

CENTRO NAZIONALE DI STUDI DANNUNZIANI
E DELLA CULTURA IN ABRUZZO

LA FIGLIA DI IORIO

Atti del VII Convegno internazionale
di studi dannunziani

PESCARA, 24-26 OTTOBRE 1985



EDIARS

ETTORE PARATORE

Premessa

La *Figlia di Iorio* costituisce, nella produzione drammatica dannunziana, l'unico indiscutibile successo, un raro momento di felicità. Persino Ernesto Buonaiuti, lo zio di mia moglie, che certo doveva provar disgusto per le predominanti caratteristiche dell'arte del Pescara, mi confidava il suo entusiasmo per questa tragedia, che gli sembrava scritta *in trance*, in un momento di raro, eccezionale empito creativo. A voler investigare le ragioni della fortuna che ha accompagnato la tragedia, si finisce per individuare due motivi apprezzabili per rendersi conto del fenomeno: da un lato quel senso di primitivismo, di arcaismo, di *naïf* che si esprime soprattutto attraverso il linguaggio, sottilmente distillato sulle orme dei primi scrittori della nostra letteratura; dall'altro sconvolgente drammaticità che contraddistingue i finali di tutte e tre gli atti e che fa sostanzialmente della *pièce* un dramma veristico. Lo *choc* che provoca nello spettatore la veemenza degli effetti teatrali è la vera ragione del favore con cui la tragedia è stata sempre accolta; ma sin dall'inizio la critica si è soffermata piuttosto su ciò che è dichiarato nella dedica della tragedia:

ALLA TERRA D'ABRUZZI
ALLA MIA MADRE ALLE MIE SORRELLE
AL MIO FRATELLO USUITE AL MIO PADRE SEPOLTO
A TUTTI I MIEI MORTI A TUTTA LA MIA GENTE
FRA LA MONTAGNA E IL MARE
QUESTO CANTO
DELL'ANTICO SANGUE
CONSAURO.

ciò sullo sfondo folclorico ampiamente lumeggiato soprattutto riguardo alle tradizioni religiose. Molti studiosi si sono dedicati a registrare il moltissimo che il D'Annunzio ha tratto dagli indagatori del folklore abruzzese, specie il De Nino e il Finamore, e che in questo Convegno sarà certamente valutato dalla Molinari, dal Giannangeli e da Aldo Rossi¹. Si è acclarato che parecchie battute, specie del rituale nuziale del primo atto e di quello funebre del terzo, sono una versione di canti popolari raccolti dai folcloristi già nominati. Ma non s'è potuto far a meno di concludere che, con tutto l'apparentemente mistico fervore con cui il D'Annunzio ha ripreso le suggestioni locali, l'analisi dei riti tradizionali finisce per far grandeggiare il carattere brutalmente superstizioso che li concerne, non modifica di una spanna l'orrido che aveva già ispirato l'autore sia nelle *Novelle della Pescara*, sia nel *Trionfo della morte*; per tutto ciò che costituiva richiamo alle tradizioni religiose della terra natia: lo svolgimento interrotto del rito nuziale nel primo atto può essere accettato in chiave di amorevole ricerca, ma le reazioni delle donne portatrici di doni al momento dell'ingresso di Mila contrastano con lo slancio autenticamente cristiano che ha spinto Ornella a proteggere la fuggiasca; così l'insieme del rituale espiatorio del delitto di Aligi manifesta una cupa, barbarica ferocia e primitività che tolgono ogni possibilità di commossa rievocazione di antiche usanze. E al riguardo debbo osservare che la pena inflitta al parricida non è solo un relitto della tradizione abruzzese, ma - come ci descrive Cicerone nella *Pro Roscio Amerino* - apparteneva anche al più antico codice romano per un reato del genere. Appare quindi un singolare, quasi contraddittorio ritrovato quello di foggare un linguaggio primitivo desunto da Jacopone, Cavalca, Passavanti e simili per situare, in accordo con l'atemporale «or è molt'anni» che è premesso al testo della tragedia, l'evento drammatico nel clima della nostra più antica letteratura religiosa. Questo gusto di un arcaico *naïf* commovente fa a pagni con la prospettiva cupamente elementare desumibile da quel mondo barbaricamente superstizioso. E l'intento squisitamente letterario con cui è stata condotta la ricerca di una temperie espressiva arcaica si palesa anche nel fatto che è lasciato da parte il dialetto abruzzese, testo originario dei canti folclorici introdotti nella tragedia, e al suo posto è adoperato il toscano antico. Su tutto ciò è notevole uno studio recente, *D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio»*, pubblicato da Lynn M. Gunzberg in *Lettere italiane*, 1984, p. 545 sgg. L'autore cita qualche inflessione, come p.es. *pitonta, venardi*; ma il più delle volte la parola dialettale è sostituita da una forma del toscano dugentesco e trecentesco. Tralascio dal distinguere i passi in cui l'eloquio serba una forma cruscchevole, ma pur sempre consona al linguaggio abituale, da quelli frequentissimi in cui s'insinua un termine arcaico attinto a bella posta ai prosatori o poeti dei nostri primi secoli; noto fra l'altro che nella violenta apostrofe indirizzata nel secondo atto da Lazaro di Roio ad Aligi il ripetuto *be'* è una trasposizione di quello che avrebbe dovuto essere l'abruzzese *mbe'*; e si ricordi *fedire* sostituito all'abruzzese *ferire*.

Ad ogni modo la coloritura toscana trecentesca che prevale nella compagine linguistica, se può sedurre un lettore più ingenuo, finisce per essere una fasti-

diosa sovrapposizione di intellettualistico preziosismo. Essa fu probabilmente congegnata per spargere un colore di sacralità sopra una trama drammatica di ben più ferina violenza. Come ho già sottolineato nei miei *Studi dannunziani*², Aligi sin dall'inizio dà l'impressione d'essere anche lui un *reiner Tor*, un «puro folle»; e nel secondo atto la scena in cui egli e Mila s'obliano fino a baciarsi e subito sussultano come contaminati è evidentemente ispirata a quella del secondo atto del *Parsifal* in cui il protagonista riceve il bacio di Kundry e subito s'inaibera inorridito, perchè reso veggente dall'atto sensuale.

Ma se in Wagner Kundry tenta di sedurre Parsifal per obbedire al volere del mago Klingsor, in D'Annunzio Mila arde d'amore per Aligi. Come ho chiarito nel mio contributo *La religiosità nella «Figlia di Iorio»*³, la tradizione religiosa nella tragedia è vista solo come continuità ferrea di una superstizione primitiva, come confermano nel secondo atto anche le parole di Cosma il santo:

Prima che tu prenda
la via nova, considera la legge.
Chi perverte la via, sarà fiocato.
Guarda il comandamento di tuo padre.
Segui l'insegnamento di tua madre.
Tienli sempre legati in sul tuo cuore.
E Dio guardi il tuo piè, che non sia preso
nei lacci e non incappi nella brace.

L'essenza del dramma è nella passione che erompe in Aligi e Mila e che determina il suo svingimento, così come nella *Fiaccola sotto il moggio* il carattere di dramma verista, al disopra della figura e dell'eloquio folclorici del serparo, è nell'orrenda colpevolezza di Tibaldo e nel colpo di scena con cui questi anticipa l'assassinio di Angizia tramato da Gigliola, che per giunta muore avvelenata. I tocchi più belli, che custodiscono la poesia della tragedia, sono tutti contenuti in battute che seguono il percorso di quello sventurato amore. L'umanità erompe nel primo atto dal grido di Mila

E come pascerei tu la tua mandra
se la tua mano ti s'inferma, Aligi?

È la molla che suscita l'amore nel pastore, com'egli stesso dichiara nel secondo atto:

E con questa parola ella mi colse
l'anima mia di dentro le mie ossa
così come tu, vecchia, cogli un semplice!

e come liricamente chiarisce l'episodio dell'angelo muto. E il duetto che gli innamorati cantano nella grotta s'infiora di battute d'un'accesa liricità:

Poi monti coglierai le genzianelle
e per le spiagge le stelle marine.

Ma lascia, anche per questa
notte, ch'io viva dove tu respiri,
ch'io t'ascolti dormire anche una volta,
che anch'io vegli per te come i tuoi cani!

La castità che i due innamorati conservano ha certo un'origine religiosa, ma è forse l'unico elemento, oltre la pietà di Ornella, che, appunto per la sua radice passionale, attinge a una religiosità superiore nella sua purezza. E il dettato s'eleva alla poesia tutte le volte che l'amore lo ispira: si pensi al monologo di Mila nel secondo atto quand'essa prega la Vergine perché la lampana sta per spegnersi e rammenta la vita tormentosa ch'essa ha dovuto subire, si pensi al suo sublime sacrificio nel terzo atto, magniloquente conclusione di quella storia disperata, al suo grido lacerante quando Aligi, reso smemorato dalla tazza del consolo, la maledice

(Aligi, Aligi, tu no,
tu non puoi, tu non devi!).

Si pensi alle parole che Ornella rivolge alla martire che si avvia al rogo:

Mila, Mila, sorella in Gesù,
io ti bacio i tuoi piedi che vanno!
Il Paradiso è per te!

Oui finalmente Ornella, l'unico personaggio veramente cristiano del dramma, fa riemergere la religiosità consapevole. Ma ciò è sempre cagionato dallo scoppio di quell'amore accecante, ch'è la forza della tragedia e il filo rosso che la sorregge e la solleva.

In conclusione i due motivi fondamentali, il cerebrale primitivismo espressivo e la veemenza degli effetti teatrali, obbediscono ciascuno ad una delle componenti dell'arte dannunziana, il primo al decadentismo, il secondo al mai intermesso naturalismo. Ma il *naïf* ricercato del primitivismo degenera in fosca superstizione, delineando un mondo chiuso nei suoi ferrei rituali mortificanti; e che quel mondo sia cupamente impermeabile a tocchi di umanità lo conferma la brutale parte di Lazaro di Roio nel secondo atto. Invece la veristica violenza delle scene madri (si pensi che l'uccisione di Lazaro da parte di Aligi accade sulla scena) ospita battute di raccolto e struggente lirismo che assicurano i migliori risultati poetici della tragedia.

NOTE

1. Un accertamento ci è già stato offerto dallo studio di P. TOSCHI, *Le tradizioni popolari nell'opera di Gabriele D'Annunzio*, in *Atti del Convegno 1963*, Milano 1968, p. 575 sgg., e da quello di M. POMILIO, *D'Annunzio e l'Abruzzo*, ibid., p. 597 sgg.
2. Napoli, 1966, p. 291.
3. In *Quaderni del Vittoriale*, luglio-agosto 1981, p. 83 sgg.

EMILIO MARIANO

Il primo autografo della «Figlia di Iorio»

1. *Per una identità culturale della «Figlia di Iorio»*. 2. *Il primo Atto dell'Autografo «Terrestre» e «celeste» nella società agricola*. 3. *Il secondo Atto dell'Autografo. Aligi e Lazaro. Il dramma*. 4. *Il terzo Atto dell'Autografo. Candia e Mila-Ornella. Drama aperto*.

1. *Per una identità culturale della «Figlia di Iorio»*

Una stratificazione quasi secolare di letture e di gesti mi consente di avvicinare, oggi, la *Figlia di Iorio* sulla base di due dati di fatto: la validità teatrale del dramma e la pluralità degli elementi creativi, secondo una estetica che il critico assegna al decadentismo.

Non si può dire che il critico stilistico e il filologo, almeno in Italia, si precipitino su testi di teatro moderno. E però, il mio primo dato di fatto risulta dal semplice consenso delle generazioni, spettatori attori e addetti ai lavori: ALBERTO CECCHI, «*La figlia di Iorio* è un'opera formidabile anche dal lato puramente teatrale» (1927); SILVIO D'AMICO, «un'opera classica, fra le più perfette del nostro teatro» (1932, giudizio ripetuto nel 1950). Non ignoro le riserve che oggi alcuni avanzano sul valore del dramma. Paolo Puppa nota una diradata frequenza di allestimenti del «dramma pastorale», e la interpreta come un «raffreddamento» verso l'opera di teatro. È un giudizio che potrà essere preso in considerazione non appena verranno motivate le cause effettuali della diradata frequenza¹.

Per il secondo dato, oggi non sussistono dubbi che nella *Figlia di Iorio* convivano elementi naturalistici, veristici, accanto a elementi di simbolismo e di mito. Con la pubblicazione nel 1955 dei primi abbozzi del dramma, con la presentazione dell'autografo Troccoli-Bestetti 1969, con una interpretazione già rituale nel 1978, avevo potuto documentare alcuni elementi di codesto pluralismo².

Mi assegno, dunque, il compito di proseguire il discorso e, se possibile, di venire a capo. Per gli elementi di mito, terrò presente l'interpretazione che la psicanalisi ha dato dei caratteri del *Mutterrecht*, e la distinzione di Erich Fromm tra «complesso patricentrico» e «complesso matricentrico»³. In ogni caso, una interpretazione psichica è idonea, per sua natura, a spiegare i nodi di una azione teatrale e i caratteri dei personaggi. Quale che sia il problema euristico, il dramma «pastorale» di Gabriele d'Annunzio potrebbe rivelarsi come la «parola» dell'arte che precede la scienza.

Quando la ricerca è, come la mia, di significati, è buona norma informare circa il valore nel quale un termine viene assunto:

— Con «mito» (per un discorso sulla *Figlia di Iorio*) intendo l'evento archetipico che lega il Presente di un uomo con il Passato a lui proprio. Qualunque sia cultura primitiva è capace di mito e, secondo Bachöfen, di *Gynaiokratie*.

— Con «mitologia» intendo la comunicazione del mito attraverso strumenti che appartengono ai fenomeni alti della cultura, quali la sapienza, la poesia, in genere l'arte.

Garante della vicenda sembra Mircea Eliade dove afferma che la religione della terra non presenta, a volte, «soluzioni di continuità dalla preistoria ai giorni nostri»⁴. E però, la necessità di adeguarsi agli archetipi provoca anche oggi il dramma dal momento che il mito è sempre «un precedente per i modi del reale»⁵. Il nome di Eliade sposta il discorso dall'area di critica letteraria e stilistica a un particolare campo di storia delle religioni, quello appunto del mito.

Il D'Annunzio nel *Fuoco* vorrebbe la Natura «l'attrice appassionata di un eterno drama» «nel gran cerchio tragico» simile a quello che avvolgeva i personaggi di Eschilo⁶. Potremo discutere su quel rimandarsi al poeta greco, ma il concetto del tragico che qui il D'Annunzio esprime trova una equivalenza nelle parole dello storico della religiosità primitiva:

«Una certa concezione ottimistica dell'esistenza comincia a farsi strada in seguito al lungo commercio con la gleba e le stagioni; la morte si dimostra null'altro che un mutamento provvisorio del modo di essere; l'inverno non è mai definitivo, perché è seguito da una rigenerazione totale della Natura, da una manifestazione di forme nuove e infinite della vita; nulla muore realmente, tutto si reintegra nella materia primordiale e riposa aspettando una nuova primavera. Tuttavia, questa concezione serena e consolante non esclude il dramma. Qualsiasi valorizzazione del mondo basata sul ritmo, sull'eterno ritorno, non può evitare i momenti drammatici; vivere ritualmente nei ritmi cosmici significa anzitutto vivere in mezzo a tensioni multiple e contraddittorie»⁷.

Il valore «Natura», comune ai due testi, richiama nel D'Annunzio la metafora tipica del «gran cerchio tragico» e in Eliade l'immagine analoga della «rigenerazione totale», del «tutto si reintegra». Nel cerchio di questo «ritorno» si scatena «il dramma» il quale (v. il *Fuoco*) diventa l'«eterno drama». Nel suo *Mito dell'eterno ritorno* Eliade osserva che «nella natura le cose si ripetono all'infinito» e «non vi è nulla di nuovo sotto il sole» (cita Hegel); «gli avvenimenti si ripetono perché imitano un archetipo: l'avvenimento esemplare». Ed è proprio la ripetizione che «conferisce una realtà agli avvenimenti». Eliade chiarifica in senso mitico la categoria della natura, ottenendo per contrasto il rilievo della categoria Storia che, nella sua linearità irreversibile, «è libera» e sempre «nuova», non si ripete mai». Di qui la «storia» opposta hegelianamente alla «Natura» dove le cose invece si ripetono all'infinito⁸.

Da questi lineamenti emerge lo schema drammatico nell'arcaico:

«L'uomo arcaico rifiuta di accettarsi come essere storico, rifiuta di accordare un valore... agli avvenimenti inconsueti (cioè, senza modello archetipico)... In ultima analisi, cogliamo in tutti questi riti e in tutti questi atteggiamenti la volontà di svaloriizzazione del tempo. Spinti al loro limite estremo, tutti i riti e tutti i comportamenti... rientrerebbero nel seguente enunciato: se non gli si accorda nessuna attenzione, il tempo non esiste, anzi, là dove diventa percettibile (per colpa dei peccati dell'uomo, cioè quando questi si allontana dall'archetipo e cade nella durata), il tempo può essere annullato»⁹.

Questa analisi risponde alla sostanza tragica della *Figlia di Iorio* nella sua funzione di teatro mitico-rituale. I comportamenti nella società agricola della *Figlia di Iorio* sono riferibili a esemplari archetipici i quali conferiscono ai comportamenti stessi una realtà enorme: la madre, il padre, le sorelle, il focolare, il figlio, le nozze, la mietitura, l'incanata... Il primo avvenimento inconsueto, senza modello archetipico, è l'irruzione di Mila, che tutti i componenti la società patriarcale rifiutano, tranne Aligi il quale ora corre il rischio di cadere nel tempo storico dove si affollano gesti tragici senza modello archetipico. Proprio per paura di «quel» tempo terribile Aligi aveva dormito settecent'anni e ora, risvegliatosi improvvisamente nella «storia», «non [si] ricorda più della [sua] culla». Riferendosi Dieterich, a Emil Goldmann e ad altri, Eliade ricorda «l'usanza ancora praticata negli Abruzzi di posare per terra il neonato, appena lavato e fasciato»¹⁰. È questa «la culla etnea» e significa «la maternità della terra»¹¹. Aligi lo ha dimenticato. Candia ne è sgomenta: «Aligi, perché vuoi ch'io pianga?... che hai? Tu parli per farnetico?» (l. 13 bis aggiunto, l. 14, p. 809, p. 811). Il figlio non si oppone mai alla autorità del Padre. Quando per la prima volta non è d'accordo, lo uccide. Con la Madre il disaccordo resta in penombra ma è ininterrotto, prima, durante e dopo Mila¹².

Il Poeta è consapevole di avere attinto agli archetipi. Lo spiega il 31 agosto, appena deposta la penna creativa, a Francesco Paolo Michetti:

«L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari»¹³.

E prosegue: «in questa tragedia... tutto è violento e tutto è pacato» (*Ibidem*). Intendeva la società agricola e la società pastorale. Di qui le scelte linguistiche e i metri. Già ebbi a semplificare assegnando l'endecasillabo dattilico alla pacatezza del mondo pastorale, e al mondo agricolo la violenza dei versi brevi con un certo privilegio per il novenario e per l'ottonario melodrammatico. E osservavo che le rotture metriche (veri stacchi musicali) imprimevano all'azione drammatica svolte sconvolgenti¹⁵. Sufficit, in attesa di imparare dalla sensibilità e dalla scienza di Franco Gavazzeni. Per il problema linguistico, rimando al recente notevole studio su «*primitivismo e arcaismo nella Figlia di Iorio*» della Lynn M. Gunzberg. La ricercatrice non ignora il «*primum intelligere*» come avvio per qualunque sia tipo di discorso critico: perché «quella» scelta, e non altra, di lingua e di stile?¹⁶. Ritiene che l'atmosfera di «sogno antico» dipenda principalmente dalla lingua e dal metro della poesia¹⁷. L'inverso, lingua e metro che dipendono dall'atmosfera violenta e pacata di «sogno antico», non cambia il risultato. Secondo la Gunzberg, D'Annunzio che raffina con strumenti vecchi e nuovi il linguaggio comune¹⁸ deve al «gesto eroico», al «culto della Lingua», il suo estraniarsi «dall'uso corrente»¹⁹, per dire (l'espressione è del Poeta) la sua estraneità a qualunque sia «realismo» (cfr. *infra* n. 64). Ma posto che nell'anno di grazia 1903 il «gesto eroico» del Nostro è soprattutto quello dello «stile», concordo con la conclusione della Gunzberg:

«un tale arbitrario uso della lingua è possibile solo in un contesto storico, anzi, antistorico» (*Ibidem*)

A questo punto, se fossimo disposti a dare il minimo credito a un D'Annunzio in fase di riflessione, avremmo già trovato nelle parole del *Libro Segreto* i parametri per un discorso critico sui metri, sulla lingua, sui significati della *Figlia di Iorio*:

La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo, in ogni canzone popolare [vera, terrestre nata di popolo] è un'immagine di sogno che interpreta l'Apparenza... etc...»

L'aggettivo «*primordiale*» (*Ibidem*) del D'Annunzio sembra offrire alla «canzone popolare» spazi mediterranei anche più retrocessi di quelli inglesi o tedeschi tra Medioevo e Barocco che attirarono Thomas Percy o Johann Gottfried Herder. Il Poeta italiano intende un *Wunderhorn* della «canzone popolare» di tutti i tempi e di tutti i luoghi, sul comune denominatore della Natura²⁰.

Ma sull'altro comune denominatore, quello della «Storia», dove siamo tutti figli di Hegel, le connessioni semantiche di «popolo» per comprendere la *Figlia di Iorio* non passano attraverso la «melodia primordiale». Dobbiamo pur tenerne conto per arrivare alla fine del nostro discorso.

Le cause che portarono l'Occidente alle due catastrofi mondiali hanno persuaso Károly Kerényi alla distinzione tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato». Il mito genuino offre i propri mitologemi (che esprimono sempre l'Uomo) a chi intenda elaborarli in senso spontaneo e disinteressato. Il mito tecnicizza-

to, al contrario, risulta da una elaborazione «di materiali che possono servire a un determinato scopo»²¹. Il Kerényi tende a definire tecnicizzazioni del mito le scelte ideologiche, comunque e dovunque siano. In termini di storia contemporanea, la tecnicizzazione del mito è assimilata da Furio Jesi alle operazioni ideologiche condotte dalla «destra tradizionale» (Nazional-socialismo e Nazional-fascismo. Ma oggi dovremmo parlare di miti arabi, russi, americani!). Una simile tecnicizzazione ha bisogno di garantirsi attraverso la voce di grandi mediatori moderni. A questo scopo, il nazional-socialismo violentò l'opera di due illustri indagatori di miti: Johann Jakob Bachofen (già citato) e Friedrich Nietzsche. Ancor prima degli anni Trenta, Walter Benjamin aveva liberato Bachofen da una eventuale tecnicizzazione²². Alcune ipotesi di «matriarcato» si presentano per il terzo Atto della *Figlia di Iorio*. Più lenta ma definitiva fu l'operazione che in Europa tolse Nietzsche alla destra tradizionale. In Italia, una interpretazione dell'Opera di D'Annunzio secondo miti tecnicizzati risultò presto disponibile allo stato potenziale. Dentro a qualunque sia disciplina di Storia, codesta spirale potrebbe vivere autonoma da consorelle di estetica, di critica, di filologia. Molte sentenze si possono pronunciare «prima» su D'Annunzio, ma siamo convinti che l'ultima parola spetti esclusivamente a una fenomenologia dell'arte. Finora, né la Storia né la Letteratura hanno offerto una uscita di sicurezza all'opera di Gabriele d'Annunzio. Non ho altra scelta che tenermi a Károly Kerényi, teorico della tecnicizzazione di falsi miti e insieme mitologo di testi greci:

«Il modellamento, nella mitologia, è imaginifico. Scaturisce un fiume di immagini mitologiche. Uno scaturire che nello stesso tempo è un esplicarsi: fissato, come i mitologemi sono fissati nelle sacre tradizioni, esso è una specie di opera d'arte», [e però] la «mitologia, come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte, anche a lunga distanza dal tempo della sua morte»²³.

Il Kerényi considera i mitologemi materiale epico-lirico e la mitologia una specie di genere letterario della poesia. Insomma, il *medium* che trasmette mitologia è la «parola» saussuriana. Essa, a un certo livello, può giungere fino a noi attraverso il tempo senza segno di vecchiaia. La cosa significa che se D'Annunzio ci comunicasse mito attraverso una simile «parola», codesto *medium* non risulterebbe mai tecnicizzabile; mentre se il *medium* fosse a livelli più bassi torrebbe il rischio della tecnicizzazione. Si comprende allora l'importanza che ha subito assunto in Italia il giudizio estetico sull'opera del D'Annunzio. Dimostrare criticamente che l'opera di lui si agita ogni volta al di qua di un valore d'arte era, e tuttora è, *conditio sine qua non* per considerare tecnicizzati i miti della sua visione del mondo, e attribuirli totalmente alla «destra tradizionale».

Si comprende alla fine perché ho chiarito all'inizio che il primo dato di fatto per il mio discorso sulla *Figlia di Iorio* è una validità artistica del dramma, un valore (e lo aggiungo ora) che si affianca a quello lirico-narrativo delle non a caso contemporanee *Laudi*. E si comprende perché le testimonianze dei rap-

porti diretti fra D'Annunzio e i personaggi del Fascismo concordino nella documentazione di insanabili contrasti fra la «dottrina politica» di Mussolini, e le visioni del Poeta. L'Uomo ha bollato ogni volta l'arbitrio con cui il «regime» fascistizzava la propria «parola»²⁴.

Furio Jesi accoglie, ma con una riserva, la identificazione del Kerényi: «mito genuino uguale a umanesimo»²⁵. Noi non abbiamo riserve, perché l'identificazione risponde con esattezza al concetto di «mitologia» sostenuto dallo stesso Kerényi; il quale solo così poteva assegnare alla mitologia dei Greci un significato decisivo per l'Occidente, e indicarla come strada della salvezza («mito genuino») nel momento in cui l'Europa delle tragiche scelte («mito tecnicizzato») rischiava il crollo. Il poema «Laudi», denso di sequenze mitologiche greche, se avesse per caso valore d'arte, rientrerebbe nel «mito genuino». Ma un analogo automatismo potrebbe non valere per *La Figlia di Iorio*, priva di mitologemi greci e costruita su miti pre-greci di un mediterraneo ctònio luogo, secondo alcuni, di sistemi sociali vicini al *Mutterrecht*. Qui, esiste un rischio potenziale di tecnicizzazione. Oggi, non ritengo un caso che nel 1974 un regista non sprovveduto come Gian Carlo Cobelli abbia manipolato le fasce sociali del nostro Dramma. Con alcuni tagli, assimilò il mondo agricolo alla borghesia industriale e equiparò il mondo pastorale al ventre molle della stessa borghesia. Si gridò allo scandalo. Io stesso intervenni dalla Sovrintendenza del Vittoriale²⁶. Meno che meno ritengo un caso il citato discorso di Paolo Puppa che in pagine a suo modo documentate del 1981, nominando il passaggio «dal culto dell'io all'Energia nazionale» «sulla scia del Barrès», poté leggere il Terzo Atto della *Figlia di Iorio* come anticipazione «dell'unanimità e dell'interclassicismo della Festa Fascista!» [(sic), compreso il punto esclamativo]²⁷.

