigo, Bergamini aveva impressionato favorevolmente Luigi Albertini, al punto da affidargli l'ufficio di corrispondenza del «Corriere» a Roma¹⁶. Così, quando fonda il «Giornale d'Italia» (sotto l'egida di Luigi Albertini e Sidney Sonnino), Bergamini diviene l'uomo nuovo del giornalismo italiano, al netto dell'intuizione di istituzionalizzare la Terza pagina conferendole prestigio e rilevanza culturale.

Nel rispetto del programma sonniniiano e di un «conservatorismo illuminato»¹⁷, il nuovo foglio fa del sostegno alla causa del Mezzogiorno e della «democrazia rurale» un punto fermo della sua azione pubblicistica, supportata da un approccio redazionale dinamico e innovativo. Il quartier generale di palazzo Sciarra si trasforma ben presto in una «moderna impresa editoriale», che si avvale della collaborazione di firme di prestigio come Antonio Salandra, Gaetano Mosca, Scipio Sighele, Giustino Fortunato, Maffeo Pantaleoni, Alfredo Oriani.

Al netto delle novità introdotte, la più eclatante rimane quella della Terza pagina, come sottolineato anche da Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia: «Attraverso le colonne del "Giornale d'Italia" – già note per la larga ospitalità concessa alla letteratura,

alla mondanità, al divismo, all'indiscrezione galante – fece la sua prima apparizione nel 1902, nella stampa italiana, la "terza pagina"¹⁸, con la recensione "corale" alla prima della *Francesca da Rimini*.

Tra i collaboratori illustri vi è Benedetto Croce, che sin dal 1902 (anno di fondazione della «Critica») pubblica i suoi articoli sulla letteratura italiana della seconda metà dell'Ottocento. La Terza pagina si iscrive nel programma più ampio di rinnovamento che il «Giornale d'Italia» avvia anche sul piano politico, nel segno del contrasto al governo giolittiano e alla sua politica liberale:

In realtà, la "terza pagina" del "Giornale d'Italia" non segnò soltanto un capitolo nuovo nelle relazioni fra letteratura e giornalismo, ma una svolta più generale nei rapporti fra intellettuali e classe dirigente (dopo il «disimpegno» degli anni Novanta) sullo sfondo del complesso processo di integrazione politica e ideologica dei ceti medi. [...] Alla linea politica di netta impronta conservatrice fece riscontro nella terza pagina del "Giornale d'Italia" la scelta di collaboratori di origine e formazione eterogenee¹⁹.

Guido Mazzoni, Alessandro D'Ancona, Francesco D'Ovidio, Isidoro Del Lungo sono soltanto alcuni degli accademici che partecipano al dibattito intellettuale sul giornale, che può vantare il contributo di scrittori di orientamento nazionalista come Enrico Corradini e di impegno irredentista come il giovane Scipio Sighele, che sulle colonne del foglio propone i risultati delle sue indagini sociologiche sulla psicopatologia dei personaggi dannunziani, anche sulla scorta delle riflessioni contenute nel saggio sulla *Francesca da Rimini* del 1902.

La prima rappresentazione dell'opera assume così un'aura mitica, se solo si pensa ai risvolti giornalistici, oltre che intellettuali e drammaturgici, che ha alimentato. La scelta di conferire tanto spazio ad un autore come d'Annunzio non era dunque casuale, così come non fu casuale la collaborazione con Scipio Sighele, entrambi impegnati nel rivendicare per l'Italia un ruolo di primo nel consesso internazionale.

La Terza pagina diviene in breve un volano di sostegno alla causa nazionalista, implementata ben presto dalla «Voce» di Corradini, dal «Leonardo» di Prezzolini e dall'«Hermes» di Borgese²⁰. Sono questi gli anni in cui mutano le regole della comunicazione e cambiano assetti di potere, equilibri politici, paradigmi valoriali. L'obiettivo comune è rivolgersi ad un pubblico quanto più possibile nazionale, nel rispetto delle esigenze dei pubblici territoriali e locali. Si afferma pertanto il principio del giornale come opinione pubblica, concetto già sedimentatosi nell'Ottocento, ma rivitalizzato adesso dal progresso nel campo delle comunicazioni e della tipografia²¹.

Di qui la l'apparizione della Terza pagina come cassa di risonanza intellettuale e ideologica: «Grazie a questa complessa rispondenza tra la terza pagina e le posizioni politiche del giornale, Bergamini riuscì ad assicurare all'opposizione conservatrice, e alle sue espressioni più radicali, uno strumento d'opinione solido e influente»²². Il nome di d'Annunzio si inserisce perfettamente in questa cornice ideologica, velata dalla metafora medievale (e sempre attuale) della legge del più forte²³.

«Uno dei maggiori uomini moderni». D'Annunzio, Sighele e "Francesca da Rimini"»

Il ritorno di *Francesca da Rimini* al Teatro alla Scala di Milano (in cartellone dal 15 aprile al 13 maggio 2018), a distanza di quasi quarant'anni dall'ultima rappresentazione (datata 1959), ha riportato alla ribalta uno dei drammi probabilmente meno celebri del repertorio teatrale dannunziano, consentendo tuttavia di rievocare l'opera più nota di Riccardo Zandonai, realizzata su libretto di Tito Ricordi²⁴.

Corre l'anno 1912. Il musicista e l'impresario sono determinati nell'ottenere un libretto dal poeta, all'epoca "esiliato" in terra di Francia. Alle *Faville del maglio* redatte per il «Corriere della Sera» di Luigi Albertini²⁵, d'Annunzio alterna odi, canzoni e drammi (anche in lingua francese), realizzati sulla scia di una fitta trama di collaborazioni teatrali, con Ida Rubinstein e i Balletti russi di Sergej Diaghilev *in primis*²⁶.

A corteggiarlo sono alcuni tra i più affermati musicisti dell'epoca, da Debussy a Mascagni, passando per Pizzetti, Puccini, Malipiero. Nella schiera di coloro che bussano alla porta del villino St. Dominique di Arcachon c'è anche il giovane Zandonai. Così d'Annunzio in una lettera a Natalia de Goloubeff del 12 maggio 1912: «Vorrei ripartire domani mercoledì. Ricordi infatti m'aveva promesso di sbrigare la faccenda con Zandonai mercoledì. Ma ricevo la lettera che ti accludo (giustificazione legale!)»²⁷.

Nonostante i malintesi e la distanza, la collaborazione porta i suoi frutti. La prima della *Francesca da Rimini*, musicata da Zandonai su libretto di Ricordi, è eseguita al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio 1914. A vestire i panni di Francesca è Linda Cannetti, che succede a Eleonora Duse, protagonista della prima rappresentazione del dramma, avvenuta al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901.

Il dramma, in cinque atti, è ispirato al noto episodio del Canto V dell'*Inferno* dantesco. La rappresentazione si rivela un evento culturale di ampia portata, attestato anche dalla nota pagina dedicata voluta da Alberto Bergamini sul «Giornale d'Italia»²⁸. D'Annunzio porta in scena l'amore tragico di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, avvolta da un'atmosfera onirica, sospesa tra violenza e passione. L'edizione in volume realizzata da Emilio Treves si segnala per la pregiatissima veste editoriale, impreziosita dalle illustrazioni e dai fregi di Adolfo de Carolis. Il suo nome, insieme a quelli di Giuseppe Aristide Sartorio e Giuseppe Cellini, si lega indissolubilmente al sodalizio editoriale con d'Annunzio²⁹.

I disegni di de Carolis contribuiscono a ricreare l'ambiente in cui si svolge il dramma dei due amanti, ricostruito dal poeta piuttosto liberamente rispetto al modello dantesco. L'edizione a stampa si guadagna anche il plauso di Scipio Sighele, autore di un libro, *La folla delinquente* (1891), determinante per lo sviluppo della sociologia dei movimenti collettivi³⁰. Il 16 maggio 1902 Sighele pubblica un lungo articolo sulle colonne della «Nuova Antologia», intitolato *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*. Nell'*incipit* dà risalto alla raffinatezza editoriale del volume:

Stampata su altra carta, con i soliti moderni caratteri tipografici, senza fregi, *Francesca da Rimini* sarebbe apparsa al lettore un anacronismo letterario e morale. L'edizione qual è – invece – prepara l'animo nostro a trovar nel volume un sentimento e un linguaggio ormai morti da secoli, e con una suggestione visiva che parte dall'occhio per arrivare al cervello ci riconduce inconsciamente, se non ai tempi in cui la tragedia si è svolta (allora non esisteva la stampa), almeno a tempi che erano, anche psicologicamente, più vicini a quell'epoca torbida che alla nostra³¹.

Sighele scrive a poco più di sei mesi di distanza dalla prima rappresentazione romana dell'opera. Da quel momento in poi avrebbe dedicato a d'Annunzio molte delle sue attenzioni di sociologo della letteratura e criminologo. Sighele svolge un'attenta analisi di natura psicopatologica, avviando un filone di ricerca incentrato sullo studio di quei personaggi afflitti da disturbi psichici, soprattutto dei romanzi dannunziani³².

È il caso di Andrea Sperelli e Giorgio Aurispa, Tullio Hermil e Giovanni Episcopo, Claudio Cantelmo e Paolo Tarsis, personaggi controversi, sospesi tra narcisismo, incompiutezza e, talvolta, follia. Per non parlare del teatro dannunziano, popolato da personaggi inquieti, a cominciare dal Leonardo della *Città morta*, passando per il Malatestino della *Francesca da Rimini*, fino alla Basiliola della *Nave*, nella quale Sighele riconosce quella *Tragedia della folla* annunciata dal poeta nel 1899 e mai portata a termine.

Sullo sfondo si stagliano i profondi mutamenti impressi dalla modernità elettrica e dalla rapida urbanizzazione delle grandi capitali europee, con tutto quel che ne consegue sul piano del rapporto tra la metropoli e la vita dello spirito analizzato da Georg Simmel in avvio di Novecento³³. D'Annunzio è stato sagace interprete del pubblico del suo tempo, come detto sin dai tempi dell'apprendistato giornalistico a Roma (1884-1888), allorquando i cambiamenti in atto nella nuova capitale d'Italia gli offrivano materiale vivo su cui imbastire quelle cronache mondane destinate ad essere tesaurizzate nelle pagine del *Piacere*³⁴.

Il cronista apprende rapidamente la difficile arte della seduzione letteraria, messa a punto attraverso una ricerca linguistica che si fonda sia sullo studio della letteratura delle origini, sia sulla ricezione delle novità letterarie europee e russe³⁵. La modernità del poeta, così come quella del prosatore, risiede nella capacità di dare forma e sostanza ai conflitti interiori dell'uomo moderno, alle prese con un deficit identitario destinato ad aggravarsi nel corso del Novecento³⁶.

Ad un attento osservatore dei fenomeni psico-patologici come Scipio Sighele non sfugge la complessa modernità di quei personaggi. Conferma ne è la conferenza dal titolo *L'opera di Gabriele d'Annunzio innanzi alla psichiatria*, anticipata sul «Giornale d'Italia» il 5 maggio 1906³⁷. Sintomatico che a colpire Sighele sia proprio la *Francesca da Rimini*, non tanto per la portata drammaturgica del testo (in verità piuttosto limitata, consideratane la lunghezza), quanto piuttosto per l'efficacia della rievocazione storica e per il rilievo psicologico di alcuni personaggi. Il tutto sapientemente “condito” dai fregi medioevalleggianti di de Carolis:

Era tanto più necessaria quest'opera di suggestione editoriale per trasportarci in un ambiente cui ormai le nostre anime moderne sono lontane e repugnano, in quanto che il pregio massimo della tragedia consiste appunto nella ricostruzione perfetta di tale ambiente. Bisogna saper comprendere questa meravigliosa ricostruzione drammatica, ove il poeta ha rinchiuso con violenza un decennio di folta storia romagnola, o rinunciare ad ammirare alcuna cosa nella tragedia³⁸.

Promotore sagace di se stesso, d'Annunzio conosce perfettamente le regole del mercato editoriale e le strategie di seduzione del pubblico, che passano anche attraverso la cura grafica delle copertine. Nel caso specifico, l'elegante veste grafica dell'opera contribuisce a rievocare quel mondo medievale macchiato da passione e sangue, in cui l'esercizio della forza si configura come tratto caratterizzante dell'agire politico.

La libertà con cui rielabora la vicenda di Paolo e Francesca attesta una scelta poetica volta anche a smarcarsi (per quanto possibile) dall'ingombrante modello dantesco³⁹. L'episodio dell'adulterio passa in secondo piano rispetto agli intrighi e alle delazioni di famiglia che conducono all'atto estremo di Gianciotto. Sighele si sofferma soprattutto sulle reazioni del pubblico: la relazione dei due cognati si rivela «un episodio scialbo, una semplice nota di poesia e d'amore in mezzo al concerto fragoroso di una vita medioevalmente battagliera e feroce»⁴⁰.

Se è vero che Francesca è «evanescente» e Paolo si segnala per la sua «effeminatezza», è altrettanto vero che il loro amore non suscita né alla lettura, né all'ascolto, la commozione generata da «un grandissimo amore descritto da un grandissimo artista»⁴¹. La spiegazione è intrigante: d'Annunzio è un grande scrittore quando è alle prese con personaggi malati, violenti o disturbati⁴²; lo è meno quando deve descrivere personaggi per così dire “normali”. Egli si esalta soprattutto con quei personaggi che, gravati da turbe psichiche, sono immersi in un passato a tinte fosche.

Sighele osserva il dramma dalla prospettiva del sociologo dei processi criminali, formatosi sulle teorie di Cesare Lombroso⁴³. A tal fine attinge dalla letteratura, e in particolare da d'Annunzio, una serie di dati e situazioni utili ai suoi fini di ricerca. Si prendano Gianciotto e Malatestino, paragonato il primo a Otello e il secondo a Jago.

Sighele è il primo a mettere in evidenza la preferenza del poeta per i personaggi mentalmente malati:

Vi deve essere una ragione per cui Gabriele d'Annunzio – il cui arco sa sempre toccare là dove mira – non è riuscito nella creazione dei tipi dei “duo cognati” come riuscì nella creazione degli altri. E la ragione – detta con gran modestia da uno psicologo modestissimo – parmi questa: il temperamento artistico di Gabriele d'Annunzio è tale che raggiunge le più alte vette quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'anima patologici, ma rimane inferiore a sé stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani e stati d'anima normali⁴⁴.

Al cospetto della psichiatria, i personaggi dannunziani sono veri e propri casi di studio, così come lo sono dal punto di vista sociologico. La proiezione nella storia e la risemantizzazione della lezione dantesca consentono a d'Annunzio di esplorare la complessità dell'animo umano, soprattutto quando esso è rapito dalla forza dei sensi e degli istinti. Ostasio, Malatestino e Gianciotto incarnano l'essenza delle personalità violente e spietate legittimate da un'epoca dominata dalle leggi del più forte: «Uomini di istinti perversi o feroci, passioni che degenerano nel delitto o nella pazzia, epoche di ferro e di sangue, ecco dunque ciò che conviene al genio di Gabriele d'Annunzio, ecco il materiale su cui meravigliosamente lavora questo Benvenuto Cellini della parola»⁴⁵.

Dalla creatività espressiva e dall'immaginazione poetica deriva l'originalità del drammaturgo, modernissimo e arcaico allo stesso tempo, anche grazie al sacrificio di Francesca: «Egli è intellettualmente uno dei maggiori uomini moderni, ma moralmente egli è un uomo del Cinquecento»⁴⁶. Parola di Scipio Sighele, estimatore della prima ora del genio drammaturgico di Gabriele d'Annunzio⁴⁷.

“*Francesca da Rimini*”, o del mito giornalistico di un capolavoro

Si diceva del ritorno alla Scala di *Francesca da Rimini* dopo 39 anni di assenza. Molti, o forse no, se si considera che l'opera dannunziana è probabilmente più nota fra gli storici del giornalismo che tra i critici letterari o gli studiosi di teatro. Perché?

Al pari di altre rappresentazioni dannunziane, la *Francesca da Rimini* vive una gestazione complessa, complice la distanza che separano in quel momento il poeta e il giovane musicista Riccardo Zandonai, che aveva persuaso Tito Ricordi a prendere contatti con d'Annunzio, all'epoca di stanza in Francia sulla Landa oceanica. Dapprima recalcitrante, il poeta si appassiona al lavoro di Zandonai, complice soprattutto il lauto compenso richiesto. Ecco quanto scrive al musicista il 2 novembre 1912:

Mio caro Maestro, dal giorno ch'ebbi il lieto annunzio, squillante come il Batti sella di Malatestino, penso spesso alla nostra *Francesca*. Ha cominciato il lavoro? Con gran lena? Quando le sorti mi concederanno di vedere almeno qualche frammento? Se può mi scriva una parola. E, se ha qualche dubbio o difficoltà nell'interpretazione del testo, non mi risparmi. Faccio voti per un nostro prossimo incontro⁴⁸.

Al pari di Mascagni, Puccini, Pizzetti e Malipiero, anche Zandonai aveva “bussato” alla porta del poeta “esiliato” ad Arcachon, dove si era trasferito dal 1910 per curarsi – almeno ufficialmente – un mal di denti, ma a conti fatti per fuggire i creditori che lo assediavano alla Capponcina⁴⁹.

A complicare i rapporti tra poeta e musicista vi erano in genere le difficoltà relative alla riduzione in musica di opere concepite come testi di poesia e non come veri testi teatrali. E se da un lato Mascagni riesce a portare a termine *Parisina*, Puccini si vede costretto a rifiutare la *Crociata degli innocenti*, ritenuta troppo efferata. Pizzetti, al contrario, stringe con l'autore una intesa perfetta, sfociata nella messa in scena della *Fedra*⁵⁰.

Anche con Zandonai la collaborazione è proficua, al netto dei tagli che il testo della *Francesca* impone. A Tito Ricordi il compito di “mediare” tra poeta e musicista, che nutre per il “divino Gabriele” un’ammirazione assoluta ed è determinato nell’ottenere un testo del «più grande dei poeti italiani». L’attenzione cade sulla *Francesca da Rimini*, andata in scena – come sappiamo – una decina di anni prima, con Eleonora Duse nei panni di Francesca da Polenta.

Il nome di Eleonora Duse è garanzia di successo. Due giorni dopo la prima al Costanzi di Roma il «Giornale d’Italia» pubblicava la celebre pagina commissionata da Alberto Bergamini per narrare l’evento. Domenico Oliva, nel criticare la lunghezza dell’opera e la debolezza tragica dei due protagonisti al cospetto dei personaggi malvagi, metteva in risalto la perfezione delle scene, l’efficacia della rievocazione storica e la musicalità della versificazione:

Ove il d’Annunzio, coadiuvato dalla mente elettissima di Eleonora Duse, è riuscito alla perfezione è in quanto si attiene alla costruzione materiale della sua tragedia. È questa costruzione una vera opera d’arte: non v’è scena che non sia un vero quadro, non v’è abito che non ricordi le più belle pitture nostre e tutto ciò che è ricco, seriamente, esteticamente ricco. Una sovrana intelligenza ha davvero iersera animato uomini e cose.⁵¹

La portata dell’evento è percepibile anche dall’operazione comunicativa legata alla promozione dell’opera, come attesta sia l’elevato numero di recensioni uscite nei giorni successivi⁵², sia l’attento lavoro di adattamento del testo teatrale. Infatti Zandonai avrebbe apportato «enormi tagli, specialmente in ciò che riguarda la parte politica del soggetto, per lasciare emergere maggiormente il dramma»⁵³.

L’obiettivo era rendere il testo efficace sul piano della resa rappresentativa, di cui Zandonai voleva evidenziare la cifra onirica dell’ambientazione, rispetto alla dimensione politica legata alle conquiste dei Malatesta in terra emiliana e marchigiana. Inoltre l’allestimento della *Francesca* si rivelò da subito un’operazione imprenditoriale, soprattutto per Ricordi e d’Annunzio, che sui diritti non faceva sconti a nessuno, in particolare a editori e impresari: chiese ed ottenne una cifra considerevole, 25.000 lire, a fronte delle 3.000 di cui si accontentò Zandonai.

Nel 1912 d’Annunzio è perfettamente consapevole della propria notorietà, se è vero (come è vero) che per avere un’ode o una prosa breve il «Corriere della Sera» di Luigi Albertini sborsa la non trascurabile somma di 5000 lire. D’altro canto, l’anno precedente d’Annunzio aveva portato al successo il suo *Martirio di San Sebastiano* con l’aiuto di Debussy e Ida Rubinstein, la cui interpretazione del Santo era valsa la “censura” del Santo Uffizio e una straordinaria eco pubblicitaria⁵⁴.

Ma con *Francesca da Rimini* d’Annunzio ha un problema in più: confrontarsi con il modello dantesco del V canto dell’Inferno, ingombrante sia sul piano drammatico che lirico. Di qui l’intuizione di contrapporre la delicatezza di Francesca e l’eleganza di Paolo alla violenza degli altri due fratelli Malatesta, il marito di lei Gianciotto (detto lo sciancato) e il giovane Malatestino, efferato e vendicativo. Il quale, fallito il tentativo di “lusingare” sentimentalmente la cognata, insinua nel marito il sospetto che lei lo tradisca con Paolo. Ed è sempre Malatestino a organizzare il “blitz” notturno che consente a Gianciotto di cogliere in flagrante i due amanti.

Il loro assassinio per mano di Gianciotto suggella il crescendo di violenza che caratterizza tutta la vicenda. La violenza è il filo conduttore dell’opera, in cui la forza maschile è soverchiante rispetto alla delicatezza eterea della protagonista, destinata dal fratello Ostasio ad un uomo che non ama. Di qui il dramma dell’amore tra Paolo e Francesca, che cedono al sentimento nonostante i pericoli che corrono in una casa dominata dalla rudezza.

È un aspetto colto da Scipio Sighele nel lungo articolo pubblicato sulla «Nuova Antologia» il 16 maggio 1902, dedicato alla rappresentazione della *Francesca da Rimini*.

Il sociologo evidenziava la libertà con cui d'Annunzio aveva rielaborato l'episodio dantesco: ma Francesca era scialba ed «evanescente», e Paolo si segnalava per la sua delicatezza. Allo stesso tempo puntualizzava che d'Annunzio è un grande scrittore quando è alle prese con personaggi malati o violenti⁵⁵, ed è meno convincente quando si rapporta con personaggi per così dire «normali»⁵⁶.

Al cospetto della psichiatria, i personaggi dannunziani sono veri e propri casi di studio. Ostasio, ma soprattutto Malatestino e Gianciotto sono personalità violente e spietate. Nel riprendere il giudizio di Sighele, nel 1964 Renato Chiesa sottolineava l'efficacia scenica dei personaggi più efferati, contrapposti al sentimentalismo ispirato dalla lettura del libro di Lancillotto: «Con tali premesse si può comprendere *Francesca da Rimini* che, da un punto di vista teatrale, è indubbiamente tragedia di effetto, ricostruzione sontuosa di un'età dominata da odî, da vendette, da battaglie; età ingentilita dall'amore castellano e gioioso come l'anima dei giullari, appassionato come lo spirito voluttuoso delle donne»⁵⁷.

La collaborazione tra d'Annunzio e Zandonai porta comunque i suoi frutti. La riduzione in musica della *Francesca* va in scena al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio 1914, pochi mesi prima che il poeta ponga fine all'esilio dorato in terra di Francia. L'entrata in guerra dell'Italia gli dà la possibilità di rientrare in patria e indossare la divisa di Tenente dei Lancieri di Novara⁵⁸. Compiute le ben note imprese di guerra e ottenuta una poco soddisfacente «vittoria mutilata», d'Annunzio decide di occupare Fiume, proprio mentre Zandonai porta la *Francesca* a Trieste:

Mio caro Zandonai, Le mando un saluto fiumano e lo affido ai buoni Italiani di California, che mi portano un'immagine consolatrice della patria lontana.

So quale accoglienza abbia fatto la nostra Trieste alla bella opera Sua; e mi rammarico di non poter venire al teatro se non con una autoblindata, che è veicolo incomodo e forse pericoloso. Si ricorda delle nostre sere parigine, quando Ella mi fece conoscere le prime scene? Quanti eventi da quell'ora e quanti drammi senza musica⁵⁹.

Di lì la decisione di rappresentare l'opera anche a Fiume, così da poter offrire ai suoi legionari un soffio caldo di poesia, sospesa tra rischio e passione. Da quel momento in poi, *Francesca da Rimini* ha vissuto fortune alterne. Si diceva dei 39 anni di assenza dal cartellone della Scala: «Troppi, per un teatro che vuole ricentrarsi sul repertorio italiano, anche quello un po' trascurato della Giovane scuola, in questo caso poi è giovanissima»⁶⁰, così Alberto Mattioli sulla «Stampa» il 17 aprile 2018. «È il momento di riportare in scena *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, capolavoro riconosciuto ma dimenticato dell'autore. Italianissimo, anche: il soggetto è dantesco, il Quinto canto dell'Inferno, «Amor ch'a nullo amato amar perdona», insomma Paolo e Francesca»⁶¹. A seguire alcune anticipazioni sceniche:

Non dovrebbe essere nulla di troppo eversivo, dunque di scioccante per le «sciure» scaligere. Però l'ambientazione è stata spostata dal Medioevo alla Belle époque già quasi Grande guerra, con Pountney che dichiara di voler giocare sul contrasto, molto dannunziano, fra il mondo raffinato e preraffaellita delle donne, molto arts and crafts, e quello marziale e metallico degli uomini. Insomma, fra il Vittoriale e Fiume⁶².

Sulla stessa lunghezza d'onda Luca Chierici, che sul «Corriere musicale» sottolineava che 39 anni sono «troppi per un'opera che aveva visto ben nove allestimenti in un arco di tempo che va dal 1916 al 1959 e che aveva riscosso un successo straordinario, non solamente legato alla presenza di voci di importanza storica»⁶³. In primo piano anche il lavoro di revisione scenica operato dal regista David Pountney, che

ha giocato le proprie carte sulla contrapposizione tra la sfera violenta dei Malatesta e il mondo magico di Francesca e delle sue ancelle, immerse in un'atmosfera preraffaellita che forse concede troppo candore a un personaggio protagonista femminile tutto sommato da Dante cacciata all'Inferno con il suo bel Paolo. Malatesta significa guerra verso i

Ghibellini, enormi cannoni da conflitto mondiale, uniformi pseudo-naziste, richiami all'aeroplano del d'Annunzio propagandista⁶⁴.