La Lynn M. Gunzberg conclude la sua ricerca ricordando le interpretazioni nazionalistiche del comportamento di Aligi; cita Edoardo Scarfoglio che considerò il dramma «un contributo alla nazione»²⁸; potrebbe aggiungere Vincenzo Morello che recensì subito: «tragedia greca? No, ma tragedia nazionale...»²⁹. Le citazioni (tra i moderni, Leone de Castris) servono al suo onesto «*primum intelligere*»:

...«l'eleganza stilistica, l'ambientazione e il verso...sono rafforzati dal mito della primitività. Ed è questo mito che, come intuirono i critici del «Marzocco» nel 1904, quando più tardi si legò con i concetti di nazionalismo e di patria, permise a D'Annunzio di chiarire definitivamente il problema della propria identità culturale»³⁰.

Facciamo «nostro» il discorso della «identità culturale». Per D'Annunzio, l'identità della *Figlia di Iorio* sta nella sua «melodia primordiale» che interpreta «l'Apparenza», il fenomeno (v. *supra* n. 19). Seguiremo questo suo invito, e cercheremo là dove si trovano, nell'Autografo, i significati di tanta melodia. Certo, adattando i termini di una proposizione di Mircea Eliade potrei dire: sarebbe vana pretesa render conto della *Figlia di Iorio* con tutta una serie di fatti - sociali economici politici - reali, senza dubbio - ma privi di conseguenza per l'opera letteraria in sé. Mi limito, invece, a osservare che nella *Figlia di Io-*

rio trovo la contrapposizione tra il ricco e il povero, tra colui che ha il potere e colui che ne è privo, tra l'uomo che si astrae nel sogno con strumenti d'arte e l'uomo di «terra» che si associa sopra la terra. Sotto sigle storiche diverse (società «agrarie», «aristocratiche» «borghesi», «socialiste» .etc.), nodi drammatici più o meno di questo tipo si ripetono. E però, lo studioso che usa il testo per riferimenti politici sociologici storicamente concreti non fa certo operazione arbitraria: tuttavia, occorre sia ben chiaro che il nostro non ipotetico ricercatore è indubbiamente interessato a dimostrare molte cose legittime nella Storia, ma non è per nulla interessato a scendere fino alla identità culturale di un «Poeta». La religiosità primitiva della *Figlia di Iorio* sembra che abbia poco da spartire con la religiosità naturale delle *Laudi*. È un fatto che per penetrare la religiosità delle *Laudi* occorre avere alla mano testi di poeti e di sapienti presocratici con esiti finali in Eraclito, in Pindaro, in Eschilo e, tra i moderni, testi di pensatori-filologi il cui prototipo resta Friedrich Nietzsche³¹. D'altra parte, esistono spunti precisi: il passaggio da Gea a Demetra, la pastorizia apollinea, lo ctònio e le radici asiatiche che prefigurano nel Dramma alcuni simboli della teogonia esiodea. Non è dunque improprio affidarsi a quei capitoli di una «Storia delle religioni» che interpretano i comportamenti dell'uomo nelle primitive società agricole e pastorali. Il testo da noi prescelto è il *Traité* di Mircea Eliade,

2. Il primo Atto dell'Autografo. «Terrestre» e «celeste» nella società agricola.

A Giovanni Pascoli appena recuperato, Gabriele da Nettuno scriveva in data 16 luglio 1903:

«...ho qui sul tavolo la buona carta su cui sto per scrivere i primi versi d'una tragedia pastorale...»³²

I primi versi spuntarono dopo due giorni, il 18. Le circostanze esterne che hanno presieduto alla genesi del dramma, D'Annunzio stesso le ha ricordate, e ulteriori particolari furono poi recuperati dagli addetti. Da tre mesi il Poeta aveva suggerito l'ultimo verso delle strofe lunghe di *Maia*. Riccamente stampato, il poema circolava dal maggio. Le *Laudi* attendevano l'ultimo suggello. Nella canicola della mietitura, a D'Annunzio si presentano non le immagini «cleniche» con i ritmi relativi che avevano alimentato di «laudi» le precedenti estati, ma la remota memoria visiva di una scena canicolare a Tocco Casauria che già aveva ripetutamente ispirato Francesco Paolo Michetti³³. D'altra parte, su questi blocchi «veristici» di partenza (i mietitori, l'incanata, la prostituta, il padre, il figlio), il D'Annunzio già aveva tracciato rapidi abozzi di una sequen-

za teatrale in due atti che non era riuscita a concretarsi²⁴. L'abbozzo prevedeva scene naturalistiche dove la religiosità era puntualmente cristiana [*«Ella (la figlia di Iorio) si rifugia nel Santuario»*]. Il nodo del dramma consisteva esclusivamente nella rivalità tra Padre e Figlio per la stessa donna [*(si manifesta il suo [del Padre] desiderio senile) sopravviene il figlio Laimo, scena a tre - di supplicazione - poi di minaccia... scena violenta col padre... il suo [del Padre] desiderio lussurioso... (La volontà di uccidere)*]. I due atti così abbozzati si susseguivano senza soluzione di continuità nell'azione, nei personaggi, nell'insieme dei luoghi, fino alla conclusione di sangue. L'unica informazione derivata dal De Nino era quella dell'«incanata». Questo materiale configurava una sequenza melodrammatica in luogo agricolo, idonea per una sceneggiatura tipo «cavalleria rusticana». Conviene sottolineare il comportamento del Figlio [*Laimo*], esponente del mondo agrario con tratti e caratteri esterni (desiderio, violenza) riconducibili a quelli del Padre [*Lazzaro*]; egli si comporta come un successore più giovane del «potere». L'azione non prevede nessun mondo pastorale, nessuna montagna, nessun personaggio antagonista del potere agricolo; i moduli riportano alle raccolte novellistiche degli anni Ottanta. Dentro a un simile magazzino veristico non appariva nessun presupposto drammatico compatibile con la tematica in atto del «decennio creativo» 1894-1904. L'informe «abbozzo» appare come l'unico testo che potrebbe giustificare, oggi, letture politicizzanti tipo «Paolo Puppa» e socializzanti tipo «Giancarlo Cobelli».

Ed ecco, il 16 luglio [lettera al Pascoli] D'Annunzio prevede la sceneggiatura come «dramma pastorale» in versi. Due giorni dopo, la prima stesura ha inizio effettivamente in versi. Rispetto all'abbozzo, inoltre, i personaggi sono ormai definiti e caratterizzati; il tempo è già «or è molt'anni»²⁵, l'azione respinge l'«incanata» fuori scena e pone i «riti» dentro alla Casa; il De Nino diventa una più larga fonte di informazioni folcloristiche.

Nasce così il primo Autografo della *Figlia di Iorio* datato tra il 18 luglio e il 31 agosto 1903, a Nettuno, accanto a Eleonora Duse. Definito dal D'Annunzio «manoscritto veramente sudato», esso è il testimone originario dell'*opus* creativo e il punto di partenza per il lavoro sulle varianti. Con l'accordo dell'Autografo che non fece in tempo a vederlo, l'Autore fu stampato in facsimile [Colophon: 1° marzo 1938]. La successiva ristampa è datata novembre 1969²⁶. Un secondo Autografo con ulteriori variazioni risulta assolutamente pulito. Donato dall'Autore nel giugno 1904 alla città di Chieti, esso è identificabile con il manoscritto per la tipografia Treves. Il passaggio da questo secondo Autografo all'*editio princeps* (colophon: 3 marzo 1904) determinerà le ultime varianti verosimilmente all'inizio del 1904, sopra le bozze. La collazione di tutte le varianti è ancora da compiere. Sarà meritoria fatica di chi curerà il volume per l'Edizione Critica nazionale. Nella mia lettura dei due facsimili 1938-1969 confrontati in casi dubbi, ignoro le varianti di forma o di suono. Tengo invece conto del variare di alcuni significati che confortano un discorso dove il testo della didascalia ha rilievo pari al testo del dialogo. Per «prima stesura» intendo l'Autografo ricostruito senza «varianti» o «aggiunte» (immediate o remote) che, come tali, indico a parte.

L'ottimismo soteriologico di cui parla Mircea Eliade, che caratterizza il mondo agricolo in cerimonie come le nozze²⁷, attraversa la prima scena del primo Atto [*«gara di canzoni a mattutino»* (didascalia f. 2), *«romperà in un gran riso e le altre rideranno con lei»* (didascalia f. 2), *«riderà e le sue sorelle rideranno»* (didascalia f.9)].

Il tema della «casa», «centro» protettivo del nucleo familiare agricolo²⁸, introduce le inquietudini della seconda scena con l'ingresso della Madre Candia e del Figlio Aligi [*«questo pane... intriso nella madia che ha cent'anni / nata prima di te, prima di me»* CANDIA, f. 11; *«la sposa voi l'avete scelta / pel vostro figlio nella vostra casa ALIGI, F. 12*]. Dopo la frase di Aligi «e questa è la mia casa» (f. 13), l'endecasillabo «ma chi è questa che sta sulla porta?» e più sotto, la stessa numerazione del f. 13/ter in scrittura pulita, con l'intervento di Aligi: «E chi mai tese quella fascia rossa / a traverso la porta della casa etc. ...?», denunciano testi aggiunti che già presuppongono i turbamenti per l'irrompere di Mila²⁹. Prende così avvio l'ipotesi che nell'intervallo tra il primo e il secondo Atto (cfr. sotto l'inizio del terzo Capitolo), consapevole ormai del nodo drammatico, il Poeta tornasse sopra l'Autografo per verificare e riordinare le stesure iniziali. Cominciano ad assumere il loro senso i rimandi alla società agricola e alcuni segnali di ordine psicologico. Eliade ci informa che nei riti agrari, e in particolare in quelli della fecondità (v. le nozze), «l'uomo interviene direttamente»³⁰. Ci rendiamo allora conto che i riti di questo Atto «primo» sono condotti esclusivamente dalle donne. L'ingresso della Sposa è seguito da una vera e propria consacrazione officiata da Candia e dalle Figlie:

CANDIA

... nuora, segnai con questo pane
il figlio mio; ed ecco, ora lo spezzo
... Fa crescere la casa d'abondanza
... Portami pace e non portarmi guerra

LE TRE SORELLE

Così sia, madre. Baciamo la terra.

Si chinano, toccano la terra con la
destra, e questa recano alle labbra.

[... etc... ff. 15-16, prima stesura].

Le modifiche successive, in uno o più tempi, sono:

«il sangue mio» [variante]
«si chineranno, toccheranno la terra con la destra, e questa recheranno
alle labbra. Aligi sarà prostrato come chi prega, in disparte.» [testo aggiunto, e verbi variati al futuro]

Il testo così modificato è *ne varietur*. Il rito conferma la volontà dell'Autore di sottolineare in Candia la «maternità della terra» (v. supra n. 11 e infra n. 76) e insieme di proporre in Aligi gli aspetti del «sacro». L'unico generico cenno cristiano, «per la vita eterna» (f. 17, p. 813), chiuderà poi il rituale senza spostare

i significati arcaici di «forza» e di «solidarietà» insiti nei termini «terra», «pane»⁴¹. Perché il dramma della *Figlia di Iorio* si attuasse, occorre che la religiosità della terra non presentasse «soluzioni di continuità dalla preistoria ai giorni nostri» (v. sopra n. 4) anche e proprio nella terra d'Abruzzi. È un fatto che i personaggi nei loro comportamenti e nella loro psicologia confermano codesti caratteri originari e adombrano altresì le discendenze telluriche della preistoria. Nel primo momento «l'agricoltura fu una scoperta femminile. L'uomo, occupato a cacciare la selvaggina o a pascere le mandrie, era quasi sempre lontano da casa... Così si spiega la parte preponderante rappresentata dalla donna all'inizio dell'agricoltura»⁴². E tanto più si spiega la «solidarietà fra la fecondità della gleba e quella della donna»⁴³ che già aveva determinato una scala di «arcaiche divinità telluriche» di tipo femminile tra le quali il vertice naturale era riconosciuto al toponimo «Gea» o «Gaia»⁴⁴. In un secondo momento, quando l'aratro e la falce (che esige la forza dell'uomo) sostituirono la primitiva zappa (maneggiata finora dalla donna)⁴⁵, quando dunque Gea si trasforma in Demetra, anche l'uomo divenne sul posto agricoltore e padrone della Casa, accanto alla donna. L'impulso che ne derivò alla società agricola fu potente, e i culti della fertilità ebbero caratteri anche e soprattutto virili. La società agricola della *Figlia di Iorio* appartiene al momento maturo che riconosce il maggior potere all'uomo, la donna e la pastorizia in subordine. Forziamo l'interpretazione «materna» di Eliade dicendo che è il secondo (non il primo) momento agricolo a non denunciare soluzioni di continuità dalla preistoria ai giorni nostri e però a garantire un «presente» al dramma. Può diventare, allora, motivo di inquietudine il fatto che qui, ai riti del Primo Atto, l'uomo sia assente. Proprio Aligi sottolinea questa assenza: «E il mio padre dov'è, che non lo veggo?». Si stabilisce così, fin dall'inizio, un «complesso matricentrico» connotato «da una maggiore capacità di essere felici» (v. sotto, la Prima scena) opposto a un «complesso patricentrico», a una «autorità paterna», «super-io rigido» che esige arrendevolezza⁴⁶. Aligi, ricordando il proprio infortunio di ragazzo, fa una esplicita testimonianza di «arrendevolezza pastorale» nel mondo agricolo: «Figlio Aligi mi disse... / lascia la falce... / fatti pastore e va su la montagna. / E fu guardato il suo comandamento»⁴⁷.

Nel corso dell'azione, i caratteri crudi violenti del complesso patricentrico avranno il loro spazio fuori della casa. Da lontano, emerge l'«incanata». «Le grida dei mietitori» sono, una volta variante (f. 17, prima stesura: «il clamore selvaggio») e l'altra volta (f. 22) una aggiunta. Il sintagma «le grida», se ricalca meglio la fonte folcloristica del De Nino⁴⁸, ha una cassa di risonanza oscura e terribile (ignota alla fonte) per quell'indicare un evento che si svolge fuori scena. D'altra parte, osservo che il De Nino (anche il Finamore) si riferisce a un mondo agricolo dove i comportamenti tellurici sono in gran parte liberati dallo «ctonio» originario e mescolati ormai in modo irreversibile nei secolari comportamenti cristiani. Verifichiamo in parallelo l'«incanata» del De Nino e l'«incanata» di D'Annunzio:

DE NINO

(incanata)

Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi pasca: lupa, scrofa, cornuto, e simile zizania! E questo gridare, come farebbero i cani, si dicono *incanate*... Dopo la mietitura, le biche... etc... (II, 157)

D'ANNUNZIO

(incanata)

I mietitori fanno l'incanata. Dalla pazzia del sole Iddio li scampi, (f. 13 / ter, CANDIA)

... si udranno le grida [stesura ultima], dei mietitori. Aligi trasalirà, e andrà verso la porta... (f. 17, didascalia)

I mietitori il gran sole gli impazza, e come cani abbaiano a chi passa (f. 18, FAVETTA)

I mietitori fanno l'incanata. Nel vino rosso mai non metton acqua. (Ibidem, SPLENDORE) ... etc...

Son molti,

hanno tutti la falce. Son pazzi, son pazzi di sole e di vino... Passavo. Ero sola per via. Allora le grida, gli insulti, le zolle, scagliaie, la corsa... Ah, son come cani furenti. Mi vogliono prendere. Strazio faranno di me (ff. 29-30, MILA)

- Se c'è la femmina, aprite, cristiani, e datela a noi che la mettiam su la bica... Alla bica! Alla bica! Alla bica! (f. 37, CORO DEI MIETTITORI)

Il raffronto testuale rivela che il drammaturgo aggiunge ai semantemi del luogo abruzzese nominati dal De Nino (male parole, gridare, cani, biche) altri vocaboli e sintagmi che indicano fenomeni dell'arcaico mediterraneo (*sole, pazzia, furenti, demonio, mezzodi, femmina...*). Il risultato è una enorme drammatizzazione dell'attuarsì teatrale, assente nel vocabolario del luogo. Le immagini telluriche-mitiche di Alcione in *Furit Aestus* (databili al 1903: «Terribile nel cuore del meriggio / pesa, o Messe, la tua maturità») e i semantemi iniziali nel *Diurambo I* (settembre 1902: *urli, canti, scherni, risse, nude coltella, sangue, vino...*) sono pressoché sincronici ai semantemi di questi Mietitori⁴⁹.

Per trovare allora lineamenti di analoga drammaticità occorre riferirsi ad alcuni paragrafi di Mircea Eliade nel capitolo: «L'agricoltura e i culti della fertilità»⁵⁰. Per cominciare, il mitologo sottolinea la connessione [assente nel De Nino] tra il fatto della mietitura e la donna nella sua sessualità [«l'usanza della donna nuda» e «la solidarietà esistente da sempre fra donna e agricoltura»]. E prosegue:

«Quel che si può distinguere con sufficiente precisione è la struttura del complesso drammatico agricolo. Così si nota che tutta l'infinita varietà dei riti e delle credenze agrarie presuppone il riconoscimento di una forza manifestata nel raccolto. Questa «potenza» o è concepita impersonalmente, come le «potenze» di tanti oggetti e atti, o è rappresentata in strutture mitiche, o polarizzata in dati animali o in date persone umane».

... «In tutte queste credenze e usanze, siamo di fronte alla potenza del raccolto, rappresentata come tale, come forza sacra, non trasfigurata in una persona mitica»¹¹.

L'inciso finale vuole ammonirci che in queste manifestazioni del «raccolto» siamo alle origini di un fatto umano sentito miticamente, e non all'origine di una narrazione d'arte di quello stesso mito, cioè non siamo di fronte a una mitologia. Eliade, non l'addomesticato De Nino, ci offre la chiave dei significati drammatici della falciatura. La «potenza del raccolto» richiama la funzione rituale dell'orgia collettiva dove le ingiurie oscene alla donna e la violenza erotica degli accoppiamenti hanno valore magico. Così il primo covone diventa sacro di forza sacra, e al covone ultimo viene dato il nome di «sgualdrina»¹². La donna che rappresenta la magia erotica nella mietitura qui ha nome «Mila». I Mietitori attuano nell'orgia la «potenza del raccolto» e l'«incanata» è un trasferire in un comportamento animale codesta «potenza». Proseguendo, Eliade recupera i significati dei «sacrifici umani» ai quali era demandata all'origine la funzione di favorire il rito delle messi¹³. In una ipotesi «mitica», Mila rappresenta la vittima deputata al rito e il suo sottrarsi con la fuga equivarrebbe a una ribellione contro la comunità. È un fatto che il Centro soteriologico della casa (la Madre, le donne del parentado) sarà pronto a favorire il sacrificio di Mila. A lei la salvezza non verrà dalle persone della casa. La donna irrompe a metà dell'Atto Primo, con queste parole:

*Aiuto, per Gesù Nostro Signore!
gente di Dio, gente di Dio, salvatemi!*

Già avevamo ascoltato l'interrogativo di Aligi in un testo aggiunto: questa sulla porta, chi è? Aveva pensato di mettere molte cose «contro la soglia» perché non entrasse «la cosa malvagia»; la Madre l'aveva rassicurato che la «cosa trista» non varcherà la soglia (testi aggiunti su f. 13/ter presumibilmente riscritto). Eliade, con un sintagma analogo a quello di D'Annunzio, dice (nel 1948):

«L'insolito e lo straordinario sono epifanie conturbanti: indicano la presenza di una cosa diversa da quella che sarebbe naturale: la presenza, o almeno il richiamo, il senso predestinato, di questa cosa diversa»¹⁴.

Con Mila irrompe una «cosa diversa» («trista», «malvagia») in uno spazio particolare. Ma il «sacro» nel primitivo assomma significati ambivalenti: *àghios* vale sia «puro», sia il suo contrario, «contaminato»; vale «santo» e vale «maledetto». Il vocabolario cristiano ignora qualunque sia unità dei contrari e tende a un dualismo moralistico. Tuttavia, il vocabolario medioevale conosce una

voce che ripete l'ambivalenza del primitivo: il lebbroso, puro e impuro insieme; Dio lo ha toccato con un male che lo rende «sacro». Nella casa di Candia irrompe, con Mila, la lebbra: entra l'ambivalenza del «sacro».

C'è una testimonianza di D'Annunzio:

«Io non avevo d'innanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'«incanata»: ero giunto alla metà del primo atto e non sapevo ancora in quale modo avrei svolto la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzione di sorta»¹⁵.

«Da quel punto»: È il punto in cui «la cosa diversa» entra e l'ambivalenza del sacro comincia ad agire. Ma perché «la cosa diversa» varcasse «la porta» occorre che il D'Annunzio non fosse più ossessionato dalla esperienza vissuta di Tocco Casauria, da lettere folcloristiche, dai disegni e dalla tela di Francesco Paolo Michetti (v. *supra* n. 33); in altre parole, il D'Annunzio doveva accoppiare drammaticamente «la figura di Mila» non alla «scena dell'incanata» (spazio aperto), ma alla «Casa», lo spazio chiuso dove si svolgono i riti, dove la «soglia» può essere violata. L'accoppiamento così intuito («a un tratto») indirizza la violenza dell'Uomo non contro l'Uomo ma contro il «sacro», e crea la condizioni per il passaggio dal naturalismo alla «melodia primordiale», al mito. Solo ora alcuni segni tellurici già in prima stesura (il rituale del pane, il dialogo tra il Figlio e la Madre...) acquisiscono il loro significato; e ci rendiamo conto che le varianti e le aggiunte sul testo (che si prolungheranno nel Secondo Atto) sono intese ad adeguare al mito i segni linguistici, i semantemi, i gesti. Nella prima stesura il Poeta aveva indicato il Personaggio fin dall'irrompere con il suo vero nome: «Mila di Codro», «Mila». Dopo la folgorazione del dramma, corregge: «La sconosciuta». Sull'Autografo, il passaggio da «Mila» a «La sconosciuta» è frettoloso, parziale (ff. 29,35,37); convive con la prima denominazione («Mila», «figlia di Iorio», ff. 28,29,35) come se al Poeta, in attesa di riordinare quel punto, bastasse per memoria un segno nominale, sospinto come era in avanti dalla furia creativa. A stampa troveremo in didascalia una variante di rilievo: «La straniera» (p. 824 Nell'Autografo f. 35 «La figlia di Iorio»). Il vocabolo «la sconosciuta» dà semplicemente risalto all'azione teatrale (cfr. «l'Ignota» nella *Vita che ti diedi* di Pirandello). Ma «la straniera» ci introduce nel dizionario dell'«agricolo» primitivo: indica il pericolo dell'insolito, della cosa diversa nello spazio sacro della Casa. In questo senso riascolteremo il termine quando Cosma darà la sua sentenza (Atto secondo, p. 860) e quando la turba nel terzo Atto urlerà la sua rabbia: «Di nostra gente non viene / il parricida... / Lazaro uccise la femmina / straniera...» (p. 929). Né è da escludere l'ipotesi che la specie mitica del termine («stranica alla Casa») sia emersa proprio nel seguito dell'azione e che da qui la variante sia discesa nella didascalia del primo Atto.

Intanto i sintagmi di «porta-soglia» consentono una prima persuasiva verifica.

Ecco le stesure:

AUTOGRAFO (Prima stesura)

... urlando, ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda inseguita dai cacciatori, col volto nascosto dall'ammantatura che la fa irriconoscibile, entra la figlia di Iorio e si ritrae nell'angolo della stanza, dalla parte opposta a quella ove siedono gli sposi, presso il camino (f. 29)

La prima stesura ripeteva la scena dal vero di Tocco Casauria:

«... d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestialiti dal sole, dal vino, dalla lussuria».

I riferimenti in prima stesura allo spazio chiuso della casa («entra la figlia di Iorio e si ritrae nell'angolo della stanza», «presso il camino») si adeguavano a una descrizione veristica del fatto. La stesura ultima introduce segnali nuovi (a cominciare dal verbo coniugato al futuro) che stabiliscono una temperie di mito intorno alla «sconosciuta»: «una donna... entrerà per la porta aperta», «presso il focolare inviolato». Solo a questo punto si compie il distacco dal naturalismo di Francesco Paolo Michetti.

Verifichiamo, ora, come l'irruzione della «straniera» provochi l'ambivalenza del «sacro», sia nel comportamento di Mila sia nell'atteggiamento da parte della società agricola:

PAROLE DI MILA NEL SUO COMPORTAMENTO PURO, SANTO

vede pianger l'Angelo muto / custode dell'anima mia
(ff. 47-48) (p. 831)

... condotta
fu dal Signore che vede
(f. 53) (p. 835)

... etc...

A STAMPA (Ultima stesura)

[In corsa], ansante di fatica e di spavento, coperta di polvere e di pruni, simile alla preda [di caccia] inseguita [dalla muta], [un donna] col volto [tutto] nascosto dall'ammantatura, [entrerà per la porta aperta e si ritrae in un canto] dalla parte [avversa o quella degli] sposi, presso il [focolare inviolato]. (p. 820)

[tra parentesi quadre, le varianti]

PAROLE DI MILA NEL SUO COMPORTAMENTO IMPURO, MALEDETTO

che la tua parola ricada / sopra di te, davanti alla morte
(f. 49) (p. 832)

Il demonio è dietro di te
(f. 56) (p. 837)

*Su te il castigo di Dio!
Ti nasceranno le serpi
dal ventre della tua donna*
(f. 63) (p. 841)
... etc...

PAROLE CHE ACCETTANO MILA (PURA-SANTA)

creatura di Cristo [ORNELLA]
(f. 35) (p. 824)

Mia sorella in Cristo [ALIGI]
(f. 66) (p. 844)

L'Angelo muto che la custodisce [ALIGI]
(f. 69) (p. 845)

La croce è sulla soglia [ALIGI]
(f. 73) (p. 846)

... etc...

PAROLE CHE RIFIUTANO MILA (IMPURA-MALEDETTA)

reca la mala ventura [CATALANA]
(f. 32) (p. 822)

Una / che si nasconde la faccia [CATALANA] (f. 38) (p. 826)

Ti sconsuera il tuo focolare FELAVIA]
(f. 48) (p. 832)

Chi l'ascolta / si perde. E la falsa nemica [CATALANA]
(f. 53) (p. 835)

Vattene, figlia / di maga... / Nella mia casa io non ti voglio [CANDIA]
(f. 54) (p. 836)

Non ha avuto il battesimo [CATALANA]
(f. 56) (p. 837)

ha magato il camino [CORO]
(f. 61) (p. 840)

Quando i sintagmi si riferiscono al «sacro» nell'accezione impuro-maledetto, le varianti hanno semplice carattere formale. Il Poeta tende, invece, a dare risalto, con varianti e soprattutto con aggiunte, ai significati di purezza e di santità. Rispetto al rituale «terrestre» di Candia, delle Pareti, dei Mietitori, finora ben testimoniato, l'elemento «celeste» promosso dalla Sconosciuta-Straniera-Mila rappresenta il nuovo che inquieta, e però giustifica aggiunte e varianti. Si delinea così un processo di «sacralizzazione» che risponde alla svolta creativa testimoniata dal D'Annunzio. Cerchiamo di documentare codesto processo. Le prime parole della Sconosciuta sono: «... per Gesù Nostro Signore! / gente di Dio, gente di Dio... / Mi vogliono prendere, me / creatura di Cristo... / (Dio non perdona) / ... (Dio tutto perdona e non questo / ... per Santo Giovanni, / per Maria dei Sette Dolori, / per l'anima mia, per l'anima vostra!» (pp. 820-1). In queste parole della Sconosciuta, il «sacro» è contenuto negli stereotipi della liturgia celeste, popolare fino ai sensi di colpa. Ma i presunti caratteri magici di Mila assegnerebbero il suo «sacro» al basso, al tellurico-ctonio, che per il Cristianesimo è il «demonico». E però qui, sulle labbra della Donna, gli iniziali scongiuri cristiani verso l'alto sarebbero puramente strumentali per cercare aiuto e uscire dalle peste. Nel frattempo, con la violenza «terrestre» dei Mietitori scoppia il riconoscimento: «... sul tu chi ricetti in tua casa...? / La figlia di Iorio, la figlia / del mago di Codru alle Farnie, / la bagascia di fratta e di bosco...» (p. 829). Da questo momento Mila non ha scelta. Di Ornella dice: «... dietro me / vede piangere l'Angelo muto, / il custode dell'anima mia.» (p. 831).

«L'Angelo muto» è fuori dagli stereotipi della corallità liturgica. Non a caso D'Annunzio, in sede di ricerca, non riuscirà né a trovare una fonte nel mito, né a nascondere la sua fonte letteraria²⁸. L'Angelo personalizza il «sacro». E la didascalia rivela la folgorazione del Pastore:

«Aligi si volgerà subitamente verso di lei e la guarderà fiso» (Ib.)

Questa didascalia è frutto di una serie di testi aggiunti. Assente nella prima stesura, viene inserita in un secondo tempo; ma solo alla fine Aligi si volgerà «subitamente» [*ne varietur*]. Comincia a delinearsi il triangolo «diverso» Mila-Aligi-Ornella. Dunque, l'«Angelo» di Bataille immesso in un'area di decadentismo europeo (simbolo, mito, «sacro»... etc. ...) suggerisce uno svolgimento drammatico che va ben al di là della fonte letteraria. L'Angelo muto instaura (p. 831, p. 842... etc... fino alla catastrofe) una frattura tra un nucleo «celeste» e una controparte «terrestre». Proprio a Candia, Mila supplice si illude di spingere:

*Su la via dello scampo condotta
fui dal Signore che vede... (p. 835)*

La prima stesura diceva: «La via dello scampo indicata / mi fu dal Signore...» (f. 53). Per significare la volontà divina, «condurre» è più che «indicare». In didascalia, tra le componenti che preparano Aligi all'apparizione dell'Angelo è decisivo un rumore: il gran pianto delle Sorelle. Senza contare che «grande» codesto pianto sarà solo nella stesura ultima, occorre qui sottolineare il ritorno dell'avverbio «subitamente» (p. 842). Le azioni del volgersi e del piangere vengono così riunite sotto l'unico segno di un «miracolo» che fa avanzare il processo di sacralizzazione individuato dalla Sconosciuta fin dal suo irrompere [*La porta! chiudete la porta!*] (p. 820), altrimenti «di qui mi strapperanno, dal vostro / focolare (Dio non perdona), / dal focolare benedetto». E sul binomio porta-focolare, Ornella si era precipitata a chiudere la casa («sei salva»²⁹). Tra i caratteri assegnati da Erich Fromm al «complesso matricentrico» nelle società agricole c'erano anche le «qualità materne della pietà e dell'amore verso le persone deboli e bisognose di aiuto». Il comportamento di Ornella, in ogni momento del dramma, prima di essere cristiano, è in linea con simili solidarietà femminili dell'arcaico³⁰.

Per i mietitori, la porta è un ostacolo materiale che allontana l'effettuarsi di un'orgia collettiva e come tale deve essere violentemente rimosso («Hanno chiuso la porta», «e noi sforzeremo la porta», «sfondiamo la porta»). I parenti danno alla parola il significato dei mietitori («Aligi, apri la porta», «Il figliuol mio l'apre la porta», «aprirò io la porta», ...). Ma Aligi, seguendo un filo di semantemi e di gesti che fanno capo a Mila è ormai in grado di vedere l'Angelo muto. Da questo momento la «soglia» della casa acquista importanza rituale e avviene la «consacrazione dello spazio»³¹. Aligi, che nel mondo agricolo è sonnacchioso e incerto, all'improvviso assume l'autorità lucida di un sacerdote del «sacro». I suoi gesti sono intesi a ottenere una «consacrazione dello spazio»:

ALIGI

*Per te, per me, per tutta la mia gente
io mi faccio la croce. E così sia.*

Si alzerà, andrà verso la porta e chiamerà.

Mietitori di Norca, apro la porta.

Risponderanno gli uomini con un clamore concorde. Il suono delle campane continuerà sul vento. Aligi toglierà la spranga; si segnerà in silenzio; poi spiccherà dal muro la croce di cera, la bacerà

Serve di Dio, segnatevi e pregate.

Tutte le donne si segneranno e si inginocchieranno, mormorando la litania.

A questo punto, Mila nel centro così consacrato non può più essere violata. E però Aligi, con assoluta sicurezza, «deporrà la croce di cera sulla soglia, tra la conocchia e il bidente; poi spalancherà la porta. Si vedrà nel vano divampare il sole terribile su i mietitori vestiti di lino». È la *ne varietur*. Rispetto alla prima stesura aggiunge una precisazione del folclore («tra la conocchia e il bidente») e, quel che più conta, cambia del sole la connotazione veristica («abbagliante») con la qualifica mitica «terribile» [f. 69, p. 844] (cfr. *Furit aestus* cit., n. 49). Assumendo la sicurezza di Aligi, il Poeta ormai vede lo svolgimento della tragedia; la stesura non avrà più «interruzione di sorta» (cfr. sopra n. 46). Il capovolgere dei comportamenti davanti a un segno sacro [la croce di cera, ma avrebbe potuto essere un qualunque sia altro segno celeste] indica l'appartenenza a una società primitiva: «Tutte le donne [accusatrici di Mila quando la casa non le era ancora consacrata] si segneranno e s'inginocchieranno, mormorando la litania». E in conseguenza, i «mietitori ammutoliti si scopriranno il capo... allungheranno la mano a toccare la croce, porteranno la mano alle labbra; e s'allontaneranno silenziosi per la campagna ardente». Nel finale dell'Atto, la *ne varietur* aggiungerà alcuni segmenti che rafforzano la ritualità celeste (i mietitori «ammutoliscono» a una epifania del «sacro»; il «San Giovanni Decollato» celebra una apparizione). In prima stesura, le battute di Candia «... figlie, era vero...!» rispondevano direttamente alla apparizione del Padre ferito: era vero la violenza fisica per una femmina. In ultima stesura (si presume immediata, a caldo), il Drammaturgo assegna ad Aligi tre endecasillabi che prolungano la sacralizzazione della Casa:

*Padre, aspetta. La croce è sulla soglia.
Non puoi passare senza inginocchiarti.
Se il sangue è ingiusto, tu non puoi passare. (73, p. 886)*

Alla violenza fisica si aggiungerebbe, se la soglia fosse ora varcata, la violenza contro un simbolo «celeste». Da questo momento, «il lutto» di Candia implica un approfondirsi della tragicità: virtualmente, la violenza è già quella del Padre contro il Figlio.

3. Il secondo Atto dell'Autografo. Aligi e Lazaro. Il dramma.

Un segno grammaticale testimonia l'avvenuto passaggio da una temperie veristica alla temperie del mito. Quando l'otto agosto stende la didascalia che apre all'azione dell'Atto secondo, il Poeta usa i verbi al futuro: *Si vedrà una caverna montana...*, *Si scopriranno i pascoli verdi...*, *Vi saranno giacigli...*, *apparirà...*, *porterà...*, *arderà...*, *Si udranno i campani...*. Fino a quel momento, per tutto l'Atto primo, aveva fissato la scena e mosso l'azione secondo il rapporto immediato tra la cosa vista e la cosa agita, coniugando al presente i verbi delle didascalie. Ma ora l'uso del futuro vuol prendere atto che la narrazione si riferisce a una lontananza favolosa. Di qui, un'interrogativo: è forse l'ingresso del Sacro nell'ultima scena del Primo Atto che ha persuaso il D'Annunzio a sentire fuori del tempo lo svolgimento del dramma? Solo ora l'Autore, tornando sopra le prime stesure, varia e volge al futuro le didascalie. E però, qui (Primo Atto), la didascalia d'ingresso con i verbi ormai al futuro (Autografo, ff. 1-2) e inoltre i ff. ripetuti bis ter documentano ulteriori parziali stesure e confermano i problemi denunciati. L'interruzione di otto giorni nella stesura potrebbe essere il segno di una pausa per riflettere e per rivisitare tutto l'Autografo.

Quello che ora avviene tra il primo e il secondo Atto è un processo di «trasfigurazione» dal naturalismo al mito. Il punto di partenza resta l'analogo passaggio dal 1893 al 1894, durante la genesi del *Trionfo della Morte*. Rimando alla mia documentazione⁵². Qui è sufficiente la nota pagina del romanzo:

La sua terra e la sua gente gli apparivano transfigurate, sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. Una montagna sorgeva dal centro, come un immenso ceppo originale, in forma d'una mammella, ricoperta di nevi perpetue; e bagnava le coste falcate e i promotorii sacri all'olivo un mare mutevole e triste su cui le vele portavano i colori del lutto e della fiamma. Vie lunghe come fiumi, verdeggianti d'erbe e sparse di macigni e qua e là segnate d'orme gigantesche, discendevano per la alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi. Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianza della nobiltà e della bellezza d'una vita anteriore⁵³.

Dopo dieci anni, nel luglio del 1903, codesto processo dal naturalismo al mito suona come momento irreversibile per la poetica di un D'Annunzio sul punto di chiudere le *Laudi*. Che il processo sia ormai definito per sempre anche nel problema fondamentale dello «stile», lo testimonia la lettera che il Poeta indirizzerà il 12 agosto 1906 a Giacomo Puccini, per spiegare la impossibilità di una pur auspicata collaborazione di lavoro:

«Tu sei ancora attratto verso una forma di realismo drammatico a cui potrei accostarmi se non con pena»⁵⁴.

Il problema semantico dell'Atto secondo è quello dei significati del «sacro». L'aspetto conoscitivo del problema assume una certa importanza perché da esso dipende l'identificazione del dramma. I segnali ambivalenti del primo Atto erano rimasti, come tali, sospesi. Ora, sulla montagna, il lessico di tipo cristiano-trascendente si moltiplica nel corso dell'azione, fino all'ingresso di Lazaro; appaiono altresì alcuni semantemi che si riferiscono alla struttura e all'autorità terrena della Chiesa («*Roma grande*», il «*Santo Padre*», «*la legge*», «*L'Assunta*»...). Dall'altra parte, i semantemi del mito si riducono a semplici riprese narrative del primo Atto. L'unico sintagma nuovo di rilievo è «*Madre-Montagna*», pronunziato da Anna Onna.

Mircea Eliade, partendo dalle teogonie celesti, rileva che nella religiosità primitiva «gli Esseri celesti supremi non rappresentano mai una parte di primo piano», tanto che alla fine vengono rimossi da nuove «forme» divine⁵⁵. Questa precisazione equivale a riconoscere nelle società agricole una dicotomia tra divinità uraniche e divinità telluriche che privilegia il «sacro» solo in quanto legghi al tellurico riti e costumi. I comportamenti religiosi dell'Uomo agricolo sono intesi a sacralizzare sia lo spazio (a cominciare dalla «Casa», centro iniziale del cosmo), sia il tempo che nel ritmo fecondo delle stagioni rigenera ogni volta la morte con il ritorno della vita. La rigenerazione esige cerimonie rituali che presumono la necessità di fare le cose in comune (nozze, mietitura, orge, funerali...), il cui referente è ogni volta la terra. Sembra superfluo sottolineare l'idoneità di un linguaggio e di un vocabolario concreti per la rappresentazione del sacro in una società agricola. Quando alla fine questo uomo della terra incontra il Cristianesimo rimarrà persuaso meno dalla dottrina delle consolazioni metafisiche (delle quali non sentiva propriamente bisogno perché da tempo le aveva risolte in una «mistica agraria»⁵⁶) e più dal comportamento pratico ogni volta che esso riveli mezzi di salvazione dalle antiche paure telluriche. Di qui il privilegio concesso alle figure terrestri dei Santi identificate con altrettante funzioni della società agricola. Le cosiddette «superstizioni» non altro sono che comportamenti primitivi intesi a proteggere il sistema. Possiamo, dunque, chiudere la breve introduzione sottolineando il Cristianesimo che in un mondo agricolo viene accettato come sovrastruttura per un sistema che già prevedeva un certo «ottimismo soteriologico».

La prima parte del primo Atto aveva mostrato un Aligi con alcune difficoltà a entrare nel sistema agricolo del tellurico, la seconda parte lo rappresenta protagonista in un rituale di ampio significato trascendente. Ma Aligi è portatore nel «sacro» di una ambiguità che solo è «sua» e che può essere definita in questi termini: il rito soteriologico del pastore non si riferisce all'immagine terrestre del sistema agricolo, ma all'immagine celeste del sistema pastorale. Si tratta, dunque, di concenzioni del «sacro» tra loro diverse o addirittura opposte. La società terrestre fraintenderà ogni parola, ogni gesto del pastore.

L'Atto secondo svolge gli opposti elementi del sacro. Nelle religiosità primitive, «l'altitudine ha una virtù consacrate» che si identifica con il «trascenden-

te» con il «sovrumano»⁶⁷. Codesta sacralità dell'altezza ha il suo simbolo nell'immagine fisica della «montagna». Eliade annota: «tutte le mitologie hanno una montagna sacra, variante più o meno illustre dell'Olimpo»⁶⁸. Occorre che abbia presente questi significati del simbolo il lettore-spettatore della citata didascalìa che apre l'Atto secondo: «Si vedrà una caverna montana... S'udranno i campani delle mandre nel silenzio della montagna, declinando il giorno, poco dopo l'equinozio autunnale».

Cominciamo a renderci conto perché l'Aligi del primo Atto doveva ritornare alla montagna. Il rapporto, qualunque esso sia, tra l'Uomo e il Paesaggio è elemento antropologico imprescindibile. Il D'Annunzio, con il Viaggio in Grecia, lo ha fondato nel Passato dei miti mediterranei e lo ha testimoniato nei *Taccuini* in un passo da me citato altrove per la comprensione delle *Laudi*. Il Puppa ha compreso che il D'Annunzio osserva il paesaggio abruzzese della «Figlia di Iorio» da un sentimento interiore piuttosto che dal vero; ma poi quando spiega la cosa con la natura colta «parnassianamente, meglio *manieristicamente*... in *picturas* ossia come citazione di una *technè* estetica»⁶⁹, non si avvede di allinearsi su tardive proposizioni crociane e però crocianamente di perdere il Viaggio in Grecia, i *Taccuini*, le *Laudi* e, in fine, la stessa *Figlia*.

Il De Nino, nel citato volume dei suoi *Usi e costumi abruzzesi*, raggruppa varie notizie sui «pastori»⁷⁰. Il D'Annunzio conosce le micro-informazioni di folklore; e gli studiosi le hanno ingrandite. Per noi, importano quelle notizie che avendo influito sui significati si sono per così dire risolte nel momento creativo. La «solitudine», che nel De Nino connota la vita del pastore, nella *Figlia di Iorio* diventa la sofferta opposizione a ogni «coralità». «I desideri insoddisfatti», «le lacrime» della vita pastorale non sono che l'opposto dell'ottimismo soteriologico agricolo. Infine, gli arnesi di legno lavorati artigianalmente, le figure intagliate sulla mazza, la vena di canto e di poesia, diventano il sogno di Aligi per l'amore eterno di Mila d'accordo con la Chiesa, con i Santi, con le persone del paese e della casa. Ma per bene comprendere i caratteri che il poeta ha assegnato al mondo pastorale non bastano i suggerimenti di un folclore *in loco*. Bisognerebbe risalire ai fenomeni religiosi delle culture pastorali presso i popoli primitivi. Senza entrare nella straordinaria documentazione della Bibbia, ricordo che «il più greco di tutti gli dei», Apollo, alcuni lo intendono alle origini come dio del canto e insieme come dio pastore della più vicina Asia (la Licia). Nelle prime catacombe, l'iconografia del «buon Pastore», dai lineamenti fisici che ancora risentivano il classico, indica una scelta di pace.

Nella poesia italiana, i testi che si riferiscono alla pastorizia non come letteratura bucolica ma come mito sono del Leopardi. Senza contare *Telesilla*, frammento di una tragedia pastorale (estate-autunno 1819), l'*Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano* (1822) presenta la biblica pastorizia, prima e dopo la civiltà agricola, come regno di «ignota / pace» dove il paesaggio è «dolce», gli ozii sono «lieti» e l'«amore» è una misteriosa epifania. Dell'Asia è il suo solitario «pastore errante» che riflette sopra la condizione dell'uomo nell'irreversibile cammino della storia, senza alcuna illusione di cicli soteriologici (1829-30). Tutti questi rimandi concordano nell'assegnare al pastore una

condizione autonoma, una mitologia di pace, di arte, di amore, opposta a realtà crudeli dell'Uomo.

L'Atto secondo si apre, rispetto al Primo, su un paesaggio estraneo alla violenza, all'orgia, alla coralità. Rigato da sogni d'amore, di autonomia, di trascendenza, questo Secondo offre un quadro complessivo che con il mondo agricolo ha poco da spartire.

Quando Mila dice [e lo ripete]:

*Venuta è l'ora della dipartita
per la figlia di Iorio. È così sia* (l. 82, p. 853, 865)

quell'ora suppone una precedente serie di cose mosse dal sentimento di una donna che ama. Ebbene, una simile «ora» sentimentale nel mondo agricolo è sconosciuta, l'«ora» del mondo agricolo è quella «rigenerabile», che abolisce la «dipartita», esorcizza la morte, garantisce il ritorno della vita. Di qui, i riti delle fecondità e della «casa», a cominciare dalle nozze. Il pastore, invece, è «errante» dovunque sia. I semantemi confermano questi caratteri. Aligi è un uomo ur-eracleiteo che vede «l'acqua, che passa eternamente»⁷¹. L'eternità del pastore «passa», non ritorna; e però non può consolare, non può togliere la paura. Anche Mila è una creatura che passa. I semantemi del «camminare», dei «piedi», promuovono una serie di sintagmi che caratterizzano il personaggio fin dal suo apparire (e qui, la suggestione [sia pure di stile veristico] della tela di Michetti è innegabile):

p. 820 MILA: «Passavo»; p. 821: «quando me n'andrò per la terra»; p. 823 FAVETTA: «dove andavi creatura / tu sola così, per la terra?»; p. 834 CANDIA «Vattene co' piedi tuoi lesti»; p. 842 ALIGI: «con l'acqua / con l'aceto / i suoi poveri piedi / confortate»; p. 853 MILA: «Andrò dove si va per tutte strade»; p. 854 ALIGI: «Assai lungo è il cammino»; p. 854 MILA: «Convien ch'io vada dall'opposta parte / co' piè miei lesti»; p. 860 ALIGI: «I piedi eran piagati»; p. 865 MILA: «Sanati sono / i miei piedi e conoscono la via»; p. 867 MILA: «Camminare con te per monti e spiagge / vorrei»; ALIGI: «Lungo è il cammino»; MILA: «che l'andare non avesse fine»; p. 870 MILA: «forza non ho d'andarmene»; p. 879 MILA: «Sa le sue vie la figlia di Iorio; / e incamminata già s'era / l'anima sua»; p. 880 ORNELLA: «ti bacerò i tuoi piedi / che sanno le vie», «pregherò che ti sieno contati / tutti i tuoi passi»; p. 882 MILA: «Bisogna / ch'io m'affretti... Da lui anche m'ebbi / il viatico... / E ch'ei non m'insegua»; p. 933 ORNELLA: «io ti bacio i tuoi piedi che vanno!»

Si può dire che la storia di Mila e del suo amore è ben significata dai semantemi del «camminare», analoghi a quelli del mondo pastorale (mentre la «casa» «centro del cosmo» è di per sé significata da semantemi opposti). È una «diversità» fondamentale. Dentro a uno spazio immutabile e a un tempo ripetitivo, comportamenti e riti assicurano consolazione e salvezza a ogni parte sociale del mondo agricolo. Nel mondo senza livelli sociali di un pastore «errante», al contrario, tempo e spazio sono ogni volta diversi; solo la fantasia e la

forza di un «sentimento» possono inventare ogni giorno i riti e i comportamenti per la consolazione e per la salvezza.

Il «sentimento» che caratterizza Aligi al livello più alto è l'amore. Egli non conosce altro rapporto con le persone della sua vita che non sia quello di un sentimento di compartecipazione e di compassione:

- con LA MADRE «*benedetta siete, madre*» (p. 806);
«*l'anima mia disperata / vi chiamerò mamma mamma*» (p. 917); [il vocabolo familiare è anche di Ornella, p. 908]
con VIENDA «*tu che piangesti / la prima notte e poi sempre*» (p. 919)
con LE SORELLE «*Benedette voi, sorelle, / fiore del sangue mio*» (p. 806);
«*le ho meco / sempre, e per mano, le mie tre sorelle, / che m'accompagnan su le vie dell'erba*» (p. 809); «*E voi, creature, non più / m'è dato chiamare sorelle, ... etc...*» (pp. 917-8)
con IL PADRE «*Voi siete il mio padre o me caro*» (p. 891); «*Non calpestate così / il cuore del figlio dolente, / non gli fate quest'onta! Vi prego*» (p. 892)

Aligi, dunque, sente ed esprime una «disponibilità d'amore» che nel mondo agricolo non è consueta e che invano cercheremmo nei quadri della religiosità primitiva. Codesta disponibilità è una forza nel mondo concepito in senso «pastorale»; nel mondo agricolo rischia l'equivoco. [808, parole del Padre: «*figlio Aligi, / lascia la falce e prenditi la mazza; / fatti pastore e va su la montagna*»; p. 886 LAZARO: «*Certo, femmina, male scegliesti*» (scegliendo Aligi). Per Candia, il pastore-Figlio parla «strano»]. Mila, invece, ha compreso immediatamente la parola di Aligi, e ne è stata trafitta. Una disponibilità sentimentale verso la Donna nel mondo agricolo è cosa nuova. È il «sentimento» di Aligi che rivela Mila a se stessa: «*malvagia non fui. / Fui una fonte calpestate, ...*» «*Rinata fui quando l'amore nacque*»²¹. Questo è il vero miracolo dell'Angelo muto. La magia appartiene ai fenomeni della religiosità primitiva, riconoscibili nello ctònio. Mila è figlia di mago, conosce formule gesti; la sua arma è la maledizione che la Donna avventa nelle scene del Primo Atto con intonazioni tragiche (analogo comportamento nella religiosità greca porterà alle Erinni, alle loro associazioni terrestri, ai loro fini vendicativi). Mila è parte a pieno diritto del mondo agricolo-terrestre dove occupa la fascia più bassa, dei poveri [Lazaro dall'alto del suo potere è pronto a comprarsi Mila]. L'epifania dell'Angelo muto avviene, invece, nel mondo trasfigurato del Pastore. È Aligi che trascina Mila dallo ctònio all'uranico dove la Donna troverà l'amore e deporrà per sempre le sue native maledizioni. Solo ora ci rendiamo conto che l'unica miracolata dell'Angelo muto è Mila di Codra. In prima stesura gli endecasillabi della «santa verità» non esistevano (f. 87):

COSMA

Parla parole diritte, figliuolo.

ALIGI

Dalla terra di Puglia ero tornato

...etc....

Una semplice esortazione provocava Aligi a narrare il suo miracolo. Nella stesura ultima, l'esortazione si coniuga con le proposizioni della «verità» e non è più semplice:

COSMA

*Parla parole diritte, pastore;
e la tua confidenza non in me
poni ma nella santa verità.*

Malde e Anna Onna si desteranno e si leveranno
sul cubito ad ascoltare.

ALIGI

*Cosma, questa è la santa verità.
Dal pian di Puglia mi tornai a monte
...etc....*

A parte l'effetto gestuale che ora tiene sospesa tutta la scena intorno al racconto di Aligi, le nuove battute aprono a un ulteriore contrasto drammatico, quello della «verità» che nel mondo agricolo risulterà «santa» per valori diversi da quelli che «santa» la fanno nel mondo pastorale. La variante «pastore» sulle labbra di Cosma intende identificare la funzione di Aligi nel mondo agricolo ed è in linea con l'ammonimento della verità che lo stesso Cosma sta per pronunciare; la prima stesura suonava «figliuolo», appellativo generico che ancora Cosma riserverà tra poco all'indemoniato Salvestro.