Non solo a teatro, ma anche sui giornali sono emersi alcuni dei tratti di modernità dell'opera, che ripropone in chiave attuale il tema del femmicidio e della violenza maschile, il tradimento, il coraggio, il topos del peccato e dell'amore⁶⁵. Inoltre il testo evidenzia la forza simbolica che il mito letterario ha di reinventare se stesso e rivivere in forme e situazioni mutevoli, come la riscrittura del mito dantesco di Paolo e Francesca dimostra.

Così il successo di pubblico della *Francesca* alla Scala di Milano testimonia la possibilità di leggere il mito scenico in una direzione comunicativa più dinamica rispetto al passato, laddove la macchina dello spettacolo è sorretta anche da studiate strategie di comunicazione culturale, online e offline⁶⁶, come Chierici ha rilevato:

La connotazione dannunziana, il richiamo continuo a un medioevo di superficie (se ne era parlato anche a proposito della riproposta scaligera de *La cena delle beffe* di Giordano qualche anno fa) sono solamente spunti che non vanno considerati troppo alla lettera e tutto sommato il messaggio di questa Francesca è puramente di atmosfera musicale, di raffinata colonna sonora di un dramma vecchio come il mondo⁶⁷.

Il dramma dei due amanti danteschi mescola amore e violenza, sangue e leggiadria, estasi e disperazione, musica e poesia, mito e leggenda. La *Francesca da Rimini* di d'Annunzio e Zandonai è questo e molto di più, nonostante sia ricordata più nei corsi di storia del giornalismo che nei corsi di storia della letteratura, della musica o del teatro. Misteri buffi di un capolavoro modernissimo sul piano emotivo e comunicativo, in grado di rappresentare liricamente alcune delle contraddizioni insolite della nostra società del rischio, in cui l'affiorare perverso di istinti irrefrenabili collide spesso con il soffio universale dell'arte e della bellezza⁶⁸.

Sighele e "Francesca da Rimini", o del personaggio reinventato

Nel lungo articolo pubblicato sulla "Nuova Antologia" dedicato al dramma dannunziano, Scipio Sighele sviluppa tre prospettive di analisi: la riduzione in secondo piano di Paolo e Francesca, il rilievo scenico di Ostasio, Gianciotto e Malatestino, il confronto con altri personaggi dannunziani.

Come si vedrà a breve, si tratta di aspetti già stati delineati da Domenico Oliva sul «Giornale d'Italia»: il critico non aveva nascosto le sue riserve sulla debolezza scenica dei protagonisti e aveva invece elogiato il peso drammatico conferito ai fratelli di Paolo e Francesca, schiacciati dal peso della perfidia e del tradimento. E se è vero – osserva Oliva – che i dialoghi tra i due amanti possono rievocare Metastasio, è altrettanto vero che al confronto di Jago (dall'*Otello* di Shakespeare) Malatestino è più vero e temerario, e proprio per questo oggetto di lodi, anche da parte del pubblico.

L'analisi di Sighele si incentra su questi tre capisaldi argomentativi, oltre che sul confronto con il modello dantesco del V dell'*Inferno*, naturalmente presente anche nella recensione di Oliva. Ma il vero tratto caratterizzante del saggio di Sighele è la cifra sociologica, anzi, per meglio dire, psico-patologica, che tenta di scandagliare sul piano criminologico all'interno della produzione dannunziana, in cui pullulano personaggi malati, violenti, disturbati, efferati. Dopo aver evidenziato la raffinatezza dell'edizione a stampa dell'opera, Sighele indugia sulla trasformazione della relazione sentimentale dei due cognati in episodio quasi secondario, inserito nella cornice più ampia delle lotte comunali e degli intrighi dei Polenta e dei Malatesta.

Emerge così il profilo di un personaggio, quello di Francesca, etereo e sublime, sganciato dal turbine di malvagità che caratterizzerebbe quel momento storico. Intorno a lei tutto parla di sangue e violenza, come ben sanno suo fratello Ostasio e suo cognato

Malatestino, anch'egli innamorato di lei, al pari dei fratelli Gianciotto e Paolo. Francesca è un personaggio che risalta per contrasto, non per contrappunto: la sua attenzione per gli oggetti d'arte e le stoffe preziose, il terrore provato per le grida degli ostaggi rinchiusi nel castello, la sensibilità con cui interagisce con le sue ancelle: i suoi gesti la segnalano come un'anima lirica, che avrebbe probabilmente ispirato Casella o Cavalcanti.

Rispetto al modello dantesco, d'Annunzio opera una rivoluzione radicale, di un cambio di rotta inaspettato rispetto al *cliché* dei due amanti condannati all'inferno tra i lussuriosi a causa del loro «bacio tremante»:

Già, uno dei maggiori critici nostri notava che la figura di Francesca è evanescente. Essa si perde nel sogno; è intangibile e inafferrabile, e passa attraverso il dramma, di cui è l'origine, come un simbolo di dolcezza e di debolezza femminile. Nulla in lei che riveli una forza e una volontà; essa è uno stromento, non una causa, e lo stesso suo amore – che è pure il più celebre amore del mondo! – sembra la conseguenza di piccole circostanze anziché l'impulso spontaneo ed irresistibile di tutta un'anima verso un'altra anima⁶⁹.

Si intuisce la volontà del poeta di inventare personaggi nuovi rispetto al modello, personaggi di cui si possano palesare la natura efferata e violenta e la complessità psicologica, al limite della patologia. A Sighele i metri di paragone non mancano, a cominciare dal Giorgio Aurispa del *Trionfo della Morte* e del Leonardo della *Città morte*, la cui azione patologica si innesta su un ineluttabile istinto suicida/omicida.

Inquadri da un punto di vista psichiatrico, Tullio Hermil, Andrea Sperelli, Stelio Effrena evidenziano preoccupanti tratti di instabilità, spesso legati al rapporto complesso (per non dire malato) con la donna. Un tema, quello della violenza di coppia, che Sighele mette a fuoco in *Eva moderna* (1910) e ne *La coppia criminale* (1892): pur essendo ispirati ad avvenimenti di cronaca e vicende processuali, questi lavori non rinunciano all'analisi socio-letteraria finalizzata allo studio delle cause fondative della violenza di genere.

Da questo punto di vista, il mito di Paolo e Francesca acquista una modernità insospettabile, soprattutto se declinato sul piano criminologico, piuttosto che lirico e sentimentale. E l'innovazione del testo dannunziano, messo in evidenza anche da Diego Angeli e Domenico Oliva sul «Giornale d'Italia», risiede nello spostamento del baricentro drammaturgico dai protagonisti alle cosiddette comparse, che nel testo dantesco non avevano alcuna evidenza. Inevitabile la reazione “straniata” del pubblico al cospetto di un tale slittamento scenico, giocato sulla rievocazione di un momento storico gravato da conflitti “di confine” e dalla legge del più forte.

L'astuzia e il dolo fanno parte di questa *struggle for life*: la posta in gioco sono l'onore e l'autorità. La gelosia è un'aggravante, tanto più logorante quanto più i rischi covano nell'ambiente familiare, laddove il sentimento della lealtà dovrebbe regnare sovrano. Tutto il contrario di quanto accade ai tre fratelli Malatesta, ciascuno di loro gravitante intorno alla figura sognante di Francesca, condannata dal fratello Ostasio ad un matrimonio di convenienza.

Al confronto con i fratelli, Paolo appare come un corpo estraneo, anch'egli destinato ad una vita, quella del condottiero, che non gli si addice, né per temperamento né per senso etico. L'amore per Francesca complica ulteriormente la sua situazione, sospesa tra obbedienza e sentimento. Non è un caso che Paolo sia la parte debole (nonostante il suo spirito di intraprendenza), complice il libro di Gianciotto, foriero di una passione ineluttabile.

Lo stesso Dante fa parlare la sola Francesca: Paolo partecipa silente all'incontro con il poeta. Al contrario, d'Annunzio fa parlare Paolo, al fine di disegnarne il profilo di personaggio lacerato al suo interno, ma determinato nello sfidare gli stereotipi pur di soddisfare il suo desiderio. Così Sighele:

Gabriele d'Annunzio, non avendo toccato l'altezza poetica dell'Alighieri, ha, per necessaria conseguenza, ricondotto alle più modeste proporzioni della realtà la leggenda che troppo nobilitava e sublimava l'adulterio; e nell'opera sua, Paolo appare semplicemente un tipo di amante come ce ne son sempre stati, ce ne sono e ce ne saranno, e Francesca non è che una debole e mite fanciulla imbevuta di sogni e di poesia, la quale, sposata per forza e con inganno a un uomo brutto, cade facilmente nelle braccia di un uomo bello ch'essa aveva creduto lo sposo a lei designato⁷⁰.

In questo preciso momento Sighele decide di scavare nella produzione dannunziana, alla ricerca dei precedenti in grado di richiamare il paradigma del personaggio malato ed efferato. A differenza di Domenico Oliva, che chiama in causa Otello e Shakespeare (a sua volta evocato da Sighele nel 1908 a proposito delle scene di furore collettivo che legherebbero *La Nave* al *Giulio Cesare* di Shakespeare)⁷¹, Sighele chiama in causa i protagonisti dei romanzi dannunziani, e in particolare Giovanni Episcopo, Tullio Hermil, Andrea Sperelli, Claudio Cantelmo, Stelio Effrena. Per rimanere al teatro, ecco rievocati Isabella, «la pazza del *Sogno d'un mattino di primavera*» e Leonardo, «il fratello incestuoso della *Città morta*»⁷².

Qualche anno dopo Sighele si soffermerà su Basiliola (*La Nave*) e Paolo Tarsis (*Forse che si forse che no*), due personaggi destinati a rafforzare l'ipotesi di un d'Annunzio interprete dei meandri patologici della psiche. «Ecco le figure dannunziane che vivono di vita propria e che sfideranno il tempo», anche alla luce del fatto che «non sono che dei “degenerati superiori” in cui egli si compiace di rappresentare o di esagerare patologicamente un lato della sua anima»⁷³.

Considerata l'attrazione dello scrittore per gli aspetti più morbosi e tragici dell'amore, si comprende meglio – chiosa Sighele – l'interesse per Malatestino e Ostasio, i veri registi delle azioni di Gianciotto: il primo per avergli inoculato il dubbio del tradimento, il secondo per aver acconsentito al matrimonio combinato della sorella, destinata ad un uomo che non ama.

Sono rilievi formulati da Domenico Oliva in occasione della prima rappresentazione al Costanzi. È con tutta probabilità lui «uno dei maggiori critici nostri» cui Sighele fa riferimento a proposito della natura evanescente di Francesca. Difatti, se si ripercorre il testo pubblicato sul «Giornale d'Italia», ci si imbatte nello stesso giudizio critico sviluppato sulle colonne della «Nuova Antologia». Così, dopo aver sottolineato che «bello è il verso, puro, melodioso, ricco, stracarico d'immagini, spesso felicemente arcaico, sempre tornito con mano maestra», e aver accostato la musicalità dannunziana a quella di Metastasio, Oliva puntava l'indice contro la debolezza scenica dei due protagonisti:

Ma il poeta drammatico deve soprattutto creare persone vive. Ora se il d'Annunzio ha trovato due personaggi che vivono splendidamente, due personaggi secondari, Ostasio da Polenta e il Malatestino, ha cercato, ma non ha trovato, Paolo e Francesca. Paolo è un'ombra che dice bei versi, non fa che amare Francesca e comprendo che non ha obbligo di fare altro: ma l'amore non gl'ispira nulla di grande, di animoso o di perverso, nè un sogno, nè un ardimento, nè un rimorso, nè uno slancio: attraverso la sua facile passione non si disegna un carattere, nemmeno un temperamento: vedete invece che cosa diventano amando, Romeo nel poema di Guglielmo Shakespeare e Don Carlo in quello di Federico Schiller: sono amori tragici: questo è amore di melodramma⁷⁴.

Richiesto di un articolo di cronaca, Domenico Oliva imbastisce un confronto tra alcuni precedenti illustri del teatro drammatico, rimarcando la distanza tra l'opera di Shakespeare e Schiller rispetto a quella dannunziana, in cui il dramma sfocerebbe più nel melodramma che nella tragedia. Anche il modello di Lady Macbeth verrebbe aggirato da d'Annunzio, al pari di quello dantesco, superato nel segno del ribaltamento dei ruoli e della creazione di tre personaggi dotati di un realismo scenico assoluto. Ostasio,

Malatestino e Gianciotto sono i veri protagonisti del dramma, sovrastanti i due amanti danteschi, profondamente “ridimensionati” sul piano dell’azione.

L’aspetto che il critico non coglie è proprio questo ribaltamento, elaborato da d’Annunzio per conferire un pathos nuovo alla vicenda tragica. Il suo proposito è di svelare la dinamica degli eventi secondo il loro svolgimento, e portare alla luce gli artefici di uno dei delitti d’amore più celebri della storia. Mito e leggenda si intrecciano nella costruzione della vicenda drammatica, messa in scena attraverso una rievocazione storica impeccabile, sia sul piano figurativo che linguistico.

Ai recensori della prima ora sembra sfuggire l’intenzionalità della “reinvenzione” del mito di Francesca, la cui modernità è messa in risalto dalla rievocazione di un ambiente gravato da violenza ed efferatezza. Questo l’aspetto fondamentale che Oliva non coglie, e che anzi addita come tratto di debolezza scenica:

Un profondo studio storico quello del d’Annunzio, una miniera doviziosa di versi quella da cui ha tratto la sua finzione poetica, ma attorno a chi tanta profondità di studio, tanta dovizia di versi? Intorno a due figure mal disegnate, forse mal concepite, da cui è assente o l’umanità o la logica. È grande, è nobile il tentativo di ricondurci alla tragedia, alla maggiore espressione della poesia drammatica, e degno del poeta che tutti ammiriamo. Ma occorre che tragedia vi sia, anima di tragedia, non apparenza solamente, non quadro solamente, non intreccio solamente⁷⁵.

Il giudizio, chiaramente riduttivo, va rapportato alle impressioni destinate nel cronista-spettatore, piuttosto che nel critico letterario alle prese con un testo che doveva ancora essere interiorizzato. Non solo vi è tragedia nell’opera dannunziana, ma la tragedia assume una forma violenta quando in azione vi sono Ostasio, Gianciotto o Malatestino, il quale è portatore di una efferatezza in grado di spazzare via qualunque anelito di sentimento o poesia. Innestata sulla componente patogena della gelosia e della faida familiare, la tragedia si trasforma in psicodramma, come osserva Sighele nella sua analisi del testo a stampa, piuttosto che della rappresentazione scenica. La sua è una disamina di ampio respiro, che mira a comprendere le ragioni delle scelte drammaturgiche operate dal poeta per rappresentare il dramma di Paolo e Francesca.

Da criminologo, Sighele nota la natura perversa e malata dei tre personaggi maschili, soltanto in apparenza secondari, considerato il ruolo determinante che hanno nello svolgimento del dramma. Ma c’è qualcosa in loro di patologico, che rende la loro azione accattivante sul piano drammaturgico. In particolare, Malatestino incarna l’ideale tipo del callido delinquente, del criminale cinico pronto a tutto pur di soddisfare il desiderio di vendetta: non vi è vincolo parentale in grado di trattenerlo. In primo piano vi sono «istinti perversi o feroci», destinati a sfociare nella follia e nel delirio.

Questa l’intuizione di Sighele a proposito dei personaggi del dramma. Il lettore non può far altro che constatare l’efficacia dell’invenzione drammaturgica elaborata dal poeta per superare il modello dantesco e sfruttare e svelare i retroscena della vicenda, che si dipana intorno alle figure di Ostasio, Gianciotto e Malatestino: «Sono questi tre uomini, l’uno il figlio di Guido Minore da Polenta, gli altri i figli di Malatesta da Verucchio, che veramente e degnamente rappresentano le famiglie da cui discendono, l’ambiente in cui vivono, la dinamica morale della epoca loro»⁷⁶.

In effetti deve essere stata grande la sorpresa dello spettatore che, desideroso di conoscere meglio le figure dei due amanti, scopre inaspettatamente la violenza di un Medioevo tutto orgoglio, intrigo e sangue. Malatestino è il paradigma dell’uomo medievale istintivo e superbo, infido e cinico, all’occasione delatore spregiudicato: è indubbiamente lui “la figura più vigorosamente disegnata e più originale della tragedia”, sia perché svincolata dal “terribile confronto dantesco”, sia perché esageratamente modellata sul modello dell’uomo di guerra di quel periodo.

L’episodio della decollazione del falcone, del ferimento all’occhio e della decapitazione del prigioniero denotano «la ferocia e l’analgia del vero criminale»⁷⁷,

studiato da Sighele sin dalla *La folla delinquente*. Non è un caso che la sua attenzione cada proprio su Malatestino, di cui il sociologo analizza i tratti psicopatologici, efficacemente espressi dai versi dannunziani. Così egli incarna l'essenza più profonda e ambigua della malvagità, che si palesa quando l'interesse personale collide con quello altrui. Inevitabile il confronto con il modello shakespeariano di Jago:

Egli è, infine, maestro d'astuzia nel suo colloquio con Gianciotto. Questa scena capitale del quarto atto ha l'unico torto di somigliare troppo a una scena fra Jago e Otello. Ma quanto è più superbamente fiero Malatestino di Jago! Costui è un delatore volgare e un'anima mediocre anche nel male; quegli è una tempra fortissima di delinquente che fa il male non per paura ma per volontà. Jago trema dinanzi a Otello: Malatestino a Gianciotto che, ormai sospettoso, gli intima: *Parla!* risponde con alterigia e con quella rovente ironia che è lo sfogo verbale della sua ferocia⁷⁸.

Sighele enfatizza la dinamica psicologica che si dipana nell'ambiente familiare, in cui si insinua il dubbio dell'incesto (l'amore non confessato di Ostasio per Francesca) e prende forma il confronto agonistico tra i tre fratelli che si contendono la stessa donna. La sua colpa è di essere rimasta passivamente in balia degli eventi, al netto naturalmente della passione consumata per Paolo.

Il conflitto familiare conduce al peccato e dunque alla morte, perpetrata da mano criminale. Il solo che evidentemente può godere dell'omicidio è proprio Malatestino: era questo il suo obiettivo non dichiarato, anche perché con l'omicidio ha una spiccata familiarità. È il suo pane quotidiano, la linfa vitale da cui attinge energia e motivazione. Nel considerarlo superiore a Jago, Sighele sancisce l'efficacia dell'invenzione dannunziana, che prevede il ridimensionamento scenico dei due amanti e l'enfasi del tipo criminale, calato nel cemento morale e guerresco del Trecento.

La violenza contro la poesia, il cinismo contro il sentimento. Questa la dialettica valoriale e simbolica che alimenta il dramma, i cui veri protagonisti sono Ostasio, Malatestino e Gianciotto: «In questi tre tipi – il fratello, il cognato, il marito di Francesca – è tutto l'ambiente medievale. Essi vi dicono i pensieri e i sentimenti di quell'epoca oscura; quando appaiono è un fragor d'armi e un silenzio di cuori; essi sono la voce e il simbolo della forza e della violenza senza alcuna luce mai di un nobile slancio o di un alto ideale»⁷⁹.

Dietro la verniciatura della storia si cela l'immagine della modernità, che l'avvento delle metropoli e del progresso renderà complessa e controversa. L'omicidio per tradimento e infedeltà è ancora oggi una drammatica realtà di cronaca, acuita dal germe della follia e della patologia mentale. Per questa ragione quei tre personaggi sono l'espressione universale di una umanità debole ma feroce, pronta ad esercitare la legge violenta del criminale. All'altro polo vi è l'umanità conflittuale dei soggetti più deboli, soverchiati dal male e dalla follia. Ancora Sighele:

Paolo e Francesca parlano e agiscono nella tragedia, ma di una vita lor propria, staccati quasi dall'ambiente; essi sono, se posso dir così, una corrente sentimentale che traversa il dramma senza mescolarsi alla vita degli altri personaggi, come certe correnti sottomarine che traversano l'oceano senza comunicargli né il loro colore né il loro calore.

Ostasio, Gianciotto e Malatestino sono invece figure vive che non potete staccare dal fondo del quadro su cui risaltano. E sono esse che, insieme alle figure minori, creano ciò che vi è di veramente bello e di perfettamente riuscito nella tragedia: la riproduzione esatta d'un periodo storico⁸⁰.

Sighele coglie l'aspetto di novità sostanziale del dramma, da leggersi come una proiezione moderna del mito dantesco e non una sua riscrittura. D'Annunzio conferisce al periodo storico una valenza mimetica, tale da poter investire la vicenda di Paolo e

Francesca di significati nuovi, non espressi da Dante nel canto V dell'*Inferno*. Da studioso dei fenomeni criminali, Sighele ha compreso la portata poetica di tale scelta drammaturgica, che con Ostasio, Malatestino e Gianciotto produce personaggi nuovi, terribilmente moderni al cospetto delle leggi imposte dall'onore e dall'orgoglio.

È dunque naturale che il due amanti finiscano "nell'ombra", anche per la scelta del poeta di non gareggiare con il modello dantesco. Non è un caso che né Ostasio né Malatestino figurino nel Canto V, a conferma della volontà di d'Annunzio di creare letteratura, non di emularla. In questo senso, Sighele sviluppa alcuni degli spunti di Domenico Oliva nella direzione a lui più congeniale, quella psicopatologica, che trova conferma nell'attenzione rivolta dal poeta ai personaggi folli o malati.

Nel ribadire il giudizio sulla limitata efficacia scenica dei due amanti, Sighele ammette che «vi deve essere tuttavia una ragione»⁸¹ per tale scelta, riconoscendo così la deliberata creazione drammaturgica dell'autore: «detta con gran modestia da uno psicologo modestissimo», la ragione risiede nel fatto che d'Annunzio «raggiunge le più alte vette quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'anima patologici, ma rimane inferiore a sé stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani e stati d'anima normali»⁸².

L'elenco di siffatti personaggi potrebbe essere lungo, come Sighele negli studi a seguire e raccolti in *Letteratura tragica* (1906) e *L'Intelligenza della folla* (1910). L'analisi del "cerchio magico" gravitante intorno a Francesca è solo un primo tentativo di mettere a fuoco la modernità psicopatologica del mondo dannunziano, in cui la figura dell'inetto si innesta su quella del perverso, del violento e del malato. In questo senso, la storia è una proiezione morale all'interno dei meandri della psiche, soggiogata dal *metus* della prevaricazione, fisica o psicologica che sia.

Conclusioni

Il saggio di Scipio Sighele svela aspetti non secondari del dramma, interpretato nella cornice più ampia delle creazioni psicopatologiche dannunziane. Apparso circa 6 mesi dopo la recensione di Domenico Oliva sul «Giornale d'Italia», quel saggio costituisce il primo tentativo di leggere l'opera dannunziana secondo un approccio sociologico, declinato secondo le regole dell'analisi psicologica⁸³.

Sighele non si limita a constatare il ridimensionamento scenico dei due amanti, ma ne fornisce una spiegazione che non è soltanto drammaturgica, ma creativa e psicologica: d'Annunzio è scrittore abilissimo nel disegnare personaggi malati e violenti, ed è meno efficace quando ha tra le mani personalità più normali. Un aspetto non colto da Domenico Oliva, che pure fornisce al sociologo spunti di riflessione significativi. Del resto, la prima rappresentazione al Costanzi era stata annunciata come un evento mondano e artistico, tale da provocare la mobilitazione della stampa. La decisione di Bergamini di dedicare a quell'evento una intera pagina testimonia l'attesa creata da d'Annunzio intorno alla sua opera, anche grazie al coinvolgimento attivo di Eleonora Duse e della sua compagnia. E si osservi che la pagina si conclude con un resoconto telegrafico dell'eco avuta presso gli altri quotidiani:

Ci telegrafano da Milano, 10 dicembre:

Tutti i giornali dedicano lunghe colonne alla rappresentazione della *Francesca*.

La «Perseveranza» trova che la figura di Francesca che la leggenda avvolge in un simbolo di luce e di poesia, non viene rispettata nella tragedia dannunziana. Però donna Francesca rivive nelle scene dannunziane di una vita che non potrebbe essere più magnifica e più intensa, senonché messa nel grande quadro dei conflitti medioevali, Francesca quasi scompare. Francesca segna ad ogni modo una più sincera e più umana intuizione della tragedia moderna che non la *Gioconda* e la *Città morta*⁸⁴.

Soltanto in parte evidenziato da Oliva e Angeli, l'elemento di novità è invece enfatizzato nella chiusa del servizio, che richiama il ribaltamento scenico operato rispetto alla protagonista, sovrastata in scena dal cognato e dal marito. Il riferimento ai due drammi dannunziani precedenti dà conto della novità della *Francesca da Rimini*, dramma d'amore ma soprattutto tragedia di violenza e cinismo.

Si è detto che dopo la prima rappresentazione al Costanzi di Roma, il mondo della cultura acquista sui giornali uno spazio autonomo, ancor prima che l'elzeviro si affermi come «cuore, simbolo stesso della Terza»⁸⁵. Tanto per riaffermare che la pagina culturale rimane «un'invenzione nostrana», datata 11 dicembre 1901, come sottolinea Giorgio Zanchini:

Storici e giornalisti, con poche eccezioni, concordano su questo primato. La circostanza è la prima di uno spettacolo teatrale – *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio – , la novità è che l'intera terza pagina del “Giornale d'Italia”, diretto da Alberto Bergamini, è dedicata a questa prima teatrale. Vengono inviati tre cronisti e un critico, il direttore parla di un evento «di non minore importanza di un discorso dell'on. Giolitti ai suoi elettori di Dronero, o di una crisi ministeriale, o di un concitato congresso socialista». Da quel giorno diventa lo spazio offerto alla critica letteraria, alle novelle, ai reportage, alle cronache di viaggio, alle notizie culturali⁸⁶.