La verità di Aligi non è solo una parafrasi della scena del primo atto, ma un processo di identità sull'evento d'amore nei suoi aspetti trascendenti (p. 864: *Non mi contaminai ma ebbi fede. / Hai bene udito i segni che l'Iddio / altissimo ha mandato verso me?*). Nella prima stesura («*Non mi contaminai con la straniera. / Hai bene udito? Attendo quel che è giusto*») mancavano i segni «celesti» legati alla santa verità del Pastore. La redazione ultima prosegue e modella un Aligi che non chiede solo risposte pratiche (p. 861: «*La grazia mi sarà concessa?*»), ma il giudizio finale proprio della «verità». Per Aligi, l'epifania dell'amore avvenne con l'Angelo muto quando Mila gli impedì di punire se stesso: «*E con questa parola ella mi colse / l'anima mia di dentro le mie ossa,*» p. 859). Nel contesto della montagna, «la straniera» diventa «la creatura» e l'espressione popolare che ripete il pronome possessivo sottolinea l'immagine di un reciproco appartenersi, subito spiritualizzato: «*più non fummo / due. Né quel giorno ci contaminammo / né dopo mai. Lo dico in verità*», p. 860. Aligi, dunque, si è confessato. Lo ascoltano Cosma il santo dei monti, Anna Onna la vecchia dell'erbe, e Mila. Le reazioni sono tra loro bene differenziate. La vecchia dell'erbe, chiamata in causa («*così, come tu, vecchia, cogli un semplice!*», p. 859), del lungo racconto di Aligi ritiene solo l'essenza. E però a sua volta narra un comportamento segreto nel mondo vegetale che funziona da metafora dell'amore (tu Aligi e tu Mila eravate destinati l'uno all'altra, così come l'erba rossa Glaspi e l'erba bianca Egusa ci cercano alla cieca sotto terra e annodano per sempre le loro radici). Per lei, donna che vede nei segni della na-

tura, non ci sono altri problemi: Mila e Aligi sono fatti una per l'altro. Anna Onna ha capito. E ci chiediamo se non sia proprio questo aver capito che le impedità, più avanti, di porgere alla disperazione di Mila le erbe del veleno. Anche il santo dei monti, Cosma, ha capito. Egli è uno tra i buoni consiglieri secondo i comportamenti di una società agricola di ordine cristiano. Il suo responso, ricco di bibliche allegorie, ignora le ragioni della natura e suona minaccioso: tu, Aligi, hai turbato la «costruzione» della casa e proponi una «via nova» (p. 864). Io ti dico: «considera la legge. / Chi perverte la via, sarà fiaccato: / Guarda il comandamento di tuo padre. / Segui l'insegnamento di tua madre» (ibidem). A Mila, nelle varianti, dice una cosa sola: sacrificati [«il bene... / fa che da te si versi come il pianto, / senza che s'oda» (p. 865)]

Con motivazioni diverse, i membri della società agricola, Cosma, Candia, Le Parenti, gli stessi Mietitori, respingono la via nuova, l'amore di coppia e le ragioni del sentimento. Aligi, invece, che le sue rivoluzioni («la via nova») le compie nel sogno, pensa di risolvere pacificamente ogni opposizione e coniuga al futuro il suo sogno: «Nella mia casa non ritornerò / se non con te... / Mila di Codra, mia per sacramento» (p. 854). Mila dice esattamente l'opposto: «Convien che vada dall'apposta parte / co' pie' miei lesti, e senza la speranza» (ib.).

Ho considerato sovrastrutture gli elementi di cristianesimo nella *Figlia di Iorio*. Ma tra questi, almeno un semantema, quello della «speranza», ha un autentico peso cristiano. La speranza del cristiano è la fede nel futuro: le cose, dovunque sia, si realizzeranno. Al futuro, Aligi parla solo nel modo che è «suo». Nel mondo che è della Madre e del Padre (Atto primo, scena 2^a) non aveva «imparato» la «Speranza» (p. 809, in precedenti stesure, con azione più debole, non aveva «guardato», f. 13 bis che si presume ritrascritto). Il D'Annunzio concepì la scena del bacio come ambivalenza tra Aligi che continua a sognare e a esprimersi nel futuro («Pei monti coglierai le genzianelle» p. 867, «La menta e il timo avrai per origliere» p. 868, «Con te partisco l'acqua il pane e il sale. / E così partirò la giacitura / fino alla morte» p. 868) e Mila che vede le cose come sono («sanati sono / i miei piedi e conoscono la via» p. 865) e per l'amore impossibile non ha da coniugare altro tempo che non sia l'ottativo (p. 867: «Camminare con te per monti e spiagge, / vorrei che questa fosse la mia sorte»; «Aligi, passerei sul fuoco ardente, / e che l'andare non avesse fine!»; «Se dovessi pontare i miei ginocchi / nelle tue peste, mi trascinerai»). L'Autografo non aggiunge fin qui nuovi elementi ai caratteri già noti del loro amore: speranza delle nozze future per Aligi, per Mila distacco senza speranza. Salvo lo struggimento in alcune battute della Donna, la scena, connotata dai segnali «celesti» che il Pastore aveva cercato di illustrare a Cosma, potrebbe in prima stesura non giustificare il bacio finale. Ma ancora una volta gli interventi aggiuntivi (a caldo) introducono elementi nuovi nello svolgimento del dramma. Con la consueta intensità, il Poeta cancella l'emistichio debole «come sei triste» (non idoneo alla speranza di Aligi) e dà forza alla battuta di Mila «vinta dallo sgomento» [testo aggiunto]:

«Aligi, fratel mio! Dammi la mano» [f. 99. Variante]

La Donna assume, per la prima e ultima volta, l'iniziativa di un contatto fisico trattenuto, sì, ma sufficiente a turbare i suoi sensi a lungo in attesa e altresì quelli dell'Uomo.

MILA: *Dammi la mano tua, ch'io te la baci.
È il sorso che concedo alla mia sete*
[f. 100. Prima stesura]

ALIGI: appressandosi [Ib., testo aggiunto]

ALIGI: appressandosi ancora [Ib., testo aggiunto]

MILA: *siamo soli, fratello, siamo soli.* [f. 101. Prima stesura]

MILA: *... lascia, anche per questa / notte, ch'io viva dove tu respiri, / ch'io / l'ascolti dormire anche una volta, / che anch'io vegli per te come i tuoi cani!* [f. 103. Prima stesura]

ALIGI: *Dammi le tue mani!* [Ib., Variante. Prima stesura: *Che Cristo allontani*] Si prenderanno per le mani guardandosi fisamente [Ib., testo aggiunto]

Ella si scioglierà e con le mani gli sfiorerà le gote [Ib., testo aggiunto]

Anch'egli tenderà le mani verso di lei, come uno che brancoli. E si baceranno. [ff. 103-104. Prima stesura]

Il Poeta, in stesura definitiva, ha voluto dare alle mani un significato progressivo di fisicità. Da questo momento, per Mila e per Aligi, l'amore si carica oltre che dei segnali celesti miracolosi ripetuti davanti a Cosma, anche dei precisi segnali terrestri-fisici intuiti da Anna Onna, e forse dagli interessati stessi (p. 865: «Tutto non dissi», «tutto non dicesti», «tutto non dicemmo»). L'elemento fisico espresso dalle «mani» non cambia, dunque, la «verità» del loro sentimento ma, semmai, vi aggiunge una ulteriore liturgia. Aligi aumenta l'«aspirazione a ricominciare una vita nuova entro una nuova creazione»²¹, che attraverso le nozze trasfigurerà la durata in «eternità». Aligi aumenta, così, le ragioni del futuro, della speranza. In parallelismo, per Mila si accresce la disperazione. Alla Vergine dice: «Forza non ho d'undarmene, Maria. / E vivere con lui Mila non può!» (p. 870).

La didascalia per l'ingresso di Ornella dice: «Mila guarderà la donna con una tristezza composta, e la rassegnazione disperata farà sorda e tarda la sua voce» (p. 873). Assistiamo a un progressivo avvicinamento alla soluzione sacrificale. Ad Aligi, sopraffatto dalla violenza del Padrone-Padre, griderà:

*Forza non ho, forza non hai.
Ma, finché m'è in bocca il mio fiato,
sono di te, sono per te!
Abbi fede. L'aiuto verrà»* (p. 895)

Da sottolineare è la variante «di te» (prima stesura, iterato «per te», f. 147)

il cui significato di appartenenza fisica dovrebbe discendere dalla scena del bacio. Di rilievo è infine il futuro sulla bocca della Donna («L'aiuto verrà»). Esso non significa un improbabile reingresso nella «speranza» cristiana: ma una assoluta certezza di donna nella forza del proprio amore «terrestre». Non dispone di altra misura che della propria volontà di sacrificio. E la offre all'Uomo, non per il proprio, ma per il suo futuro.

Le componenti di fisicità nella scena del bacio hanno, dunque, favorito l'avvicinamento al parricidio e l'identificazione finale del triangolo «Mila-Aligi-Ornella».

I personaggi che ora entrano nell'azione, Ornella e Lazaro, sono gli interlocutori della catastrofe e però partecipano alla sostanza mitica del dramma. Solo in due casi i personaggi del mondo agricolo riconoscono l'amore: o come Nozze introdotte nella Casa per la rigenerazione, oppure come toro infuriato, lussuria, orgia per la fecondità, privilegiando l'elemento maschile. L'uno e l'altro caso hanno riferimenti rituali che presuppongono la necessità di fare le cose in comune; come tali, sono rappresentazioni già incontrate nel primo Atto. Al contrario, un sentimento di passione, tre mesi di isolamento, una vita di coppia con l'aggravante della castità, sono cose non chiare, difficili da intendere. Due personaggi diversi, Ornella e Lazaro, si ritrovano ora uniti dalla necessità di chiudere i conti (sia pure per motivazioni opposte) con sentimenti «pastorali» che minacciavano la rigenerazione della «Casa».

La sequenza drammatica concede un dialogo breve ma sufficiente a individuare i due personaggi, sul proseguimento dei segnali già noti. La scena di Mila e di Ornella è uno scontro tra due donne che alla fine si riconoscono in un identico spazio. Non è lo spazio del vocabolario cristiano, particolarmente ricco in questa scena. Mila non entra nel cerchio di salvezza della casa, secondo il sogno che è di Aligi. Ornella finalmente vede lo spazio di Mila, quello determinato dal movimento dei passi e dal cammino, e cerca di comprenderlo:

*Tra ciglio e ciglio t'ho vista
la verità...
Per ciò ti bacerò i tuoi piedi
che sanno le vie...
E la pena che abbiamo patita
non più la metterò sopra te.
Non giudicherò la sciagura
Non giudicherò l'amor tuo.*

[novenario aggiunto]
[ff. 122-3, p. 880]

Con queste parole Ornella diventa, in certo modo alla pari di Mila, «diversa» rispetto al mondo agricolo: esiste un mondo di amore e di dolore, esiste una «verità» che, pur non avendo nulla da spartire con la Casa e con il suo centro soteriologico, è ugualmente da rispettare e da accettare. Questa «diversità» sarà rivelata nello svolgersi del terzo Atto dove esattamente Anna di Bova rinfaccia a Ornella come una colpa la tendenza a comportarsi al limite di sicurezza:

*e tu fosti a chiuder la porta
e tu fosti a sciogliere Aligi.* (f. 162 testo aggiunto, p. 903)

Nel terzo Atto, l'atteggiamento isolato di Ornella apparirà esplicito nelle didascalie: «Sola Ornella sarà sotto l'albero, con lo sguardo rivolto verso il sentiero». E ancora: «Tutti si segneranno, tranne... Ornella che discostata dal portico terrà gli occhi fissi alla vittima volontaria» (p. 926). Questa ultima immagine testimonia la diversità ormai irreversibile di Ornella dentro la rabbia cristiana del «popolo giusto».

Personaggio concluso nella sua stessa semplicità virile è invece Lazaro di Roio. Come tale, e senza modelli specifici, egli ricorda i maschi del verismo meridionale italiano. Potremo semmai ricordare che la pubblicazione rinnovata col titolo «*Novelle della Pescara*» è del 1902, pochi mesi prima della tragedia abruzzese.

Il personaggio, fatto di terra e radicato alla terra, disprezza il pastore-artista, disprezza la componente femminile del mondo agricolo, e domina sopra colui che è più debole; il suo comportamento non ha altra logica che quella del potere: «di te / far posso quel che m'aggrada io... «a me data è su te / ogni potestà, fin dai tempi / dei tempi, sopra tutte le leggi» (p. 891); «esci fuori, / e dopo ti giudicherò» (p. 892); «Femmina, ora hai tu veduto / che il padrone son io. / Do la legge» (p. 895). La vanteria dei «venti ducati d'argento» (p. 897) è l'ultima affermazione di potere per impressionare Mila.

Le poche scarse battute bastano a fare di Lazaro di Roio nel dramma, come sanno bene gli interpreti, un antagonista. In questo senso, la presenza del «padre», muta com'è nel primo e nel terzo Atto, resta potenzialmente enorme lungo tutta l'azione. Contro lo spazio sacro e la potenza agricola del Padre stanno il camminare del Pastore, la sua fantasia, la sua solitudine, la sua scelta d'amore. Codesta «sensibilità», quando sarà privata della speranza, consuma il parricidio.

Lazaro muore senza pronunciare una sillaba. Il Figlio ha ucciso la rigenerazione della Casa.

4. Il terzo Atto dell'Autografo. Candia e Mila-Ornella. Dramma aperto

La società primitiva, scrive Eliade, si rivolge alle divinità celesti solo quando avverte un pericolo, è dunque di fronte alla morte⁷. Nel terzo Atto, il tempo funebre è privo di cerimonie cristiane. Il giudizio del popolo, lo stendardo del malificio, la tazza del consolo, la mano mozza, il sacro, il lupo, indicano ritualità arcaiche. Il cadavere depresso sopra la terra nuda indica la solidarietà tellurica per cui il contatto con la terra materna trasmette forza al corpo umano⁸. La didascalia dice: «il cadavere di Lazaro sarà steso sul nudo suolo, dentro la

casa, poggiato il capo a un fascio di sarmenti, secondo il costume» [variante di significato. Prima stesura: «sul nudo pavimento» f. 153]. Il principio è analogo al gesto di toccare la terra nel primo Atto (v. *supra* n. 31).

Il Padre garantisce la fertilità e la rigenerazione ciclica. E però, il parricidio significa la fine della Casa. Di qui, i riti funebri e il sacrificio intesi a rigenerare il ciclo vitale. Il sentire cristiano offre i suoi consueti «perché?»:

*Ah perché siamo nate, sorelle?
Perché ci partorì nostra madre?
Ci prendesse tutti in un fascio
la morte, ci portasse con sé!»* (p. 902)

Gli interrogativi della società agricola, invece, lamentano l'interruzione del ciclo vitale:

*A chi lo lasci l'aratro,
oh Lazaro, a chi lo lasci?
Chi ti vanga il campo tuo,
la tua mandra chi la pasce?»* (p. 904)

La Comunità in pericolo si preoccupa, prima di tutto, di isolare il parricidio: «La memoria se ne sperda... ne' figli de' figli».

La corallità del terzo Atto è fondata su liturgie funebri del tellurico che diano un senso sotterriologico ai riti in comune³. I paralleli sintagmi cristiani, espressi anche in latino, hanno valore di formula. Esempio è, in questo senso, il testo delle «Lamentatrici» diviso professionalmente tra il «cristiano» e il «tellurico».

Il «Coro delle Parenti» è il più vicino a terminologie consolatorie di tipo cristiano («fidanza», «pietà», «carne cristiana»). Ma l'epigrafe: «tutta la gente che nasce / dolora trapassa e non sa!» già l'abbiamo ascoltata nella Cappella Sistina di *Laus Vitae* dove aveva come cassa di risonanza, che qui non ha, l'identificazione dell'Uomo di oggi⁴. Le labbra di Ornella, ora, sono piuttosto spente alla liturgia cristiana. Potrà così assumere un senso di rivelazione il «Paradiso» finale. Intendo dire che Ornella non vede sentimenti cristiani nella corallità che la sommerge; ma riconoscerà il «cristiano» solo alla fine, in Mila.

Un discorso a parte è il «cristiano» di Candia che non è corale, ma è ben cucito sulla misura del personaggio.

Candia non piange il marito. Per Lazaro, e dunque per la catastrofe del mondo agricolo, non ha una parola. Nel suo vaneggiare esiste solo il Figlio. Quel suo parallelismo in strofe e stilemi della tradizione abruzzese tra la Passione di Maria e la propria passione vuole innalzare a modello sacro il rapporto Madre-Figlio. Quando Candia in delirio ripete gli endecasillabi del pastore nel primo Atto sembra scongiurare un miracolo di innocenza, e sottintende, forse, l'impulso di staccarsi dalle leggi di quel mondo agricolo che fu per lei donna e madre ragione solo di sofferenza [A.I., f. 59, p. 838: ... «inghiottir mi potessi / meno amara almen la saliva»].

In codesto quadro, presumibili risvolti autobiografici del dramma familiare

di Pescara diventano remoti. L'analogo risolto nel *Poema paradisiaco* (1893) e nel *Trionfo della Morte* (1894) ebbe, invece, autentico significato veristico. Occorre, semmai, ricordare che da alcune settimane D'Annunzio, in *Laus Vitae*, aveva posto un suggello «sublime», e però irripetibile, alle ragioni del suo dramma familiare: il Padre, le tre Sorelle, e la Madre.

Qui, a metà dell'Atto, tra riti corali che non riescono a scongiurare la tragica assenza di ottimismo e di salvezza, la nuova irruzione di Mila porta al mondo agricolo speranza salvezza. Le «lamentazioni» non avranno più senso. La sublime menzogna di Mila (far credere di appartenere ancora, nella fascia bassa che è sua, al mondo tellurico) è credibile. La comunità infatti non può e non vuole vedere miracoli e miracolate. Per la comunità Mila è sempre «la straniera» (p. 929), maga, prostituta, figlia di Mago: basterà che la Donna recuperi i semantemi negativi del primo Atto e sarà subito creduta. L'«ultima scena» dà così via libera a un seguito di significati a rovescio: l'Antiverità diventa la Verità, l'Amore sulla montagna diventa l'Antiamore.

Esemplifico l'operazione sopra il sintagma conclusivo «la fiamma». Pronunziata la prima volta dalla violenza popolare («Alle fiamme! alle fiamme!», p. 903, p. 930), per la Turba la parola significa «All'inferno» [la strega] (p. 933). Per Ornella significa a rovescio «Il Paradiso» [all'innocente] (*Ib.*). Per Iona di Midia, che rappresenta la Comunità, significa giustizia [contro la colpevole] (*Ib.*). Aligi, drogato, fuori di sé, colmo di odio (sentimento a rovescio), dice no alla «fiamma» perché «è bella» (p. 932) e la Nemica maledetta non è degna di essere purificata dal fuoco. Benedetta da Ornella, Mila rovescia il senso di Aligi: sì, «la fiamma è bella» perché innalza quel suo atto d'amore. Ma alla fine siamo testimoni che la fiamma agisce in favore di Candia.

Si prolungano situazioni già trovate nel primo Atto. Dietro al potere antico stanno ancora personaggi femminili, ma in campi diversi: Ornella e Mila da una parte, e dall'altra, Candia.

Procediamo con ordine. Nell'azione del terzo Atto la struttura torna ad essere quella di una società agraria (l'Atto secondo aveva rimosso il luogo). Il «Sacro» cristiano torna così a svolgere la sua funzione di sovrastruttura. È un quadro finale che, restando in metafora, conduce la «fiamma» a processi di identità tra loro diversi. Il mondo agricolo è identificabile oltre che nel cadavere di Lazaro, in Iona di Midia, nelle Parenti, nelle Lamentatrici, nella Turba in genere. Tutte queste presenze, nel momento in cui liberando Aligi e bruciando la Straniera sono in grado di garantire la rigenerazione del tempo e dello spazio, concludono e chiudono (così sembra) il dramma «pastorale» per sempre.

Da queste presenze (esattamente, dalle «Parenti» già nel primo Atto) viene ora la frase che assicura l'ottimismo di un ritorno agricolo-pastorale: «Viendà! Viendà! ti torna». Sull'Autografo, la frase risulta un testo aggiunto (f. 203) e garantisce la conservazione del Passato. Il «passato», per qualunque sia società in simpatia con il linguaggio politico, è assimilabile al concetto di «destra tradizionale» (cfr. *supra*, n. 11, n. 12). Nella *Figlia di Iorio*, morto Lazaro, la «destra» ha una rappresentazione corale, senza nomi.

Ma la rigenerazione dell'ordine tradizionale ora, nella Scena Ultima, se la

verifichiamo sulle presenze femminili, Candia Ornella Mila, restiamo colpiti da alcuni segnali che potrebbero riaprire il dramma. Appena ascolta la «confessione» dell'Antiamore, Candia «con ambe le braccia, scossa da un fremito quasi di belva, afferra il figlio ridiventato suo» (f. 196, p. 928): È poco dire che questo gesto significa la fine del delirio e il ritorno alla ragione (mai forse ottennebrata). Questo atteggiamento significa la presa di un potere. Candia torna «padrona del luogo» per privilegio arcaico. È la «Terra-Madre... custode dei figli e matrice nella quale si sepellivano i morti perché... vi si rigenerasse-ro...»⁸¹.

Tuttavia, sarebbe provocatorio storicizzare codesta Candia tra il *Mutterrecht* (1861) di Bachofen e la *Mutter Erde* (1905) di Dieterich, quando Engels assumeva come fenomeno storico il «Matriarcato» per dare fondamento scientifico alla bandiera di un «femminismo» moderno, e Bebel vagheggiava la donna che «riprende quel posto importante che occupava nella società primitiva», secondo il principio bachofiano del regime materno che «apre e chiude il corso delle cose umane»⁸². D'Annunzio nel terzo Atto modella un personaggio materno in attesa, diciamo, sia della Psicanalisi junghiana, sia dei riferimenti eliadiani alla religiosità primitiva. Erich Neumann psicanalista parla della «Grande Madre» come di un archetipo primitivo destinato a opporsi ininterrottamente all'archetipo del «Grande Padre»⁸³. Se riferiamo questa «opposizione» allo svolgersi del nostro dramma, vediamo che nel terzo Atto la Casa si libera dall'archetipo del Grande Padre, Lazaro, e subito dopo è liberata anche dalla «straniera», Mila. In questa situazione, Candia non ha bisogno di uscire dall'«agricolo» che è suo; le basta di essere quello che è per instaurare un ordine «locale»⁸⁴ che fa retrocedere la società al «primo momento» quando la donna occupava la casa, zappava la terra, e l'uomo era tenuto fuori, lontano per lunghi periodi (cfr. supra, n. 32, 33). Una ipotetica risposta della Madre all'interrogativo drammatico della «Lamentatrice» diventerebbe ora ottimistica: il campo lo vangherò io, la mandra la pascerà Aligi; e per l'aratro, si vedrà. Se Eliade, il proseguimento da una società agricola materna a una virile lo aveva definito «passaggio dalla semplicità al dramma»⁸⁵, il suo inverso, rappresentato ora da Candia, lo potremmo definire «passaggio dal dramma alla semplicità». Non è ipotesi azzardata dire che Aligi, in simile restaurazione agricola, non subirà le emarginazioni e i sensi di colpa che gli aveva inflitto l'autorità del Padre. Certo, subirà un potere matricentrico, ma conforme ai caratteri che Fromm, tra una generazione, riconoscerà a questo potere: «sentimento di confidenza ottimistico», «minore senso di colpa», «maggiore capacità di essere felici», «amore verso le persone deboli e bisognose di aiuto»⁸⁶. Quel che importa sottolineare è che, in ogni caso, una simile ipotesi di focolare domestico stabilizzato senza l'elemento virile configurerebbe una linea reversibile, e però di tipo antistorico.

L'ultima didascalia del Figlio dice: «Aligi cadrà fra le braccia della madre». Questa indicazione sembra il seguito della precedente che mostrava la Madre tornata padrona; ma il Poeta aggiunge: «preso dalla vertigine». È una spiegazione il cui senso si affianca alla frase di Ornella, subito sopra, a consolare Mila: «...è l'ebbrezza del vino / misturato». Aligi, dunque, per un fatto del tut-

to esterno (la droga) è fuori di sé. In questa situazione, dice parole (crede all'Antiamore di Mila) che non lo rappresentano. Ornella vuole assicurare Mila che nulla è cambiato nel sentimento e nel carattere di Aligi: il Pastore resta Pastore, la Montagna resta Montagna, e un rovesciamento di valori è solo apparenza. Aligi, fin che è Aligi, non tornerà a Vienda, né diventerà padrone in una «Casa» rigenerata. Il Pastore continuerà a non ricordarsi della sua culla, a ferirsi con la falce del mietitore, a ritornare alla montagna, a camminare per i tratturi e lungo il mare, a impallidire davanti a «Mila».

Le due «ipotesi» femminili sono, dunque, l'una e l'altra estranee, con motivazioni opposte, al «potere-destra tradizionale». E fin qui, tutto è chiaro nell'«ultima scena». Ma le due ipotesi finali e il fatto che non sappiamo dentro a quale delle due proseguirà domani il personaggio di Aligi, ci autorizzano a considerare aperta la conclusione del dramma «pastorale». Nella hegeliana linearità della Storia tutto è probabile, anche la reversibilità dell'Antistoria. Ora, secondo l'ipotesi Mila-Ornella, il proseguimento di Aligi sembra, invece, stimolante in senso storico. Occorre una certa attenzione ai segnali finora attraversati. Cosma aveva definito «via nuova» quella del Pastore, e per il suo distacco dalla tradizione e dalla legge (il Padre e la Madre) l'aveva giudicata né più né meno un «pervertimento»: una rivoluzione, secondo il dizionario dei sociologi. Ma nel sogno [Aligi] e nel martirio [Mila] le rivoluzioni rischiano di spegnersi. Occorre un filo. La presenza ordinatrice è Ornella, unico personaggio in rapporto diretto fino all'ultimo sia con Aligi sia con Mila. Sulla montagna, con assoluta spontaneità aveva detto a Mila: per quello che è accaduto non ti accuserò, né giudicherò il tuo amore. Se il gesto di chiudere la porta nel primo Atto poteva essere sentito come pietà cristiana, i propositi del secondo Atto erano già al di fuori di un sentimento religioso e isolavano il personaggio dentro la Comunità a conferma di un giudizio della Parente: «fu sempre mezzo pazziccia» (A.I, f. 43, p. 809). Qui, nel terzo Atto, questa diversità viene rappresentata drammaticamente secondo le parole di Anna di Boya: «Hai la mala ventura con te» (p. 903). Sull'Autografo, la battuta della Parente (in un contesto già citato) risulta aggiunta in secondo tempo (f. 160). Il drammaturgo, nel terzo Atto, sentì dunque il bisogno di perfezionare la figura di Ornella nel senso di una palese diversità rispetto al sociale agricolo. Ma l'Autore non si ferma qui: fa esprimere da Ornella una solidarietà per Mila, senza residui. La «vittima», al momento di «confessare», avverte la cosa e ne è turbata: «Ornella né tu mi guardare / così come fai! Ch'io sia sola» (p. 927). Ora, le persone con le quali Ornella è solidale, Aligi e Mila, sono ognuna per sé caratterizzate in senso «itinerante» e però opposto ai significati della «Casa - centro del mondo». Verosimilmente, la Comunità agricola di Candia e di Lazaro sentì il pericolo di codesta «via nuova», anche per l'assenza di cosa sperate e per il disinteresse in amore che caratterizzavano Mila. Ornella non vi sentì alcun pericolo; al contrario, sembra alla fine non insensibile a segnali di «liberazione».

Per il triangolo Ornella-Mila-Aligi, stesure varianti aggiunte lungo tutto l'Autografo convergono alla fine nell'ipotesi di un dramma aperto al Futuro, «tra molti anni» opposto a «or è molt'anni» (sia Candia, sia Lazaro). Il Futuro

è quello che ancora non esiste. E però il discorso su un simile dramma finisce con l' enunciato stesso.

Gabriel Téllez [Tirso da Molina], quando in un anno imprecisato prima del 1630 trovò la vicenda del «Bulador de Sevilla», diede vita ai simboli di un dramma destinati a proseguire nel futuro dentro a realtà diverse, storiche e sociali, dove inevitabilmente avrebbero incontrato nuovi «Autori». Così intendo «aperto». Non intendo le efimere operazioni consumate sul palcoscenico da chi ritiene un «classico» privo di «presente» e però bisognoso di una apparenza da «contemporaneo».

NOTE

* Tra i più vicini al discorso da me condotto, oltre ai contributi di «addebi» quali NICOLA CIARLETTA e OTTAVIANO GIANNANGELI, ricordo specificamente: di ETTORE PARATORE la splendida relazione su Ornella nel presente volume di Atti, e inoltre *Naturalismo e decadentismo in Gabriele d'Annunzio* in: *Studi dannunziani*, Morano, Napoli 1966, pp. 149-307 (già in «Quaderni dannunziani», XXVIII-XXIX, Gardone R., 1964, pp. 1665-1778); di PAOLO PUPPA, «La figlia di Iorio» tra Michetti e D'Annunzio, in «Quaderni del Vittoriale», 29, sett.-ott. 1981, Milano, pp. 33-51; di RAFFAELLA BERTAZZOLI, *L'elaborazione della «Figlia di Iorio» dal «naturale» al «mitico»*, in «Otto-Novecento», 5-6 sett.-dic. 1981 (è il primo contributo che abbia colto la mia interpretazione del 1978); di LELLA RAVASI BELLOCCHIO, *Appunti di lettura del profondo su «La figlia di Iorio»*, in «Quaderni di teatro», Firenze, febr. 1983, pp. 167-175 (lettura integralmente psicanalitica); e soprattutto di LYNN M. GUNZBERG, *D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio»*, in «Lettere italiane», Firenze, ott. dic. 1984, pp. 545-570. Tra i miei studi, mi sono valso di: *Appunti sulla «Figlia di Iorio»* in «Quaderni dannunziani» VIII-IX, Gardone R., 1958, pp. 47-73; *Il teatro di D'Annunzio* in «Quaderni del Vittoriale», 11, sett.-ott. 1978, Milano, pp. 5-33 (in particolare, pp. 19-23, per il passaggio dal naturale al mitico).

Nel mio testo, i rimandi di pagina della *Figlia di Iorio* sono tratti da *Tragedie sogni e misteri*, con un Avvertimento di RENATO SIMONI, vol. I, Mondadori, [Verona tip.], 1939 [ripetutamente ristampato, ora esaurito], pp. 799-933. Le mie citazioni dal D'Annunzio sono ogni volta in corsivo.

1. P. PUPPA, op. cit., p. 34.
2. V. le opere citate sopra nell'asterisco, e sotto n. 36.
3. E. FROMM, *Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterrechtstheorie* (1934). Si cita dalla traduzione italiana di V. EGIDI BAI RATI in *Psicanalisi e interpretazioni della società*, Loescher, Torino 1975. Ho presente di EVA CANTARELLA la *Introduzione a JOANN JAKOB BACHOFFEN, Il potere femminile*, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 29.
4. MIRCEA ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, 1948. Si cita dalla traduzione di VIRGINIA VACCA (*Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1976, p. 254).
5. *Ibidem*, p. 431.
6. G. d'A., *Il fuoco*, p. 719 (in *Prose di romanzi II*, Mondadori, [Verona tip.], 1942. [Ripetutamente ristampato, oggi esaurito]).
7. M. ELIADE, *Trattato...* op. cit., p. 343.
8. MIRCEA ELIADE, *Le Mythe de l'Éternel retour. Archétypes et répétition*, 1949. Si cita dalla traduzione di GIOVANNI CANTONI (*Il mito dell'eterno ritorno*, Ruscconi, Milano 1975, p. 94).
9. *Ibidem*, p. 90.
10. M. ELIADE, *Trattato...* op. cit., p. 255.
11. *Ibidem*, p. 257, p. 256.
12. Cfr. G. d'A., *La figlia di Iorio* in op. cit., p. 807 («voi data m'avete la mia sorte /

madre), p. 809 («anche se piangi... madre»), p. 839 («Or che volete da me, madre; e qui di rilievo sono i versi aggiunti: «...non m'avete / voi messo papavero nel vino, / E fallito è quel sogno di Cristo»... etc... passim). Numerose sono le battute «autoritarie» di Candia (p. 838, «Aligi, non odi? / ... Dove sei? Fuor di mente?»... etc...)

13. Lettera pubblicata per la prima volta da TOMASO SILLANI in *Francesco Paolo Michetti*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, pp. 113-114.
14. E. MARIANO, *Il teatro di D'A.*, op. cit., p. 26.
15. LYNN M. GUNZBERG, *D'A. naïf...* op. cit., pp. 562-3.
16. *Ibidem*, p. 559.
17. *Ibidem*, p. 564.
18. *Ibidem*, p. 565.
19. G. d'A., *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro Segreto...*, Mondadori, Verona 1935, pp. 100-101 [Edizio princeps. Rimando all'intero passo].
20. Il caso vuole che una essenziale antologia ottimamente curata da MARINA CAVALLI e DARIO DEL CORNO presenti ora per la prima volta in veste italiana il *Wunderhorn* (ACHIM von ARNIM, CLEMENS BRENTANO, *Il corno magico del fanciullo*, Rizzoli, Milano 1985).
21. FURIO JESI, *Mito*. Cito dall'ediz. originaria, Isedi, Milano 1973, pp. 80-81, p. 107.
22. *Ibidem*, pp. 69-75.
23. KÁROLY KERÉNYI, *Introduzione. Origine e fondazione nella mitologia*, p. 16, p. 17 (in: CARL GUSTAV JUNG e KAROL KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972. Traduzione di ANGELO BRELICH. L'edizione tedesca è del 1940-41).
24. Cfr. tra altri, NINO VALERI, *D'Annunzio davanti al fascismo*, Firenze 1963; *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)* a cura di RENZO DE FELICE e EMILIO MARIANO, Mondadori, [Vicenza tip.] 1971; PAOLO ALATRI, *D'Annunzio*, Utet, Torino 1983.
25. F. JESI, op. cit., pp. 107-8.
26. E. MARIANO, *La Figlia di Iorio nella «belle époque»*, in «Il Tempo», Roma 13 aprile 1974.
27. P. PUPPA, op. cit., p. 49.
28. L.M. GUNZBERG, op. cit., p. 569.
29. VINCENZO MORELLO [RASTIGNAC] in «La Tribuna», Roma, 4 aprile 1904.
30. L.M. GUNZBERG, op. cit., p. 570.
31. Cfr. E. MARIANO, *Nietzsche, D'Annunzio e le «Laudi»*, in AA. VV., *D'Annunzio e la cultura germanica*. Atti del VI Convegno..., Centro nazionale di Studi dannunziani, Pescara 1985, pp. 129-197.
32. *Carteggi Carducci-Pascoli-D'Annunzio*, a cura di A. VICINELLI, p. 400 in AA. VV., *Omaggio Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Mondadori, [Verona tip.] 1955.
33. La «testimonianza» di D'Annunzio è riferita da FILIPPO SURICO in *Oru luminoso*, Urbis, Roma 1939, pp. 39-40. L'intervista risale al giugno 1921 e non in tutto è conforme all'altra rilasciata il 25 aprile 1904 (v. *infra* n. 57).
34. E. MARIANO, *Appunti...* op. cit. Il testo è alle pp. 47-49. Nel corso del Convegno Ivanos Ciani ha comunicato la presumibile datazione dell'abbozzo.
35. *Ibidem*, pp. 49-50. Il foglio autografo è un testo delle «Persone della tragedia» (Vittoriale, Archivio Personale, n. 9782). L'Autore, in un secondo tempo, corresse e trasse il testo (ne varietur) su due ff. pulitissimi, numerati a), b), che fanno ora parte dell'Autografo di cui v. sotto n. 36. Non esistono finora trascrizioni più antiche delle «Persone della tragedia» con altri rimandi temporali, qualunque essi siano.
36. Il Senatore Giovanni Treccani degli Alfieri, proprietario dell'Autografo, ne affidò la stampa all'Editore Bestetti (Emilio nel 1938, Carlo nel 1969): 1 f. nn. + 2 ff. a) b) + 1 f. nn. + 204 ff. (testo dell'Edizione Nazionale 1927, a fronte). Nel 1938: settecentocinquanta esemplari numerati presentati da ANTONIO BRUERS (*La Figlia di Iorio nel manoscritto originale di Gabriele D'Annunzio*, con Appendice di varianti). Nel 1969: cinquecento esemplari numerati a mano + 15 ad personam, presentati da EMILIO MARIANO («La Figlia di Iorio», *Per la nuova stampa dell'autografo*). Nella presente ricerca cito come «Autografo» un esemplare del 1969 ai cui fogli si riferiscono le sigle f., ff.

37. M. ELIADE parla di «ierogamia», posto che ogni operazione in agricoltura ha carattere sacro. Ma per il rituale delle nozze, D'Annunzio trova suggerimenti soprattutto nei primi due voll. di ANTONIO DE NINO (*Usi abruzzesi* Barbèra, Firenze 1879 e *Usi e costumi abruzzesi II...*, 1881).

38. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., cfr. il cap. X «Lo spazio sacro: Tempo, Palazzo, "centro del mondo"», pp. 377-398.

39. «Questa che sta sulla porta» è interpretabile sia «a difendere la porta» [Candia, la Madre], sia «a violare la porta» [Mila, la Straniera]. Cfr. *infra* n. 612.

40. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 342. Il DE NINO (II, *op. cit.*, pp. 9-12) parla di «parenti», di «padre dello sposo», pur riconoscendo alle donne una presenza di rilievo nelle cerimonie di nozze.

41. *Ibidem.*, p. 248, p. 260.

42. *Ibidem.*, p. 266.

43. *Ibidem.*, p. 264, p. 267.

44. *Ibidem.*, p. 270.

45. *Ibidem.*, p. 267.

46. Per la cit. bibliografica di E. FROMM, cfr. n. 3.

47. Questo passo sull'autografo occupa il f. 12 bis che pertanto dovrebbe essere una seconda parziale stesura rispetto a una prima di cui non resta traccia. In questa presumibile trascrizione l'endecasillabo «e fu guardato...» sembra intrinseco in un momento successivo.

48. DE NINO, II, *op. cit.*, ..., p. 156.

49. G. d'A., *Versi d'amore e di gloria II*, a cura di ANNAMARIA ANDREOLI e NIVA LORENZINI, Mondadori, Milano 1984, p. 442, p. 443. L'edizione è diretta da EUCIANO ANCESCHI.

50. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 347 sgg.

51. *Ibidem.*, p. 347 p. 349.

52. *Ibidem.*, p. 348, 372, 373.

53. *Ibidem.*, p. 354 sgg.

54. Autografo, f. 28. L'endecasillabo sdrucchiolo sembra aggiunto successivamente.

55. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 24. Il FINAMORE equiparò il sintagma «cosa triste» al vocabolo «demonio» (*Vocabolario dell'uso abruzzese*, S. Lapi, Città di Castello, 1893, p. 66).

56. Da una intervista sulla «Tribuna» (Roma, 25 aprile 1904).

57. Parole di D'Annunzio nel Colloquio citato con Filippo Sürico (v. sopra n. 33).

58. E. MARIANO, *Appunti...*, op. cit., pp. 51-3. La fonte letteraria è *La Lèpreux* di Henry Bataille. (Mercure de France, Paris, 1898) nelle scaffalature del Vittoriale, Labirinto XLIX.

59. Ornella è personaggio caro a ETTORE PARATORE che ha dato e dà una interpretazione critica totale della di lei «pietà» e «cristiana sensibilità» (*Naturalismo e decadentismo...*, op. cit., p. 293).

60. Per E. FROMM, v. sopra n. 3, n. 36 (E. CANTARELLA, op. cit., p. 30).

61. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., pp. 380-2. Cfr. l'interpretazione dell'endecasillabo «ma chi è questa...?» (n. 39).

62. Per la trattazione del tema v. E. MARIANO, *La genesi del «Trionfo della Morte» e Friedrich Nietzsche in Trionfo della Morte*, Atti del III Convegno internazionale..., Centro Naz. di studi dannunziani, Pescara 1983, pp. 143-193.

63. G. d'ANNUNZIO, *Trionfo della Morte*, p. 868; in *I romanzi della rosa - Prose di romanzi I*, Mondadori, (Verona tip.), 1940 (ripetutamente ristampato, oggi esaurito).

64. *Carteggi pucciniani*, a cura di EUGENIO GARA, Milano 1958, p. 327.

65. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 56.

66. *Ibidem.*, pp. 375-6.

67. *Ibidem.*, p. 113.

68. *Ibidem.*, p. 111.

69. P. PUPPA, *op. cit.*, ..., p. 37. Per la Grecia, cfr. E. MARIANO, *D'Annunzio e la Grecia* in «Il Verrini», sett. dicembre 1985, 7-8, Bologna, pp. 46-76.

70. A. DE NINO, *op. cit.*, ..., II, pp. 131-137.

71. La prima stesura si limitava a indicare dal vero «l'acqua che passa, passa lungo». (f. 87).

72. (f. 106, p. 870). La variante da «setagurata» (termine generico) a «malvoglia» si adeguava al semantema del mito («maledizione»).

73. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 415.

74. f. 154 (p. 899). Il Poeta aggiunse (*ne varietur*) la figura di Ornella dopo che già aveva chiuso la didascalia.

75. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 56.

76. *Ibidem.*, p. 254, p. 260. Per la connessione uomo-terra cfr. anche JOHANN JAKOB BACHOFEN (*Il matriarcato*, pp. 78-79), in E. CANTARELLA, op. cit.

77. In prima battuta, la formula usciva attenuata («noi nostri figli»). Al f. 174 seguono 5 ff. con numerazione irregolare. Il nostro foglio, ultimo dei cinque, ha il n. 175.

78. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 370. Cfr. inoltre pp. 362-368 e la «nuova sintesi religiosa» nei culti funebri e della fertilità.

79. G. d'A., *Manu*, CXVIII, vv. 5839-7077. Per il riscontro di questi versi numerati secondo l'editto *princeps* 1903, v. una qualunque sia ristampa Treves.

80. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 271.

81. Per le citazioni da BEBEL e da BACHOFEN rimando a E. CANTARELLA, op. cit., p. 25.

82. ERICH NEUMANN, *Die grosse Myster. Ein Archetyp des Grossen Weiblichen*, Zürich 1956. Per rimandi bibliografici cfr. E. CANTARELLA, op. cit., p. 43 e pp. 30-31. Cfr. anche L. RAVASI BELLÒCCHIO, *Appunti...*, op. cit.

83. M. ELIADE, *Trattato...*, op. cit., p. 263.

84. *Ibidem.*, p. 270.

85. E. FROMM, *op. cit.* (n. 3).

IVANOS CIANI

Sulla genesi della «Figlia di Iorio»

Ricordate, certo, la lettera che d'Annunzio inviò a Michetti il 31 agosto 1903, appena terminata la stesura della *Figlia di Iorio*:

Caro Ciccillo,
queste settimane d'estate resteranno memorabili per me. Non avevo mai lavorato con tanta violenza e non avevo mai sentito il mio spirito in comunione così forte con la terra.

Quest'opera viveva dentro di me da anni, oscura. Non ti ricordi? La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di vent'anni col capo sotto un *dramma di nubi*. Poi, d'improvviso, si mostrò compiuta e possente nella gran tela, con una perfezione definitiva che ha qualche analogia con la cristallizzazione dei minerali nel ventre delle montagne. Tutta quella vita è circoscritta da linee geometriche invisibili.

Un processo non dissimile s'è svolto in me. Ho sentito vivere le mie radici nella terra natale, e n'ho avuto una felicità indicibile. Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice: tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari.

L'indicazione del tempo è questa:

«Nella terra d'Abruzzi, or è molti'anni».

La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa.

L'azione è quasi fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari. Le canzoni del popolo e del contadino mi hanno dato i modi e gli accenti (...)

Fossero stati i tempi del *Piacere* o del *Trionfo della Morte*, con d'Annunzio operoso nel «convento» di Francavilla, anziché consegnata alla posta questa lettera avrebbe potuto ben figurare come dedicatoria in apertura del volume intitolato alla *Figlia di Iorio*; ringraziamento alla suggestionante magia del pennello michettiano e, insieme, succinta indicazione del modo da tenersi nell'affrontare la lettura di un testo solo apparentemente scorrevole e piano. Rimase tuttavia privata; e questo (se Filippo Surico, come non vedo ragione di dubitare, fu onesto trascrittore) consentì a d'Annunzio, diciotto anni più tardi, di smentire senza mezzi termini le affermazioni di chi stabiliva nel quadro michettiano un irrinunciabile antecedente della tragedia:

Michetti non mi ispirò, con la sua famosa tela, la tragedia. C'è un precedente. Io ero col mio divino fratello Ciccio in un paesetto d'Abruzzo, chiamato Tocco Casauria, dove, appunto, era nato l'amico, il pittore dal magico pennello. Ebbene, tutti e due, d'improvviso, vedemmo irrompere nella piazzetta una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita da una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria. La scena ci impressionò vivamente: Michetti fermò l'attimo nella sua tela ch'è un capolavoro; ed io rielaborai nel mio spirito, per anni, quanto avevo veduto su quella piazzetta: e infine scrissi la tragedia¹.

Lasciamo da parte, per un momento, la negata funzione maieutica della «famosa tela», la tempera affannosamente approntata per la prima Esposizione veneziana del 1895, e soffermiamoci sul «precedente», l'episodio che sarebbe stato vissuto in una con Michetti. Non lo escludesse già implicitamente la lettera del 31 agosto 1903, lo negherebbero precisi riscontri storici. La prima forma pittorica della *Figlia di Iorio*, alla quale d'Annunzio li si riferisce, è un bozzetto presentato all'Esposizione di Milano, aperta nella primavera 1881. Dunque, a Tocco Casauria con Michetti, d'Annunzio avrebbe dovuto trovarci nel tempo di mietitura del 1880. Ma, a parte il fatto che il loro rapporto d'amicizia non sembra essere iniziato prima dell'autunno di quell'anno², egli giunse a Pescara, dal «Cicognini» di Prato, soltanto il 19 luglio³, e i documenti epistolari in nostro possesso attestano, senza ombra di dubbio, che a Tocco Casauria col pittore si recò la prima volta nella tarda estate dell'anno successivo⁴. Così, il massimo che potremmo concedergli è di aver visto il bozzetto dopo il 19 luglio 1880, qualora Michetti a quella data lo avesse già compiuto o lo stesse elaborando: della qual cosa nulla mi è possibile dire.

Non sarà invece azzardato supporre che d'Annunzio, ormai proteso verso Michetti e gli artisti amici di lui (si vedano le liriche aggiunte nella seconda edizione di *Primo vere* e le «figurine abruzzesi» di *Terra vergine*), non si fosse lasciato sfuggire, giusta la sua veste di collaboratore del «Fanfulla della Domenica», la recensione che del bozzetto esposto a Milano faceva Nino Costa su quel foglio il 19 giugno 1881 (*L'Arte all'Esposizione di Milano. Lettere agli Artisti: Francesco Paolo Michetti*); recensione che, quando il 31 agosto 1903 scriveva al pittore, egli doveva avere davanti agli occhi o ben impressa nella memoria. Ricordate?: «La tua *Figlia di Iorio* fece la prima apparizione or è più di

vent'anni col capo sotto un *dramma di nubi*»; e Nino Costa, appunto ventidue anni addietro:

Il numero 36 rappresenta una giovine villana che passa vergognosa sulla strada di campagna mentre de' compaesani sdraiati sul prato, guardandola, fanno commenti poco lusinghieri, ciascuno a seconda della propria età e del proprio carattere (...) l'idea di aver sdraiati come animali quei villani giudici sull'erba, lasciando là ritta sola la donna che è forse colpevole, è fine, nobile ed umana; la linea del terreno è giusta e necessaria. *Sopra le teste degli uomini si svolge nel cielo un dramma di nubi, mentre sulla testa della donna sta un pesante velo violaceo nebuloso*.

Ho detto ed argomentato altra volta⁵ che senza Michetti, il pittore, ma anche e soprattutto l'amico a tal punto innamorato della propria terra da farsi centro di raccordo fra le più vive forze intellettuali ed artistiche di essa, la componente abruzzese dell'opera dannunziana (molto più vasta di quanto in genere non si creda) ben difficilmente avrebbe potuto essere quella che fu. Parlavo allora, in ossequio al tema propostomi, degli scritti fra il 1880 e il 1894, dalla seconda edizione di *Primo vere* al *Trionfo della Morte*, ma il discorso non cambia anche esteso alla *Figlia di Iorio*.

Che, in se stessa, la «famosa tela» poco abbia da spartire con la tragedia dannunziana mi sembra piuttosto evidente: si dimentichi Mila di Codra e non sarà disagevole accorgersi di come la tempera di Michetti (conforme, del resto, a una concezione pittorica in lui dominante ormai da tempo) miri sostanzialmente ad esprimere i valori di una figura in movimento; e, dunque, di là dal pur dichiarato soggetto⁶, a significare, narrando una vicenda stilistica, un'idea di pittura «pura». Ma, ciò detto, occorre subito sottolineare la scarsa importanza di tutto questo quando si consideri che d'Annunzio (un d'Annunzio, tra l'altro, assai meno addentro, rispetto al passato, ai segreti della tumultuosa officina michettiana) non era certo il lettore più idoneo a un'interpretazione siffatta. Come sentirla lontana dalla poetica sociale che ne aveva guidati i numerosi studi preparatori, a lui familiarissimi, degli anni Ottanta? Come, egli romanziere di «cicli», non ritenerla elemento costitutivo, chiave di volta di quel ciclo pittorico incardinato sulla figura di una donna dei campi che si «perde», notoriamente vagheggiato da Michetti almeno da un quindicennio?⁷

Vedete, infatti, cosa scriveva dell'amico pittore alla fine del 1896, rielaborando un articolo di tre anni prima⁸:

Si matura intanto, sotto l'assiduo calore della meditazione, l'opera compendiarica nella quale il maestro vuol concentrare le energie del suo spirito, ora ch'egli finalmente le conosce tutte e n'è assoluto signore avendole portate con metodo verso il più alto grado d'intensità possibile (...)

Sono circa duecento le tele già pronte, che hanno ricevuto il primo getto dell'idea, i toni e le linee fondamentali del quadro. In talune la ricerca tecnica è avanzata così che la superficie colorita già dà al mio oc-

chio la sensazione della sostanza vivente (...)

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna, d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a simiglianza delle migrazioni primordiali. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorente, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei voti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. Qui turbe fanatiche, con i torsi nudi tatuati di simboli azzurri, con le braccia avvolte di colubri, o con canestre di grano sul capo, o con serti di rose e di vitalbe, vanno dietro i loro idoli gridando, stupefatti dalla monotonia delle loro grida. Qui la vergine dai capelli rossi che le cingono la fronte come un diadema di fuoco, chiusa nella sua profonda inconsapevolezza, conduce al pascolo di primavera la vacca gravida portando nel pugno una canna fronzata da cui geme la linfa interrotta. Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita. Tutti i drammi e tutti gli idillii, tutte le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sono qui come in un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il mistero delle sensazioni confuse, la profondità della vita inconsapevole, le meraviglie del sogno involontario ereditato.

Chi scrive è chiaramente l'autore del *Trionfo della Morte*, ma solo quello che concede a Giorgio Aurispa la serenante visione trasfiguratrice della terra e della gente d'Abruzzo, «sollevate fuori del tempo, con un aspetto leggendario e formidabile, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome»¹¹; il Giorgio Aurispa che si dice: «Il segreto dell'equilibrio per l'uomo d'intelletto sta nel saper trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore»¹². Lontano il Giorgio Aurispa che poi si riconosce «estraneo a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi»¹³. Significativamente lontano, preciserei: a stabilire la non identificabilità dell'autore con il protagonista del suo romanzo e, per contro, a ribadire quanto egli, Gabriele d'Annunzio, si imparentasse con Michetti nel sentire la terra natale; quel Michetti che, pur in presenza (come nel *Voto*) di una scena orripilante, non l'orrore vi indagava, bensì le residue tracce d'una remota origine di festa. Ecco: ritengo che proprio in questo particolare ripensamento dell'Abruzzo, occasionato dal ribadito omaggio a Michetti (e il nuovo sentire la sua terra e la sua razza trovò anche un modo inopinato di radicarsi nell'immaginare e nel dire di d'Annunzio, come fu quello rappresentato dai discorsi «politici» duran-

te la campagna elettorale del 1897)¹⁴, possa cogliersi l'avvio del processo, non lineare ma ininterrotto, destinato a sfociare nella *Figlia di Iorio*.

È solo una fortuita coincidenza che due luoghi del citato articolo sull'opera michettiana (dei quali non è parola nel *Trionfo della Morte*) sembrano raccomandarsi quale antefatto del primitivo canovaccio della tragedia?¹⁵ Si richiama-no quelli:

Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce tra le biche gigantesche (...) Qui la vergine esangue, liberata da una fattura d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto l'azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita;

e si veda la traccia abbozzata per il primo atto¹⁶:

La prateria presso il Santuario - Gli uomini falciano l'erba. Passa la figlia di Iorio. Gli uomini la beffeggiano (*l'incantata*). Ella si rifugia nel santuario. I falciatori s'allontanano. Rimane il padre di Laimo, che ingiuria Tora Mila per l'amore del figlio. (si manifesta il suo desiderio simile) Sopravviene il figlio Laimo, scena a tre - di supplicazione - poi di minaccia. Alcuni falciatori si appressano - portano via il padre. - Scena tra Laimo e Tora - Appare Favetta la vergine che va al santuario tra le due sorelle di Laimo che portano i ceri, smorta, tenuta dalla malia.
Scena.

...