Da quel momento in poi, decine e decine di scrittori contribuiscono al successo dei rispettivi giornali di riferimento, come lo stesso d'Annunzio aveva fatto con la «Tribuna» a Roma e fa negli anni a seguire con il «Corriere della Sera». Il giornale si afferma come medium popolare di ampia diffusione, in grado di formare un'opinione pubblica attenta alla cronaca e alla politica quanto alla cultura⁸⁷. Che la nascita della Terza pagina sia ricondotta da alcuni dei maggiori studiosi di giornalismo alla rappresentazione della *Francesca* al Costanzi spinge ad una riflessione approfondita sulla modernità dell'opera e sull'abilità promozionale del poeta, perfetto conoscitore della macchina pubblicitaria e pubblicitaria⁸⁸.

Si tratta di aspetto tanto più significativo oggi, al tempo dei tablet e dell'informazione online⁸⁹. Non è quindi irrilevante soffermarsi sull'importanza dell'opera dannunziana nella storia del giornalismo e della comunicazione culturale nel nostro paese⁹⁰, come osserva Elena Valentini: «La paternità della terza pagina viene riconosciuta ad Alberto Bergamini, che la inaugurò nel 1901 e ha rappresentato uno snodo nell'evoluzione del formato»⁹¹.

Tale aspetto non va trascurato se si vuol comprendere la trasformazione della *Francesca* da evento teatrale e letterario in mito giornalistico. Allo stesso tempo, l'evoluzione della Terza pagina consente di comprendere meglio la crisi del giornalismo e della cultura in genere, in tempi caratterizzati da consumi simbolici ed esperienziali vorticosi: «La lettura storica, al di là di soddisfare curiosità anche aneddotiche, aiuta però a leggere i fenomeni con l'occhio della continuità e a ridimensionare quell'enfasi a volte eccessiva verso il nuovo, soprattutto quando le novità sono introdotte dalla tecnologia»⁹².

Questa una delle possibili ragioni alla base del mito giornalistico della *Francesca da Rimini*, riapparsa alla Scala di Milano dopo 39 anni dall'ultima rappresentazione, probabilmente con meno clamore ma con rinnovato interesse degli estimatori di un capolavoro celebrato più dagli storici del giornalismo che dagli studiosi di letteratura.

NOTE

1. Cfr. G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Torino 1983, pp. 743-746. 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 L. Oliva e M.-J. Tramuta, «Studi medievali e moderni», n. 26, 2009.

2. Fondamentale, a questo proposito, l'esperienza elettorale culminata nel noto *Discorso della siepe*. Per un inquadramento comunicativo e sociologico della vicenda 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, «Rassegna dannunziana», n. 63-64, 2013, pp. 191-214.

3. Come ha scritto Vittorio Spinazzola, «la figura di Francesca segna la nascita, in Italia, di uno dei più popolari archetipi di poesia romantica, quello tipizzato sul binomio virtù-sfortuna. L'originalità dello scrittore saluzzese consiste nel mediare i due termini sottolineando morbidamente il motivo della tentazione, della lotta contro le insidie del peccato», un motivo che si paleserà anche ne *Le mie prigioni* (V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. VII, Garzanti, Milano 1979, p. 986).

4. Per approfondimenti si rimanda a P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazette a Internet*, il Mulino, Bologna 20062, pp. 112-121.

5. *Ibidem*, p. 102.

6. *Ibidem*, p. 103.

7. *Ibidem*.

8 E. Paccagnini, *Il giornalismo dal 1860 al 1960*, in G. Farinelli, E. Paccagnini, G. Santambrogio, A. I. Villa, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Utet, Torino 1997, p. 255.

9. D. Oliva, *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio al Teatro Costanzi. La tragedia*, «Il Giornale d'Italia», 11 dicembre 1902.

10. *Ibidem*.

11. E. Paccagnini, *Il giornalismo dal 1860 al 1960*, in G. Farinelli, E. Paccagnini, G. Santambrogio, A. I. Villa, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, cit., p. 255.

12. «Quale che sia la situazione cronologica o il diritto di primazia, resta comunque importante il fatto che il percorso del rapporto giornale-letteratura in senso lato e della Terza pagina in particolare è ancora a tale data in via di definizione. È solo col tempo che la Terza assumerà la forma poi canonica delle due prime colonne, d'apertura, poi definite come elzeviro, occupate dall'articolo più propriamente letterario, lasciando alla spalla rassegne o varietà; tanto che in prima istanza non mancheranno di entrare nella Terza, appunto nel settore varietà, anche cronache sociali o politiche, come sommovimenti rivoluzionari in altre nazioni o avvenimenti simili (del resto, proprio la pagina di varietà quotidiana è la prima a prender piede nelle testate più accreditate, ascrivendo al proprio settore elementi che poi confluiranno naturalmente nella Terza pagina, come articoli di costume, cronache di viaggi e commenti su avvenimenti di altre città» (*Ibidem*, p. 256).

13. Sulle collaborazioni di d'Annunzio con alcune importanti riviste della sua epoca cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Marsilio, Venezia 20022; E. Scarano, *Dalla Cronaca bizantina al «Convito»*, Vallecchi, Firenze 1971.

14. A. Abruzzese, I. Panico, *Giornale e giornalismo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, cit., p. 788.

15. V. Castronuovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, Laterza, Roma-Bari 1979, p.163.

16. Come scriveva nel 1905 Andrea Chierici (citato da Castronuovo), «Bergamini lavorò "a fianco di pubblicisti di larga esperienza come Michele Torraca e Ottorino Raimondi, futuro direttore dall'aprile 1905 del »Messaggero". Bergamini – osserverà un contemporaneo – è il vero direttore adatto a rendere armonico questo complesso [del »Giornale d'Italia"]; lavoratore instancabile, acuto, intelligente, fa di tutto là dentro, non esclusi gli articoli di fondo, preferendo però di far trattare le varie questioni dai diversi tecnici". Accentratore come Albertini, egli ebbe, alla stessa stregua del direttore del quotidiano milanese, »carta bianca~ in tutto, sia nelle questioni politiche, come nelle faccende amministrative» (V. Castronuovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 163).

17. V. Castronuovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, cit., p. 164.

18. *Ibidem*, p. 165.

19. *Ibidem*, 166. Per ulteriori ragguagli: A. Briganti, C. Cattarulla, F. D'Intino, *Stampa e letteratura*, FrancoAngeli, Milano 1996; L. Lodi, *Giornalisti*, Laterza, Roma-Bari 1930.

20. V. Castronuovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, cit., p.167.

21. Sui mutamenti della sfera pubblica letteraria del Novecento si sofferma J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), Laterza, Bari 20115. Sul rapporto tra letteratura, comunicazione e società sono sempre preziose le riflessioni di T. W. Adorno, *Note sulla letteratura* (1974), Einaudi, Torino 2012. Inoltre, come scrive Ragone, «interessanti sono le analisi di Scipio Sighele (*L'opinione pubblica*, in *L'intelligenza della folla*, Bocca, Torino 1903), largamente derivate dai libri di Max Nordau e di Gabriel Tarde (*L'opinion et la foule*, Alcan, Paris 1901). Erano molto note e dibattute le posizioni antigioialistiche di Tolstoj, Nordau, Carducci, Nietzsche, ecc.)» (G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, cit., p. 753).

22. V. Castronuovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età liberale*, cit., p.167.

23. Sull'argomento si è soffermato a lungo Vilfredo Pareto, sfruttando la lezione di Machiavelli e Leopardi. Aspetti evidenziati in due nostri saggi: «*The use of force in society*». Pareto and the (Machiavellian) residue of force, «Metis», n. 1, 2017, pp. 119-138; Pareto, Leopardi e il principio della supremazia: note sulla società contro-bilanciata, «M@gm@», n. 1, 2017.

24. Sulla collaborazione tra d'Annunzio e Zandonai cfr. F. Fortunato e I. Comisso (a cura di), «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». Intorno a "Francesca da Rimini" di Riccardo Zandonai, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 2017; R. Mellace, *D'Annunzio e la musica*, «Nuova Secondaria», n. 3/2013, pp. 51-54.

25. Sui rapporti con Albertini si rimanda al lavoro di F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Ianieri, Altino 2003.

26. Sulle collaborazioni avviate da d'Annunzio in terra di Francia si veda la nostra *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff*, Carabba, Lanciano 2003, pp. 69-177.

27. *Ibidem*, p. 465. Questo il testo della "giustificazione" di Ricordi: «Caro Gabriele, Come ti ho scritto sarò di ritorno in Parigi mercoledì sera ma Zandonai non verrà che venerdì. È indispensabile che ci troviamo assieme; ti prego dunque di farmi sapere, scrivendomi al Carlton Hotel, Londra, se ti fermi in Parigi sino a sabato prossimo e se vuoi far colazione con me e Zandonai da Ciro – abbi libero il meriggio per potere parlare e discutere di Francesca» (*Ibidem*, p. 467).

28. Sulla nascita della Terza pagina si rimanda a G. Zanchini, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci 2013, pp. 25-26; E. Valentini, *Dalle Gazzette all'iPad. Il giornalismo al tempo dei tablet*, Mondadori, Milano 2012, pp. 41-42.

29. Sull'argomento cfr. V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Mursia, Milano 1987.

30. A. Izzo, *Storia del pensiero sociologico*, vol. I, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 119-120. Sull'attività culturale svolta da Sighele cfr. M. Garbari, *Società ed istituzioni in Italia nelle opere sociologiche di Scipio Sighele*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1988.

31. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «La Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 311.

32. Per una contestualizzazione storica dell'attività scientifica di Sighele cfr. M. Garbari, *L'età giolittiana nelle lettere di Scipio Sighele*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1977.

33. Il riferimento è al classico di G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), Armando, Roma 1996.

34. Cfr. G. Oliva, *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*, Bruno Mondadori, Milano 2017, pp. 5-25. Di Oliva si veda anche il fondamentale *D'Annunzio*, Corriere della Sera, Milano 2018. In particolare sul cronista mondano si veda il nostro saggio *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, «Rassegna dannunziana», n. 61-62, settembre-ottobre 2012, pp. LXXXIII-CVI.

35. In particolare sui rapporti del poeta con la letteratura francese si legga il volume di M. Cimini, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, Carabba, Lanciano 2016.

36. Sulla portata sociologica e comunicativa dell'attività dannunziana si veda il lavoro di G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Liguori, Napoli 1981.

37. Il saggio di Sighele compare sul «Giornale d'Italia» con il titolo *Gabriele d'Annunzio e la psichiatria*. Confluisce nel capitolo I di *Letteratura tragica*, Treves, Milano 1906, pp. 1-94 (che comprende anche l'articolo dedicato a *Francesca da Rimini*, pp. 46-60).

38. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «La Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 311.

39. Per un'indagine testuale cfr. G. Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi: la poesia di Dante nella "Francesca da Rimini" di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990.

40. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «La Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 312.

41. *Ibidem*.
42. Interessante l'analisi svolta da G. Oliva in *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 50-89.
43. Sul connubio tra sociologia e criminologia in Sighele si veda N. Gridelli Velicogna, *Scipio Sighele: dalla criminologia alla sociologia del diritto e della politica*, Giuffrè, Milano 1986.
44. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 312.
45. *Ibidem*, p. 313.
46. *Ibidem*, p. 318.
47. Sulla modernità anche "impresaria" di d'Annunzio si vedano i lavori di: L. Granatella, *Il management artistico. Strategia e cultura dello spettacolo*, Utet, Torino 2002; S. Costa, *D'Annunzio funambolo del moderno*, Editrice Gutenberg, Roma 1991.
48. Lettera di d'Annunzio a Zandonai del 2 novembre 1912, ora in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1978, pp. 59-60.
49. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 315-450.
50. Cfr. V. Borghetti, R. Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, EDT, Torino 1998.
51. Si cita dall'articolo di G. B. Guerri, *Come d'Annunzio lasciò sforbiciare docilmente Francesca da Rimini*, «Il Giornale», 16 aprile 2018. Consultato il 9 dicembre 2018 al link: <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/dannunzio-lascio-sforbiciare-docilmente-francesca-rimini-1515838.html>.
52. D. Oliva, *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio al Teatro Costanzi. La tragedia*, «Il Giornale d'Italia», 11 dicembre 1902.
53. Le segnala Renato Chiesa in *Il rapporto poetico-musicale nella "Francesca da Rimini" di d'Annunzio e Zandonai*, Accademia roveretana degli Agiati, Atti dell'anno accademico 213, serie VI, vol. IV, fasc. A., 1964, p. 19.
54. Si cita ancora dall'articolo di G. B. Guerri, *Come d'Annunzio lasciò sforbiciare docilmente Francesca da Rimini*, «Il Giornale», 16 aprile 2018.
55. Sul rapporto di d'Annunzio con la censura ecclesiastica si veda M. Brera, *Novecento all'Indice. Gabriele d'Annunzio, i libri proibiti e i rapporti Stato-Chiesa all'ombra del Concordato*, Storia e Letteratura, Roma 2016. Sul tema è fondamentale il lavoro di V. Salierno, *La censura occulta e palese nei confronti di d'Annunzio*, Carabba, Lanciano 2008. D'Annunzio trovò un insospettato e determinato difensore in Vilfredo Pareto, che in più occasioni si soffermò sui dei numerosi tentativi di censura subiti dal poeta, in Italia e all'estero. Per un approfondimento: A. Lombardinilo, *Pareto e d'Annunzio, o della censura "virtuista"*, in M. Cimini, A. Di Nallo, V. Giannantonio, M. Menna, L. Pasquini (a cura di), *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, Carabba, Lanciano 2018, pp. 591-618.
56. Interessante l'analisi svolta da G. Oliva in *D'Annunzio e la malinconia*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 50-89.
57. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 312.
58. R. Chiesa, *Il rapporto poetico-musicale nella "Francesca da Rimini" di d'Annunzio e Zandonai*, cit., p. 11.
59. Sul rientro di d'Annunzio in Italia e, in particolare, sull'azione comunicativa svolta per l'intervento in guerra, 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, Ediards, Pescara 2006, pp. 39-48.
60. Lettera di d'Annunzio a Zandonai del 22 dicembre 1919, in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, cit., p. 66.
61. A. Mattioli, *"Francesca da Rimini": galeotto fu d'Annunzio*, «La Stampa», 15 aprile 2018. Consultato il 9 dicembre 2018 al seguente link: <https://www.lastampa.it/2018/04/15/spettacoli/francesca-da-rimini-galeotto-fu-dannunzio-U5Mi5z4Z3B2V93oFGavLUM/pagina.html>.
62. *Ibidem*.
63. *Ibidem*.
64. L. Chierici, *Riccardo Zandonai, alla Scala il felice recupero della "Francesca da Rimini"*, «il Corriere Musicale», 20 aprile 2018. Consultato il 9 dicembre 2018 al seguente link: <http://www.ilcorrieremusicale.it/2018/04/20/riccardo-zandonai-alla-scala-il-felice-recupero-della-francesca-da-rimini/>.
65. *Ibidem*.
66. Sulla dialettica tra violenza di genere e letteratura si rimanda al volume di T. Collani, *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2016.

67. Sull'evoluzione della comunicazione culturale al tempo del digitale si rimanda a L. Mazzoli (a cura di), *Raccontare la cultura. Come si informano gli italiani, come si comunicano i musei*, FrancoAngeli, Milano 2018; C. Baraldi, *La comunicazione nella società globale. Le parole chiave*, Carocci, Roma 2012; M. Morcellini, *Comunicazione e media*, Egea, Milano 2013.
68. L. Chierici, *Riccardo Zandonai, alla Scala il felice recupero della "Francesca da Rimini"*, «il Corriere Musicale», 20 aprile 2018. Consultato il 9 dicembre 2018 al seguente link: <http://www.ilcorrieremusical.it/2018/04/20/riccardo-zandonai-alla-scala-il-felice-recupero-della-francesca-da-rimini/>.
69. È uno dei temi del libro di U. Beck, *La metamorfosi del mondo* (2016), Laterza, Roma-Bari 2016.
70. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 312.
71. *Ibidem*.
72. Sighele vi si sofferma nel saggio *La psicologia della folla nella "Nave" di Gabriele d'Annunzio*, «La Nuova Antologia», 16 marzo 1908, divenuto poi il capitolo terzo del volume *Nell'Arte e nella Scienza* (1911), con il titolo *La Nave*, pp. 165-196.
73. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 312.
74. *Ibidem*, pp. 312-313.
75. D. Oliva, *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio al Teatro Costanzi. La tragedia*, «Il Giornale d'Italia», 11 dicembre 1902.
76. *Ibidem*.
77. S. Sighele, *La "Francesca" di Gabriele d'Annunzio*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1902, p. 314.
78. *Ibidem*, p. 316.
79. *Ibidem*, p. 317.
80. *Ibidem*, p. 318.
81. *Ibidem*.
82. *Ibidem*, p. 312.
83. *Ibidem*.
84. Sul tema si veda D. Paliano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 269-341. Sull'attività politica di Sighele si rimanda a E. Landolfi, *Scipio Sighele: un gioberitano fra democrazia nazionale e socialismo tricolore*, Volpe, Roma 1981.
85. *La "Francesca da Rimini" di Gabriele d'Annunzio al Teatro Costanzi. La stampa lombarda*, «Il Giornale d'Italia», 11 dicembre 1902.
86. G. Zanchini, *Il giornalismo culturale*, cit., p. 27.
87. *Ibidem*, p. 25. Sullo sviluppo della Terza pagina si leggano: M. Panarari, *Terza pagina? In pensione. Il giornalismo culturale: servizio, sceneggiatura e controversialità*, «Problemi dell'informazione», n. 1, 2011, pp. 95-104; B. Benvenuto, *Elzeviro*, Sellerio, Palermo 2002; E. Falqui, *Inchiesta sulla Terza pagina*, Rai-Eri, Torino 1953.
88. Sull'evoluzione del giornalismo al tempo del digitale cfr. M. Morcellini (a cura di), *Neogiornalismo*, Mondadori, Milano 2011; M. Pratellesi, *New Journalism*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
89. Sul tema si legga lo studio di P. Sorge, *Pubblicità d'autore*, Rai Eri, Roma 2000.
90. L. Mazzoli, *Cross-news: l'informazione dai talk show ai social media*, Codice, Torino 2013.
91. Così Zanchini in riferimento alla Terza pagina di Bergamini: «Indubbiamente c'è un elemento di novità: per la prima volta alla cultura viene dedicato uno spazio fisso e di notevole importanza nella struttura del quotidiano» (in *Il giornalismo culturale*, cit., p. 25).
92. E. Valentini, *Dalle Gazzette all'iPad. Il giornalismo al tempo dei tablet*, cit., p. 41.
93. *Ibidem*, p. 42.

Il Fattore D

Gian Piero Brunetta

Nel settembre 1921, nell' *Advertising section* di "Photoplay Magazine", appare il seguente annuncio: "Cabiria the first great film spectacle has been revived in New York City at the Strand Theater. This is the production by Gabriele D'Annunzio, wich was the forerunner of *The Birth of a Nation* and the later great american dramas". D'Annunzio, in questo trafiletto pubblicitario, viene riconosciuto come primo motore e precursore del Grand Cinéma che il cinema americano ha sviluppato con Griffith a partire proprio dal modello di *Cabiria*.

Si tratta di una seconda edizione del film in cui ancora gli si riconosce la paternità artistica, attribuitagli comunque dall'inizio per volontà e decisione di Giovanni Pastrone.

Oggi noi godiamo d'una considerevole letteratura sui rapporti tra D'Annunzio e il cinema¹, ma i lavori più recenti, promossi dal ritrovamento a Torino di fonti che hanno consentito l'ammirevole restauro filologico del film (e hanno prodotto il fondamentale volume *Cabiria & Cabiria* del 2006, curato da Alberto Barbera e Silvio Alovio²), sono andati soprattutto "ad maiorem Pastronis gloriam". Cosa peraltro giusta e legittima.

Gli studi e i contributi originali su D'Annunzio (in mancanza di fonti realmente nuove degli ultimi tempi) si sono arrestati da qualche anno, anche se alcuni saggi pubblicati nel 1998 dalle *Giornate del cinema muto* di Pordenone, in occasione d'un omaggio al D'Annunzio cinematografico, hanno contribuito a riportare l'attenzione sulla sua presenza nel cinema italiano e internazionale³, lasciando pur sempre un campo di problemi aperti e la sensazione che D'Annunzio resti una figura difficile da maneggiare senza vincoli o pregiudizi di lunga durata.

Così mi piace citare, perché ancora punto di riferimento imprescindibile e per la sua ricchezza documentale, il lavoro del 1999 di Ivanos Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, promosso dal Centro Studi Dannunziani⁴.

Quanto a me, pur essendome occupato in più occasioni nei decenni passati, ringrazio il presidente e il Centro Studi Dannunziani per l'invito che mi consente di riprendere il filo di un lavoro mai di fatto interrotto, fare un nuovo punto e porre nuove domande su una figura che ho sempre considerato di *Pontifex* tra le arti e che, assieme a Luigi Pirandello, ha occupato un ruolo centrale nelle mie ricerche sui rapporti tra gli intellettuali italiani e il cinema⁵.

Mi piace ripartire da considerazioni che mi hanno guidato dagli anni settanta, quando ho studiato per la prima volta, abbastanza a fondo, i rapporti tra lo scrittore e il cinema ed ho cercato di misurarne il contributo e peso specifico, in termini più simbolici che materiali, all'interno dello sviluppo del cinema italiano per il primo volume della mia *Storia...*⁶.

Pur riconoscendo tuttora che il tempo che D'Annunzio dedica al cinema è modesto all'interno della sua ipertrofica attività creativa, ho sempre pensato che ne subisse da subito l'attrazione fatale. E fosse comunque necessario riconoscere un vero e proprio *Effetto D* sul cinema italiano del decennio dieci-venti in cui la sua opera poetica, teatrale e letteraria, ma anche il suo corpo e il suo spirito, entrano in modo fecondante e pervasivo a vari livelli della produzione, ne caratterizzano il DNA e determinano non pochi sviluppi e scelte tematiche, ideologiche ed espressive.

Una sorta d'agape o banchetto ininterrotto e diversificato con parti diverse del suo corpo poetico, letterario, drammaturgico e di quello pubblico, per anni costantemente al centro della scena mediatica.

Di fatto nel quindicennio che precede l'introduzione del sonoro, attorno al cinema si gioca una battaglia che lo legittima prima e lo riconosce presto come l'arte di tutte le arti. E D'Annunzio, coi suoi scritti e il suo interventismo precoce ed esemplare, ne diventa naturalmente vessillifero e comandante.

Un primo merito dello scrittore, inesauribile inventore di neologismi – che lui stesso rivendica in una lettera del 1938 a Dino Alfieri, a due settimane dalla morte – è d'ordine linguistico: la paternità del neologismo “arte muta”. Egli confessa d'essere stato subito “attratto da certe possibilità espressive di quella che in sul principio mi piacque chiamare “arte muta”⁷. D'Annunzio inventa il sintagma destinato a un'immediata adozione giornalistica e certifica insieme l'esistenza di una nuova Arte (per lui l'undicesima) prevedendone e indicandone le potenzialità.

Ben prima di firmare l'aureo contratto con Pastrone D'Annunzio è già entrato di fatto come nume tutelare dello spirito della neonata forma narrativa ed espressiva, che, nel giro di pochi anni, con le sue dive e gli eserciti romani va con grande slancio vitale alla conquista del mondo. E quando stabilisce un rapporto professionale con fondatore dell'Itala Film lo fa con assoluto rispetto e senza alcun complesso snobistico di superiorità, o per pure ragioni economiche, come ha fatto in precedenza, come hanno fatto pensare le pagine di Tom Antongini⁸ e come poi accadrà dagli anni venti in poi, facendogli naufragare molti progetti per le sue richieste spropositate. La lettera a Pastrone, dell'11 agosto del 1913, pubblicata nel saggio citato di Alovisio, testimonia bene dell'attenzione e del suo coinvolgimento, che, oltre ad interessarsi dello stato dell'opera (“Il lavoro del film è già avviato? Promette di riuscire bene?”) lo spinge a proporre a Pastrone il soggetto di un suo “mistero”, *La crociata degli innocenti* nella convinzione “che si potrebbe di questo soggetto fare un'altra opera d'arte”⁹.

Da tempo sappiamo che nel secondo decennio del Novecento una vera e propria schiera di poeti, scrittori e letterati europei immagina, quasi all'unisono, che il cinema possa assumere un ruolo di arte-guida, capace di distruggere e rinnovare il sistema agonizzante delle arti, sotto attacco, per di più, da parte del futurismo e delle altre avanguardie¹⁰.

D'Annunzio, in realtà, oltre a riconoscerne precocemente l'artisticità, è uno dei primi intellettuali di prestigio internazionale a comprendere il potere dei mass-media di raccogliere e costruire nuovi miti e a inventare a getto continuo una serie di eventi pubblici spettacolari e di ruoli destinati a diffondersi come modelli riproducibili e imitabili di una “vita inimitabile”.

Cabiria non è il risultato d'un incontro casuale di D'Annunzio col cinema, quanto l'occasione di riprendere e riproporre, con un altro mezzo, un momento centrale della sua poetica e del suo pensiero in movimento di quegli anni. In un certo senso di farne emblematicamente il punto più alto sia dell'aspirazione all'Opera d'Arte Totale (*Gesamtkunstwerk*), che della volontà di trovare un campo di tensioni, nel quale far confluire insieme le differenti spinte della sua opera poetica, letteraria e teatrale e di vate della nuova Italia. Prima di vivere in prima persona l'ebbrezza di imprese gloriose, D'Annunzio avverte e dichiara, con la sua aperta adesione al cinema, che lo schermo è un luogo privilegiato entro cui trasferire, oltre a forme alte di cultura e di affabulazioni fantastiche, in cui la storia è rivissuta in forma simbolica ed epica, i desideri individuali e collettivi, le aspirazioni e i bisogni e i modelli di avventure eroiche che la guerra rende possibili e alla portata di molti.

Grazie al cinema ha modo di entrare da protagonista anche nella cultura di massa e si serve del nuovo mezzo per diffondere ulteriormente la sua immagine e “aura” divistica, soprattutto nella fase mutante che lo sottrae ai fasti della *Belle Époque* parigina e lo

porta a immaginare e cantare grandi imprese eroiche fin dagli anni che precedono la guerra.