La prima notizia circa il progetto di un dramma intitolato *La Figlia di Iorio* è del 5 settembre 1899. Romain Rolland incontra d'Annunzio a Zurigo, in compagnia della Duse, e riferendosi a un colloquio avuto con lui, annota nel suo *Journal intime*, sotto quella data, che il poeta ha ultimato *Il fuoco*, sta scrivendo le *Laudi*, pensa al proseguimento delle *Vergine delle Rocce* e a due nuove opere teatrali, *Francesca da Rimini* e, appunto, *La Figlia di Iorio*¹⁷. Il sospetto che il pensiero di quest'ultima si fosse già concretizzato almeno negli abbozzi di scene ai quali poco sopra mi riferivo¹⁸ è forte, ma ciò di cui si alimenta è anche, per il momento, poco bastevole a giustificarlo: da un lato, il fatto che, secondo la mia ed altrui provata esperienza, quando d'Annunzio parla di un'opera in gestazione dice il vero più spesso di quanto in genere non si creda; dall'altro, un discorso di filigrane, bisognoso di un'attenta verifica (un certo tipo di carta per gli abbozzi del primo e del secondo atto; un altro, filigrana BAYARD, per la progettata dedica della tragedia a Pascoli, sicuramente del settembre 1903, e per l'elenco definitivo de *Le persone della tragedia*¹⁹; e carta filigranata BAYARD è quella impiegata per gli autografi che io conosco fra il 1900 e il 1903, come per quelli dei quali so attraverso gli studi dedicati da Gibellini ad *Alyone*²⁰).

Comunque stiano le cose, mi sembra tuttavia da rilevare il costante pensiero d'Abruzzo che tiene d'Annunzio e trova occasione di manifestarsi anche in luoghi nei quali risulterebbe, di per sé, scarsamente motivato e dunque, proprio per questo, sta a testimoniare di aggirarsi su qualcosa di concreto. Non è scoperta, diciamo così, impreveduta l'abruzzesità dell'acceso tragedia Stelio Effrena?:

Un bifolco spingeva due bovi giovani aggiogati all'aratro, ed arava la sabbia per insegnare ai giovenchi il solco diritto (...)

Poi passavano le greggi, lungo la riva del mare: venivano dalla montagna, andavano verso le pianure della Puglia, da una pastura a un'altra pastura. Le pecore lanose camminando imitavano il movimento delle onde; ma il mare era quasi sempre quieto, quando passavano le greggi con i loro pastori. Tutto era quieto; su le spiagge era disteso un silenzio d'oro. I cani correvano lungo i fianchi della mandra; i pastori s'appoggiavano alle aste; fiocchi erano i campani in quell'immensità²⁷.

È il medesimo pensiero che, nell'anno stesso della pubblicazione del *Fuoco*, suggerisce il progetto di una definitiva risistemazione della prosa novellistica; progetto che passa in esecuzione (per completarsi nel 1902) il 24 dicembre 1900, quando d'Annunzio invia a Giuseppe Treves una copia di *San Pantaleone*, toltivi *Commiato* e *San Laimo*, perché si approntino bozze «con larghi margini» destinati ad accogliere limature alla forma, aggiunte o tagli²⁸. Ma per saperlo sicuramente inteso alla *Figlia di Iorio* occorrerà attendere i primi giorni del gennaio 1902, quando egli ebbe modo di confidare i suoi propositi di lavoro a Edmondo De Amicis:

Domandato dei nuovi lavori che avesse in mente, avendomi risposto che pensava una tragedia rustica d'argomento abruzzese, ispiratagli dal celebre quadro del Michetti: «La Figlia di Iorio», gli chiesi notizie del grande pittore²⁹.

Ad altro, è noto, avrebbe attestato sino alla fine di giugno dell'anno successivo: *Maia*, *Elettra*, una cospicua parte di *Alcyone*, in veste di poeta lirico. Nel contempo, il drammaturgo cedeva, come un tempo il romanziere, alla tentazione delle amplificazioni cicliche, e, compiuta *Francesca da Rimini*, raccoglieva materiali per l'affresco dei *Malatesti*: *Parisina* e *Sigismondo*. Un titolo quale *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio*, figurante (fino alla primavera 1903) tra i progetti dei *Canti della Morte e della Gloria di Elettra*³⁰, significava, forse, un divisato assorbimento della tragica materia «rustica» nella folta trama laudistica? E, se questo fosse stato, quel momentaneo disegno trovava slancio e una qualche giustificazione nel fatto che il *Ditirambo I* del futuro *Alcyone* (il cui autografo reca la data "calen d'agosto MCMII"³¹), nelle reiterate interrogative dell'esordio (dall'enfasi ben imparentata a quella delle odi di *Elettra*), sembra proprio richiamare temi che, come abbiamo visto, d'Annunzio aveva associato alla pittura di Michetti e aveva raccomandato alla propria immaginazione?:

Ove sono i cavalli del Sole
criniti di furia e di fiamma?
le code prolisse
annodate con liste
di porpora, l'ugne
adorne di lampi
su l'aride ariste?
Ove l'aie come circhi,
le trebbie come pugne,
come atleti la rustica prole?
Ove sono i cavalli del Sole
disgiunti dal carro celeste?
Ove le sferze sonanti,
le redine lunghe sbandite,
il tinnir dei metalli,
il brillar delle madide groppe?
Ove gli urli, ove i canti, ove i balli?
Ove la femmina bella
coperta di loppe e di reste
come d'ori e di gemme?
Ove gli scherni, le risse,
le nude coltella,
il sangue che fuma e che bolle,
il giovine ucciso che cade
nelle sue biade
asperse del suo ricco sangue
e del vin suo vermiglio?
Ove il tuo nume, o Dioniso,
e il tuo riso e il tuo furore
e il tuo periglio?

Domande, le mie, destinate a rimanere senza risposta in difetto di documenti buoni a consentire il contrario. Certo, se la canzone *Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio* fosse stata composta, e davvero avesse tenuto luogo della tragedia, il lungo pensiero di questa ne sarebbe risultato sminuito. Dico il pensiero, giacché non ritengo che quando poi d'Annunzio si decise a scriverla altro avesse di fissato sulla carta più dei ricordati appunti circa un primo e un secondo atto, del resto scarsamente messi a frutto. Una gestazione mentale, e niente affatto generica, doveva però esserci stata.

È noto che in un'intervista, pubblicata sulla «Tribuna» il 25 aprile 1905, d'Annunzio ebbe a dichiarare:

La Figlia di Iorio mi balzò alla mente mentre mi accingevo a comporre il *Sigismondo Malatesta* e fu anche rapidamente eseguita. Io non avevo dinanzi al mio spirito se non la figura di Mila e la scena dell'«incanata»: ero giunto alla metà del primo atto e non sapevo ancora in qual modo avrei svolta la tragedia. Ma da quel punto, a un tratto, non ebbi più interruzioni di sorta.

Questo, in parole povere, vorrebbe significare che concepimento e stesura della tragedia sarebbero perfettamente circoscrivibili in un luogo e in un tempo: Anzio, fra il 18 luglio e il 29 agosto 1903, le date segnate come estreme sul ma-

noscritto autografo (che ci è noto attraverso una riproduzione²⁹).

Non così dicono, invece, i pur frettolosi appunti sopra richiamati; e non solo perché testimoniano l'ideazione di un numero maggiore di scene, ma anche perché il loro ipotizzare una tragedia «rustica»³⁰, di mondo agricolo, laddove quella poi realizzata nasce subito «pastorale»³¹, implica un ripensamento di qualche importanza. E non così dice la cospicua e varia schiera di libri-fonte, non solo folclorici, squadrati sul tavolo di lavoro anziate, e li recati dalla Capponcina: si presume con un criterio, elastico quanto si voglia, di utilizzazione.

Tanto in ordine al concepimento. Ma anche la stesura potrebbe non essere stata così spedita come nelle parole di d'Annunzio. Vero è che, salvi numeratissimi luoghi (su uno dei quali mi soffermerò), il manoscritto da noi conosciuto non tradisce particolari tormenti. Tuttavia, se le due carte, rimaste a documentare, per qualche battuta, un momento elaborativo anteriore a quello in esso fissato³², non furono le uniche; se, cioè, fossero la spia di un modo di procedere che affidava al manoscritto in questione un testo sufficientemente pacificato (modo, sia detto per inciso, ben dannunziano), esse, con i loro intrichi, non renderebbero certo immagine di una scrittura *currenti calamo*.

Accennavo, poc'anzi, ai rari tormenti compositivi di una qualche rilevanza documentati dall'autografo della *Figlia di Iorio*. Il ripensamento più notevole è, senza dubbio, quello che interessa, nel primo atto, la seconda scena (sulla metà), intervenuto quando almeno la stessa era già compiuta: quattro carte interpolate per introdurre gli attuali versi 131-76 e 195-203, vale a dire, badando all'essenziale, i versi incentrati sulla mazza di Aligi³³.

Non c'è bisogno, credo, di sottolineare la felicità di una giunta dalla quale, se non altro, dipende il suggestivo parallelismo tra la seconda scena del primo e del secondo atto. Ma non reggerebbe un'ipotesi che vedesse nell'invenzione di quel tema il congegno da cui, «a un tratto» (secondo l'intervista del 1905), originò la possibilità di sciogliere in dramma un'idea ancora involuta quando la stesura della tragedia era già «alla metà del primo atto». Verso più, verso meno, infatti, quella metà coincide con la chiusa della quarta scena, allorché Mila irrompe nella casa di Aligi, lui e la non tocca sposa al centro dell'atavico rito nuziale. Questo, sì, evento strutturante; ma davvero impreveduto dall'autore, che proprio sul presentimento di un'oscura minaccia aveva fondato il trasognamento di Aligi?

Io mi colcai e Cristo mi sognai.
Cristo mi disse: «Non aver paura».
San Giovanni mi disse: «Sta sicuro».
Senza candela tu non morirai».
Disse: «Non morirai di mala morte».
E voi data m'avete la mia sorte,
madre; la sposa voi l'avete scelta

pel vostro figlio nella vostra casa,
Madre, voi me l'avete accompagnata
perché dorma con me sopra il guanciaie,
perché mangi con me nella scodella.
Io pascevo la mandra alla montagna,
alla montagna debbo ritornare.

Sono parole del pastore alla madre nella seconda scena, le prime vere sue dopo la salvezza rituale del mattino («laudato Gesù e Maria! / E voi madre (...) / Benedette voi, sorelle»), e lasciano intendere che qualcosa gli accadrà di tremendo, nonostante l'innocenza, la sua piena, indiscussa accettazione della sorte stabilitagli: qualcosa che perverterà un cardine della *religio* familiare, ma di cui egli non patirà le conseguenze estreme, di là dal suo comportamento.

Per concludere, a me sembra che, quando si affacciò alla vita dei versi, la *Figlia di Iorio* si fosse già data, nell'intreccio e nel tono, un indirizzo immutabile. L'intervista del 25 aprile 1905, con quella sua pretesa di farla apparire come nata d'incanto, non ha motivazione diversa dall'intervista del 1921: accreditarle una genesi del tutto estranea alla genesi della tempera michettiana. Il che non fu, perché non poteva essere.

NOTE

1. In T. Silani, *F.P. Michetti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 113.
2. L'intervista, concessa nel giugno 1921, si legge ora in F. Surico, *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con G. D'A.*, Roma, Urbs, 1939, pp. 39-40.
3. Il bozzetto è quello riprodotto nella tavola cxxvij di T. Silani, *F.P. Michetti*, cit.
4. E l'epoca in cui nacque, allora insediato in una casa del litorale, il «Cenacolo francavilliese»; nascita celebrata da d'Annunzio nella dedica degli *Idilli selvaggi*, otto componimenti in metro barbaro aggiunti alla seconda edizione di *Primo vere* (1880): «A F.P. Tosti, a E.P. Michetti, a Costantino Barbella, a Paolo De Cecco / questi scialbi pitimbici / in ricambio / del XXVI ottobre, un poema!».
5. Scrivendo da Pescara il 24 luglio al suo compagno di classe Giovanni Cucchiari, Gabriele gli diceva: «Questi cinque giorni di lontananza mi sono parsi proprio cinque mesi; e a te?» (cfr. *Lettere a un amico di collegio*, «Nuova Antologia», gennaio 1949).
6. Tappa dell'escursione che, durata dall'8 al 13 settembre 1881, li portò, insieme a Barbella, fino a Scanno. Qualcosa ne scrisse a Giselda Zucconi, in particolare il 15 settembre; e «Presso Tocco Casauria / Dal vero» furono concepiti i distici di *Canto nuovo* I x, a lei inviati l'11 ottobre (cfr. G. d'A., *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, pp. 222-23 e 252-53).
7. L'11 gennaio 1881, cioè circa un anno e mezzo prima della pubblicazione di *Terra vergine* (e con a stampa in rivista il solo *Cincinnato*), d'Annunzio scriveva a P. De Cecco: «Pubblicherò nell'autunno un volume di *Figurine abruzzesi* (...) Ciccillo non potrebbe aiutarmi con la sua matita? Dovrebbe fare degli studietti, come li sa fare voltanto lui, sulle mie figurine; e pubblicheremo il volume dal Treves (...) intitolandolo: *Figurine abruzzesi / studio di F.P. Michetti e G. D'Annunzio*. Che ne dici? Io credo che le mie figurine si prestino ad uno studietto di costumi» (cfr. F. Di Tizio, *Lettere di D'A. a P. De Cecco*, «Quaderni del Vittoriale», n. 37 [gennaio-febbraio 1983], p. 59). E il 21 luglio dello stesso anno, riferendosi alle canzoni abruzzesi raccolte da Tosti per l'editore Ricordi, scriveva alla Zucconi: «(...) lo studio dirò quasi analiticamente e fisiologicamente perché di ognuna io farò una figurina» (cfr. G. d'A., *Lettere a G. Zucconi*, cit., pp. 144-45).

8. Il corsivo è mio.

9. Nella mia relazione al Convegno su *Il Messia dell'Abruzzo*, organizzato nel 1985 dall'Associazione E. Flaiano di Pescara, ora a stampa negli *Atti* (Pescara, Associazione culturale Flaiano, 1986, pp. 27-38).

10. Il *Catalogo illustrato della Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia* (Venezia, Premiata Stabù, tipo-litografico Fratelli Visentini, 1895), tenutasi dal 22 aprile al 22 ottobre, al n. 218, pp. 112-13, recita: «La Figlia di Iorio (quadro a tempera). / Rappresenta un episodio della vita abruzzese, in una delle terre interne, alle falde della Majella, dov'è ancora forte l'impronta della razza originale e quasi immutato il costume antico. La figlia di Iorio - colei che peccò per amore e che dal suo peccato è cinta d'infamia e di fascino - passa pel sentiere della montagna, mentre la seguono le irrisioni e i desiderii degli uomini ozianti in varie attitudini sul ciglione sassoso. / Conviene che lo spettatore si ponga a una certa distanza dal quadro, per coglierne gli effetti che da vicino l'asprezza della superficie distrugge interamente. Alcuni *modii* vi sono annessi».

Tito Rosina (*Mezzo secolo de «La Figlia di Iorio»*, Genova Principato, 1955, pp. 96-97), informando circa un melodramma (musica di Guglielmo Branca, libretto di Pompeo Sansoni) intitolato come il quadro di Michetti e dato in prima nel carnevale 1897 al *Ponchielli* di Cremona, afferma che la didascalia del *Catalogo* sopra citata, parzialmente riprodotta dal Sansoni in testa al suo libretto (Bologna, Tedeschi, 1896), si deve a d'Annunzio. La cosa non ha riscontro nel *Catalogo* né altrove; ma non è improbabilissima, se nel *Catalogo*, alle pp. 48-50, il profilo di Michetti (membro del Comitato di Patrocinio dell'Esposizione) è dichiaratamente ottenuto citando un ampio brano dell'articolo a lui dedicato da d'Annunzio sul mensile «La Tribuna illustrata», maggio 1895, *I nostri artisti*, F.P. Michetti. E si aggiunga che quando fu presumibilmente stesa la didascalia (inizio 1895; la *Prefazione del Catalogo* è datata 30 aprile) d'Annunzio era a Francavilla, ospite nel «convento» michettiano.

11. La testimonianza più completa a proposito del ciclo imperniato sulla figura della «figlia di Iorio» è costituita dall'articolo che E. Janni dedicò al pittore, ricavandolo da un'intervista da lui concessagli: F.P. Michetti, «La Lettura», X, n. 11 (novembre 1910). Ne trascrivo la parte centrale:

«Orsogna, invece, è il paese della *Figlia di Iorio*. I costumi, che ora vanno scomparendo, di Orsogna, con quella pittoresca mantiglia sulla gonna succinta, sono stati la grande ammirazione di Michetti. Perciò vi ebbe la sua culminante sosta la *Figlia di Iorio*».

«Dico la sua sosta perché nella mente geniale dell'artista la *Figlia di Iorio* non era soltanto un quadro: era un poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti - un poema di passione, di peccato, di odio come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stesse la tragedia d'una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale».

«La *Figlia di Iorio* era, nel pensiero di Francesco Paolo Michetti, la fanciulla cresciuta nella casa semplice, alla pia ombra delle grandi tradizioni georgiche e religiose d'Abruzzo. Bambina, è l'angioletto bianco che sfoglia le rose alla processione del Corpus Domini. Giovinetta, è la grazia del vivere utile, è la bellezza che fa sostar a guardare: quando ella passa, le campane dei vesperi, sui colli e per le valli, sembrano un po' sonare la gloria della sua testa bruna, in cui si aprono, grandi luci di sogno, i suoi occhi - i suoi occhi michettiani. E poi, la tragedia. Viene l'amore; l'ebbrezza vince. Ella si dà all'uomo che le ha tese le braccia in un gesto di dolcezza; e il gesto è finito in rapina. E la *Figlia di Gregorio* (Iorio, nei paesi alle falde della Majella, è il diminutivo del modesto e comune Gregorio) diventa la favola di tutti. La rigida e crudele virtù paesana infierisce contro di lei in onta e diletto; e dalla parte di quelli che ridono sta anche, un po' in disparte, il maschio che ebbe tutto ciò che voleva, il suo piacere e la sua vittoria. E la caduta profonda, senza mani che si tendano soccorrevoli, senza parole che suonino consolatrici. È una tempesta afferra e sconvolge l'anima della *Figlia di Iorio*. Ella è bella, e la colpa le ha messo come una magica aureola alla fronte. Si rialza; si guarda intorno, si vede gli uomini furtar la lascivia nel solco ardente del suo passaggio. Ora compirà la sua vendetta. La *Figlia di Iorio* diventa il flagello. Le madri, le mogli, rabbriviscono al suo nome e maledicono. Ella è la corruttrice demoniaca, è la maga che affascina gli uomini e li fa demetri. S'ella guarda con quei suoi occhi che paiono il riflesso d'un inestinguibile incendio interiore, i giovani - e gli uomini maturi, e quelli sulle cui chiome sono scese le prime brine della vecchiezza - scordano tutto, le sante leggi della famiglia, il focolare antico, le pie consuetudini e il letto consacrato, e la seguono, fin

che la loro vita è perduta, per questo mondo e per l'altro. Uno dei grandi quadri - il più possente forse - doveva rappresentare una piccola piazza di villaggio davanti alla chiesa. Il popolo esce, la *Figlia di Iorio* arriva, sola e terribile, chiusa nella sua bellezza come in un'armatura, e il suo passo verso i gradini della Casa del Signore sembra di sfida. Le donne, da un lato, si ritraggono impaurite ed ostili, come davanti ad un'apparizione infernale; dall'altro lato, aggruppati in parte ancora sui gradini della chiesa, gli uomini guardano con avidi occhi; alla porta aperta appare il sacerdote, accampato su uno sfondo mistico d'ombre e di ceneri accessi. È il momento in cui la *Figlia di Iorio*, erca come una bella pantera sui ricordi dell'inganno patito, del vituperio subito, dell'acuto e del fiele della sua passione, sta contro gli uomini e contro Dio; e intorno a lei un'aura di terrore, di bramosia, di sacrilegio grava come un'ala sulle anime. Poi il flagello cade. Ed ella esulta più la vendetta che la prima colpa. Ella vive nella sua solitudine fuggendo le pupille nel passato che l'ha sopraffatta come una cosa sua ma più grande di lei, come una fatalità in cui la sua inconscienza profonda operava. È morta? Chi sa? Forse il suo corpo è lassù, in qualche ignorato e inaccessibile crepaccio della montagna, dove prendono il volo le aquile; ma il suo spirito è ancora per le terre, e passa nei veli d'una leggenda che è di peccato, ma più di patimento e di tristezza».

«Sembra il concepimento di un Faust donna, che per la miseria del suo destino abbia stretto un patto col diavolo, finché la vanità di tutto, sin della vendetta, suoni come un'avvertimento della sera sull'anima uscita dal ceppo cristiano della razza, e una redenzione di pietà versi la sua bianca e pallida luce angelica mentre la morte passa e purifica; un Faust d'un Goethe più presso alla visione concreta delle forze elementari dell'uomo».

12. Si tratta dell'articolo *I nostri artisti*, F.P. Michetti ricordato alla nota 10. Nel 1896 fu ristampato, appunto con varianti e giunte relative alla *Figlia di Iorio* esposta a Venezia, nel libro VIII del «Convito» (luglio-dicembre), con il titolo *Nota su F.P. Michetti*. Poi, con il titolo *Dell'arte di F.P. Michetti*, raggiunse la sua forma definitiva nel volume *Prose scelte*, Milano, Treves, 1906.

13. Cf. G. d'A., *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, p. 868.

14. Ivi, p. 872.

15. Ivi, p. 917.

16. Mario Pomilio (*D'A. e l'Abruzzo*, in AA.VV., *L'arte di G. D'A.*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 597-619) si spinge fino a riscontrare una politicità nella *Figlia di Iorio* (parzialmente contestata da Ettore Paratore, ivi, pp. 620-23), anche appoggiandosi su un articolo di Scarfoglio. *Durante la crisi*, del 5 novembre 1903 (che ora si legge ne *Le più belle pagine di E. Scarfoglio*, Milano-Roma, Treves-Freccani-Tumminelli, 1952, pp. 227-35). Scritto subito dopo una lettura della tragedia fatta a lui e a Michetti dal medesimo d'Annunzio, che l'aveva appena terminata, l'articolo si raccomanda, per ovvii motivi, in sede esegetica.

17. Mi riferisco alle tracce prosastiche dei due primi atti della *Figlia di Iorio* fatti conoscere da A. Bruers (*Nuovi Saggi dannunziani. Seconda serie*, Bologna, Zanichelli, 1942, pp. 140-42) e successivamente studiati, insieme ad altri frammenti inediti, da E. Mariano (*Appunti sulla «Figlia di Iorio»*, «Quaderni Dannunziani», VIII-IX [1958], pp. 47-73).

18. A proposito dell'ultima scena ipotizzata, mi pare opportuno segnalare che uno degli studi preparatori di Michetti raffigura cinque giovani che osservano una donna a capo chino incedente, tra due compagne, su un viottolo che costeggia un fiume. Lo studio è riprodotto fotograficamente in AA. VV., *Gloria alla terra*, G. d'A. e l'Abruzzo, Pescara, Editrice Dannunziana Abruzzese, 1963 (tra le pp. 264-65, la prima fotografia nel verso della prima tavola). Per l'editore, che non ne indica né provenienza né data, è la «prima idea de *La Figlia di Iorio* di F.P. Michetti». Lo studio era fra quelli esposti con il quadro a Venezia? (Cf. la nota 10).

19. Cf. G. Tosi, *D'A. visto da R. Rolland*, «Il Ponte», marzo 1963, p. 349, nota 40. La pagina del *Journal* (in massima parte inedito) vi è però citata riassuntivamente, e non è possibile, al momento, farlo in modo integrale; consultato da Tosi quando ancora le carte Rolland si trovavano presso la vedova dello scrittore, alla morte di lei, avvenuta di recente, con esse è passato alla Nazionale di Parigi, dove attende la sistemazione.

20. I saggi di Bruers e di Mariano, ricordati alla nota 17, non avanzano ipotesi di datazione.

21. Per dedica ed elenco, cf. E. Mariano, *Appunti sulla «Figlia di Iorio»*, cit. pp. 49-50.

22. Si veda, in particolare, P. Gibellini, *Per la cronologia di «Alcione»*, «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 393-424.

23. G. d'A., *Il fuoco, Prose di romanzi*, II, Milano Mondadori, pp. 733-34.
24. La lettera si legge in «Convivium», XXVII, 6 (novembre-dicembre 1959), *Altre lettere inedite di G. d'A.*, a cura di E. Maccagnolo, pp. 708-709.
25. L'intervista fu pubblicata sulla «Tribuna» solo il 10 giugno, ma è lo stesso De Amicis a dichiarare che gli era stato concessa nel gennaio. Si legge anche nel suo *Nuovi ritratti letterari ed artistici*, Milano, Treves, 1908 (il passo in questione a p. 159).
26. Cfr. P. Gibellini, *Per la cronologia di «Alicione»*, cit., pp. 410-11.
27. Ivi, p. 397.
28. Cfr. *La figlia di Iorio, tragedia pastorale di G. d'A., riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani*, E. Bestetti Editore d'Arte, 1938 (explicit 1° marzo: il giorno della morte di d'Annunzio). Ne è stata fatta una ristampa nel 1969.
29. Cfr. il passo di cui alla nota 25.
30. «Io pascevo la mandra alla montagna, / alla montagna debbo ritornare», dice Aliigi nella seconda scena del primo atto (vv. 123-24). E, scrivendo a Giuseppe Treves il 1° agosto 1903, d'Annunzio gli prometteva: «Vedrai una forma impreveduta di tragedia pastorale: una forma nuova e straordinariamente efficace» (cfr. *Ventidue lettere inedite di G. d'A.*, a cura di E. Maccagnolo, «Convivium», XXVI, 6 [novembre-dicembre 1958], p. 737).
31. Una la conserva la Nazionale di Firenze, l'altra la Nazionale di Roma.
32. Tra la carta 12, il cui ultimo verso vi è numerato 147 (nv - *ne varietur* - 131: «Io ho mietuto all'ombra del suo corpo») e la carta 14, il cui primo verso vi è numerato 165 (nv 204: «madre, madre, dormii settecent'anni»), risultano intermesse le carte 12 bis, 13, 13 bis, 13 ter, occupate da 72 versi che, contrariamente agli altri, non hanno numerazione a margine. I versi aggiunti furono, dunque, 55. Ma quali?
- L'ultimo verso della carta 12, prima di essere «Io ho mietuto all'ombra del suo corpo», era stato «Madre, e chi è che grida così forte?» (e, ancor prima, «Dimmi, e chi è che grida così forte?»), che ora chiude la carta 13 bis (nv 177). Così, l'originaria carta 13 doveva iniziare con il verso «I mietitori fanno l'incantata» (nv 178), che ora apre la carta 13 ter; la quale, se non può essere la 13 originaria, sia perché i versi non vi sono numerati, sia perché ne contiene ben 26 (nv 178-203), laddove quella ne conteneva, com'è ovvio, soltanto 17, ce ne rende, credo, un'immagine abbastanza fedele. Infatti, considerando che gli ultimi 9 versi (nv 195-203) vi risultano per certo aggiunta posteriore (e addirittura in due fasi distinte), è verosimile che i 17 precedenti (nv 178-94) ripetessero da vicino quelli dell'originaria carta 13: probabilmente in maniera più stretta i versi corrispondenti alla *ne varietur* 178-89 e 194, scritti senza alcun pentimento; in maniera meno stretta i versi 190-93, ma solo quando d'Annunzio li ricrisse su «Figlio, che passa per l'anima tua? / No, figlio. "Non aver paura." Cristo / ti disse. Guarda la croce di cera: / fu benedetta per l'Ascensione».
- Se ben vedo, i 55 versi aggiunti dovrebbero essere i corrispondenti alla *ne varietur* 131-76 e 195-203.