In qualche modo, oltre che *faber* d'opera, è motore e attore consapevole del nuovo fenomeno ascendente del divismo cinematografico, che crea forme inedite e sovranazionali di culto laico destinate, a diventare modelli di comportamento collettivo.

Possiamo inoltre riconoscere che entra e influenza, coi pochi lampi delle sue riflessioni e affermazioni – in occasione delle interviste sul “Corriere della Sera”, o negli scambi epistolari, o in pagine in cui ha modo di fissare meglio i suoi pensieri – le nascenti teorie italiane e internazionali del cinema.

Con largo anticipo rispetto alla schiera di letterati attratti dal miraggio di guadagni inimmaginabili con le opere poetiche e narrative, D'Annunzio attribuisce al cinema un ruolo educativo alto nella formazione della cultura popolare nazionale, come si vede in un colloquio con Ettore Janni sul “Corriere della sera” del 29 maggio 1908: “Diceva di essere entrato qualche volta in un cinematografo e di aver provato un profondo disgusto della stupidità e del carattere grossolano degli spettacoli. Così com'è il cinematografo gli appare “un'infezione di grossolanità, di bruttezza” per l'anima popolare. Mentre può diventare uno strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di rafforzamento estetico, di istruzione. Il popolo ignora tutto di sé, della sua storia.... Il cinematografo può molto contro questa mortificante ignoranza.

Si pensi di quale effetto potrebbero essere sull'anima popolare delle biografie cinematografiche d'eroi... vite insigni, rievocate nei gesti più belli e significativi, rievocate con severa cura di verità storica e bellezza artistica”¹¹.

In prima battuta D'Annunzio vede nel cinema oltre che uno strumento di elevazione culturale popolare, un collante ideale dello spirito di unità nazionale su cui i suoi interessi stanno confluendo.

Anche prelevando alcune frasi dal testo del 1914, nato in occasione della collaborazione a *Cabiria*¹², in cui rielabora idee già esposte nelle interviste precedenti, si avverte come egli abbia riflettuto e visto nel cinema una nuova arte, dotata di poteri palingenetici su tutte le arti, una macchina potente in grado di attingere e far rivivere i miti fondativi della civiltà mediterranea, un'arte in grado di superare e dilatare in maniera indefinita gli orizzonti del visibile.

Ne riporto alcuni brani: “La recente industria del cinematografo – che pretende rinnovellare l'arte antica della Pantomima e potrebbe forse promuovere una novissima estetica del movimento – deve essere considerata come un'ausiliaria provvidenziale di quegli artisti coraggiosi e severi che, nella ignobile decadenza del Teatro d'oggi, aspirano a distruggere per riedificare. Che i poeti seguano il mio esempio, attribuendo al Cinematografo una virtù di liberazione e di distruzione...”.

E qui ricorda di alcuni suoi esperimenti cinematografici fatti a Milano alcuni anni prima...: “Passai più ore in una fabbrica di films per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama “trucchi”. Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il “meraviglioso”. *Le Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno... Questa volta (oh disonore! Onta indelebile!) – e qui si riferisce alla sua recente collaborazione a *Cabiria* – m'è piaciuto di fare un esperimento diretto. Una casa torinese, diretta da un uomo colto ed energico, che ha uno straordinario istinto plastico, dà un saggio d'arte popolare sopra un soggetto da me fornito. Si tratta di un romanzo storico delineato parecchi anni fa e ritrovato tra le mie innumerevoli carte¹³. Il disegno era troppo ambizioso e non fu attuato in opera d'arte. La vera e singolare virtù del cinematografo è la trasfigurazione e io dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi la poesia delle *Metamorfosi* incanterà la folla che oggi si diletta di così sconce buffonerie”¹⁴.

Questi motivi ci appaiono tuttora come fondanti la sua poetica cinematografica, tanto da fargli riprendere, ancora nei primi anni Trenta, in una lettera al figlio, pur dopo varie altre esperienze più o meno note (non ultima quella di sottoporre a Griffith agli inizi degli anni Venti, per un'eventuale regia, la sceneggiatura di *L'uomo che rubò la Gioconda*)¹⁵ gli stessi temi e idee portanti: "Il cinema deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: resuscitare – come nei vecchi poemi cavallereschi – il "meraviglioso", il "maravigliossissimo" dei tempi moderni e degli spiriti di domani" ... oggi io volentieri comporrei un grande mito moderno servendomi del trucco che abolisce i limiti alle invenzioni". Trucco, trucchi, truccherie,... non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?"¹⁶.

Dai suoi primi interventi egli pensa di assumere, riflettendo sulla natura del cinema e sui suoi immensi poteri affabulatori, il ruolo di moderno aedo, capace di far rivivere, agli occhi di un pubblico dalla portata incalcolabile, lo spirito dei grandi poemi del passato.

Inoltre, assumendosi in pieno la paternità artistica di *Cabiria*, favorisce la nascita e il primo sviluppo dell'idea di Autore cinematografico, tuttora in via di gestazione e definizione¹⁷.

Con una sola mossa si assume la paternità di un'opera le cui *inventio e dispositio* non sono sue (suo sarà il titolo del film e il sottotitolo *Visione storica del III secolo A.C.*, suoi i nomi dei personaggi, da Cabiria a Maciste), si offre, come testimonial della qualità assoluta del prodotto (dichiarando nelle lettere a Pastrone la sua disponibilità ad occuparsi anche delle frasi di lancio della campagna pubblicitaria) e conferisce a *Cabiria*, con la sua firma autografa sulla pellicola, un marchio di legittimità artistica e culturale che modifica, in modo decisivo, l'equilibrio dei rapporti tra cinema e letteratura.

La collaborazione con Pastrone è per lui importante, tanto da fargli decidere di inserire nell'edizione nazionale delle sue opere del Vittoriale degli Italiani il testo introduttivo e le didascalie di *Cabiria* assieme a *Parisina* e *La crociata degli innocenti*¹⁸.

D'Annunzio vede nello schermo – come si è detto - il luogo privilegiato di realizzazione di quell'Opera d'Arte Totale teorizzata da Wagner e Nietzsche. Lui stesso potrebbe far proprie le parole pronunciate da Abel Gance negli stessi anni: "L'ora è venuta per me di tentare di fare nel cinema la grande epopea popolare che tra un secolo sarà la nostra *Chanson de Roland*".

Che fin dall'inizio, in ogni caso, D'Annunzio fosse molto attento alla transcodificazione della sua parola poetica sullo schermo si può vedere benissimo nella corrispondenza con Ricciotto Canudo conservata al Vittoriale per un progetto, poi non realizzato, nel 1911, di riduzione cinematografica in Francia, dell'*Innocente* e del *Giovanni Episcopo*: «Io ho lavorato accanitamente giorni e notti – scrive Canudo – per compiere la riduzione che oggi vi piace chiamare deformazione... Io dovetti leggere e notare minutamente le sue opere e le ridussi come in Francia si riducono... Ho dato le films al cinematografo da un anno e ne ho scritta ancora una ultimamente sulla giovinezza di Dante. Conosco il mestiere...".

Il fatto inevitabile che, a partire dal 1909, e, a varie riprese, negli anni successivi il cinema cerchi di arruolare D'Annunzio, e che con *Cabiria* gli si affidi il ruolo di tutore e sponsor del più grosso sforzo produttivo e realizzativo di tutta la storia del cinema muto, ha conseguenze oggettive su tutto il sistema, conseguenze ancora da indagare a fondo, proprio a partire dal ruolo da lui giocato e al fatto che grazie alla sua presenza si producano effetti di trasformazione e moltiplicazione nella morfologia dei rapporti fino ad allora in pratica parassitari del cinema dalla letteratura.

"Non io fui vinto da cavalieri, da fanti, non da navi, ma da una novissima forza che scaglia dardi per gli occhi...": questa è l'ultima didascalia scritta per *Cabiria*, e, per molti aspetti, si può considerare la sua dichiarazione pubblica di sottomissione, ammirazione, amore e di riconoscimento della forza dirompente e carica di futuro della nuova forma d'arte.

Nell'uso pubblico di queste parole, nell'entrare come soggetto dell'enunciazione proprio nella scena finale del film, D'Annunzio suggella un nuovo e forte patto creativo con l'arte neonata e idealmente si pone alla testa di tutti coloro che si mettono in viaggio verso i nuovi Mondi delle immagini per esplorarne le inedite, immense possibilità (ancora nel 1928, dopo aver fatto una *full immersion* di alcuni giorni in visioni di film di Lang, Murnau, Chaplin, Niblo", così scrive a Maso Bisi, presidente dell'Ente Nazionale per la Cinematografia: "Io ho potuto accertarmi dei limiti raggiunti dall'arte veloce e so che il limite estremo è ancora lontanissimo")¹⁹.

L'assunzione di D'Annunzio e la sua promozione ad autore di *Cabiria* introduce non pochi elementi di discontinuità nel sistema che si era venuto dilatando seguendo una certa logica di sviluppo genetico.

Il cinema aveva finora messo in crisi la funzione carismatica e sacerdotale dello scrittore e dell'intellettuale, ne aveva cancellato l'identità nella produzione dei soggetti e lo aveva costretto a un lavoro bracciantile del tutto assoggettato alle esigenze del mezzo. D'Annunzio rifiuta questa logica e cerca di rivendicare e mantenere la propria *auctoritas* di creatore e autore, pur venendo, di fatto, a rivestire, nel processo di produzione filmica di *Cabiria*, un ruolo simbolico più che una presenza creativa materiale. In un certo senso però D'Annunzio ottimalizza i risultati del suo lavoro, in quanto l'opera, per molto tempo, verrà unanimemente attribuita a lui non per il contributo alle didascalie, ma in tutte le sue parti.

Suo diventa il soggetto, sua la regia, sua la paternità di tutte le fasi organizzative e realizzative. In uno dei tanti articoli usciti all'indomani della prima di *Cabiria*, possiamo trovare, accanto ai prevedibili accenni entusiastici, veri e propri inni a D'Annunzio *poeta della parola* e ora consacrato *poeta del silenzio*.

Se prendiamo poi in considerazione, per un attimo, il senso e l'effetto generale dell'esaltazione iperbolica da parte di tutti gli organi di stampa, nazionali e internazionali, vediamo che si crea, anche su questo piano, un fenomeno del tutto inedito dal punto di vista giornalistico. Il cinema raggiunge le prime pagine dei quotidiani e al film vengono dedicati ampi articoli. Ciò che colpisce, come minimo comun denominatore, è la mitizzazione immediata del ruolo del poeta: "D'Annunzio stesso – si legge sulla rivista napoletana *Film* alla vigilia della prima di *Cabiria* – ha curato personalmente i più minimi particolari: giungendo persino a stabilire i tessuti speciali oltre che le foggie ed i colori di ciascuna classe di costumi... persino nella réclame la Itala ha inteso di conservare un altissimo e purissimo sentimento di arte che il nome di D'Annunzio imponeva"²⁰.

Il nome di D'Annunzio viene usato strumentalmente dalla campagna pubblicitaria in un momento chiave della formazione, in seno alla industria culturale, di una vero e proprio sovranismo del pubblico. E nonostante il fatto che lo scrittore, nelle sue dichiarazioni, dia l'impressione di volersene dissociare («I fabbricanti ad ogni tentativo oppongono l'esecrabile "gusto del pubblico". Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo ad un'industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro») non possiamo continuare a sottovalutare e sminuire il peso decisivo della sua presenza a questo punto dello sviluppo dell'industria cinematografica.

Egli viene sicuramente a esercitare, una prevaricazione di fatto nei confronti di Pastrone, cancellandone l'identità e divenendo l'autore materiale del film, ma si tratta di un'operazione strategica perfettamente orchestrata e voluta dallo stesso Pastrone. E questo mutamento di ruolo, da autore che concede che le proprie opere siano trasposte e ridotte per il cinema, a soggetto creativo, ha anche come effetto immediato di provocare i primi interventi teorici sulla paternità reale dell'opera cinematografica. Se negli anni precedenti egli ha dimostrato poco interesse nei confronti delle offerte che gli venivano fatte dall'industria cinematografica è perché avverte il senso dell'anonimato del suo ruolo e il suo stesso rifiuto, nel 1911, di assistere dall'esterno alla messa in scena dall'Ambrosio di film tratti da sue opere, rientra nella stessa logica. Nei confronti di *Cabiria* mantiene,

in ogni caso, qualche distanza, ma ne riconosce subito come abbiamo detto l'importanza e la diversità rispetto alle opere precedenti, accettate soprattutto per motivi più venali.

Cabiria gli ha offerto un'occasione vera per essere reintegrato nel ruolo di ideatore e autore dell'opera ed è un'opera che contiene temi e motivi perfettamente sintonizzati con il suo pensiero e la sua poetica del momento.

E questo ruolo gli viene a lungo riconosciuto: «A Gabriele D'Annunzio – scrive Salvatore Di Giacomo nel 1917 – spetta il merito di essere stato il primo a curare davvero la plasticità della colorazione del quadro cinematografico, rinnovando, con maggiore efficacia, i lodevolissimi tentativi del genere che già aveva fatti a teatro»²¹.

Oggi noi sappiamo, grazie al contributo pionieristico del lavoro della Prolo²² e a tutte le ricerche successive che hanno condotto ai più recenti restauri del 2006 e del 2014, che il film è comunque già tutto immaginato e materialmente previsto da Pastrone, che le stesse didascalie dannunziane seguono una scaletta predeterminata e che quindi l'apporto creativo del poeta in apparenza si offre come valore aggiunto in un momento successivo alla genesi del soggetto.

Pastrone, sventolando l'insegna dannunziana va alla conquista dei pubblici di tutto il mondo, incarnando in quel momento, la figura di Marco Gratico della *Nave*, l'ideale condottiero che "arma la prora (del cinema) e salpa verso il mondo. Senza il *dàimon* dannunziano e il suo esserne il *deus ex machina* l'impresa avrebbe avuto una gittata e ricaduta molto più modesta.

Di fatto ancora oggi degli interrogativi restano aperti: il problema è chiedersi tuttora cosa si sia aggiunto nel testo filmico grazie al semplice tocco alla scintilla illuminante dannunziana ("D'Annunzio pervade della luce del suo ingegno chi lo ascolta e chi lo legge...Illumina... si... Gabriele ha illuminato chi ha dovuto ricostruire i fasti di Roma contro Cartagine" dichiara l'amico Annibale Tenneroni)²³, che tipo di forze siano attivate a partire dal lavoro materiale di rielaborazione e riscrittura delle didascalie da parte di D'Annunzio, che diverso peso ideale e ideologico abbia ricevuto il film grazie alla presenza delle sue didascalie, che conseguenze complessive si producano sul sistema e si ripercuotano sul contesto. In genere le didascalie, pur nella loro tipologia di descrittori, indicatori, anticipatori, commentatori dell'azione, trascrittori visivi dei dialoghi in atto tra i personaggi, sono anche interruttori del ritmo non scorrono sempre insieme all'azione. Nel caso di *Cabiria* la redazione delle didascalie in una lingua alta ha una serie di effetti notevoli: muta la struttura testuale, muta la forma della enunciazione, muta i singoli enunciati. Un esame delle varianti tra lo schema di Pastrone e il testo dannunziano ha mostrato, a chi le ha analizzate in precedenza e mostra tuttora la scelta costante, sia sul piano lessicale che sintattico, d' un linguaggio letterario alto e poetico con termini come "prigionieri" per prigionieri, "ruina", "discoprendo", "offerirla", "venturosa", "servigio", "catenato" "pietosa alla sete", "famigli". Mentre tutte le didascalie del primo cinema muto italiano avevano finora assolto a una dominante funzione referenziale e informativa, il sistema linguistico della didascalia e della parola dannunziana va in direzione connotativa, vuole aggiungere emozioni e musicalità alle parole, oltre che connettere le azioni.

La didascalia diventa come uno spartito e la parola cerca il suo ritmo musicale, sembra presupporre la presenza di un coro avendo un rapporto autonomo e insieme connesso con l'azione e la parola ("O regina, che porti la luce, dea dalle corna di toro, notturna, che tutto vedi, che in cerchio cammini, che ami le veglie, che cresci e manchi, produttrice, venturosa, raggianti, proteggi i tuoi supplici, accoglili nei tuoi misteri...").

C'è ancora da esaminare – sulla scia dell'ottimo lavoro avviato da Sergio Raffaelli²⁴ - il senso delle didascalie esplicative e di quelle integrative e la presenza di un doppio registro dannunziano, ora molto elevato (che in certi momenti aspira a diventare parola per un'opera di musica per immagini e che costituisce un unicum, malamente imitato, in tutto il sistema del cinema muto). ora semplicemente denotativo. Tutto un sistema

metaforico e metonimico (“io ti consacro il mio ferro!”), un’aggettivazione iperbolica ed una serie di altri procedimenti retorici, manifestano, nella maggior parte delle didascalie, lo sforzo di ridare vita a parole pescate nella tradizione poetica e di coinvolgere, sinesteticamente, tutti i sistemi dei sensi. Vediamone alcuni esempi: “Come il vento di Primavera che valica il deserto con Piedi di Nembo, recando l’odor dei leoni e il messaggio di Astarte”; “L’ordigno, non mai veduto, si mostra all’improvviso, divinamente, simile a un fascio di folgori silenziose”, “La dea” che si piace in ghirlande nuziali e che accorda in segreto la grazia “esaudisce l’antica preghiera” “, “In Cabiria, già consacrata al dio vorace e ripromessa vivente al sacrificio differito, non s’adempie il fato del fuoco”.

Un confronto tra una didascalia Pastrone e una nota all’azione di D’Annunzio ci aiuta a capire meglio in cosa consista il lavoro del poeta:

Pastrone: Giardini. Etna in fondo- Marito, moglie, bimba e nutrice.- tenerezze –

D’Annunzio: La figliola diletta di Batto, che nel suo nome porta il genio della fiamma operosa, la piccola Cabiria a cui Hestia sorride dalla pietra del focolare, gioca con la nutrice Croessa.

D’Annunzio vuole col suo intervento trasformare la prosa di Pastrone in un linguaggio poetico e musicale finora sconosciuto al cinema e praticato invece regolarmente nell’opera lirica. Non è escluso, d’altra parte, che a sua volta Pastrone intervenga sulle didascalie dannunziane per rendere qualche parola più comprensibile al grande pubblico.

Grazie alla presenza ufficiale di D’Annunzio, si producono più spinte che, ad onde concentriche, coinvolgono tutti i livelli della produzione. Il dannunzianesimo viene ad esercitare – come modello letterario e come *mood* – una sorta di egemonia tematica e culturale non su un singolo film, ma su tutta una fascia della produzione di quegli anni a cavallo della guerra, indipendentemente dai titoli ispirati alle sue opere, che comunque superano la dozzina.

Una delle conseguenze più immediate dell’avvento di un cinema che si muove sotto il segno di D’Annunzio è l’aumento della carica simbolica, erotica e trasgressiva che coinvolge ogni minimo elemento.

Tutto il sistema recitativo risulterà modificato: da una parte si riconduce il gesto in direzione naturalistica del quotidiano (ma non è la strada presa dal cinema che respira le atmosfere dannunziane) dall’altra se ne estende al massimo la portata in direzione simbolica e figurale.

Dal 1913 ossia da *Ma l’amor mio non muore* di Caserini a *Fiore di male* di Gallone del 1915 ai *Sette peccati capitali* diretti da vari registi nel 1919, il cinema distilla gli umori, ricrea le atmosfere, restituisce lo spirito di superficie e profondo di un habitat culturale e artistico ancora dominato dalla forza drammaturgica di D’Annunzio. Di fatto a scatenare la macchina desiderante collettiva è la celebrazione della forza dei sensi, del sesso e delle leggi di natura, la rappresentazione dei vincoli sociali e delle necessità di trasgredirli. La donna, protagonista di questi film, si fa interprete del verbo dannunziano, diventando sacerdotessa e consapevole vittima di tutti i riti in onore di Eros.

Non ultima la possibilità di imitare anche parti minime del corpo che le Dive offrono come una sorta di comunione con gli spettatori: i loro gesti, il modo di vestire, brindare, abbracciare, baciare, fissare negli occhi le proprie vittime con sguardi paralizzanti simili a quelli di Medusa. La donna si metamorfizza di continuo, diventa farfalla o libellula, fiore o fiamma, vestale, rivendica la libertà di esprimersi attraverso il linguaggio del corpo, è una creatura salvifica, ma soprattutto è un animale selvaggio, crudele e mortifero. Ecco altri elementi, disseminati lungo la produzione che si può definire più ancora che Liberty o simbolista, dannunziana: i simboli della donna gufo o della donna serpe nel *Fuoco* di Pastrone, la donna ghepardo in *Cabiria*, la *Serpe* del film di Roberto Roberti (1919), le statue che prendono vita nel *Fauno* di Febo Mari o nel *Mistero di Galatea*, Aristide Sartorio del 1919.

Già semplicemente partendo da titoli come, *Il fuoco*, scritto da Pastrone con Febo Mari, si avverte l'influenza di D'Annunzio. Le didascalie a loro volta contengono citazioni esplicite: "Ed esce nella città morta" (*Mistero di Galatea*) o allusioni e in molti film circola il motivo del fuoco che, a partire dal film omonimo e dalla triplice ripartizione narrativa in capitoli emblematici (*La favilla, La vampa, La cenere*), rilancia un *topos* della poetica dannunziana, già immaginato come motivo centrale simbolico di *Cabiria* e ripreso come simbolo per eccellenza dell'amore-passione fino ai *Sette peccati capitali* interpretati da Francesca Bertini. Una semplice didascalia del *Fuoco* di Pastrone ci aiuta a capire meglio il senso del discorso: "L'amore che tu sei è come questa lampada... essa dà poca luce... e dura tutta la notte... Vedi! Come la passione la tua fiamma s'innalza fino al cielo. Scegli tra amore e passione! Bruciami! ... bruciami l'anima".

L'influenza dannunziana si estende anche al sistema degli oggetti di cui si vuole mettere in luce la funzione rituale e il valore erotico aggiunto. Oltre ai sofà, ai letti, agli specchi, appaiono certe medicine (in *Tigre reale* quella che ha il potere di ridare, se presa a piccole dosi, la giovinezza e la salute) e certe polverine bianche che hanno la capacità di far respirare nella sala cinematografica l'atmosfera proibita dei paradisi artificiali.

E infine alcune didascalie dal valore assoluto come la clausola finale della *Memoria dell'altro*: "E l'amò fino alla morte e più in là!", o figure che inneggiano al trionfo e all'apoteosi (le corone d'alloro del *Mistero di Galatea*), o il passaggio della rappresentazione del rito dalla forma di esperienza a carattere privato a quella di massa, come nel finale del *Mistero di Galatea*.

Mentre il D'Annunzio eroico va a coprirsi di gloria nei cieli di Vienna o nel golfo del Quarnaro, quello dandy e mondano continua a vivere nelle forme meno rischiose e più appetite dai pubblici della media e alta borghesia italiana, anche andando a vedere film tratti dalle sue opere, dalla *Gioconda* alla *Crociata degli innocenti* al *Piacere*. Ma questi saranno gli ultimi fuochi del cinema dannunziano e di un mondo che il poeta sembra essersi messo alle spalle.

Il cinema però, oltre ad essere una grande macchina di miti vecchi e nuovi può influenzare e modificare le forme del comportamento collettivo: di questo D'Annunzio si rende conto durante la guerra (anche solo scrivendo nel 1916 le didascalie per *La marina da guerra opera per la vittoria e la gloria dell'Italia*), e soprattutto a Fiume, quando elabora i rituali che accompagnano i discorsi e le celebrazioni. E le didascalie, scritte di suo pugno in questa occasione, per un paio di documentari e filmate direttamente dalla sua pagina scritta, non mancheranno di sottolineare il suo nuovo ruolo carismatico di guida e Comandante: "Ma il poeta soldato, arso dalla sua santa passione, chiede ai legionari fiumani, alla città di Fiume, la resistenza all'applicazione del trattato che ne riconosce la reggenza" (in il *Paradiso nell'ombra delle spade*).

Di colpo il nuovo D'Annunzio, nato come *Cabiria* dai fuochi della guerra, riesce ad essere, in pari tempo, soggetto dell'azione e protagonista di storia e di spettacolo, con un potere politico finora inedito. Il gesto e la parola elaborata a Fiume appaiono già come gesti che formano nuovi modelli nei rituali di massa. Anche in questo caso D'Annunzio avvia un processo destinato a trasmettersi e diffondersi con grande rapidità. È questo il massimo raggiungimento dello spettacolo dannunziano, in cui attore e autore si fondono: l'arte e il gesto diventano vita, il gesto individuale può essere, a partire da questo momento, imitato e riprodotto, divenire un costume collettivo.

Dopo Fiume e l'ascesa al potere del fascismo D'Annunzio uscirà di fatto dalla scena pubblica fissando la sua residenza nell'esilio dorato del Vittoriale, dove peraltro continuerà a vedere cinema regolarmente e a tentare di interagirvi, ma i semi sparsi in precedenza dal suo esempio e dalla sua opera continueranno a dare frutti di cui lo stesso poeta non può non avvertire il senso di degrado e volgarizzazione e non voluta metamorfosi.

Più che Gallone e il suo *Scipione l'Africano*, che celebra nel 1937, a più di vent'anni di distanza da *Cabiria*, le glorie dell'imperialismo romano²⁵, sarà comunque soprattutto

l'Istituto Luce con suoi Cinegiornali a farsi aedo e cantore dei riti, dei miti, delle "stupende frodi" e delle "maravigliosissime" gesta del fascismo e del suo capo. In una scena pubblica e in un racconto che riunisce, in un solo sguardo stereoscopico ideale, tutta l'Italia, vista come un enorme palcoscenico plaudente e adorante per più di quindici anni, riuscendo a raccontarne le trasformazioni, i trionfi e le conquiste, come se rivivesse, nello spirito ovidiano, una nuova pax augustea.

Almeno fino al 10 giugno 1940.

NOTE

1. Una bibliografia ricca che consente di avere un'idea generale e diacronica degli studi è in Alovisio e A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del cinema / Editrice Il Castoro, 2006.

2. S. Alovisio e A. Barbera (a cura di), *cit.*. Silvio Alovisio, ha scritto per il volume appena citato un saggio molto documentato e nuovo (*Il film che visse due volte. Cabiria tra antichi segreti e nuove ricerche*, pp. 15- 44) grazie alla possibilità di consultare una nuova mole di documenti del fondo Pastrone conservati Museo del cinema di Torino.