FRANCO GAVAZZENI

Perizia metrica della «Figlia di Iorio»

Il soggetto intitolato non pretende sancire una competenza di parte, riservandone il diritto e l'uso a chi vi parla, bensì solo enunciare in forma corrente il tema commissionato, che limitava l'oggetto di indagine a un aspetto specifico del testo; sul quale, in questa pur eccezionalmente prodiga stagione di studi e commenti dell'opera di Gabriele D'Annunzio, se non inaugurante certo almeno rinnovante una filologia finalmente adeguata al poeta delle *Laudi*, l'attenzione della critica non sembra essersi soffermata in modo speciale, salvo sporadiche, ma non per questo meno preziose ed acute ancorché non recentissime indicazioni¹. Il che non suscita particolare stupore, trattandosi del normale riverbero sul lavoro di analisi di un consolidato e non fallace giudizio che, nonostante i debiti distinguo, investe l'intero teatro in versi dannunziano. Non fallace per quanto riguarda l'esperienza drammatica nel suo insieme. Ineccepibile nel caso di precisi episodi (per es. *La nave*). Certo complessivamente ingiusto a fronte della caratura della maggioranza dei testi, che, a dispetto di una marginalità che è conseguenza della loro seriorità rispetto ai punti-forza del diagramma dannunziano, conserva una dignità formale che non cede a quella celebrata nell'ambito di generi diversi, e si stacca senz'altro nettamente, per restare alla poesia, dal trasandato cerimoniale laudistico che già mina la compagine di *Elettra*. Per contro, una volta fatti esperti dell'inconveniente di cui sopra, liberare e isolare il singolo dalla ganga sarebbe, oltre che storicamente scorretto, anche singolarmente improduttivo. E non già per lesa diacronia, ma per il suo opposto: per lesa sincronia. Il teatro dannunziano in versi risponde

infatti a una concezione univoca, dalla *Francesca* a *Parisina* (e tale permane in veste non italiana), così che i suoi capitoli si lasciano individuare come aspetti consapevolmente differenziati all'interno di un'impresa unica.

In modo analogo, all'interno di un unico libro, la varietà metrica di *Alcione* si spiega nella sua considerazione sincronica. È però innegabile che nel caso del teatro, contrariamente a quanto accade nel terzo libro delle *Laudi*, i testi non si presuppongono e non si determinano in unità, ma cionondimeno si implicano e definiscono nel riguardo di un progetto formale che alla modulazione del ritmo nella misura del verso affida variamente la scansione del mito, della storia e del passato prossimo.

In autore quale D'Annunzio, in cui nulla è lasciato al caso, tutto essendo rigorosamente e, talvolta, meccanicamente, predisposto, nulla sfugge al suo destino funzionale, e quanto ne deroghi e poi riassunto in schemi di elastica comprensione formale. Dentro un universo poco predisposto a concedere spazio alla preterintenzionalità, quella della fisionomia ritmica del metro è un indice che si palesa subito come la principale spia della struttura del testo. E che non riguarda esclusivamente il discorso poetico, se è vero che nella dedica *A Francesco Paolo Michetti del Trionfo della Morte* si legge: «Il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare [...] E questi vocaboli vengono coordinati in periodi quasi sempre eguali, mal connessi fra loro, privi d'ogni ritmo [corsivo mio], che non hanno alcuna rispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'immagine [...] gli psicologi in ispecie hanno per esportare le loro introversioni un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno. E, nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni, hanno *elementi musicali* [corsivo mio] così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna [...] Né per trovar *esempi di bella prosa musicale* [corsivo mio] debbono essi uscire dai buoni secoli. I nostri più grandi artefici della parola ereditarono dall'eloquenza latina lo *studio del ritmo* [corsivo mio]. In Roma la musica verbale fu parlata e scritta [...] Come Marco Tullio Cicerone modulava con bocca quasi canora i suoi periodi per produrre nell'intimo degli ascoltanti un moto veemente, - così Tito Livio nelle *Decadi* gareggiava di numeri con i poeti per amplificar la grandezza dell'anima romana nei fatti dal suo stile espressi. Entrambi sapevano che le sillabe, oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti.

Principe nella lingua nuova, il Boccaccio non ignorò e non trascurò questo mistero. Egli intese talvolta un assai dotto orecchio a variar le cadenze [corsivo mio] delle sue frasi abondevoli ecc. ecc.»: invitando infine il Cenobiarca a non lasciarsi sfuggire nella prosa del *Trionfo* «qualche nobile ritmo». Il brano è ripreso per esteso nell'*Avvertimento* preposto alle *Prose scelte* del 1906, dove la promessa: «Gli ammiratori dello stilista saranno lieti di ritrovare qui le scritture più amate, insieme con quelle che - come l'episodio della fontana muta nel-

le *Vergini delle rocce* - sono ormai famose al pari delle melodie indimenticabili», era accompagnata dalla certificazione della musicalità della prosa dannunziana grazie alla citazione di due passi estratti da altrettanti articoli dedicati dallo stesso D'Annunzio alla prosa del Carducci e alle sue peculiarità.

La prima dice: «Sovente, specie nella descrizione del paese, egli [Carducci] trova l'epiteto o il verbo esatto che illumina di subito un intero ordine di parole [corsivo mio] e dà a chi legge o a chi ode la visione diretta e piena [...] Ben sa egli eleggere e adoprare il vocabolo che per la positura sua nella frase, per la special sua sonorità [corsivo mio], per la vibrazione che comunica ai vocaboli prossimi [corsivo mio], ed anche per il suo stesso aspetto grafico, esprime tutte le qualità dell'oggetto rappresentato». La seconda, più esplicitamente afferma: «Pur essendo in prosa un vero prosatore, il Carducci deriva dalla sua lirica - oltre il movimento appassionato delle immagini e la facilità dei trapassi, oltre la destrissima collocazione delle parole e il sempre nobile temperamento dei suoni - la saldezza architettonica, la meditata sicurezza delle belle costrutture latine. Egli è, anche in prosa, un insigne architetto». Ma eccelle pure «nella connessione nella dipendenza nella strettissima ordinanza delle singole parti, dei singoli periodi, delle singole frasi [...] cosicché fra tutti i prosatori di questo secolo egli è quello che porta nella fattura dei periodi varietà maggiore e maggiore accortezza nel collegarli con giro operoso di clausole e di cadenze». E del resto, scrivendo il 23 marzo 1892 a George Hérèlle, intento a rifinire la versione dell'*Innocente*, D'Annunzio osservava: «Il vostro lavoro va di bene in meglio. Trovo qui pagine eccellenti. Sono sicuro che, dopo la vostra revisione definitiva, tutta la traduzione acquisterà pregio anche dal lato dello stile, e più particolarmente del ritmo dei periodi. Bisogna rendere più musicali certe cadenze: certe *chutes de phrases*, come direbbe il vostro divino Flaubert. Vi sarete accorto che nel mio romanzo ricorrono spesso alcuni gruppi di parole, che sono come i *motivi* dominanti, qualche cosa di simile al *leit motif* wagneriano. Bisogna a punto che quelli sieno perfetti come ritmo e come efficacia di rappresentazione». L'elemento musicale dello stile dannunziano si traduce in caratterizzazione ritmica del periodo nel punto della clausola, e nei suoi elementi di simmetria interna, quali il ritorno di frasi atte a rappresentare il correlativo letterale del *leit motif* wagneriano. Come anche ben risulta in altra lettera, da Francavilla al Mare, del 2 maggio 1894, e sempre allo stesso Hérèlle, a proposito della traduzione del *Trionfo della Morte*. D'Annunzio ribadisce l'esclusività della sua mira stilistica: «Io ho l'orrore della frase comune, della frase fana. Pur nella rappresentazione delle cose men significanti, io proseguo una ricerca acutissima della parola». E poi riporta la parola alla pagina, e dunque allo stile, la cui struttura portante è di natura ritmica. «Confrontate una mia pagina con una di un qualunque scrittore italiano contemporaneo, - e vedrete la differenza» («In fatto di forma, alcune delle mie idee sono espresse con una certa chiarezza nella lettera dedicatoria»). Non intendendo passare agli occhi del pubblico francese per uno scrittore di frasi fatte, è comprensibile l'insistenza, più che sulla parola singola, sulla singola locuzione, sul complesso della frase: «Mille volte i miei periodi [corsivo mio] tradotti alla lettera, parola per parola,

sarebbero eccellenti anche in francese. Perché voi volete smembrarli e trasfigurarli?». E aggiunge: «La lingua francese è la lingua degli ardimenti. E non parlo dei recentissimi scrittori; ma parlo della solida lingua di Gustave Flaubert, della sintassi ricchissima di Théophile Gautier»¹⁷. Ma quello scrupolo, di non passare per uno scrittore di frasi fatte, non può poi esaurirsi, e neanche principalmente identificarsi, come di solito, in modo un po' sbrigativo, si ritiene, nell'immagine di uno scrittore solo dedito alla caccia di rarità lessicali tra i tomi del familiare Tommaseo-Bellini. Certo, c'è anche questo (qui, per es.: «Ho insistito nei passi dove la mia ricerca stilistica era più manifesta. Ho cancellato certe parole troppo comuni, certi modi di dire troppo usuali ecc. ecc.»)¹⁸. Però in funzione di un risultato non di mera elazione stilistica, se il difetto capitale della traduzione di Hérèle del *Trionfo* pareva consistere nel fatto che «Assai di rado» egli sembra essersi preoccupato «della musica verbale»: «cioè di rendere, almeno approssimativamente, il ritmo di certe frasi significative»¹⁹. Per es.: «Nel primo capitolo la frase "Gocce di pioggia, rare, cadevano", ripetuta, ha un valore musicale concentrato specialmente sulla parola rare. Era assai facile tradurre alla lettera: "Des gouttes de pluie, rares, tombaient" (e per converso: «Talvolta [...] trovo appesantito, aggravato, un mio effetto leggero»)²⁰.

La qualità del ritmo sembra dunque imporsi in assoluto sopra ogni diversa considerazione. E se nelle raccolte di poesia (per es. in *Alcione*) i singoli metri (sonetto, ballata, madrigale, strofe lunga) vengono contrapposti, intrecciati e alternati in dinamico assemblaggio secondo accorto calcolo della loro valenza istituzionale, nel teatro (e a maggior ragione nella prosa di romanzo, ancora tutta sistematicamente da studiare da tale punto di vista nella sua fase «diurna», sulla scorta degli antichi e sempre suggestivi sondaggi condotti da Giuseppe De Robertis sul versante opposto), la morfologia metrica di base, affatto elementare, induce per compenso un estremo di caratterizzazione ritmica, naturalmente rispondente e legata al singolo progetto drammatico. Che nella *Francesca da Rimini* è quello della tragedia in cinque atti, variamente intessuti di quinari, settenari ed endecasillabi, incorniciati rispettivamente da una canzone indirizzata alla Duse: *Nella volta che sta piena di fati* (quattro strofe: ABC, BAC: CDEEDFF, più commiato su rime proprie: ABC BAC CDD)²¹, dal sonetto dantesco *A ciascun alma presa, e gentil core* (ABBA, ABBA: CDC, CDC), dall'apocrifo in risposta per le rime di Paolo Malatesta, e dal capitolo in terza rima, dichiarativo, se così può dirsi, della genesi topografica del «poema di sangue e di lussuria» (v. 2)²², come D'Annunzio ribadisce fuor di verso in lettera a Louis Ganderax, del novembre 1910: incastonata la ballata stravagante di settenari e di endecasillabi, mimata e cantata nella scena quarta dell'atto III (vv. 642-85) dalle donne di Francesca (ripresa di otto versi e tre strofe di dodici versi ciascuna). Una specie di cristallo metrico solidificatosi come per illusione di verità, di teatro nel teatro, entro una struttura lasciata libera di fluttuare in solchi rigorosamente tracciati. Che D'Annunzio, di fatto estensore dell'*Avertissement* monogrammato G.H.²³, riteneva omologhi al verso delle *chanson de geste*, notando: «Le texte original de cette tragédie, in-

spirée par le chant cinquième de l'*Enfer*, est composé en vers de onze, de sept et de cinq syllabes, lesquels, dans la prosodie française, correspondent au décasyllabe des chansons de geste et à ses deux hémistiches inégaux. Voici quelques types où la correspondance de a césure et des accents est évidente:

Quella che su se il fuso è mezzo o pieno.
Cumpainz Rollanz, sunez votre olifant.

La trae di là donde vita procede.
Cumpainz Rollanz, kat sunez votre corn.

Allo sparvier lo becco non si rade.
Qui garderà la terre et le rivàte.

Dimorerò, che non conviène a mè.
Io vus plevis, tuit sunt jugiè a mòrt.

Malatestino almeno vi donò.
Et la bataille horrible en Aliscans.

Non si concede al Podestà partirsi.
De la canchòn ont corrompi la geste.

E aggiungeva: «On sait que, dans un certain nombre de chansons qui appartiennent presque toutes à la geste de Guillaume, le couplet se termine par un vers féminin de six syllabes, avec un très bel effet:

Lors commença les iex à rouellier,
Les dents à croistre et la teste à hochier,
Molt ot au cuer grant ire.

Ce vers est sans doute la répétition rythmique du second hémistiche du vers précédent.

Malatestino, non mi riconosci?
Sei alla Torre Mostra.
Montagna è in buoni artigli. Sta sicuro
Che non ci fuggirà»²⁴.

Non sarà forse inutile ricordare come lo stesso D'Annunzio, nella *plaque* del terzo pezzo della *Canzone di Garibaldi, La notte di Caprera*, pubblicata da Treves²⁵, sull'orma del Pascoli²⁶, a istruzione del lettore in merito al metro adottato, scrive: «Questa Canzone - in cui si tenta di fondere due elementi di poesia, l'epico e il lirico - non tanto è fatta per essere letta su le pagine mute quanto per essere ascoltata da una moltitudine libera. Per vivere della sua piena vita musicale ella ha bisogno di passare nella bocca sonante del dicitore [...] La ragione della sua struttura e di certe particolarità ritmiche apparirà chiarita, agli artefici di versi, da questo intendimento. Il periodo è regolato dalla legge di un largo e robusto respiro. Talora il numero è soverchiato dall'impeto dell'onda vocale.

Il poeta ha preferito al consueto endecasillabo il verso eroico dell'antica canzone di gesta, formatosi su lo stampo del rozzo verso latino cantato dalla plebe e dai legionari romani. Al quale - pur mantenendo la costante pausa epica, e facendone sentire di tratto in tratto la monotonia - egli ha cercato di conferire varietà ed efficacia nuove con la vicenda del troncamento e dell'elisione.

Il primo emistichio si compone di quattro sillabe: la quarta è costantemente accentata ma può essere seguita da una quinta sillaba atona. Il secondo emistichio si compone di sei sillabe: la sesta è costantemente accentata ma può essere seguita da una settima sillaba atona. Per esempio:

*In pugno e fa-d'ogni uomo una virtù
Precipitò nella Calabria estretta
Ancora dorme la città che ululò
E dalla morte-sorge l'ombra di Roma*

Spesso, quando il primo emistichio termina con sillaba accentata o con due vocali e quando avviene nella pausa mediana l'elisione della sillaba atona, il verso ha il perfetto suono dell'endecasillabo consueto. Per esempio:

*Già navigò dal Faro in gran segreto
La melodia dell'oblata pace
Più dolce maggio-in terra non fiorì*

I quali schemi tutti si ritrovano nei nostri poeti delle Origini e in Dante, compreso quello con sillaba eccedente. Esempi:

*Che crede e no- dicendo: Ell'è, non è
Dinanzi a me- sen va piangendo All
E seguito- Grato e lontan digiuno
Ver lu nesuno-contastare non po
Chost mi diede-quel bascio mal di morte
Lo grande presgio-di voi si vola pari
Bontà di Carlo -com sua spada perversa*

e infiniti altri, come in quella Canzone di Don Arrigo di Castiglia, rivolta a Corradino, composta dopo la battaglia di Ponte a Valle, opera del XIII secolo; nella quale la pausa epica è frequentissima.

Alegramente-e con grande baldanza ecc. ecc.»²¹

E a entrambe le tradizioni, francese e italiana, ancora si rifaceva onde giustificare la mescolanza di versi, significativamente tacendo il precedente della tragedia cinquecentesca italiana²², perché l'originalità del rapporto con Dante ne risaltasse con maggiore evidenza. «Honoré d'Urfé» si legge «dans sa curieuse théorie théâtrale du vers blanc, théorie qui précède la *Sylvanire*, explique pour quels motifs il a entremêlé les vers de six syllabes aux vers de dix syllabes. Le second hémistiche du vers de dix syllabes, étant aussi de six syllabes, s'accouple si musicalement avec le premier que l'oreille suit de l'un à l'autre la même onde et en est satisfaite.

Le poète de *Francesca* a fait alterner avec le vers fondamental, non seulement le second membre, mais aussi le premier, d'après l'exemple donné par Dante dans la chanson: *Poiscia che Amor del tutto m'ha lasciato*. Et il a forgé ainsi pour le drame un instrument métrique d'une souplesse, d'une robustesse, d'une variété incomparables, également apte à exprimer le nombre le plus mélodieux et la dissonance la plus rude, la passion de Francesca et l'atrocité de Malatestino, les jeux des donzelles et les tumultes des arbalétriers, les songes de l'esclave chypriote et les railleries du jongleur bolonais²³. Dissonanza sulla quale aveva insistito anche D'Annunzio nella lettera già citata a Ganderax: «Votre sentiment de l'euphonie est admirable, mais il est en faute lorsqu'il exclut la dissonance. Cette exclusion sévère détruirait les trois quart de la prose et de la poésie française jusqu'au XVIII^e siècle. Et que diriez-vous alors de ces terribles chansons dantesques qu'on appelle "les chansons de la pierre"? Souvent, dans mon poème "de sang et le luxure", elles m'ont donné l'intonation²⁴. L'utensile metrico era giudicato perfettamente adeguato a «un poème [...] écrit tout entier dans la langue du XIII^e siècle, dans la plus forte langue dantesque», e con grande maestria, secondo attestava «le plus illustre des exégètes italiens de Dante, Isidoro Del Lungo²⁵, puntualmente ripreso dalla *Nota* posposta alla *princeps* della *Francesca*²⁶. In secondo piano, intraducibili se non in un francese di impossibile odierna intesa, insieme alla più schietta lingua di Dante, passavano i modi derivati «de Francesco da Barberino, des rimeurs bolonais, des chroniqueurs, des conteurs, des chansons populaires», atti a rendere «les jeux de mots, les allusions burlesques, les facéties, les dictons, les extravagances, les joyusetés de toute espèce qui éclatent dans les scènes où le jongleur, l'astrologue, le médecin, le marchand, les filles, les musiciens luttent d'esprit retors et de chicane, comme dans une sottise²⁷, a loro agio nella sintassi antica, dotata di una libertà senza confronti. E tuttavia, si legge in conclusione: «l'ossature archaïque ne laisse pas de se faire sentir encor sous le vêtement nouveau, et, en maints endroits, l'âpre relief des choses représentées force, pur ainsi dire, l'étroussure un peu gênant du costume d'emprunt²⁸, grazie, s'intende alla scelta del metro di riscontro. Che non poteva venire sforzato sino a riprodurre il rappersersi dell'apparentemente composta superficie di endecasillabi, settenari e quinari dell'originale in parvenze strofiche-distici, terzetti, quartine, blocchi di più versi -, ottenute con il concorso della rima e dell'assonanza, alla maniera di cobbole, quali offrono *Reggimento* e *Documenti d'Amore*²⁹.

Arcaizzante è pure l'endecasillabo con accento di 7^a, nella forma più propriamente dattilica (1^a-4^a-7^a-10^a), e nelle sue varianti, che non infrequentemente si affianca al tipo prevalente a *maiore*³⁰. L'andamento ne è segnato come a neutralizzare la giustapposizione dei distici, e a stabilire un *continuum* ritmico. Al cui conseguimento mi sembra mirare anche un altro tipo di endecasillabo: quello con parola sdruciolata sotto accento di sesta³¹. Eccone il dettaglio:

atto I: 87 ché non nasce più gengero nel mondo; 112 Oh, Adonella, guardalo: è scampato; 115 Oh te meschino! Mirati allo specchio; 345 sei venuto? Rispondimi! Sei tu; 383 che latra in me. Tenetemi in prigione; 393 Questi grillari et uomini di corte; 477 è il merito d'Orabile. Pur ora; 545 al ponte di San Procolo. O notaro; 572 Et ecco un giorno viensene a Ravenna; 603 pezzato, ferocissimo animale; 620 che cantano dei dodici baroni; 618 di grazia? = La tarantola di Puglia; 706 che non sanno rispondere, occupati; 760 Lasciatelo! Lasciatelo! Ei pur v'è; 917 non amanti che s'amino d'amore; 983 Ti sovviene? Squillavano le trombe; 998 primavera fioriscono e sfiorirono; 1012 Guarda, guarda: è il miracolo del sangue;

atto II: 8 e se gli uscì non fossero sprangati; 18 non ha seco l'astrolago. Egli aspetta; 83 con la spatola, mescolo et incorporo; 97 con Ezelino a Padova, e con altri; 135 poi è terribilissimo; è un segreto; 165 da Belzebù che è il prencipe dei Dèmoni; 175 che senza fuso filano la morte; 187 moltitudine fervida e sublime; 239 di splendere e di struggere! Nel cuore; 242 che la fiamma terribile discioglie; 243 e rinnovella in spiriti di ardore; 244 Vita tremenda e rapida! Bellezza; 349 era venuto al piccolo origliere; 355 anelando di bere la luce; 389 fu l'ultimo, fu l'ultimo che tolsemi; 395 e i cavalli nitivano alle mura; 423 innanzi che giungessimo alle mura; 566 Paolo! Paolo! Non sanguini, non hai; 574 toccato m'hanno e l'anima disfatta; 580 ah, paura indicibile mi tiene; 586 e nella solitudine affocata; 587 dei vostri occhi. = Inginocchiati! Inginocchiati!; 599 che sei folle e che l'anima tua misera; 621 che Dio stronchi le gomita ai poltroni!; 643 v'insegnerò la regola diritta; 644 e a nome del Magnifico mio padre; 664 V'ho io tinta? = E di polvere coperto; 665 siete. = Donna, la polvere m'è pane; 776 e di buffoni e d'uomini di corte; 777 e vi si mette tavola mattina; 780 Noi resteremo a tendere le trappole; 827 città guelfa che prospera-Così; 854 e subito legatolo col cingolo; 855 della spada e portatolo a Messer; 869 di piastra, fegato arido. Segnato; 878 fuggire... Padre, datemi licenza; 880 Lasciatemelo uccidere, mio caro; 926 per il medico. Ditegli che aspetti; 942 E i Messi sorridevano. E per loro; 944 per apparir magnanimo... La notte; 950 Malatestino. Ascoltami! Rimanti; 951 con Dio! = Scàrica! Scàrica! = Vittoria

atto III: 25 Le piaceva di ridere, a Ginevra; 38 Male faceste a togliergli la lunga; 49 ei dice che riescono di tutta; 60 Ecco la saputissima dottora; 68 e che vada col logoro e lo chiami; 72 dietro le prime rondini, Madonna; 89 per far musica in camera. = Madonna; 140 Calpestami! Calpestami! Tra due; 165 chi mi possiede? Un dèmon mi tiene; 174 col Vescovo. Cavalcano a quest'ora; 184 Ia n'ho paura. Guardami da lui; 246 smarriti per le tenebre del mondo; 247 vacillanti nell'opera di morte; 301 subito lo divorano. Né sta; 370 a Diolaresca Giuttebi a Bufeltro; 394 più mai farò sì rapido viaggio; 396 Si cavalca a grandissime giornate; 413 Capitano del popolo in Firenze; 474 che si chiama di gazzera marina; 504 Ughetto è morto giovine. Ora è re; 629 nespole? Quanti noccioli ha la nespola; 634 della tua barba, e impiccati a una stella; 636 Gian Figo ha fatto ridere madonna; 670 non portan nidi? Rondine, ma cocca; 672 par che arco s'oda stridere in tuoi stridi; 705 fino a vespro. Conducili, Adonella; 738 È dolce cosa vivere obliando; 750 asilo ove la musica è sorella; 774 delle colline e al limite dei boschi; 802 come un tempo sentivano nel sogno; 810 io solo, dilungatomi gran tratto; 924 Leggiamo qualche pagina, Francesca; 958 io che voi... = " E si tirano da parte.

atto IV: 16 vide un'aquila giovane volare; 40 di te m'aizza l'animo, continua -; 62 nell'orme che si riempiono di sangue; 65 il tuo fratello. Vattene! Ho pietà; 310 quando ho visto la fiaccola, soffiava; 313 Volevi che aspettassimo il riscatto; 322 ho scampata a miracolo la pelle; 401 così! Porti le maniche di ferro; 421 parlandone, e non fremere. = Ah, tu giochi; 445 per fasciare gli zoccoli, se occorra; 461 Ora lasciami, lasciami! Non sono; 553 la conducesti vergine al mio letto;

atto V: 82 pisano, e gliè l'uccisero i fratelli; 94 Dorme supina: l'incubo la grava; 145 Tutti i famigli dormono oramai; 191 la più tenera, piccola colomba; 227 via, non piangere. Passano i pensieri; 256 E nella solitudine affocata; 287 tra le lance inflessibili quel giorno; 303 le stelle non tramontano nel mare².