3. In particolare *Dannunziana* di Vittorio Martinelli, ricco di citazioni giornalistiche d'epoca di prima mano su tutta la produzione di film tratti da D'Annunzio, e l'ottima introduzione di Russell Merritt alla sceneggiatura di *L'uomo che rubò la Gioconda*, sottoposto a Griffith nel 1920. Entrambi i saggi in "Griffithiana", a. 21, n.64, ottobre 1998.

4. I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, EDIARS, Pescara, 1999.

5. Ricordo almeno *Intellettuali cinema e propaganda tra le due guerre*, Pàtron, Bologna, 1972, *D'Annunzio nella storia del cinema italiano*, in Quaderni del Vittoriale, n.4, agosto 1977, pp. 27-36, *La conquista dell'Impero dei sogni*, "Annali d'italianistica", vol. 6, 1988, pp.18-37, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

6. G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1979., nelle edizioni successive del 1993 e del 2006 ho ampiamente riveduto e integrato il paragrafo.

7. In questa stessa lettera, in cui parla di una sala cinematografica che ha allestito al Vittoriale, egli dichiara anche di disprezzare il cinema sonoro ("Ti dichiaro subito che io abomino il cinema sonoro").

8. Tom Antongini, *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1938.

9. La lettera è riprodotta in *Cabiria & Cabiria, cit.*, p.53.

10. Per questo rimando al mio *Identità e radici culturali*, in *Storia del cinema mondiale, L'Europa, I. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 3-49.

11. Riportato nel libro citato di Ivanos Ciani a pp. 9-10.

12. Il testo è conservato al Vittoriale ed è stato pubblicato per la prima volta da P. Cherchi Usai in G. D'Annunzio, *Del Cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione* in P. Cherchi Usai (a cura di), *Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Utet, Torino, 1986, p.116.

13. In realtà si pensa che l'idea non fosse sua, ma gli fosse venuta da Cartagine in fiamme di Emilio Salgari: vedi G: Calendoli, *Cabiria e il film della "romanità"*, in "*Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari Parma, 1967, pp. 61-111.

14. G. D'Annunzio, *Del Cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione* in P. Cherchi Usai (a cura di), *Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Utet, Torino, 1986, p.116.

15. Su cui esistono comunque saggi attendibili, come il citato scritto di Russell Merritt.

16. G. D'Annunzio, *Le stupende frodi*, "Il Giornale d'Italia", 1933, riportato da M. Verdone, *D'Annunzio nel cinema italiano*, in "Bianco e Nero", a. XXIV, nn.7-8 (luglio-agosto 1963), pp. 9-10.

17. Rinvio al mio *Fuori l'autore!* In *Prima dell'autore* (cura di A. Franceschetti e L. Quaresima), Dipartimento di Satoria e tutela dei Beni Culturali, Univesità di Udine, Udine, 1997, pp. 147-160.

18. G. D'Annunzio, *Parisina. La crociata degli innocenti. Cabiria*, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone, 1942.

19. Riportato nel cit. Ivanos Ciani, p. 56.

20. ***, *Sempre Cabiria. L'avvenimento massimo*, in "Film", a. I, n. 8, 29 marzo 1914, p. 1.

21. *Salvatore Di Giacomo e il cinematografo*, in "Cinema Illustrato", A. I, n. 1, 16 giugno 1917.
22. M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Vol I, Il Poligono, Milano, 1951; e *Introduzione a Giovanni Pastrone Cabiria* (a cura di R. Radicati e R. Rossi), Museo Nazionale del cinema, Torino, 1977.
24. *La parola di A. Tenneroni*, "Il Tirso", aprile 1914, p. 2.
25. S. Raffaelli, *Il D'Annunzio prosatore nelle didascalie dei suoi film*, ""Quaderni del Vittoriale", n.4. agosto, 1977, pp. 45-53.
26. S. A. Luciani, *Da Cabiria a Scipione*, in "Lo Schermo", a.II, novembre 1936, pp. 12-13.

Gabriele d'Annunzio e l'arte del Teatro

Franco Celenza

Capitolo primo

1 - La crisi strutturale della scena europea

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si manifestarono nelle esperienze avanguardistiche europee innovazioni strutturali ricche ed intense che, in seguito, divennero proprio nel Novecento riforme determinanti per la storia del teatro anche in Italia.

Le novità nacquero a Parigi col "Théâtre libre" di Antoine (1887), a Mosca col "Teatro d'Arte" di Stanislavskij (1898), con il "Théâtre de l'art" di Paul Fort (1891) e con il "Théâtre d'Ocuvre" di Lugnè Poe (1893) dove tre anni dopo debuttò l' "Ubu roi" di Alfred Jarry.

I primi scritti teorici sul rinnovamento del teatro li elaborò Adolphe Appia (1895-97), mentre Edward Gordon Craig, abbandonata la carriera d'attore, avviò una sua riflessione teorico-pratica che fecondò i primi anni del Novecento, quando, tra il 1904 e il 1909 Mejerchol'd ed Evreinov realizzarono in Russia importanti regie.

2 - Il dissesto strutturale del teatro italiano nei primi decenni del Novecento

C'era da tempo in Italia un teatro "mattatoriale" (quello definito "all'antica italiana") basato su un repertorio eroico-storico-classiceggianti, al culmine della sua crisi. All'attore si chiedeva <<una recitazione paludata e pettoruta fatta di bella voce tonante, portamento eretto, porgere dignitoso e atteggiamento statuariale che quel repertorio richiedeva>> (S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1955, p.25). I modelli mattatoriali del tempo, ad esempio, erano Ermete Zacconi ed Ermete Novelli.

L'attore era quindi al centro dello spettacolo ed il testo dell'autore era in subalternità, quasi un accessorio per esaltare la vis drammatica dei protagonisti. I "comici" italiani, i "figli d'arte" discendevano infatti da quegli straordinari virtuosi delle scene italiane che operarono dal Cinquecento al Settecento. Il sistema teatrale italiano era fondato su compagnie girovaghe basate sul nomadismo, su formazioni di compagnie a scadenze triennali e dotate di un patrimonio più o meno vistoso di scenografie (in genere di proprietà del capocomico) e di costumi (in genere di proprietà degli attori), il tutto in un ambiente chiuso, formato quasi esclusivamente da attori e da attrici, nel quale critici e autori avevano un ruolo molto secondario sia in senso economico sia in quello organizzativo.

3 - Il dramma borghese, il suo pubblico e le innovazioni di D'Annunzio

Alla fine dell'Ottocento i palcoscenici erano diventati (tra prosa, commedia e varietà) lo specchio della società borghese che popolava le platee. Ad esempio. (nei cinquant'anni

che vanno dal 1865 al 1915, il lavoro più presentato sulle scene italiane era stato “Il padrone delle ferriere” (1867) del francese Georges Ohnet, un testo che aveva trionfato a Parigi nel 1883 sulla linea di un teatro “verità” (per l’Italia rappresentato da Verga, Capuana, Giacosa e Rovetta) in cui si è affermata una tipologia di dramma psicologico d’importazione francese, quel teatro di buoni sentimenti impersonato da uomini probi ed interiormente onesti. Infatti l’opera teatrale di Ohnet e quella francese in generale, risultava l’87% mentre la produzione italiana arrivava solo all’8%. In conclusione, per la scena italiana, una piccola minoranza, ad esempio D’Annunzio e Sem Benelli, ed in seguito Pirandello lavoravano per un teatro di poesia.

All’inizio del Novecento, il trentasettenne D’Annunzio usava le pagine del romanzo “Il fuoco” per attaccare frontalmente (oltre ai suoi attacchi giornalistici) il repertorio verista borghese. Il suo romanzo diffondeva non le tematiche di borsa ed alcova, non i drammi di conflitti intimistici confinati tra le pareti cittadine del salotto borghese o in grigie stanze di provincia, ma al contrario un progetto estetico che fondava sia la vita del teatro sia il suo rinnovamento, in una drammaturgia di chiara aspirazione wagneriana-nietzschiana. Infatti nel 1897, con la Duse desiderosa di rinnovare il suo repertorio con la performance onirico-simbolista della “Demente” che rievocava l’assassinio dell’amante ucciso dal marito, il Poeta metteva in scena “Sogno di un mattino di primavera”.

Col suo teatro il Poeta-regista impose inoltre una straordinaria varietà di invenzioni scenografiche spettacolari dall’archeologia incestuosa della “Città morta” al colossale medievale della “Francesca da Rimini”, dall’arcaismo folclorico della “Figlia di Iorio” agli splendori veneto-bizantini della “Nave”, D’Annunzio attuava un’utopica rispondenza tra il raffinato dinamismo di una parola *alta* all’accuratezza della scenografia, della costumistica e dell’iconografia scenica. Nel romanzo “Il fuoco” D’Annunzio intendeva attuare in scena una corrispondenza innovativa tra *opsis* (ciò che si vede) e *lexis* (l’occulta energia della parola poetica)

Capitolo secondo

1 - I protagonisti del romanzo “Il fuoco” tra romanzo e trama

I protagonisti del romanzo “Il fuoco” sono lo stesso Gabriele D’Annunzio, sotto le mentite spoglie del poeta “immaginfico” Stelio Effrena, e la grande e ormai celebre artista drammatica Eleonora Duse, che nel romanzo è detta la Foscarina. Stelio Effrena sta lavorando all’opera “La città morta”. E’ un grande poeta e musicista, ammirato da tutti, è convinto di ciò che gli spetta dalla vita come naturale diritto in quanto è uomo di privilegio. Con la relazione d’amore tra il Poeta e la Diva, il nuovo tema del superumano (rispetto al Claudio Cantelmo nelle “Vergini delle rocce” 1895) si interseca con gli antichi temi della lussuria e della sofferenza che la lussuria infligge e pretende, temi potenti e ricchi che non sono rimasti realtà concettuali affidate soltanto al disprezzo rinunciatario degli altri uomini come ha fatto il Cantelmo. Venezia è il contesto: lussuriosa, autunnale, regale, è la città del vecchio trionfatore Wagner ed è il clima del poema tragico “Sogno d’un tramonto d’autunno” (del 1899 e rappresentato nel 1905) dove gloria e volontà si identificano. Ancora una volta, la vera poesia de “Il fuoco” è nelle parti melanconiche, elegiache ed idilliche. Ad esempio la Foscarina-Duse (non più giovane e devota amante del Poeta fino a sacrificare per lui, prima che gli diventi un peso, anche il proprio amore) è una figura tratteggiata con grande pathos, colta dalla gelosia che la ferisce, nella consapevolezza della propria età accanto all’uomo giovane e ardente e nella pietà non solo di sé, ma persino di lui che alla fine la Duse è spinta alla rinuncia per liberare l’artista.

2 - Dopo la parla dei poeti, si scopre un nuovo codice: la luce

A partire dalla fine dell'Ottocento, oltre alla rivoluzione futurista in campo letterario e figurativo, nasceva all'interno dei teatri un modo nuovo di pensare ed organizzare la messa in scena. L'uso della luce elettrica permetteva di definire lo spazio scenico in modo nuovo, permettendo di segmentarlo indirizzando l'attenzione dello spettatore su un particolare o su un altro proiettando il fascio di luce mobile dei riflettori. Con l'uso delle luci si poteva reinventare la realtà e ricostruirla con variazioni di realismo allucinante e di liriche atmosfere. Inoltre, in quegli spettacoli di eccezione, l'arte del teatro non riguardava più il rapporto esclusivo tra l'autore e l'attore, perché compariva un nuovo ruolo quello del regista che era il diretto responsabile di uno spettacolo concepito come opera d'arte unitaria.

Queste tendenze, già evidenti in Europa negli ultimi anni dell'Ottocento, vennero diffuse nel 1900 dal romanzo di Gabriele D'Annunzio "Il fuoco", che conteneva la sintesi della rivoluzione scenica negli ambienti dell'avanguardia con una visione "sacrale" simile a quella wagneriana viva a Bayreuth.

L'estetica della scena dannunziana si fondava sulla volontà del Poeta di trascendere la realtà quotidiana aprendo, con le sue tragedie, uno spazio-tempo simile a quello del mito, in un mondo senza più la polvere della cronaca, in una lingua sontuosa e lontana dal parlare quotidiano.

3 - L'Innovazione tecnica del primo Novecento: dal "Teatro del colore" di Achille Ricciardi alla "Illuminazione" di Marià Fortuny

Achille Ricciardi nato a Sulmona nel 1884, ammiratore e discepolo di D'Annunzio, teorizzava di mettere in pratica il "Teatro di colore" nel campo delle ricerche di avanguardia del primo Novecento per una nuova estetica della messa in scena. Nella mente del Ricciardi c'era il sogno di un teatro nuovo non solo come struttura, ma nuovo come stile. Il colore infatti è plastico, esiste per sé, è un personaggio indipendente che non serve il dramma, ma che *agisce* nel dramma.

Ricciardi, frequentatore dei celebri salotti letterari parigini dove s'incontravano Gordon Craig, Max Reinhardt e D'Annunzio, è stato tra i primi sperimentatori in Italia ad allontanare decisamente dalla scena l'imitazione del reale. Il sogno modernista dell'abruzzese, che morirà nel 1923 a soli trentotto anni in una clinica romana dopo l'ultimo dei suoi tanti viaggi di ritorno dall'America (su consiglio dello stesso D'Annunzio) si concretizzò nel suo libro "Il teatro del colore" edito nel 1919.

L'artista catalano Marià Fortuny i de Madrazo, inserì l'ulteriore concetto di "Luce". A lui D'Annunzio si rivolse nel 1901 per la scenografia della "Francesca da Rimini". D'Annunzio lo conosceva già da un decennio, e lo definiva l'"alchimista" (si veda per l'argomento M.R. Giacosa, Rocco Carabba, 2017) intuendo che nella inquieta genialità di quel "pittore, tessitore e scenotecnico" sarebbero nate soluzioni scenografiche rivoluzionarie per la sua "Francesca". Fortuny, ai primi del Novecento, studiò e sperimentò a Parigi l'uso dell'elettricità nell'apparato scenico e quindi brevettò il suo sistema "a luce indiretta diffusa", fondamentale per raggiungere la fusione wagneriana tra "pittura teatrale" e la musica, generando così il concetto e la pratica teatrale della luce come protagonista della scena. Così quegli effetti illuminotecnici che nel 1900 incantarono il pubblico e la critica presso "La Scala" di Milano in occasione della scenografia del "Tristano e Isotta", l'anno dopo sedussero anche D'Annunzio che pensò subito alla sua "Francesca da Rimini". Ma si trattava in concreto di un equivoco sia per il Poeta sia per la Duse. Entrambi avevano creduto che l'artista catalano avrebbe condotto a termine il

lavoro su la “Francesca” curando i bozzetti e l’intero allestimento ma la scenografia malatestiana ebbe altri destini. D’altra parte un drammaturgo come D’Annunzio sempre troppo esigente, con il suo abituale protagonismo, metteva in difficoltà anche la Duse che, in realtà, aveva per quel tempo la funzione di “capocomico”. L’abitudine del Poeta era di suggerire agli attori le modalità della recitazione facendo precedere la lettura dell’opera alle prove effettive. Finché la Duse si allarmò come diretta responsabile della rappresentazione che era fissata per i primi di dicembre del 1902 e quindi, per necessità, l’attrice e il Poeta si affidarono per la scenografia alle mani, meno geniali, ma più sicure di Odoardo Rovescalli.

4 - Gli esordi della Duse

Il suo fu un naturalismo particolare, intriso di un simbolismo costante nella sua recitazione per tutta la vita. Eleonora esordì nelle compagne infime dei suoi genitori a 4 anni nella parte di Cosetta in una riduzione dei “Miserabili” di Hugo. La prima prova della sua bravura a 15 anni circa fu nel maggio 1873, all’arena di Verona, nella parte della Giulietta shakespeariana Eleonora “inventò” tra il simbolismo e il liberty una Giulietta con solo un mazzo di rose che lei utilizzò per tutto il corso della tragedia dal momento iniziale, quando ne raccolse una che aveva toccato Romeo, fino alla fine, quando cosparses il cadavere dell’amato con un lenzuolo di petali. Il suo primo successo fu con “Teresa Raquin” di Zola. Nel 1886, a 28 anni formò una compagnia in proprio col nome di “Compagnia drammatica della città di Roma”. Era direttore Flavio Andò allora suo compagno di vita dopo la separazione dal marito Tebaldo Checchi. Recitò opere di Dumas figlio, Sardou, Verga, Goldoni, Ibsen e lo Shakespeare di “Antonio e Cleopatra” tradotto per lei da Arrigo Boito col quale avrà una relazione dal 1887 al 1898.

5 - La recitazione della Duse

<<Era di marzo, mi ricordo>> E’ la Duse che parla, ed è anche la Foscarina che racconta a D’Annunzio – lo Stelio Effrena del romanzo “Il fuoco” (1900). <<Uscivo per i campi di buonora col mio pane. Camminavo alla ventura. Le statue erano le mie mete. Andavo dall’una all’altra e mi fermavo come se le visitassi... ma rimanevo più lungamente in compagnia con le mutilate, quasi per istinto di consolarle. La sera, sul palco, recitando, mi ricordavo di qualcuna e avevo un sentimento così profondo della sua lontananza e della sua solitudine nella campagna tranquilla sotto le stelle, che mi pareva di non poter più parlare. La folla s’impazientiva per quelle pause troppo lunghe... Certe volte, quando dovevo aspettare che finisse la gran tirata dell’interlocutore, prendevo l’attitudine di qualcuna (di loro) che mi era più familiare e rimanevo immobile come se fossi anch’io di pietra>>. Dicevano di lei:

“La Duse possedeva la virtù della creazione musicale, misteriosa e indefinita forse, anzi certamene, più nel gesto che nella voce (Enrico Corradini). Recitava come se fosse del tutto inosservata. La critica drammatica di Venna fu d’accordo nel riconoscere che non si poteva nemmeno più parlare di arte, ma di una forma superiore, di un elemento naturale rarissimo”. Lei non dava l’impressione di recitare e lo spettatore dimenticava di trovarsi a teatro (Huppmann).

6 - Quando Eleonora Duse divenne la “divina”

“E’ molto più che bella, di un pallore opaco e un po’ olivastro, la fronte solida sotto le ciocche nere, le sopracciglia serpentine, i begli occhi dallo sguardo clemente, una bocca un po’ grande, pesante nel riposo, ma incredibilmente mobile e plastica nel vero senso della parola. Io (è il celebre critico Jules Lemaitre che parla) non ho mai visto un’attrice che recitasse tanto con il volto e la cui fisionomia si piegasse ad un così grande numero di espressioni tanto diverse ed estreme. Credo che la Duse sia un’attrice straordinaria, specialmente per il suo viso. L’espressione fondamentale ne è dolorosa, ma quando i denti che ha molto belli improvvisamente si mostrano è qualcosa di più complesso e segreto, nel contrasto e nella dissonanza musicale tra la loro viva chiarezza e il tono del viso non truccato. Una voce chiara e fine, più giovane del viso. Le mani magre e morbide che la Duse fa spesso il gesto di passarsele sulla fronte e sulle tempie. Sensibilità straordinaria, una creatura infinitamente impressionabile ed inquieta. Due o tre volte donna (concludeva il critico francese) che deve vibrare di tutto.

Divenuta l’Attrice “divina” per consenso unanime in tutto il mondo occidentale, Eleonora interpreta fino in fondo il senso moderno dei tempi attraverso una rappresentazione della nevrosi contemporanea, nevrosi che comporta il famoso “dolorismo” della Duse, dolore sentito e vissuto simbolicamente come una costante “ontologica” della vita, fondamento sia della sua arte sia dell’essere donna che non combatte più, perché ha capito l’ineluttabilità del proprio dolore e del dolore universale. Ma come la Duse realizzava sulla scena questa poetica di nevrosi e dolorismo? Con un dominante movimento automatico e frequente, disattento, accanto al silenzio gestuale, ma che si accompagnava a scatti di movimento furioso, quel vago e dilatato esitare delle braccia che sembrava non aver un senso determinato, fino alla posa plastica, quasi un’isterica esibizione di un contenuto sentimentale anche semplicemente supposto.

La ricerca della grande attrice, in realtà, tendeva alla “poesia” e D’Annunzio tendeva per un’attrice che realizzasse a teatro il suo sogno, tutto letterario, di un rinnovamento del teatro. Il sodalizio tra lei e il Poeta durò dal 1897 al 1903 con “Sogno d’un mattino di primavera” (1897) “La Gioconda”, “La gloria” (1899), “La città morta” e “Francesca da Rimini” (1901). In quel periodo dannunziano, la sua recitazione si attenua, tende a svanire e l’attrice tende a sottrarsi a quella scena di dolore universale in cui si sente come in una gogna tanto che se ne definì la recitava a “voce scomparsa”

7 - Due esempi del teatro simbolista: Ibsen e Maeterlinck

Se i maestri comuni del simbolismo, nati come fase successiva del movimento decadentista, furono poeti come Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé (il maestro di tutti) che cosa s’intende per “teatro simbolista”? La poesia dei simbolisti ebbe per oggetto la poesia stessa, un prodotto culturale destinato ai poeti, in un rapporto esclusivo tra un poeta scrittore e un poeta lettore. Di conseguenza, quella poesia divenne un genere chiuso e impopolare che, però, avrebbe avuto un’influenza diretta dei poeti sui poeti. In Italia questo avvenne con poeti come il Pascoli, D’Annunzio, Onofri e Campana mentre il simbolismo teatrale ebbe influenza diretta ad esempio su Ibsen e Maeterlinck. Quanto al D’Annunzio, sarà proprio a partire dalla teoresi inserita nel romanzo “Il fuoco” ed alle successive tragedie che il Poeta affidò inizialmente alla “divina” Eleonora Duse, che Stelio, il protagonista del romanzo, sarà il “pittore che scrive”, il “visivo” che nel conteso della sua sublime avventura settembrina a Venezia, con la sua Foscarina, divenne drammaturgo e narratore, talmente affascinato dal fascino della pittura, dalla virtù del colore, fino al punto limite in cui le immagini sostituiranno le parole e nel colore avverrà la rarefazione fonica delle parole.

8 - Due esempi guida: Henri Ibsen (1828-1906) e Maurice Maeterlinck (1862-1947)

Un esempio del primo è il dramma “Spettri” (1881) in cui la novità del “personaggio ibseniano” sarà il soggetto assolutamente contemporaneo, rinunciando al fantasioso, al leggendario, insinuandosi (senza alcuna misericordia verso i suoi personaggi) nelle strettoie della meschina realtà che il poeta vedeva intorno a sé (un equivalente di Pirandello e del suo teatro inteso come “stanza di tortura”).

Altro esempio è in Maeterlinck con “L'intrusa”(1890). Il personaggio è la Morte che entra nella casa, giunge al letto dove giace la sposa ammalata, mentre nella stanza attigua vedremo la famiglia, il marito, il cognato, tre figlie e un vecchio cieco. Tutti sembrano, con parole vaghe, eludere l'ansia. Solo il “cieco” avverte la presenza dell’“intrusa”, sente che striscia e si avvicina alla stanza chiusa. Nessun altro sente o vede finché una suora di carità compare e annuncia il trapasso. I segni simbolisti sono la lampada che si spegne, i cigni spaventati e il giardiniere che taglia l'erba nell'oscurità.

Conclusione

A partire dal D'Annunzio, nella scena italiana del Novecento, si possono cogliere quelle linee essenziali di una svolta che pose le premesse del futurismo, del “grotteschi” e soprattutto di Pirandello. Si può concludere affermando che è stato D'annunzio il teorico italiano di un teatro innovativo nei contenuti e nelle forme rispetto agli schemi appassiti del verismo, cristallizzati nel “documento” e nel ritratto sociale della commedia borghese che imprigionava un'incontenibile vita reale in una forma chiusa e relegava lo spettatore al ruolo di “voyeur” attraverso il “buco della serratura” che evocavano spesso i critici teatrali.

Il suo “teatro di poesia”, pur tra le inevitabili contraddizioni tra teoria e pratica, <<conteneva il nucleo di una rivalse della parola e della scenografia, nonché una proposta di stilizzazione alta per l'attore, che sarebbero state poi all'origine di ogni rinnovamento nel teatro operatosi nel Novecento>> (R. Jacobbi, *Cinque capitoli dannunziani*, in <<Rivista Italiana di drammaturgia>>, a. III. N. 9-10. Dic. 1978 p.3).

D'Annunzio e le Arti figurative

Appunti e spunti per approfondire la conoscenza della pittura e della scultura nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio

Gabriella Albertini

Quando si parla del rapporto di Gabriele d'Annunzio con le arti figurative, il primo esempio che suscita interesse è l'articolo, firmato dal Vate, apparso su "Il Mattino" (anno I, n.15, 1882). Il giovane scrittore, allora anche giornalista, affianca a una splendida descrizione dell'abbazia di San Clemente a Casauria (Pe), la denuncia dello stato di abbandono in cui il monumento giace. Iniziare la stesura di un testo, che riguarda opere di scultura e di pittura, citando un luogo sacro così importante invita il lettore a varcare una soglia per entrare in un museo ideale in cui sono raccolte opere appartenenti a diversi periodi storici. Queste testimonianze sono state cercate, riunite, illustrate e motivate da un uomo, Gabriele d'Annunzio, la cui cultura spazia in vari settori, senza mai cedere alla stanchezza, come se all'inizio di un percorso, avanzando, tutto si amplifica e rapisce nell'intensità di un fascino entusiasmante. L'universalità dell'arte, fortunatamente, offre la possibilità di estendersi, di indagare, anche di ideare. D'Annunzio possiede una vasta conoscenza del grande patrimonio artistico fino al punto da inserirne il contenuto nei suoi scritti creando un perfetto connubio con il tessuto letterario e impreziosendo, così, anche la qualità della scrittura poetica o narrativa.

Volendo tracciare un percorso cronologico ed essenziale, si è costretti a fare un'esposizione schematica, rischiosa per l'abbondanza dei riferimenti, tuttavia si può tentare cercando di semplificare le nozioni e vivacizzare la conoscenza per mezzo dell'accostamento all'immagine, almeno per quanto sia possibile.

L'inizio è molto remoto. Le figure più lontane che vengono nominate sono i *zòani* e i *kouroi*¹, lontani personaggi appartenenti all'Arte Preellenica: i primi sono scolpiti nel legno, i secondi nella pietra. Segue l'Arte Minoica, l'Arte Egizia, l'Arte Etrusca, l'Arte della Grecia Classica e l'Arte Ellenistica. Sono citati capolavori molto noti; altri, invece, restano in una situazione criptica: la denominazione a volte è esplicita, spesso bisogna intuirli.

Procedendo nello scorrere dei secoli, si giunge all'Arte Classica Romana e, a questo punto, torna illuminante la frase scritta da Bianca Tamassia Mazzarotto: *L'estatico amore per l'arte greca non allontana il poeta da un profondo sentimento della romanità*².

Più che dalla Roma Imperiale, d'Annunzio appare conquistato dalla Roma dei Papi, dove il fasto e il fascino dei luoghi come Villa Medici, Piazza di Spagna, Palazzo Barberini, alcune fontane e altro, si fondono e confondono con le antiche Terme, i Fori e quant'altro. Di questo periodo storico così importante per lo scrittore, una delle testimonianze più convincenti sulla sua preparazione artistica resta il romanzo dal titolo *Il Piacere*, il cui protagonista, Andrea Sperelli, essendo un artista, ambienta la sua abitazione nel Palazzo Zuccari in prossimità di Trinità dei Monti. Al fine di restare nei limiti del tempo e dello spazio consentiti per il presente intervento, mi permetto di soffermare l'attenzione su alcuni esempi che si colgono nei primi due libri del romanzo sopra citato³.

Nel testo il riferimento a determinate scelte d'arte, si articola molto bene nella storia d'amore tra Elena Muti e Andrea Sperelli. L'opera d'arte diviene, in questo caso, parte integrante del soggetto letterario offrendo, nel contempo, a chi volesse sperimentare un'accurata ricerca di ogni opera, un insieme di nozioni che potrebbero costituire addirittura un testo di storia dell'arte. Si possono segnalare alcuni prototipi: *La Madonna con il Bambino, S. Giovannino e sei Angeli* di Botticelli, la *Danae* del Correggio, *Apollo e Dafne*, gruppo marmoreo di Bernini, e ancora alcuni dipinti di Reynolds tra cui il famoso ritratto di *Nelly O' Brien*, e quello meno noto di *Heathfield*, il luogotenente generale, difensore di Gibilterra. La ricerca continua in un denso susseguirsi di immagini e di episodi, che si integrano nella passione ardente dei due protagonisti estendendosi nello sconfinato spazio della ricerca. D'Annunzio, oltre un'ampia conoscenza dell'arte italiana, francese, inglese e fiamminga evidenzia anche quella dell'arte incisoria, con particolare riferimento all'acquaforte; descrive i passaggi della tecnica con la perizia di un autentico esecutore. Sempre nello stesso romanzo, libro I, cap. IV, sorprende una sottigliezza nella quale si potrebbe cogliere una intuizione profetica. Prendendo in considerazione i personaggi allegorici del *Silenzio* e del *Sonno*, rappresentati nelle due bande degli arazzi che ornano l'ingresso alla camera di Elena, d'Annunzio scrive che *Avrebbe potuto disegnarli il Primaticcio bolognese*, (attenzione scrive "disegnarli" no "dipingarli"). Ci si chiede quale speciale qualità possieda l'artista, così magico nel disegno, che interessa Andrea Sperelli. Del pittore Francesco Primaticcio (Bologna 1504 - Parigi 1570) restano diversi disegni, mentre dei dipinti si hanno pochissime testimonianze. Il Primaticcio, appartiene al Manierismo Internazionale. Egli, dopo aver lavorato a Mantova con Giulio Romano, viene invitato da Francesco I di Francia a prestare la sua opera nella reggia di Fontaineblau dove, dopo la morte di Rosso Fiorentino, è promosso primo maestro e conduttore dei lavori. Nel 1739, per motivi diversi, i suoi dipinti vengono demoliti; di conseguenza spariscono le testimonianze pittoriche, mentre restano quelle grafiche in virtù delle incisioni a stampa. La sua figura torna a emergere nel 1934, molti anni dopo la pubblicazione del romanzo *Il Piacere* (1889), quando il critico d'arte Roberto Longhi, nell'assumere la cattedra di Storia dell'Arte nell'Università di Bologna, all'apertura dell'anno accademico pronuncia la Prolusione nella quale traccia un percorso artistico e umano del Primaticcio mettendo in luce lo spessore della sua personalità. È sempre Longhi a distaccare storicamente la pittura bolognese da quella fiorentina alla quale era stata associata già da lungo tempo. D'Annunzio, quindi, è un profeta se si è portati a credere, come probabilmente è, che la fonte della sua conoscenza sia stata la lettura del testo del Vasari in cui una frase è molto significativa:... *ma quanto al disegno, il Primaticcio è stato ed è eccellentissimo*⁴.

Compiendo un passo indietro nel tempo, molti sono gli episodi riferiti all'epoca medioevale. Tra questi un'attenzione particolare va rivolta al monumento funebre realizzato da Gualtiero d'Alemagna per Restaino Caldora⁵. L'opera è collocata nella Badia Morronese di Santo Spirito nei pressi di Sulmona. Una descrizione la offre Gabriele d'Annunzio nel romanzo *Le Vergini delle rocce*. Nella citazione di quest'opera si avverte la viva considerazione che lo scrittore testimonia per il patrimonio culturale, soprattutto quando vengono coinvolti, come in questo caso, più moventi: la scelta dell'opera, l'ambiente in cui essa è sistemata, la storia della famiglia a cui appartiene il defunto rappresentato, la presenza e la produzione di un autore d'oltralpe e altro ancora. È il caso, non raro, in cui si è portati a varcare i confini della propria nazione per entrare nelle strade del vasto mondo. D'Annunzio avverte tutto questo e ne rende testimonianza con una levità che può essere individuata anche in altri passi dei suoi scritti.

Un altro esempio, che porta oltre i confini dell'Italia, potrebbe essere la citazione di una vecchia pietra sepolcrale d'Inghilterra in cui *Ledy Beauchamp non poggia il capo su l'origliere né sul veltro fedele, secondo la consuetudine, ma sul dorso di un cigno, sembrando vogare verso l'isola di Artù (Leda senza cigno)*⁶.

In uno sguardo d'assieme appare straordinaria la competenza che d'Annunzio possiede dell'arte gotica francese e propone precisi riferimenti di stile e di contenuto a opere che si realizzano contemporaneamente nello stesso periodo, in luoghi diversi. Alcuni di questi esempi si leggono nella prefazione al testo teatrale *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911) dedicato a Maurice Barrès⁷.

Gabriele d'Annunzio rivela nei suoi scritti una notevole e profonda conoscenza della pittura dall'epoca di Giotto fino al Cinquecento per continuare nei secoli successivi e giungere al suo presente. Dopo gli artisti del Duecento, quelli dell'area senese e di quella pisana, si presenta in tutto il suo splendore il Rinascimento italiano. Assumono ampio spazio: l'Arte fiorentina, quella veneta, i pittori ferraresi, quelli del centro-Italia. Infine gli artisti più grandi della pittura e della scultura: Michelangelo, Leonardo e Raffaello. Non manca la presenza di artisti stranieri come Hans Holbein, Albrecht Dürer e di altri appartenenti a tempi posteriori. Questa composta teoria di immagini prende vita in virtù della penna dannunziana, che fa tesoro dell'ispirazione suggerita dalle forme e dai colori. Si tratta di una forte evocazione.

Il Seicento, età barocca, evidenzia la figura di Lorenzo Bernini scultore, mentre è lievissimo il riferimento all'Algardi. Nella pittura emerge Annibale Carracci e si nominano il Domenichino, il Guercino e altri avviando il discorso verso un tempo più avanzato. Successivamente si parla di Michelangelo Merisi da Caravaggio e di Guido Reni.

D'Annunzio presta attenzione all'arte del Seicento e del Settecento ma con un'ammirazione meno intensa rispetto a quella espressa per gli artisti del Rinascimento. Breve è il richiamo alla pittura del Settecento nella quale lo Scrittore mostra interesse appena per Pietro Longhi citandolo nel *Fuoco* e nel *Notturmo*. Tiepolo, invece, è nominato per gli affreschi realizzati nel Salone da ballo del Palazzo di Strà (*Fuoco*). Tornando sull'argomento degli artisti stranieri, altri nomi e immagini emergono dalla lettura dei passi dannunziani come Van Dick, Velázquez, Rubens, Rembrandt, i Pittori Fiamminghi, Claude Lorrain, detto il Lorenese, Watteau e l'ammirato Turner. Fra le preferenze vi è anche l'apprezzamento per l'arte dei Primitivi e, di conseguenza, dei Preraffaelliti tra cui primeggia Dante Gabriel Rossetti.

Si giunge a un'epoca più recente e sembra che d'Annunzio, dopo aver esaltato la pittura di Francesco Paolo Michetti, rivolge la sua attenzione ad altri artisti contemporanei tra cui Filippo Palizzi, Costantino Barbella, Giulio Aristide Sartorio, Giuseppe Cellini, Adolfo de Carolis, gli ultimi due sono eccelsi incisori per le illustrazioni inerenti le sue opere pubblicate. Ricorda anche alcuni artisti che lavorano per lui come Renato Brozzi, l'autore della *Cheli*⁸, che troneggia al Vittoriale nella sala da pranzo e ancora Arrigo Minerbi, lo scultore che realizza l'immagine della madre, Luisa de Benedictis, per la tomba in Pescara⁹.

Nell'apprezzamento dell'arte, d'Annunzio sembra poco interessato alle numerose e importanti correnti artistiche molto produttive in Italia e soprattutto all'estero all'inizio del sec. XX. Si può rilevare, tuttavia, un certo interesse per il Futurismo, a lui trasmesso dall'aver osservato un dipinto, forse di Umberto Boccioni. La conoscenza tra Umberto Boccioni e lo Scrittore è testimoniata da una lettera indirizzata dal Pittore all'amico Vico Baer e spedita da Parigi nei primi giorni di luglio del 1913. Se ne riporta una parte interessata all'argomento: ".....*Gli amici non mi hanno giovato. Ma ne ho forse di amici? Necessità di lavorare sempre più per me. È triste. La sola persona che mi ha mostrata una squisita gentilezza è D'Annunzio, mi ha voluto conoscere, mi ha condotto a colazione (trè chic), mi ha condotto fino al pesage di Auteuil. È strano essere così gentili e non essere d'accordo...Anzi. È molto simpatico cortesissimo. Addio...*"¹⁰.

Grande è per d'Annunzio la considerazione e la conoscenza della copiosa espressione artistica che va ricordata come "Arte minore", denominazione da molti non condivisa perché "minore" non lo è assolutamente. Legni, medaglie, oreficeria, smalti, avori, cristalli, vetrate di chiese, maioliche, ceramiche, arte decorativa giapponese, arazzi, stoffe,

miniature, stampe e acqueforti sono il repertorio del settore inerente, appunto, le “Arti minori” che costellano la gran parte della creazione dannunziana.

La profonda conoscenza dell’arte incide visibilmente anche sulla produzione teatrale del Vate, soprattutto nell’esposizione delle didascalie sceniche, nella ideazione dei costumi e nella ricerca dei particolari. Le didascalie altro non sono se non una lunga, profonda e densa descrizione di ogni unità. Tutto questo viene a creare un contenuto distinto dalla stesura comprendente i dialoghi degli interpreti e l’azione della trama in sé.

Si propone qualche esempio a riguardo di quanto sopra esposto. Nella tragedia *La città morta* (1905), nell’atto primo, quasi all’inizio si legge: *S’intravede pel vano l’Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni*. Nell’atto secondo: *Una stanza nell’appartamento di Leonardo. Lungo le pareti, dipinte d’un colore rosso cupo, sorgono grandi scaffali a varii palchi, che contengono i tesori trovati nei sepolcri dell’Agora. Le coppe, i pettorali, le maschere, i diademi, le else, le cinture d’oro brillano confusi nell’ombra. Su due tavole inclinate a forma di bare sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e di Cassandra, per modo che gli abbigliamenti e gli ornamenti disegnano le figure dei corpi assenti*. Nei brevi passi citati si rivela il coinvolgimento dell’archeologia e di oggetti appartenenti al mondo classico greco.

La tragedia *Gioconda* (1898) porta nello studio di uno scultore. Nell’atto terzo, tra l’altro si legge: *Sull’architrave sono fissi alcuni frammenti del fregio fidiaco delle Panatenaiche; contro i due stipiti sono erette due grandi figure alate vestite di vento: la Nike di Samotracia e quella scolpita da Pæonios per il tempio dorico di Olimpia consacrato a Zeus: occupa il vano una cortina rossa*. Nel quarto atto, invece, si legge: *Da un lato della porta, su una mensola, è la “Dama del mazzolino” – la nota figura di Andrea Verrocchio – ospite nuova venuta dall’altra casa come una compagna fedele, le cui belle mani sono pur sempre intatte, atteggiate di grazia verso il cuore*.

Nell’atto secondo de “La Gloria” (1899) torna un riferimento alla classicità: *Una stanza severa, parata di damasco cremisi, ornata di busti romani che posano su mensole di marmo paonazzo in forma di erme*.

Nella didascalia dell’atto I della *Francesca da Rimini* (1902) un particolare si nota nell’indicazione di “un’arca bizantina” che d’Annunzio sa bene essere diversa da quella romana. Questa osservazione viene messa in luce dallo stesso d’Annunzio quando, a chiusura della lirica *L’Arca romana* da “Alcyone” scrive. *Quivi disfoglierò la rosa vana/ dell’amor mio seduto su quell’arca*. L’arca bizantina (ovvero il sarcofago) ha il coperchio bombato o con spioventi (come un tetto), mentre quella romana è liscia e permette di appoggiarvi sopra oggetti o altro. Nell’epoca paleocristiana viene usata a volte come una mensa d’altare.

Nelle didascalie degli atti successivi, si evidenzia la conoscenza dello Scrittore per le attività relative alle così dette “Arti minori”, infatti attenta, precisa, ricercata è la descrizione dei vari elementi di uso e di arredo che animano i vari ambienti: competenza che va dalle armi alla descrizione di fregi decorativi. All’inizio dell’atto terzo si legge: *Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano fra uccelli, frutti imprese*. Più oltre è proposta un’altra descrizione: *Presso la finestra è un leggìo con suvvi aperto il libro della Historia di Lancillotto dal Lago composto di grandi membrature alluminate che costringe la legatura forte di due assicelle vestite di velluto vermiglio*. L’ultimo tratto della didascalia dell’atto quinto è l’autentica descrizione di una “natura morta”: *Le vetrate delle finestre sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il testo del basilico; accanto è un piatto dorato, pieno di grappoli d’uva novella*.

Per la scenografia e i costumi della tragedia *La figlia di Iorio*, in occasione della prima rappresentazione (1904), Gabriele d’Annunzio coinvolge il pittore e grande amico Francesco Paolo Michetti, autore di una celebre tela del 1895 recante lo stesso titolo¹¹.

L'abito di Mila, la protagonista, in teatro è uguale a quello indossato dalla modella che aveva posato per il dipinto. L'allestimento della tragedia coinvolge molto l'autore che richiede una messinscena aderente alla realtà e una interpretazione degna della tradizione di un Abruzzo arcaico, memore "dell'antico sangue". La tragedia, rappresentata molte volte, merita di essere ricordata anche per altre rappresentazioni. Si propongono alcuni esempi. Nel 1927 al Vittoriale *La figlia di Iorio* è messa in scena con la regia di Gioacchino Forzano, la scenografia di Gian Carlo Maroni e i costumi di Caramba. Successivamente, sempre al Vittoriale, nel 1934 la tragedia è rappresentata con la regia di Luigi Pirandello, scene e costumi di Giorgio de Chirico. Si sono svolti molti altri spettacoli non solo al teatro, ma anche in televisione, sempre con attori e registi di alto prestigio.

Per restare nel contesto dell'importanza attribuita all'arte da parte di d'Annunzio, si potrebbe accennare a un elemento, per alcuni interessante, che riguarda il bastone del pastore, ovvero la "mazza"¹², poeticamente descritta nell'atto primo, scena seconda. Aligi spiega le immagini che ha intagliato nel legno raccontando la sua vita, strettamente legata a un mondo antico e sorretto da sentimenti umani e profondi. Portando sul palcoscenico questo oggetto che è un umile sostegno di lavoro, un bastone, d'Annunzio si serve di un elemento da inserire nel settore delle "Arti minori", ovvero "l'arte nell'intaglio del legno". È un elemento che potrebbe sembrare criptico e inutile, ma non tanto se si vuole ritrovare anche nel "particolare" il segno di una interpretazione sottile e motivata.

Nella didascalia dell'atto secondo, nella tragedia *Fedra* (1909) si fa cenno a i *zòani*, *simulacri dedàlei di Afrodite*.

Le scene descritte da Gabriele d'Annunzio per *Le Martyre de Saint-Sébastien* sono molto complesse, ricche di elementi architettonici, animate da una densa quantità di fattori, di personaggi che costituiscono una folla coinvolgente e variegata. Nella storia del teatro resta memorabile l'allestimento per *Le Martyre de Saint-Sébastien* andato in scena la prima volta a Parigi nel 1911; lo scenografo è Léon Bakst, artista famoso soprattutto nell'ambito dei "Balletti Russi".

Nella prima didascalia della tragedia *Parisina* (1912) si fa cenno agli affreschi realizzati nel Palazzo Schifanoia in Ferrara¹³: è uno spaccato di vita nel tempo rinascimentale italiano. Precisa e dettagliata è la descrizione della Santa Casa di Loreto nel II atto della medesima tragedia.

Il discorso non è concluso perché il tema, così affascinante, a un esame ulteriormente sottile, può offrire, ma certamente offrirà, il prolungamento della ricerca e, in un certo senso, anche della sorpresa.

NOTE

1. Il termine *zòani* nei testi di storia dell'arte viene indicato con la parola *xoanon* e al plurale *xoana*. Sono figure maschili nude, appartenenti all'arte greca arcaica, intagliate nei tronchi d'albero. La loro posizione è eretta, le gambe sono congiunte, mentre le braccia si stendono lungo i fianchi. Si suppone che siano simulacri di primitive divinità. Nessuna di queste immagini è giunta a noi. Resta la descrizione scritta da Pausania (II secolo d.C.). I classici greci associavano i *xoana* al mito di Dèdalo.

I *kouroi* sono sculture greche a tuttotondo, in pietra, risalenti al VII sec. a. C. probabilmente discendenti dai più antichi *xoana*. Sono giovani uomini ignudi, a volte di proporzioni rilevanti. Si presentano in posizione eretta con le gambe unite e le braccia aderenti al corpo; un lieve movimento si avverte nella gamba sinistra spostata appena in avanti e nel pollice leggermente staccato dalla mano. Anche i *kouroi* (al singolare *kouros*) sono considerati immagini votive; per questo motivo sono associati alle *korai* (al singolare *kore*), figure femminili, elegantemente vestite, spesso rappresentate con una mano sollevata nell'atto di tendere una offerta alla divinità.

2. BIANCA TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1949, p. 116.

3. GABRIELLA ALBERTINI, *Significative immagini nel romanzo Il Piacere di Gabriele d'Annunzio*, in "Rassegna dannunziana", anno XXIX, 2010, nn.57-58, pp XLI-XLII.

4. GIORGIO VASARI, *Le vite*, Grandi Tascabili Economici-Newton, Roma, p. 1280.

5. Nella Cappella gentilizia dei Cantelmo-Caldora, collocata nel complesso architettonico della Badia Sulmonese di Santo Spirito vi è il monumento funebre di Restaino Caldora, firmato da un artista tedesco nel 1412, come testimonia una iscrizione. HOC OPUS FECIT. MAGISTER GUALTERIUS DE ALEMANIA: questo è scritto sul listello inferiore del sarcofago, a sua volta inserito in un contesto compositivo che comprende il suddetto sarcofago, sulla cui parete frontale sono tre bassorilievi racchiusi in formelle; in quella centrale è la rappresentazione dell'Incoronazione di Maria, in quelle laterali sono disposti dei santi con la raffigurazione degli stemmi delle due famiglie. Più in basso, sotto il sarcofago, vi è un'altra formella con tre figure che rappresentano la madre del giovane defunto e altri due suoi figli in posizione di preghiera. La madre di Restaino era Rita Cantelmo, vedova di Giovanni Antonio Caldora; fu lei a commissionare l'opera. Il monumento è addossato alla parete, egregiamente affrescata da un bravo pittore, non ancora decisamente identificato. Il primo nominativo proposto è Giovanni da Sulmona, successivamente, nel 1942 Enzo Carli attribuisce all'anonimo artista il pseudonimo di "Maestro Caldora", autore di alcuni affreschi a Subiaco e nella lunetta del portale maggiore di S. Panfilo a Sulmona; altri studiosi pensano a un artista del centro Italia, attivo nella prima metà del Quattrocento.

6. B. TAMASSIA MAZZAROTTO, op. cit. p. 296.

7. Maurice Barrès (Charmes 1862- Neully-sur-Seine 1923), personalità di spicco nella cultura e nella sfera politica della Francia.

8. La marchesa Luisa Casati Stampa regala a Gabriele d'Annunzio una tartaruga che vive nel giardino del Vittoriale fin quando muore avvelenata per aver ingerito delle tuberose donate al Vate da Maria Antonietta Avanzo, spericolata pilota al volante della macchina. D'Annunzio assiste all'agonia dell'animale, simbolo della prudenza, dell'astuzia, del silenzio, della longevità e della resurrezione; successivamente il Vate affida a Renato Brozzi l'incarico di ricavare dal guscio dell'animale un oggetto prezioso. L'artista, smaltando l'involucro della testuggine e inserendo una testa in argento '800, trasforma la carcassa in un originale e raffinato manufatto. Ora è sul tavolo da pranzo del Vittoriale. Della *Cheli* verranno realizzati diversi esemplari in miniatura.

9. La madre di Gabriele d'Annunzio, Luisa de Benedictis, muore a Pescara il 27 gennaio 1917. Viene sepolta nel Cimitero di Colle S. Silvestro a Pescara. Nel 1935 il Vate invita lo scultore Arrigo Minerbi (1881-1960) e lo incarica di realizzare il sepolcro della madre da ambientare nel Tempio Nazionale della Conciliazione (Cattedrale di San Cetteo) a Pescara. I lavori iniziano nel corso del Secondo Conflitto Mondiale, subito dopo il passaggio del fronte (1943), quando la popolazione pescarese rientra nella città dallo sfollamento. La traslazione della salma dal Cimitero di S. Silvestro alla Cattedrale avviene il 28 agosto 1949 con una cerimonia solenne alla quale parteciperanno Minerbi e Mario d'Annunzio, oltre le autorità e la cittadinanza.

10. UMBERTO BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 370-371.

Nello stesso volume Boccioni cita Gabriele d'Annunzio altre due volte alle pagine 106 e 255.

11. Nel 1895 Francesco Paolo Michetti dipinge a tempera una grande tela, ora conservata nel Palazzo del Governo di Pescara, dopo circa 20 anni di ricerche sul tema. Al quadro viene attribuito il I premio alla Prima Biennale di Venezia nel 1895. Lo stesso titolo Gabriele d'Annunzio pone a una tragedia, composta in pochi giorni nel 1903, poi rappresentata a Milano nel 1904. Tra le due opere esiste una differenza nel modo di scrivere il nome maschile che appare nel titolo. D'Annunzio scrive "Iorio" mentre il dipinto di Michetti viene presentato con il nome "Jorio"; a questa distinzione non è stata attribuita una particolare importanza, mentre interessante resta da apprendere la genesi delle due opere probabilmente scaturite dalla stessa ispirazione. Sull'argomento esiste una raccolta di documenti e di scritti.

12. G. ALBERTINI, *La simbologia della "mazza" di Aligi*, nel Catalogo della mostra allestita a Pescara presso il Museo delle Genti d'Abruzzo dal 20 settembre al 28 dicembre 2004: *La figlia di Jorio – cent'anni di passione*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 142-162.

13. Il ciclo di affreschi conservati nel Palazzo Schifanoia di Ferrara, sono tra le pitture parietali più salienti del Rinascimento Italiano. Gli artefici principali sono i "Pittori ferraresi": Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Baldassarre d'Este ed Ercole de' Roberti. I dipinti sono disposti in un salone lungo m. 24, largo m. 11, alto m. 7.

Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci

Cecilia Gibellini

La figura e l'opera di Leonardo da Vinci percorrono tutta la produzione dannunziana. Non si tratta certo di un argomento ignoto agli studiosi, che hanno indagato specialmente le sue manifestazioni più eclatanti – a partire dal romanzo *Le Vergini delle rocce* e dall'ode *Per la morte di un capolavoro*. All'interno della rilevante bibliografia sul tema, manca tuttavia un'analisi complessiva di taglio diacronico, che esamini dunque l'evoluzione nel tempo di questa presenza. È quanto tenterò di fare in questa sede, individuando alcune fasi distinte nella rappresentazione – e nella reinvenzione – di Leonardo ad opera di D'Annunzio, e cercando di mettere a fuoco alcuni momenti di svolta in questa affascinante vicenda.

1. Il Leonardo decadente della *Chimera* e del *Piacere*

La prima fase è quella strettamente legata alla cultura tardoromantica e decadente europea: il D'Annunzio degli anni Ottanta prende le mosse dal mito leonardesco, così come era stato elaborato da autori inglesi, come Walter Pater, e soprattutto francesi come Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Alfred Dumesnil, Hyppolite Taine, Maurice Barrès e Joséphin Péladan.¹ Contrassegno della bellezza leonardesca è l'ambiguità, che si polarizza in due motivi di grande fortuna: quello dell'ambiguità sessuale e dunque dell'Androgino, indicato da Péladan come sesso artistico per eccellenza,² incarnato soprattutto dal *San Giovanni* del Louvre, e quello della bellezza medusea, misto di dolcezza e crudeltà, affascinante e terribile al tempo stesso; e qui i testi figurativi chiamati in causa sono soprattutto la *Gioconda* e la *Medusa* degli Uffizi, in realtà un apocrifo, dal momento che si tratta di opera fiamminga del Seicento, ma all'epoca attribuita a Leonardo e già cantata da Percy Bysshe Shelley.³

Le quartine di *Gorgon*, composte nel 1885 e poi confluite nella *Chimera*, sono dedicate a una figura femminile che avrebbe il suo archetipo in Leonardo – attraverso il filtro di Paul Bourget:

Ne la bocca era il sorriso
fulgidissimo e crudele
che il divino Leonardo
perseguì ne le sue tele.

Quel sorriso tristamente
combattea con la dolcezza
de' lunghi occhi e dava un fascino
sovrumano a la bellezza

de le teste femminili
che il gran Vinci amava.⁴

L'immagine gorgonica, modulata sul contrasto sorriso-sguardo-chioma, si fonde con quella dell'androgino nei versi della *Chimera* dedicati *Al poeta Andrea Sperelli*, dunque all'*alter ego* dell'autore. La «creatura bella ed omicida» amata dal poeta viene gradualmente ad identificarsi con la *Gioconda* leonardesca:⁵

E anch'ella simigliava oscuramente
l'Essere ambiguo, il prodigioso Mito
che Leonardo amò ne la sua mente.
Ell'era l'ideale Ermafrodito,
era il pensato Andrògine. Lo sguardo
suscitava un affanno indefinito,
mordeva il cuore, acuto come un dardo;
senza mai tregua, né tristi né liete
sorridevan le labbra... O Leonardo,
insonne Prometèo, sottile Ermète,
bel semidio, quali Anime divine
chiudesti ne le tue Forme segrete?
Una di quelle mute anime al fine
un giorno mi parlava d'improvviso;
Anima con pupille sibilline,
Anima con le labbra e con un riso,
un riso inestinguibile ed esiguo,
che le labbra effondean per tutto il viso.
Intento mi guardò l'Essere ambiguo.
Dietro il suo capo risplendea lontano
sotto un ciel dolce un bel paese irriquo.
Mi guardò e mi disse: – In vano, in vano,
Giovine, t'affatichi a penetrarmi.
Il mio grande segreto è sovrumano.
Il tuo desire è contro me senz'armi.
Non giunge fino a me la tua preghiera.
Vincermi tu non potrai, né puoi stancarmi.
Io son la Sfinge e sono la Chimera.
O tu che sogni, qui ne le mie dita
la trama del tuo sogno è prigioniera.
O che tu soffri, io so la tua ferita.
Ma nulla più mi turba e più m'accora.
Io conosco le leggi de la Vita.
Io guardo in me. Le tènebre ch'esplora
Il mio sguardo profondo, internamente,
m'attraggon più d'ogni più bella aurora.
Che è l'aurora? Che è mai l'ardente
spira de li astri, il mar blando e feroce?
Io guardo in me con le pupille intente.
Sola io contemplo, sola e senza voce,
un mar che non ha fondo e non ha lido.
O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;
ma non saprai giammai perché sorrido. – ⁶

I confini dell'*ekphrasis* si dilatano dapprima per evocare la figura di Leonardo, artefice divino assimilato a Prometeo ed Ermete⁷ (nel solco dell'immagine di un Leonardo alchimista e mago divulgata a metà Ottocento da Alfred Dumesnil), quindi per dare voce alla donna del dipinto, che si anima secondo un altro fortunato *topos* romantico-decadente. La figura femminile, proiettata in un'aura sovrumana, circondata di mistero, diventa

irraggiungibile; e alla fusione di genere connessa alla sua androginità si aggiunge anche un divino imbestiamento, che aggiunge alla donna-serpente della medusa la donna-leonessa della Sfinge e la triforme Chimera: un oggetto del desiderio «impenetrabile» e dunque perennemente concupito, in linea con la sindrome del dongiovanni Andrea (e Gabriele), versione libertina del platonismo amoroso.

Si ricordi che alcuni anni più tardi, nella *Gioconda* (1898), la tragedia che dichiara già nel titolo la derivazione leonardesca del personaggio di Gioconda Dianti, musa conturbante e fatale, il ‘capolavoro’ realizzato da Lucio Settala, e per salvare il quale la nobile Silvia sacrificherà le proprie mani, rappresenterà la bellissima donna proprio in forma di Sfinge.

Nel *Piacere*, corrispettivo romanzesco dei versi dell’*Isottè* e della *Chimera*, tratti leonardeschi sono assegnati a Elena Muti, la cui ambiguità evoca da principio la *Medusa*:

Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l’avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalle stesse labbra che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell’anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall’angoscia della morte. «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori dal proprio mistero?».⁸

A un altro ritratto vinciano, quello della giovane amante di Ludovico il Moro che si riteneva fosse ritratta nella *Belle Ferronnière*, è paragonata Elena mentre ascolta le note di Beethoven, con l’indecifrabile contrasto tra il sorriso delle labbra e la tristezza dello sguardo:

Quasi costretta dal soverchiante desiderio del giovine, Elena si volse un poco; e gli sorrisse d’un sorriso così tenue, direi quasi così immateriale, che non parve espresso da un moto delle labbra, sì bene da una irradiazione dell’anima per le labbra, mentre gli occhi rimanevan tristi pur sempre, e come smarriti nella lontananza d’un sogno interiore. Eran veramente gli occhi della Notte, così involuppati d’ombra, quali per una Allegoria avrebber forse immaginati il Vinci dopo aver veduta in Milano Lucrezia Crivelli.⁹

La più ampia emergenza della memoria vinciana si iscrive nella riflessione sulla misteriosa dialettica tra carne e spirito che segna il rapporto amoroso tra Elena e Andrea:

Questa «spiritualizzazione» del gaudium carnale, causata dalla perfetta affinità dei due corpi, era forse il più saliente tra i fenomeni della loro passione. Elena, talvolta, aveva lacrime più dolci dei baci.

E nei baci, che dolcezza profonda! Ci sono bocche di donne le quali paiono accendere d’amore il respiro che le apre. Le invermigli un sangue ricco più d’una porpora o le geli un pallor d’agonia, le illumina la bontà d’un consenso o le oscuri un’ombra di disdegno, le dischiuda il piacere o le torca la sofferenza, portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li cattiva. Un’assidua discordia tra l’espressione delle labbra e quella degli occhi genera il mistero; per che un’anima duplice vi si riveli con diversa bellezza, lieta e triste, gelida e passionata, crudele e misericorde, umile e orgogliosa, ridente e irridente; e l’ambiguità suscita l’inquietudine nello spirito che si compiace delle cose oscure.¹⁰

A questo punto interviene la menzione di Leonardo, in coppia con Botticelli, l’autore prediletto dal gusto dei preraffaelliti cui tanto deve il D’Annunzio di questi anni, in nome di una comune maestria psicologica svolta con lo strumento della pittura:

Due quattrocentisti meditativi, perseguitori infaticabili d'un Ideale raro e superno, psicologi acutissimi a cui si debbon forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immersi di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e de' segreti più occulti, il Botticelli e il Vinci, compresero e resero per vario modo nell'arte loro tutta l'indefinibile seduzione di tali bocche.¹¹

Nel *Trionfo della morte* (1894), il romanzo che chiude la trilogia della Rosa, il riso enigmatico di Monna Lisa passa in secondo piano, e Leonardo è evocato come paesista, nel passo legato alla Basilica di San Clemente a Casauria:

Cingevano la valle quieta due corone: la prima di colli tutti a vigne e ad olivi, la seconda di rocce nude e aguzze. Ed era nello spettacolo, secondo il detto di Demetrio, qualche cosa di simile al sentimento oscuro che anima quella tela di Leonardo, ove sopra un fondo di rupi desolate ride una donna affascinante. Ed anche, a rendere più acuta l'ambiguità che li turbava entrambi, sorgeva da una vigna remota un canto, preludio della vendemmia precoce; e dietro di loro rispondeva la litania dei pellegrini che riprendevano il viaggio. E le due cadenze, la sacra e la profana, si confondevano....¹²

Trasposta dalla figura umana al paesaggio, l'ambiguità si precisa ora come misterioso contatto tra sacro e profano.

2. Il Leonardo apocrifo delle *Vergini delle rocce*

Un maggior tasso di originalità nell'appropriazione e nella rielaborazione della figura e dell'opera leonardesca è ravvisabile nelle *Vergini delle rocce* (1895), il romanzo-poema che porta il titolo del celebre dipinto vinciano,¹³ e che è tutto pervaso da un atmosfera leonardesca, come già nel 1949 notava Bianca Tamassia Mazzarotto:

Paesaggi incantati e spettrali su cui risaltano meglio a contrasto le tre soavi figure femminili dalla grazia declinante, dalle nuche curvate sotto il peso delle folte capigliature, dalle bocche curvate sul silenzio delle anime gonfie di chiuse essenze inesauste, dalle palpebre chine a velare un troppo intenso sguardo interiore. Figure che sembrano tutte trattate dal pennello di Leonardo, dal suo più suggestivo chiaroscuro fumoso.¹⁴

La promozione in primo piano della cifra leonardesca, corroborata dall'attenta lettura del *Léonard de Vinci* di Gabriel Séailles (1892),¹⁵ trova conferma nei taccuini coevi, in cui D'Annunzio comincia a registrare le sue impressioni di spettatore dinanzi ai capolavori vinciani, e insieme quelle del lettore che inizia a conoscere ed apprezzare gli scritti di Leonardo.¹⁶

Nel romanzo, la dialettica leonardesca carne-spirito è ciò che regge il velleitario disegno di Claudio Cantelmo, quello di rinnovare i valori perduti della civiltà italiana procreando un futuro re di Roma attraverso il connubio con una delle tre sorelle di una stirpe nobile e decaduta. Il sogno di Cantelmo si propone di rispondere ai richiami di un *démone* socratico (laddove Socrate serve ad affermare la superiorità dell'estetica sull'etica e sulla logica) e dell'insegnamento di Leonardo, che Cantelmo indica come «il Maestro».

Alle suggestioni figurative si aggiungono ora quelle letterarie. Frasi tratte dagli scritti leonardeschi (il *Trattato della pittura*, i pensieri sulla morale e sulla scienza) sono disseminate lungo tutto il romanzo, e ne innervano la struttura segnando le epigrafi delle sue parti: la prima figura sul frontespizio («Io farò una finzione, che significherà grandi cose»); seguono quelle in testa al Prologo («una cosa naturale vista in un grande specchio»; ma all'interno del Prologo cade anche una seconda citazione, «E il ricettacolo delle virtù sarà pieno di sogni e vane speranze») e ai libri: il primo («Non si può avere maggior signoria che quella di sé medesimo»; «E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo»); il secondo

(«Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure...»); il terzo («... a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco»); («Dov'è più sentimento, lì è più martirio»). Citazioni che poi sono riprese e variate all'interno del romanzo-poema, come nella domanda retorica di Anatolia: «Non era ella forse la vera custode dell'abitazione oscura?», o nel ritratto di Massimilla: «Ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco».

D'Annunzio si prende notevoli libertà, con la vera e propria invenzione di un apocrifo leonardesco, il ritratto dell'immaginario antenato del protagonista, il condottiero rinascimentale Alessandro Cantelmo conte di Volturara, custodito gelosamente da Claudio, che il Vinci avrebbe dipinto nel 1493-94. L'invenzione del quadro immaginario dà modo a D'Annunzio di realizzare una distesa e dettagliata *ekphrasis*:

Eccolo ancora dinnanzi a me, eguale sempre e pur sempre nuovo! Un tal corpo non è la carcere dell'anima ma ne è il simulacro fedele. Tutte le linee del volto quasi imberbe sono precise e ferme come in un bronzo cesellato con insistenza; la pelle ricopre d'un pallor fosco i muscoli asciutti, usi per certo a palesarsi con un tremito ferino nel desiderio e nella collera; il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate esprimono la volontà temeraria; e lo sguardo è come una bella spada, all'ombra d'una capellatura densa e greve e quasi violetta [...]. Egli sta in piedi, visibile dal ginocchio in su, immoto [...]. «CAVE ADSVM»: ben gli si addice l'antica insegna. Vestito d'un'arme leggerissima, damaschinata certo da un artiere sommo, egli ha le mani ignude: mani pallide e sensitive ma pur con un non so che di tirannico e quasi di micidiale nel lor disegno netto: la sinistra appoggiata su la gorgone dell'elsa, la destra contro lo spigolo d'un tavolo coperto di velluto cupo, del quale appare un lembo. Accanto alle manopole e al morioncello, posano sul velluto una statuetta di Pallade e una melagrana che porta sul gambo anche la sua foglia aguzza e il suo fiore ardente. Dietro il capo allontanasi per entro al vano d'una finestra una campagna spoglia terminata da una chiostra di colline su cui si eleva un còno, solo come un pensiero superbo. E in basso, su un cartiglio, leggesi questo distico: FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO TEMPORE [PRODIGIVM] FRVCTVS ET VBER INEST.¹⁷

In realtà, risulta iconograficamente poco plausibile, per un ritratto leonardesco, sia il taglio dell'effigiato, dal ginocchio in su, sia l'apparato di emblemi e oggetti simbolici – la testa di gorgone sull'elsa, la statuetta di Pallade, il melograno –, che portano più in direzione della ritrattistica di un Lotto, un Tiziano o un Tintoretto.

L'apocrifo figurativo viene poi corroborato da quelli letterari: per dare consistenza storica alla figura dell'antenato, e per metterla direttamente in relazione con il Maestro Leonardo, D'Annunzio inserisce nel romanzo delle citazioni costruite manipolando i commentari leonardeschi e inserendovi la figura del Volturara (per il quale si ispira probabilmente al personaggio storico di Galeazzo Sanseverino).¹⁸ Claudio immagina il primo incontro avvenuto tra Leonardo e Alessandro a Milano, nel palazzo della favorita di Ludovico il Moro Cecilia Gallerani, «dove gli uomini militari ragionavano di scienza bellica, i musicisti cantavano, gli architetti e i pittori disegnavano, i filosofi disputavano delle cose naturali, i poeti recitavano i loro e gli altrui componimenti»; anzi, un amore segreto avrebbe legato ad Alessandro Cantelmo la Gallerani – che altri non è se non la leonardesca *Dama con l'ermellino* oggi custodita a Cracovia.

3. Dall'opera all'uomo, dall'uomo all'eroe

Nella stagione successiva, quella che dal *Fuoco* (1900) e attraverso le *Laudi* (1903) conduce al *Forse che sì forse che no* (1910) e alle imprese del poeta-soldato, è possibile

ravvisare uno spostamento dell'interesse di D'Annunzio dall'opera leonardiana all'uomo Leonardo.

Già nel 1895, la *Glosa* dell'*Allegoria dell'autunno* (il discorso effettivamente pronunciato da D'Annunzio per la grande esposizione d'arte veneziana, che poi entrerà nel *Fuoco*, attribuito a Stelio Éffrena) si sofferma sul problema del rapporto tra artista e scienziato, che nella figura di Leonardo è risolto nel senso di una complementarità, anzi di una interdipendenza. Anche nel saggio *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti* (1896, ma risultato della fusione e del rimaneggiamento di due articoli del 1889 e del 1893 già dedicati al pittore abruzzese che all'esposizione veneziana aveva presentato trionfalmente il grande dipinto *La figlia di Iorio*), D'Annunzio torna a riflettere sulla complessità del genio leonardesco:

Il quattrocentista meditativo che gli stessi contemporanei nomavano Prometeo ed Ermete, appassionato e infaticabile investigator di misteri, psicologo acutissimo a cui si debbono forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immerso di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e dei segreti più occulti; l'artefice che disegnando un ramo coperto di foglie scopriva una legge; lo scienziato che studiando l'acqua trovava nelle liquide ondulazioni il movimento delle dolci capigliature prolisse e la linea del sorriso femminile.¹⁹

Nel romanzo-saggio *Il fuoco*, il predominio pittorico del colorismo veneto non emargina la memoria di Leonardo, definito da Stelio Éffrena, *alter ego* di D'Annunzio, «maestro incomparabile».²⁰ Nelle descrizioni di Foscarina sentiamo riaffiorare i tratti di Monna Lisa, pur senza più citazioni esplicite dei testi figurativi leonardeschi: Stelio vede «passare in lei quelle larghe onde di vita, quelle straordinarie espressioni, quelle luci e quelle ombre alterne»; e la donna «sorrideva, sorrideva del suo sorriso infinito, silenziosa».²¹

Ma ciò che conta di più è l'incremento nella sintesi teorica e critica (dovuto anche allo stretto legame con Angelo Conti, il Daniele Glauro della finzione romanzesca) nella riflessione sull'artista maieuta. Nella Venezia che D'Annunzio non vede come città del silenzio ma città di vita, Leonardo è l'esempio dell'artista che ne scruta il turbinio:

Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi «invenzioni mirabilissime» e «infinite cose». Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare. Quel maestro sapeva bene che il caso – come già dimostrò la spugna d'Apelle – è sempre amico dell'artefice ingegnoso.²²

Ma Leonardo è anche l'artista maieuta:

Quel Vinci, che ha fitto il suo sguardo in ogni cosa profonda, ha voluto certo significare tal verità con quella sua favola del grano di miglio che dice alla formica: «Se mi fai tanto piacere di lasciarmi fruire il mio desiderio del nascere, io ti renderò cento me medesimi». Ammirate qual tocco di grazia in quelle dita che spezzavano il ferro! Ah, egli è pur sempre il maestro incomparabile.²³

D'Annunzio inizia ad attribuire al maestro rinascimentale tratti di cui sarà orgoglioso egli stesso, in questo caso la prodiga generosità compendiata nel motto «io ho quel che ho donato».

Si schiude la stagione delle *Laudi* (1903). Assente nel libro di *Maia, Laus vitae* e lode della Grecia classica, Leonardo affiora nel congedo dalla magica estate alcionia.

Nei *Sogni di terre lontane*, le nebbioline autunnali che salgono dal fiume che «vapora» e scorre tra gli «antichi ingegni» delle chiese, evocano il «divino Leonardo»:

Il sorriso tu sei del pian lombardo,
o Ticino, il sorriso onde fu pieno
l'artefice che t'ebbe in signoria;
e il diè constretto alle sue chiese donne.²⁴

Leonardo figura invece più volte in *Elettra*, il libro che contiene le laudi degli «eroi» nel senso più alto, quello teorizzato da Thomas Carlyle; eroi dell'azione e dell'amor di patria, certo, come Garibaldi o i fratelli Bronzetti, ma anche del pensiero, come il «distruttore» Nietzsche, o i maestri dell'arte pittorica, come Segantini, e di quella musicale, quali Bellini e Verdi.

La canzone *Per la morte di Giuseppe Verdi*²⁵ presenta, chini accanto alla salma del «creatore estinto», Dante, Leonardo e Michelangelo, tre giganti del genio italico. E Leonardo vi è celebrato come indagatore dell'ignoto e pensatore eccelso, oltre che come creatore dell'*Ultima cena* e dei volti dai sorrisi infiniti:

Si chinaron su lui tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore:
Dante Alighieri che sorresse il mondo
in suo pugno ed i fonti
dell'universa vita ebbe in suo cuore;
Leonardo, signore
di verità, re dei dominii oscuri,
fissa pupilla a' rai de' Soli ignoti;
il ferreo Buonarroti
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gli imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il Destino è vinto. (vv. 1-14)

E Leonardo: «Innanzi ebb'io la nuda
faccia del Mondo immensa,
come quella dell'Uom che a dentro incisi.
Creai la luce in Cristo su la mensa
e creai l'ombra in Giuda.
Dell'Infinito feci i miei sorrisi.
Poi, nel vespro, m'assisi
calmo alla sommità della saggezza
ed ascoltai la musica solenne.
Per quali vie convenne
meco quest'aspra forza a tale altezza?
Come questa vecchiezza
semplice e sola attinse
il culmine ove regna il mio pensiero?
Fratello m'è chi vinse
il suo fato e tentò novo sentiero». (vv. 97-112)

Dietro questi versi non sta solo l'idea di una stretta parentela tra le arti, ma anche del loro radicamento nel pensiero possente e creativo. Al sorriso «divino» fermato da Leonardo il poeta allude anche nel terzo sonetto dedicato a *Pistoia* nel ciclo delle *Città del silenzio*; nei versi per il *Centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, Leonardo è ricordato come colui che «temporò il sorriso, penetrò le ambagi / del corpo umano, dominò

la forza / della corrente», dunque come pittore, disegnatore notomista e ingegnere idraulico.²⁶ Ma il testo di *Elettra* in cui Leonardo campeggia in primo piano è l'ode *Per la morte di un capolavoro*,²⁷ dedicata all'irreparabile deterioramento dell'*Ultima cena* che Leonardo dipinse, sperimentando una tecnica diversa dall'affresco, sulla parete del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano.²⁸ In verità ben pochi dei 256 versi del lungo componimento sono espressamente dedicati al dipinto leonardesco, e cadono in prossimità della chiusa. Fino ad allora, se si esclude il riferimento al capolavoro che figura nel paratesto titolatorio, alle soglie dell'*incipit*, la poesia pare riferirsi solo alla morte del Cristo: i non molti riferimenti al Vangelo discendono direttamente dal testo sacro, senza presupporre la mediazione del dipinto, e l'ode segue l'appressamento alla morte del «Galileo»; se il titolo e poi un breve cenno allo svanire dell'«effigie» non ci avessero informati che l'oggetto dei versi era la morte del dipinto, la poesia sembrerebbe una *passio* verseggiata, un racconto cristologico, ma in chiave che non può definirsi cristiana. Si apre infatti con la lode delle creature vegetali, celebrate con accenti accostabili alle *Nourritures terrestres* di André Gide: «voluttà della Terra, o fronde, o fiori, o frutti», figlie della «Divina madre», che nelle «stagioni sacre» nascono, crescono e muoiono per poi rinascere. Al tempo circolare della natura, al ciclo morte-rigenerazione non corrisponde però il tempo lineare del figlio dell'Uomo: e su questo voluto equivoco tra la persona del Cristo e la figura del dipinto D'Annunzio svolge il suo filo poetico-narrativo: Cristo – mai nominato – non è il Dio fatto uomo ma l'uomo fatto Dio:

Ma la creatura infinita,
in cui la mente
dell'uom fatto dio
continuò l'opera della divina
Madre e trasfigurò la vita
sotto la specie dell'Eterno;
ma l'effigie pura
in cui l'uom solo nell'oblio
di sé mutamente
svelò la virtù del dolore
sotto la specie dell'Eterno [...].

Il cenno a un ente supremo ha una vaghezza massonica più che cristiana: è il «segreto artefice», il «Prometeo meditabondo»; non stupisce perciò che, oltre, la Pasqua sia vista come una pagana «festa d'ogni ritorno», che la tristezza di Gesù non preveda resurrezione, che dopo il Calvario Cristo s'incammini sui prati d'asfodelo. Il Cristo senza nome dell'ode, del resto, è una sorta di Zarathustra ebreo, alla Nietzsche, o un illuminato alla Schuré, «Colui che annuncia che rivela e che inizia». Dopo aver fissato con l'inchiostro dei versi la sua personale immagine di Gesù, D'Annunzio accenna espressamente a Leonardo, suggerendo una sovrapposibilità della propria visione con quella del quattrocentista (vv. 225-240):

Ahi, che rimane oggi fra i cieli
e le tombe, nella notte ove s'oscura
la tua bellezza,
nella gente cui tu raggiavi
con la bellezza la tua muta dottrina,
nella patria divina ove Leonardo
ti fece misura d'eroi,
specchio dell'Ideale, norma dell'opre,
culmine delle speranze sovrumane,
or che rimane per l'ultimo tuo sguardo,
che mai ti si scopre se non allegrezza

d'irrisori ed onta di schiavi?
Il sole declina
come te, fra i cieli e le tombe.
Su l'ampia ruina
inane caligine incombe.

Ancora una volta, il prorompente egotismo di D'Annunzio forza la materia: e il senso profondo dell'ode nasce da uno slancio che è fatto insieme di fraternità e di emulazione: fissare con l'inchiostro, in un'ode per lui non deperibile, quello che il pennello di Leonardo aveva dipinto con colori destinati a rovinare.

Il mito di Leonardo artista-scienziato si evolve e precisa, nella stagione matura di D'Annunzio, nell'immagine del novello Dedalo che ha voluto dare ali ai novelli Icari. Il Leonardo degli studi sul volo è riferimento importantissimo per il romanzo aviatorio *Forse che si forse che no* (1910): così, nella descrizione del circuito aereo di Montichiari, «d'improvviso i latini rimemoravano il sogno del Nibbio, che visitò in culla il novo Dedalo creatore d'immagini e di macchine, il Prometeo senza supplizio, colui ch'ebbe in sé «la radice e il fiore della volontà perfetta»». ²⁹

Gli studi per il volo umano vengono poi evocati in scritti destinati ad aviatori, come quello del 1928, *A Francesco De Pinedo*, il celebre trasvolatore (poi in *L'allegoria dell'Autunno*):

Nella Biblioteca del Galeone, ci soffermammo dinanzi al mappamondo sferico dove in una lontana sera tu m'avevi indicato sicuramente per quali punti disegnavi «dirizzare il temone alli tua cammini»: ché anche allora il Vinci con alcuna parola era a noi prossimo «senza battimento d'alie». ³⁰

E nel messaggio *Agli aviatori* si arricchisce di un motivo patriottico:

L'istinto icario, l'istinto umano del volo, che già travagliava l'inquietudine del Vinci e si rivelava nei disegni esatti e nei congegni reconditi, non s'è approfondito e non ha preso vigore e ardore in nessuna stirpe come nella nostra. ³¹

Anche il *Libro ascetico* (1926), che sviluppa la sacralizzazione della patria avviata nella guerra, presenta il Vinci come artista-veggente ma anche come esemplare della italica «razza perfetta», secondo i due versanti interconnessi del poeta-soldato. Nell'arringa agli «uomini milanesi» del 3 agosto 1922, il Comandante addita il monumento a Leonardo in piazza della Scala:

Guardate là, in mezzo all'arengo, la figura di Leonardo. Non sembra ingrandita? Non sembra ispirata dal fiato del popolo onde nacque?

È il Vinci, è il nostro Vinci, è l'esemplare della razza perfetta, è il compiuto Sapiente, è il compiuto Artefice, è l'uomo «modello del mondo».

Ha la fronte nel mistero delle costellazioni, a le calcagna ben piantate nella terra giusta. [...] È un'immagine, è un emblema, è un mito. È un ammonimento, è un comandamento. [...]

E là, da quel piedestallo, colui che tra gli uomini ebbe la più alta fronte sembra sorridere, egli che non sorrideva se non per l'anima e per le labbra del suo Precursore.

Leonardo, che diviene eponimo di Milano (la città «di Leonardo e del Codex Atlanticus»), acquista la potenza di un titano, intento a «scrutare il vero e di dominar con gli ingegni le forze naturali»; riaffiora così, acquisendo maggior carattere sapienziale, anche la memoria dei capolavori pittorici, l'*Ultima cena* dipinta dallo «spirituale Eroe che pareva fosse in punto di scendere dal suo piedestallo per dipingere un'altra volta in un altro cenacolo la sublimità di Gesù tradito e la solitudine di Giuda con in pugno il sacchetto dei trenta denari»; il *San Giovanni Battista* «che fuori dell'ombra fa un gesto

così luminosamente indicatore»; e la *Gioconda*, che tuttavia già qui D'Annunzio racconta di aver restituito al Louvre, dopo il celebre furto, «per sazieta e per fastidio».

4. Leonardo specchio di Gabriele

Il D'Annunzio degli anni Venti e Trenta tende a riassorbire la figura di Leonardo in sé, assecondando un soggettivismo sempre più marcato, che non di rado sconfinava in egolatria. Ecco dunque, nelle *Faville del maglio* (1924 e 1928), il proprio accostamento a Leonardo nella somma arte del rilievo:

e io ero proprio nato per doventare un gran maestro di rilievo, un gran fonditore di medaglie [...]; e io già [...] m'ingegnavo di condurre la mia propria medaglia a quell'altezza di rilievo ch'io volevo che avesse, ch'io voglio che abbia: a quel «sommo rilievo» che Leonardo, *solo in parte* come il Saladino e come me, volle dare a sé medesimo e alle cose ch'egli faceva.

Gli autografi che ingombrano la scrivania di D'Annunzio sono costellati «di segni ingegnosi che sembrano estratti dal Codex Atlanticus» (*Faville*, II); e nel *Libro segreto* l'ombra del maestro rinascimentale torna a essere evocata attraverso i due motivi cruciali del mistero – le «annodature e legature delle corde» in cui «Leonardo ritroverebbe il suo stretto stile»³² – e della musica («Quel teschio di cavallo ingegnato da Leonardo in guisa di cithara, come d'un guscio di testuggine avea già fatto un altro dio»). Al Vittoriale, oltre alla riproduzione fotografica della *Gioconda*, presente nella Veranda dell'Apollino (come già nella Colombaia della Capponcina),³³ quattro sentenze di Leonardo campeggiano sull'architrave della libreria nello Scrittoio del Monco: «Acciocché tu più cose possa, più ne sostieni», «Niuna casa è sì piccola che non la faccia grande un magnifico abitatore», «Se tu vuoi che la tua casa ti paia grandissima pensa al sepolcro», «Chi non ha sepoltura è coperto dal cielo».

C'è dunque da chiedersi a chi, se non a Gabriele d'Annunzio, il ladro della *Gioconda* poteva consegnare il capolavoro sottratto al Louvre nell'agosto del 1911. È, questo, un motivo su cui D'Annunzio scrive a più riprese, in forma privata e pubblica, a partire dallo stesso 1911, e fino agli anni Venti. Il primo interlocutore è Luigi Albertini, a cui il poeta comunica in anteprima la notizia clamorosa: «Aspetto stasera l'uomo che ha rapito la *Gioconda*. Le manderò poi il colloquio. Da Bordeaux è venuto a nascondersi nelle Lande. Sono ansiosissimo» (27 agosto 1911).³⁴ Sulle prime l'idea è di dedicare al furto del capolavoro e all'incontro con il suo artefice una favilla, da passare anche all'editore dell'«Excelsior» Pierre Lafitte; ma presto D'Annunzio delinea un disegno più ampio, comunicandolo sempre ad Albertini (9 settembre 1911):

Studiando il caso della *Gioconda* per farne una *favilla* (di data recentissima), m'è accaduto di adunare intorno al soggetto alcune immaginazioni. E queste immaginazioni mi tentano così che le ordinerò in un racconto, in una specie di storia meravigliosa, mista di realtà e di fantasia. Se io le dicessi che il rapitore (l'uomo della Gare d'Orsay) è venuto qui a portarmi il quadro, Ella non mi crederebbe. Forse mi crederà quando leggerà la mia narrazione. Questa *histoire extraordinaire* intitolata *L'homme qui a volé la Joconde* sarà pubblicata nell'*Excelsior*, in novembre.

Diverse sono state le ipotesi circa il rapporto tra realtà e finzione in queste dichiarazioni dannunziane, a partire da un perplesso Albertini («Non posso immaginare dove cominci il fantastico e finisca il reale nelle Sue parole. Mi spieghi meglio il mistero. La prego», lettera del 12 settembre 1911), che più tardi, dopo un incontro a Parigi con D'Annunzio, annoterà sul suo diario (il 9 gennaio 1914):

Mi racconta la tela [...] de *L'homme qui a volé la Joconde*. La Gioconda è stata ad Arcachon da lui per 20 giorni subito dopo il furto, portatavi da un fiammingo [...] che l'ha fatta rapire per tentare di estrarre dalla Gioconda la vita, le sensazioni che Leonardo, la Gioconda stessa hanno emanato attorno al quadro, per far rivivere anzi la donna fiorentina valendosi dello spirito che è raccolto nel quadro. [...] Sarebbe un matto che avrebbe anche ucciso un uomo per arrivare ad estrarre la sostanza del cervello. Ma d'Annunzio dice che tutto questo è assolutamente vero, che il suo romanzo partirà da questa verità, che egli ha predetto il giorno prima la restituzione della Gioconda a Firenze [...]. È una *plaisanterie*? Impossibile arrivare ad acquistarne la certezza; la persuasione però sì.

La versione viene ribadita da D'Annunzio nel già citato *Libro ascetico*, così come nel *Ritratto di Luisa Baccara* (1920) poi confluito nelle *Faville* (II, con il titolo *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*):

Mi ricordo che, quando il ladro sublime della *Gioconda* portò al mio rifugio nella Landa la tavola avvolta in una vecchia coperta di scuderia, mi posi ad abominare le mani molli di Monna Lisa costretto ad averla sotto gli occhi per giorni interi, durante la speculazione metafisica che mi aveva proposta il rubatore.³⁵

Fatto sta che l'idea si concretizza nello scenario cinematografico intitolato appunto *L'uomo che rubò la Gioconda*, e che nel 1920 giunse addirittura nelle mani del grande regista statunitense David Wark Griffith, il quale non poté però soddisfare il suo autore, il quale, allora verso la sessantina, avrebbe voluto figurare sullo schermo nel ruolo dell'eroe.

Lo scenario dannunziano, oltre a rappresentare una singolare incursione di D'Annunzio nelle atmosfere del fantastico, lo vede tornare a distanza di anni sul grande mito dell'immaginario *fin de siècle* da cui egli stesso era partito.

In una curiosa ambientazione fiamminga, il «pittore mistico» Pieter van Blömen, soprannominato «Orizzonte», è riuscito a trovare il metodo per trasformare «alchimisticamente» in apparizioni di vita l'«atmosfera spirituale» depositata nei dipinti; e dopo aver sottratto la *Gioconda* dal Museo, si rivolge per compiere insieme l'opera al poeta Gabriele d'Annunzio, «rifugiato nelle Lande, fra le dune dell'Atlantico», noto per essere «uno dei più acuti amanti della *Gioconda*». La metamorfosi impone però un sacrificio cruento, quello del giovane assistente del maestro fiammingo, a cui D'Annunzio stesso strapperà il cuore, seguito da quello di Sonia, l'amante del poeta, che resa folle dalla gelosia muore in quella stessa notte «come una regina barbara», lanciandosi con il suo cavallo nella pineta in fiamme.

Segue la sequenza in cui la figura viva della Gioconda si stacca dalla tavola davanti agli occhi del poeta:

Il prodigio.

L'animazione dell'immagine.

La figura viva si stacca dalla tavola.

Esce intera.

Posa i piedi sul pavimento.

È Monna Lisa del Giocondo.

Respira. Si muove... Scompono il suo gesto leonardesco. Vive. Non sorride più. Si smarrisce, si stupisce.

Nella tavola senza figura rimane il divino paesaggio di rocce, dove l'acqua tortuosa sembra perpetuare divinamente il sorriso umano.

«Siete voi, messer Leonardo?»

La voce della *Gioconda*! Monna Lisa ha parlato!

Ha ricominciato a vivere dal punto in cui il suo pittore venne a dare l'ultima velatura al suo dipinto.

Il poeta vede realizzarsi il sogno estetizzante del *Piacere*, quello di possedere in una donna l'opera d'arte. Ma una volta uscita dal quadro che ne custodiva l'immagine più vera, Monna Lisa appare paradossalmente più lontana:

Nessuna comunione. I secoli stanno tra lui e lei.
La *Gioconda* non sorride più. Non ha più il sorriso misterioso che Leonardo trasse con la musica da quell'anima mediocre e ignara.
È smarrita, è trasognata.
Sembra talvolta ascoltare il delirio del poeta, che porta nell'anima sconvolta tutto il peso di quella notte incredibile.
Ma non comprende.
[...]
L'interrogazione ansiosa e ostinata di tanti anni, davanti all'immagine inesplicabile, egli la ripete alla figura incarnata.
Invano.
«Ho ucciso il mio amore per te: il mio ultimo amore, per te che sei il mio amore unico e vero.
Ho cercata te in tutte le amanti.
Ho cercato su tutte le labbra voluttuose il tuo sorriso.
Sei viva e respiri. Sei viva e parli.
O eri più viva quando non respiravi, quando non parlavi?
O eri più vicina a me quando avevi dietro le spalle le rocce inaccessibili e le acque tortuose?
Rispondi! Rispondi!
Làsciatci conoscere! Làsciatci possedere!»

Il desiderio del poeta rimane frustrato: di lì a poco, l'apparizione dileguerà.
L'ultima sequenza ci riconduce al Louvre: il dipinto è stato restituito al museo, dove irrompe, folle, il poeta, che agita davanti al quadro il pugno chiuso, scagliando infine contro l'enigmatico sorriso la cenere della donna reale da lui sacrificata:

La tavola rimessa nel suo luogo, richiusa nella sua cornice.
L'emozione, all'annuncio.
La ressa alle porte.
Gli amanti della *Gioconda* che si precipitano a ritrovare il sorriso perduto.
Il poeta maniaco giunge, anelante. Fende la calca.
Ha il pugno chiuso. Leva il pugno chiuso, e grida, fra l'agitazione dei presenti.
Ha nel pugno la cenere dell'incendio lontano.
È folle.
Grida: «Ho dato tutto al fuoco. Ecco il mio amore! Ecco il mio amore! Ecco il mio amore!».
E getta sul sorriso inesplicabile il suo pugno di cenere fredda.
Agitazione. Indignazione. Tumulto. È afferrato da cento mani. È trascinato a forza.
La calca si riforma davanti al fascino perpetuo.

Il cerchio si chiude, come sembra suggerirci lo stesso D'Annunzio, autocitando l'ode *Al poeta Andrea Sperelli*, scritta una quarantina d'anni prima e fatta qui pronunciare da un «giovine poeta capelluto» che sfoglia una rosa in cui non è difficile indovinare un «ritratto dell'artista da giovane»; a lui il vecchio D'Annunzio sembra guardare ormai con un misto di rimpianto e di autoironia:

Un giovane poeta capelluto sfoglia una rosa e getta le foglie verso il sorriso inesplicabile:
«*Tu non saprai giammai perché sorrido.*»

NOTE

1. Assai ricca la bibliografia su questa materia, a partire naturalmente da Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1996; Ricciarda Ricorda, *Angelo Conti e il leonardismo di fine secolo*, Introduzione a Angelo Conti, *Leonardo pittore* (1910), a cura di Ricciarda Ricorda, Padova, Editoriale Programma, 1990; Sandra Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994; Donatella Dell'Aquilano, *D'Annunzio e il leonardismo fin de siècle*, in «Critica letteraria», 100, luglio-settembre 1998, pp. 553-577; Gianni Oliva, *Leonardo e leonardismo nella cultura decadente italiana*, in «Studi rinascimentali», 8, 2010, pp. 75-82.

2. In particolare nel capitolo *Érotologie de Platon*, nell'*Amphithéâtre des sciences mortes*: «Léonard a trouvé le canon de Policlète qui s'appelle l'androgyné [...] L'androgyné est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Dans la *Joconde* l'autorité cérébrale de l'homme de génie se confond avec la volupté de la gentille femme, c'est de l'androgynisme moral». D'Annunzio rimarcherà lo stesso motivo anche in un ritratto degli Uffizi, all'epoca attribuito a Leonardo e oggi invece assegnato a Lorenzo Lotto, sul quale annoterà nei *Taccuini*: «Nel piccolo ritratto d'Ignoto (nero e verde) attribuito al Vinci è quella strana ambiguità androginèa che turba e quella mescolanza d'ingenuità e di perversità inesplicabile. Gli occhi sono distanti, la fronte è scoperta e spaziosa, il naso è lievemente roseo, la bocca è chiusa, sul mento è un piccolo incavo. Una donna? Un giovinetto?» (*Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, p. 78).

3. La *Testa di Medusa*, oggi conservata nei Depositi degli Uffizi e attribuita a un anonimo pittore fiammingo del Seicento, nel Settecento era stata indicata come opera di Leonardo, sulla base della descrizione vasariana di un dipinto del maestro, e godette pertanto di grande celebrità fino all'inizio del Novecento. Già nel 1819 Shelley, in visita agli Uffizi, ne era rimasto impressionato e attratto, come testimoniano i versi *On the Medusa of the Leonardo da Vinci*; anche Stendhal e Walter Pater, tra gli altri, la considerarono opera leonardesca.

4. In *La Chimera*; tutte le citazioni dalle poesie di D'Annunzio sono tratte da Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, 2 voll., ed. diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982; qui vol. I, p. 467, vv. 5-14. Cfr. Paul Bourget, *Heures de regret*, II, 7-8, in *Au bord de la mer* (1872): «Lorsque vous souriez, votre tête ressemble / Aux têtes que Vinci peignait dans ses tableaux [...] Long souris qui dévoile et qui cache leur âmes, / Et raille tristement la douceur de leurs yeux».

5. È stato Guy Tosi a indicare per primo, tra le fonti di questi versi, l'articolo di Maurice Barrès intitolato *Une visite à Léonard de Vinci*, apparso prima nel supplemento letterario del «Figaro» del 29 giugno 1889 e ripreso poi in *Trois stations de psychothérapie* e in *Huit jours chez M. Renan*. Cfr. Guy Tosi, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-63, e poi ancora *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale (Pescara, 22-24 aprile 1981), a cura di Edoardo Tiboni e Luigia Abrugiati, Pescara, Fabiani, 1983, pp. 87-141; entrambi i contributi sono ora leggibili in Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba, 2012, pp. 855-941 e 981-1062.

6. *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, pp. 589-591, vv. 43-85. A questi versi alluderà Angelo Conti nel contributo, firmato Doctor Mysticus, *Pomeriggi romani – Via Nomentana*, «Tribuna Illustrata», 3 agosto 1890: «La bellezza è sempre crudele ed è triste sempre. [...] La bellezza è sempre la Sfinge ed è sempre la Chimera, come dice un nostro poeta [...] Forse anche Leonardo dipingendo quella sua donna dal sorriso enigmatico ha voluto esprimere la Natura bella e crudele [...] Tutto ciò che è sovraneamente bello ci incatena con un fascino triste che nessuna scienza e nessuna psicologia potranno mai spiegare. È forse quel desiderio d'annullamento che nasce insieme con l'amore, è un pensiero di morte, è la prima carezza della Sfinge [...] L'arte sola può penetrare questi misteri dell'anima».

7. Gli attributi derivano da una pagina di Hyppolite Taine (*Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, Paris, Hachette, 1865, p. 355): «Leonardo da Vinci avait une beauté de corps et une grâce plus qu'infinie [...] paraissait comme un autre Hermès ou un autre Prométhée [...] Son âme avait quelque chose de royal», che sarà poi rifiuta anche nel saggio *Dell'arte di F.P. Michetti* (cfr. oltre).

8. Cito da: Gabriele d'Annunzio, *Il Piacere*, Introduzione di Pietro Gibellini, Note di Enrica Gambin, Milano, Rizzoli, 2009, p. 57.

9. Ivi, pp. 73-74. L'immagine sottende un passo di *Idées et sensations* dei Goncourt: «des yeux aux ombres profondes, au blanc bleuâtre [...] yeux enfoncés [...] le dessous de l'oeil tout caressé de nuit: des yeux qui semblent les yeux du Soir».

10. Ivi, pp. 108-109.

11. Ivi, p. 109.

12. Gabriele d'Annunzio, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, vol. I, p. 860.

13. Scrive D'Annunzio a Georges Hérelle, il 12 novembre 1894: «Perché voi comprendiate il sentimento che m'ispira, vi dirò che questo romanzo è tutto penetrato di poesia, è anzi un vero e proprio poema, rispondendo appunto alle origini poetiche del "roman". Gli avvenimenti reali vi appaiono trasfigurati da significazioni alte e complesse. Le tre figure delle Vergini si muovono su uno sfondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli. Pensate un poco alla Vierge aux rochers di Leonardo. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: Le Vergini delle Rocce, Les Vierges aux Rochers» (*Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 253). Durante la stesura del romanzo, D'Annunzio è alla ricerca di una fotografia del quadro di Leonardo, come testimonia una lettera ad Angelo Conti del 2 dicembre 1894: «Io darò il mio romanzo *Le Vergini delle Rocce* (Les Vierges aux Rochers). Lavoro con doloroso ardore; e penso assai spesso a te *che comprenderai forse solo*. A proposito, m'è stato impossibile trovare a Roma la fotografia del quadro di Leonardo (La Vierge aux Rochers). Ne ho bisogno per un disegno» (Gabriele d'Annunzio, *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Ermindo Campana, in «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1939, p. 19).

14. Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949, p. 411.

15. L'influenza di Séailles su D'Annunzio è stata segnalata per la prima volta da Guy Tosi: cfr. *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, cit.

16. Come ha sottolineato Laura Granatella, l'incontro di D'Annunzio con l'arte rinascimentale risente e si intreccia con quello con il mito ellenico. Nel 1895, durante il viaggio in Grecia, il poeta visita il Museo dell'Acropoli e prende appunti sulle statue femminili arcaiche, notando un enigmatico sorriso infantile appena percettibile: «Qualcuno pensa al Vinci accanto a me», aggiunge, alludendo probabilmente a Georges Hérelle (Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, p. 14). Nel 1896, visitando a Venezia la chiesa di Santa Maria Nova, non manca di appuntare che nella sacrestia c'è un bassorilevo che riproduce il *Cenacolo* leonardesco. Fondamentali, in questi anni, risultano essere il *Giorgione* di Angelo Conti e il *Trattato della Pittura* di Leonardo, oltre al *Cicerone* di Burkhardt (cfr. Laura Granatella, *L'arte rinascimentale nei Taccuini*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», n. 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 158-159). D'ora in poi, i taccuini dannunziani registreranno gli incontri con l'opera leonardesca (o anche solo con i suoi echi) con attenzione costante, e con una crescente sensibilità storico-critica: nel 1898, visitando il Bargello, annoterà: «Nel Davide di Andrea del Verrocchio appare il tipo *leonardesco*, il sorriso misterioso che il Vinci poi approfondirà indefinitamente» (*Taccuini*, cit., p. 232). Visitando poi a Pistoia la tomba del cardinal Forteguerra, così scrive delle *Virtù teologiche* del Verrocchio: «Il soffio di Leonardo adolescente sembra che passi su quei volti larghi, che hanno le stesse labbra a cui Leonardo insegnerà poi il sorriso misterioso e divino» (ivi, p. 285). E al museo di Francoforte, visitato con la Duse nel 1900, la *Santa Caterina d'Alessandria*, «opera raffinata del discepolo di Leonardo Cesare da Sesto», suscita questa riflessione: «Dovunque sia presente Leonardo (pur nei suoi discepoli e a traverso l'opere loro), tutto il resto *cede* al suo fascino» (ivi, p. 405).

17. Cito da: Gabriele d'Annunzio, *Le Vergini delle rocce*, Introduzione di Pietro Gibellini, Note di Nicola Di Nino, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 40-41.

18. È stata Bianca Tamassia Mazzarotto (*Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 413) a proporre per prima l'identificazione di Alessandro Cantelmo, nome d'invenzione dannunziana, con Galeazzo Sanseverino, personaggio vicino a Leonardo negli anni milanesi. A Sanseverino allude, nei commentari di Leonardo, l'annotazione relativa al cavallo (il «ginnetto grosso») che D'Annunzio attribuisce nel romanzo ad Alessandro Cantelmo. Sempre nell'invenzione romanzesca, Cantelmo muore il 9 luglio 1495, tre giorni dopo la battaglia di Fornovo, scontro a cui partecipò il Sanseverino, che poi morì nella battaglia di Pavia.

19. Sulla derivazione del saggio dal *Léonard de Vinci* di Séailles si veda Guy Tosi, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, cit. Il motivo si riaffercherà alcuni anni più tardi, nella commemorazione *In morte di Giosuè Carducci* (inclusa poi nell'*Allegoria dell'Autunno*), in cui Leonardo torna ad essere evocato nella pienezza del suo genio, quale «massimo esemplare umano»

del Rinascimento, capace di dare «all'arte il più nascosto volto della vita, dando alla scienza il più profondo ritmo dell'arte».

20. Cito da: Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, Introduzione di Pietro Gibellini, Note di Filippo Caburlotto, Milano, Rizzoli, 2009, p. 34. Éffrena spiega con un motto leonardesco il significato del melograno, da lui assunto a proprio emblema: «L'idea della mia persona è legata indissolubilmente al frutto che io ho eletto per emblema e che ho sovraccaricato di significazioni ideali [...]. "Natura così mi dispone" fu l'epigrafe leonardesca che io posi sul frontespizio del mio primo libro. Ebbene, il melagrano fiorendo e fruttificando mi ripete di continuo quella semplice parola». Ivi, pp. 24-25.

21. Ivi, pp. 284 e 129. Sul tema si veda il contributo di Fernanda Palma, *Influenze vinciane nel personaggio femminile dannunziano*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016.

22. Ivi, pp. 26-27.

23. Ivi, pp. 33-34.

24. *La muta*, in *Alcyone, Sogni di terre lontane (Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, p. 627, vv. 17-20). Si veda il Taccuino ticinese: «Il Ticino - Sesto Calende - Le sponde coperte di boschi leggeri nell'aria cinerina [...] Le conche con le chiuse leonardesche. La grande diga di granito roseo su cui scorre l'acqua limpida schiumando su la china con un disegno continuamente rinnovellato ma a forme fisse, come una stoffa labile» (*Altri taccuini*, cit., p. 149).

25. Stampata per la prima a volta sulla «Tribuna» del 28 febbraio 1901, era stata pronunciata da D'Annunzio il giorno prima, trigesimo della morte di Verdi, a Firenze. Carducci la salutò con il telegramma: «Salute e gloria pura sul tuo cammino». Cfr. *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, pp. 322-325.

26. *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, in *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, pp. 327-333.

27. *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, pp. 357-364.

28. La forte impressione suscitata dal Cenacolo leonardesco riaffiorerà in un taccuino bolognese del 1906, in cui un'incisione tratta dal dipinto ripropone in germe l'*ekphrasis* narrativa dell'ode: «La stampa della Cena Vinciana – incisa da Raphael Morghen (scuplsit) e dedicata “Ferdinando III austriaco Magno Etruriae duci” Nicolaus de Antonis excudit / I piatti i bicchieri i pesci nei piatti – il sale rovesciato dal braccio di Giuda che tiene la borsa – i frutti, i piccoli pani e tutti i piedi nell'ombra della tavola – la tovaglia annodata alle estremità – / E i gesti delle mani – E l'apostolo che tiene il coltello e indica il Maestro a Giovanni e le tre aperture – dietro la testa di Cristo – con il paese – i monti – le case – Tutto il dramma» (*Taccuini*, cit., p. 477).

29. Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, a cura di Raffaella Castagnola, Milano, Mondadori, 1998, p. 48.

30. Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, vol. II, p. 2342.

31. Gabriele d'Annunzio, *L'ala d'Italia è liberata*, Roma, La Fionda, 1919, pp. 19-56; ora in *Prose di ricerca*, cit., vol. II, p. 2538.

32. Il motivo era già toccato nella *Contemplazione della morte* (1912): «Quanti difficili nodi ho conosciuto, dai più robusti che fanno con i canapi i marinai a quelli che si piacque di disegnare l'ermetico Leonardo».

33. Cfr. Benigno Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina* (1938), Firenze, Vallecchi 1995, p. 64.

34. Per la ricostruzione e le citazioni dalle lettere e dal diario di Albertini, così come per il testo dell'*Uomo che rubò la Gioconda*, rimando a Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, vol. II, pp. 1435-1462 (testo) e 1734-1741 (commento).

35. In curiosa consonanza con l'«attacco iconoclasta» che da alcuni anni l'ambiente futurista aveva sferrato alla *Gioconda*, definita una «pallida pagnottella» dal ventiquattrenne Roberto Longhi (nell'articolo *Le due Lise*, apparso sulla «Voce» nel 1914); mentre Ardengo Soffici, in *Giornale di bordo* (1915), aveva giudicato «la faccia melensa di Monna Lisa» buona tutt'al più per un'«Acqua purgativa». In proposito, si veda Fernanda Palma, *Un'icona universale dentro (e fuori) il Museo: la Gioconda*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

ISBN-13: 978-88-942968-6-0



9 788894 296860

PREZZO: € 20,00

RASSEGNA DANNUNZIANA
del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara
Anno XXXIV - N. 72 / 2018

Fondatore Edoardo Tiboni
Presidente Arnaldo Dante Marianacci

Progetto e impaginazione grafica Angela Campolieti

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018