Nel dramma storico della *Francesca* la coerenza metrica a fronte dell'assunto nella sua valenza non solo dantesca (per es. Francesco da Barberino) non impedisce di ravvisare, al di là dell'orpello più facilmente riducibile a schemi e forme d'epoca, una unità ritmica che scaturisce dall'occorrenza dell'endecasillabo dattilico, e delle sue varianti, dal tipo con accento di sesta su parola sdrucciola, così come dalla dominante frequenza del tipo con accento comunque di sesta. Soluzioni tutte che, con l'eccezione della specie dattilica, nella sfaccettatura della loro singolarità mantengono un minimo comune dominatore (l'accento di sesta), con effetto facilmente intuibile. Anche se la virtuosistica spezzatura del verso nelle mille pieghe del dialogo, così come l'intrecciarsi di misure diverse, tendono a celare, a una lettura non ritmica, il carattere unitario della scansione di base². Il che è molto meno evidente nella *Fiaccola sotto il moggio*, dramma piuttosto che tragedia di un passato relativamente prossimo, in quattro atti di endecasillabi e settenari in libera mescolanza, dove l'umile settenario è, come non mai, frequentemente intermesso a un genere di endecasillabo, oltre che fitto di interruzioni e pause interne, poco pronunciato, franto dal martellare dei settenari, tenuto in sordina da andamenti che non ne valorizzano la serie accentuale con il liberarla in sequenze atte a renderla riconoscibile in sé; non di rado ingoiato dalla prosaicità dei suoi contenuti. Come nel caso seguente: atto I, vv. 374-6:

Ah, se si ritrovasse l'istrumento
di quel vincolo fidecomissario,
nella lite che abbiamo coi Mormile!

o ancora: atto I, v. 377:

Non divagare. Ti domando ancora

oppure: atto I, v. 383:

centoventi ducati di caparra.

Con impiego del tutto casuale di figure metriche, tipiche dello stile alto, quali l'enjambement, come nel caso seguente; atto I, vv. 353-5:

[...] Ma se è sveglio
fa che si levi, e prenda
la medicina [...]

o anche: atto I, vv. 501-3:

[...] né so
perché. L'ho dentro le midolle, cieco
e bestiale. Tutto ecc.

Se ho visto bene, l'unico endecasillabo di ritmo propriamente dattilico cade nell'atto I, v. 64:

detta la messa di requie stamani¹⁸.

Ad esso si affiancano due endecasillabi, giambici o trocaici, si voglia o no praticare anacrusi monosillabica, atto I, vv. 89 e 273:

e cerca cerca cerca e mai non trova
i passi e i balzi e i gridi sordi contra.

Mentre l'assonanza concorre a determinare la fisionomia della quartina ABAB del *canto antico* del Serparo (atto III, vv. 19-22):

«Chiedo lo morto all'asse dell'abete:
Non hanno miso figliema nel foco?»
«Figlieta» fece l'asse «magna e beve;
s'è compro un busto de velluto novo».

E rime sparse e assonanze tornano ancora nella trenodia, sempre del Serparo, nell'atto III, vv. 239-64¹⁹, e qualche rima tronca scrazia poi il monologo settenario di Gigliola nell'atto IV, vv. 47-98²⁰. Il Serparo è personaggio dai marcati contorni favolosi. Il ricorrere della rima non sorprende nel suo dettato, così come la presenza degli unici lemmi di un lessico raro, tra tanto spreco di lingua quotidiana. Si tratta della voce *alidore*, per secchezza d'aria, tempo di siccità, al v. 175 dell'atto III:

[...] Il vento
dell'alidore le scapigli il capo!

già usato in *Maia*, vv. 3160-3164-5:

Udivamo [...]
Il legno per tutte le fibre
Alide dell'alidore
Celeste responder con lungo
Gemito ecc.

e ai vv. 7453-5:

Strida del pargolo fioche
Per l'aderir della lingua
Al palato nell'alidore!²¹

Più consoni al Serparo, rustici e arcaici, a loro modo tecnici di un parlar proprio fuori del tempo, i lemmi che s'incontrano al v. 202 dell'atto III:

fiocini d'uva e tritoli di fave²²

rispettivamente impiegati a significare buccia d'acino d'uva e minuzzolo, qui in accezione specifica. Né la disossatura ritmica è risarcita da ricostituenti retorici di particolare efficacia. Il labile flusso di una vicenda di umiliati ed offesi è affidato a un dialogo, talvolta ansiosamente accelerato dal rapido incalzare dei settenari, ma non mai particolarmente scandito, in ragione di una ferialità di intenti che esclude accentazioni popolari e sublimi. Così il tipo di endecasillabo con parola sdruciolata sotto accento di sesta, è presente, oltre che in misura contenuta, e non determinante dal punto di vista ritmico complessivo, con funzione diversa rispetto a quella osservata nella *Francesca*, senza con ciò contraddire la natura del proprio organismo, secondo finalità omologhe alla liquidità del processo.

atto I: 2 non senti come tremano le mura?; 13 Questo Mastro Domenico di Pace; 38 ancora dà una gocciola ogni tanto; 58 svolacchiano le rondini pel varco; 68 A cogliere i papaveri selvaggi?; 115 alle spalle, alla cintola; ha il suo flauto; 124 e sguiscia sotto i boscchi, laggiù; 132 Angizia? = Vien dal Fucino, dai boschi; 174 Io non porto le stimate di Cristo; 310 alcuna cosa, o piccola mia sola?; 314 di coricarmi. Baciarmi la fronte; 335 A promettere. = Séguila, Annabella; 361 Dunque rifiuti? È l'ultima parola?; 426 parli quella che è vedova due volte; 448 o vedovo di Mònica, marito; 461 se l'assassino è pallido e tremante; 513 È l'edema, è l'edema molle e freddo; 598 contro Sangro. =No= lasciami! Assassino!; 599 Mordi come una femmina... = Assassino!; 604 contro me. Su, rompetemi il mio petto; 717 dolce... Nulla di giovine è rimasto; 789 che t'ha messa la femmina e che tu; 799 che m'alita su l'anima continuo; 814 potresti tu comprendere il mio male; 873 ingiuriare? O tarantola, bada; 889 ti richiama col sufolo di canna; 915 Non l'ascoltare. Vattene, Gigliola; 924 questo è il punto. Sostienimi. Ho promesso; 929 cagna rabbiosa. Vattene. Ti scaccio.

atto II: 8 le rondini. = È una nuvola di giugno; 49 Ah che tanfo di polvere e di muffa; 109 gittavamo le mandorle novelle; 183 per la viottola, evita la polvere; 256 che il sospetto terribile era in lei; 296 Un flagello implacabile disperde; 297 nella notte i superstiti tremanti; 312 d'odio, in una vertigine di collera; 343 additandomi... - Scopriti la faccia; 349 brandello miserabile di carne; 350 animato dal gemito. Ch'io veda; 369 più. Non le posso muovere. Non posso; 371 Che è mai questo? Reggimi Tibaldo; 418 m'hai, piangendo, torcendoti per terra; 419 quando volevo andarmene; m'hai presa; 421 la faccia nella polvere perché; 429 ti sei messa la maschera dell'uomo; 452 inutile. = Che l'odano altri orecchi; 456 quando ti chiama complice e consorte; 516 chiedilo a lui, affrontalo. = che insozza.

atto III: 20 «Non hanno miso figliema nel foco»; 56 di Luco e in tutto il popolo dei Marsi; 74 Per le Palme, una femmina d'Anversa; 76 stovigli, fece a moglie: «La tua; 78 Allora disse moglie:» Ventural; 79 E sarà vero? Andossene agli estrani; 110 lo sa egli e lo seppero i suoi morti; 169 son di che sorta? = Citola, non sono; 202 fideini d'uva e tritoli di fave; 218 quando torna, e poi ridere con lui; 331 anche. M'ha fatto prendere spavento; 351 non entra mai la femmina; non può; 363 dura come una maschera di bronzo; 365 orrida come l'Incubo apparito; 375 zàngole, anche le pecore e gli agnelli; 381 hanno acceso le fiaccole e le ciotole; 397 muraglie? Tu sei l'ultimo dei Sangro; 446 nel buio. Non la placano i suffragi; 467 lo sono troppo debole, sorella; 479 Perdonami, perdonami, fratello; 485 Aspetta, aspetta. Il palpito ti soffoca; 518 tu hai potuto vivere, m'hai fatto.

atto IV: 35 Sì fedele a quel povero bambino; 102 sei, Benedetta? = Eccomi. Sono qua; 118 passata dalla camera di Donna; 172 santa? = No; della femmina. È là morta; 182 era mio solo. Vittima per vittima!

Nella *Nave*, tragedia in un *Prologo* e tre *Episodi*²⁴, in tutti endecasillabi sciolti, correndo l'anno 552 d.C., folta è la rappresentanza sotto documentata del tipo di endecasillabo di cui sopra:

P: 16 dell'acque. E rotti gli argini son anco; 33 v'era ad assedio Vitige coi Gori; 41 e sopravi le macine ordinate; 56 che doman sera carica le sacca; 69 il traghetto di Sèrmede sul Po; 75 chiese e cappelle ai Martiri nell'isole; 110 l'ossa de' vostri Martiri e de' vostri; 123 Astringe pacis foedera, rex regum; 125 l'Evangelio e la Vergine in su l'arbore; 134 Tutti i fiumi traboccano a ruina; 153 coprono tutti pascoli. Le mandre, 171 che udita fu dal Vescovo pastore; 178 ti faccia Marco Gratico tribuno; 180 del timone. - E tu togliolo dai cardini; 210 Sia consultato il Vescovo! - Chiamate; 215 nell'episcopio i Gratici! lo guardano; 221 la buccina, che il popolo s'aduni; 228 alle porte! - Lo spirito profetico; 261 E la parte grecanica perisca! - 272 No, no. Porta la camera di poppa; 284 Splende il sangue dei Martiri nel cielo; 286 Cristo regna. - Per saecula alleluia!; 300 O fanciullo, e conducimi per mano; 311 e sforzate mi furono le palpebre; 321 come una goccia struggersi, dissolversi; 328 gagliardo e collo indomito vi avea; 346 la conosco. E la vedova di Stefano; 360 e venissi trattabile alla mano; 369 e fa che non ti sùsciti giammai; 393 La croce è come un pungolo crudele; 412 di martora? - E la decima sul taglio; 420 aver titolo d'ipato su noi; 483 Si lavora la porpora nell'isole; 490 Basiliola, l'anima dell'anima; 529 La sirena è nell'isola, o pilota; 532 Casse e casselle portano gli schiavi; 534 Il navilio dei Gratici con tutto; 547 Accendete le lampade ed i cerei; 554 I chierici lo vestono, e lo portano; 576 Uomini, rispondetemi. Tornata; 594 I vostri fiati soffianno su me; 595 Siete pronti a combattere? Le mani; 602 mi curverà. Tenetemi per serva; 603 E datemi la sessola di faggio; 614 se odi stridere i turbini del fuoco; 621 Pietà? Volete piangere su me; 623 che il fonte delle lacrime è dissecco; 626 dell'ancora, è men arido del mio; 659 vestimento più fievole dell'alga; 670 a gran rapina. Bràdila s'insabbia; 671 Ammàina trevo! Carica artimone!; 679 Gloria! Ardete la resina! Accendete; 681 la tua gente e trascinale alle tue; 686 gridato a Marco Gratico. - Accedete; 697 son necessari al popolo salvato; 747 di beveraggi pallidi che ignoro; 750 degli Eru-li, dei Gepidi e dei Sarmati; 756 Vedova clementissima. Radice; 763 votiva con l'immagine di Sire; 768 di Dio. = Mostrala! Mostrala! = Io la

dono; 781 uomini. Appo le lamine d'argento; 787 sopra a noi. = Ora vengono! Ora vengono!; 789 hanno approdato. - Vengono coi Sacti; 790 Corpi. - Ardete la resina! Accendete; 791 le fiaccole! - S'avanzano col popolo; 792 Una gran moltitudine di barche; 807 Venga alla soglia il Vescovo! = È spirato; 812 fissi gli occhi! - Terribili son gli occhi; 819 Non ha risposto il Vescovo. - È spirato; 826 dalla Duba, da Stròbilo, per ivi; 832 stritolati. Pigliarono Opitergio; 834 la splendida pigliarono! O pastore; 843 e tu passa da Stròbilo; e vedrai; 879 Sei spergiuo! = Che il popolo delibere!; 885 anàtema! Il pontefice ti scagli; 900 la Nave grande! Edifica nel mare; 919 di primavera, l'empito che tomba; 938 un timone! Su l'assero levatelo!; 940 sconfiggito dai cardini, non me; 948 del nostro altare, sopravi il ciborio; 950 tagliaste mai la gomona in travaglio; 951 abbandonando l'ancora nel fondo; 958 di fiumi, da Cavàrgile al Lupanio; 959 urto di flutti; popoli asserviti; 968 il lino il pino il rovero la pece; 978 Riconsegnato al popolo dell'isole!; 981 Legname e lino, canapa e metallo; 983 Abatteremo i roveri, le querci; 986 Chiedi! Comanda! - O principe del Mare!; 988 Alzate lo su l'assero! Ponetelo; 997 Date fiato alle buccine! - Battete; 1006 Cessate il grido, o uomini cessate; 1010 E tu odimi, o Gratico, Tribuno; 1011 eletto. Odimi, Principe del Mare; 1031 o colosso. Ora guardami. Chi sei?; 1033 Le cavalle lupifere tu pasci; 1039 in idolo, che l'idolo risorge; 1040 Parla enimmì. È frenetica. = O sirena!; 1049 dall'ebrezza, non videro! Non vedi; 1066 dell'imperio, sarebbero balzati; 1073 con che occhi terribili mi guatano; 1081 Còrdula, Sima, datemi il mio pettine; 1084 serpentino! E gli aromati! - Ecco, senti; 1086 e della pece, o Principe del Mare; 1089 ch'io danzi su la porpora. E tu, Sima; 1092 Eccola. È questa. - O Gratico, sarà; 1094 A doppio taglio. E datemi una fiaccola!; 1109 Il Signore è coi Gratici! - Al Tribuno.

Ep. I: 19 Carnefice! Carnefice! - La lebbra; 20 lo disfaccia! - Carnefice! La peste; 25 Silenzio; o tiro. = Uccidimi! = Silenzio!; 26 Ecco, ora scocco. = Uccidimi! = Deliri; 28 è dalla febbre = Uccidimi; ma fatti; 32 tu danzavi pel Gratico. = È demente; 74 di lino. Le mie palpebre mi piangono; 77 e battito implacabile. Ma Gaurò; 78 è il mio nome. Conoscimi. Son io; 80 per la lista di porpora e pel crine; 81 fulvo che ti coronano due volte; 88 Mostraci il viso! - Scopriti la faccia; 90 Per te moriamo - Saziati! - Di te; 91 moriamo! - O Lámia! - Saziati del nostro; 96 fossa il tuo tino - Premici con uva; 106 Siete pronti a combattere? Io non ho; 120 tombo di fionda e sibilo di strale; 125 Tu ci libera! - Tiraci da questa; 126 tomba! - O Faldra, rendici la forza; 143 I Martiri che giacciono nell'arche; 185 oltremare a raggiungere il lenone; 214 anche su noi! - Vendica i tuoi tagliati; 241 e questo a te! = Tu vivere mi fai; 259 E sopra lei la nuvola di morte; 261 della falce. - Tu saziati di noi!; 263 Gli ho fatto riscotrevoli le tempie; 267 Volete ch'io vi stermini? = Saetta!; 268 Finché hai dardi, scagliali! - Uno ancora!; 285 Prima spegni il Vidélico. Me lasciami; 286 per ultimo. - Son l'ultimo! La sorte; 312 Guai a te! = S'io son lezabel figliuola; 347 Disse la Forza. - Partiti, e distruggi! - 349 Tu non mi credi, e blàteri. Or io, sol; 357 un altare, e sacrifici su quello; 363 del trofeo. Tu adúlteri anche gli idoli; 379 E costui è quel monaco di Morgo; 391 gli stoppatori. - O Gratico, sei tu; 396 per patto sopra il popolo? Perduto; 411 Costanziaca fertile in colubri; 423 O despoto, comandagli di prendermi; 425 tuoi che ti si riscuotano per me; 427 della morte. - E riscuotimi, Dio mio!; 439 smergo senz'ali. = Guàrdala! La vedi?; 443 ha riempito di vittime, la falsa; 464 che s'ebbe il bue, l'adultera di Grecia; 472 le lussurie che muggiano e che belano; 488 il giacinto e la porpora e gli aromati; 490 dove la moltitudine de' suoi 491 vestimenti, i suoi cofani di

cedro; 496 Guarda. Sul petto ha l'ònice dov'è; 506 che porta in capo il galero di lupo; 512 nel luogo santo, complice il fratel; 513 tuo Sergio, il Senzapòlice-Menzogna!; 522 d'Ema? Lascia! Mi stritolò la mano; 548 dove ancora configgere tu possa; 552 vivere. = Come pallido sei, despoto; 569 ne' tuoi pugni, e non togliertela ma; 585 profumo. Lo fa Cordula mescendo; 586 il belzuino e il sandalo con l'ambra; 601 dopo la moltitudine dei tuoi; 612 M'odii e viva ti mescoli a me vivo; 615 ti bacio su le palpebre... così; 617 che le stelle brillassero, era nato; 635 viene, l'ora di novità e di turbine; 654 era già stanco d'opere: avea fatto; 664 Gratico, Gratico, odimi. Rivolgiti; 671 che lavorò la porpora nell'isole; 679 fulvo che ti coronano due volte; 684 m'abbandoni? = Ricordati del grido; 693 di falasco? e la cròtola di faggio; 705 e i guerrieri la sognano espugnata; 709 mano, riscuoti l'anima mia folle; 740 all'improvviso... = Despoto, due femmine; 744 e Leonzio di Calcide, il Siriaco; 751 d'avorio sembra esanime. La plebe; 756 e salpa verso l'emula di Roma; 781 Son troppo nuda. - O despoto, raccogliami; 782 la cintura e la tunica. - Su, curvati.

Ep. II: 36 Sergio! = Molt'anni al Vescovo! - Comanda; 37 o Sergio, che gli accolti ci stendano; 39 Molt'anni al Senzapòlice! - Molt'anni; 43 mesciuto il vino! - Al Vescovo molt'anni!; 66 È invasa dal Paràclito, nell'isola; 67 dei colubri. - Chiamatela! Chiamatela!; 68 La tunica inconsueta del Cristo; 79 Indietro! Indietro! = Al Vescovo molt'anni; 80 Molt'anni a Sergio Gratico! Molt'anni; 83 È la legge! - Sacriloghi, silenzio!; 91 molt'anni! - Empite i calici! - Versate; 105 d'oltremare, dall'isola nefanda; 107 Onta su te! - Anàtema su te!; 118 che tu bestemmi. - Apòstata! - Spergiuro; 125 sopra la vostra tavola, del vostro; 131 Molt'anni a Sergio! - Al Vescovo molt'anni; 132 Silenzio! Il vostro termine è compiuto; 149 Fate fumi di sandalo e d'olibano; 157 Risorgeranno i Martiri dell'arche; 159 femmina come Sisera. - Sarete; 187 Notte su tutti gli uomini. Vae victis; 211 dall'incanto tessàlico! - E la folgore; 213 E la marcia ch'è femmina! O Diona!; 216 finché non s'oda stridere la folgore; 227 ginocchi e mi leccavano le mani 232 I coivili dei Barbari l'accosero; 233 Gli scudi ti specchiarono discinta; 237 di mercenarii! - Femmina da campo!; 239 coi ladroni! - L'adultera di Grecia; 244 silenzio! - Non è lecito vomire; 251 Scuoti la chioma, e volgiti! - Apparisci; 259 sopra la bella clamide che m'ebbi; 261 su la porpora, o uomini, ma non; 269 di primavera tonavano; e ognuno; 273 con la spada e la fiaccola danzare; 276 dalle mie risa ch'erano singulti?; 291 che i combattenti chiamano Vittoria; 295 Furia dei mari! - Avanzati! Trionfa!; 296 che i Musici si levino e si pongano; 299 di bronzo, ai lati i cròtali ed i sistri; 301 versino dalle pissidi d'avorio; 306 Che i cantori sollevino le bocche; 308 fino all'alba le lacrime del cielo; 314 o imperatrice! - Vestiti di fuoco!; 328 Uomini, udrete stridere la fiamma; 337 della mia fronte al pollice del mio; 338 piede io sono una musica di stelle; 339 Le due maree s'alternano nel mio; 360 Balzata sei dai portici del mare; 367 a piedi nudi! - Libera il tuo seno; 379 i tuoi calzari! - Scarcera il tuo seno!; 380 Schianta il tuo cinto! - Inarcati! - Rivèrsati!; 385 Donati tutta! - Nudati e ricoprìti; 386 delle tue schiume! - Turbina nel tuo; 387 sudore e nel tuo frèmito! - Percòtici; 389 i capelli che sferzano = O Diona!; 396 Inarcati! - Rivèrsati! - Discingiti!; 397 Strappati gli ori, strappati le gemme!; 418 dei Martiri! - Purifica l'altare; 425 Alla fossa gli apòstati! - Uno Dio!; 426 Una Fede! - La Vergine Maria; 436 Alzati! Lascia la cattedra! - Togliti; 439 Il popolo t'abomina. Non odi; 471 e l'immonda? = Ora fatemi silenzio; 485 è pura. = Udite! L'anima non può; 487 per compagno e partecipe di gloria; 494 o popolo di profughi! - Ricordati; 497 del nome dei tuoi Martiri! - Trascina; 498

alla fossa gli Apòstati! - Distruggi; 510 Guai a chi tocca il Vescovo! Ammonisce; 514 di Dio, sono e col Vescovo. La madre; 515 vendeva unguenti. A vespero, in un campo; 516 d'orzo, soggiacque a un vélite romano; 531 Spregia la carne e sàziala! Qual dio; 538 Versate i nuovi aromati = Affamata; 545 alle steccate! = Apòstati, alla Fossa; 559 ti sovvenna di Vétulo! - Atanasio; 560 ma del liberto. - Sodoma non è; 564 dal brago. - Soffochiamoli nel fango!; 571 E metti i quattro Sinodi su i Dittici!; 575 Sergio escluso è dai canoni! - Cancella; 576 Sergio, e tutti gli apòstati! - Cancella; 590 sia data ai Catecumeni, non altra; 591 Il Cristo è l'Unigenito Dio Verbo; 593 eletto. Entra e purifica la casa; 608 nell'atrio santo. - Togliti dall'ara; 617 dei Nàumachi. L'arcangelo che v'è; 631 Guardala, o Senzapòlice, ecco quella; 634 e disperdi la cenere nefanda!; 635 Riempile di cenere la bocca; 640 mi morderete? = Togliti dall'aria!; 652 Molt'anni a Marco Gratico! - Molt'anni; 653 al Tribuno dell'Isola! - Al Navarco; 656 Despoto, bevi il calice eucaristico; 657 e partecipa l'Agape innovata; 664 Questo calice, o Vescovo dell'orgia; 671 Che vuol costui dal Vescovo? Chi è; 673 le genti come pecore di Morgo; 674 come greggi di Tessera? Che vuole?; 678 la terra e tutti i secoli del Mare?; 705 risa cròscino, salgano alle stelle; 708 La spada della femmina gli fa; 712 la spada della femmina; non è; 716 la tua coltella. - O uomini dell'Isola; 718 o marinai dell'Isola, padroni; 723 nel cospetto del popolo rimettersi; 726 sia fatto! Dio lo giudichi! - Il Signore; 727 giudichi tra i due Gratici! - Recate; 730 Sgombrate il campo! - Fateli combattere!; 736 Ema! - La santa Vedova ritorni!; 742 la spada, opera d'oro: io l'avrò; 744 ma per darla al carnefice domani; 748 e imbracata alla macina sarai; 767 dacci la Croce! - Mandaci il crocifero!; 771 Non ti sottrarre! - Fateli combattere; 774 l'arme da mimo, e renditi. - O Faledra; 797 s'io vestissi la clamide, io sarei; 811 di Dio, non è l'immagine di Cristo; 812 è solo un uomo, l'ultimo di tutti; 828 Spogliatemi, o diaconi, d'ogni altra; 830 togliete la dalmatica, togliete; 831 anche dai piedi i compagni di porpora; 838 O uomini dell'Isola, figliuoli; 842 I Gratici combattono. Il prodigio; 847 nei candelabri, che ardano più forte; 853 o uomini dell'Isola, con due; 854 fiaccole, con due fiaccole di mirra; 855 intorno all'un de' Gratici atterrato; 857 finché non mi si frangano i ginocchi; 899 non cedere, non cedere! Ferisci; 906 Molt'anni a Marco Gratico! - Vittoria; 910 Floca, stendi la porpora sul corpo; 912 la spada, e custodiscila. - Faledra; 916 la buona guerra. Scannami. Ti guardo; 920 che recide le gòmene. = E recisa; 921 la gòmena dell'ancora. Aquileia!; 925 Accorri, accorri, Gratico! Giovanni.

Ep. III: 13 O Ema, santa Vedova, fortezza; 25 Son compiuta di piangere, o figliuoli; 28 e mi seccò le palpebre; e mi fece; 30 ch'è tra i bracci dell'ancora. Ascoltatemi; 31 Isola. Udite, popoli del Mare; 42 un lamento amarissimo. - Signore; 43 Signore, il sai: ricordati di me; 44 e visitami e vendicami tu; 52 di meretrice, e s'empiono d'ebbrezza; 58 serva. Ti giova attendere in silenzio; 96 l'isole come spolvero di macina; 101 delle grandi acque. Fatevi un cuor nuovo; 130 È per la moltitudine del lor; 135 T'invalde! - Siam suo popolo! Siam suo; 141 Cantate un nuovo cantico! Gridate; 146 Se pini e abeti furono tagliati; 156 ricchi per te, attoniti di te; 163 Osanna! Osanna! - Debora! - Tu sei; 168 Vedete! Ecco l'immagine apparita; 170 il segno, il segno, al limite dei lidi!; 171 Le sue torri che sorgono e s'infiammano; 176 il nuovo Arengo. - Uomini del paese; 194 con digiuno con cenere e con sacco; 199 animo; col mio animo mi parto; 209 Questa è l'ammenda. Rendilo alle sue; 216 sia dei Veneti! - Rendilo ai suoi Veneti!; 222 Rendici il Santo! - Rendici l'Interprete; 223 Questa è l'am-

menda. = Uomini del paese; 235 pel quale il Mare è gocciola di pianto; 248 perché recare vollero il messaggio; 249 così lungi che, a vespero d'un giorno; 250 fugace, trapassarono il confino; 258 portato al seggio. Il popolo mi sia; 261 È destinato! - Prendilo con te!; 262 T'ho scelto. = Marco Gratico, tu puoi; 268 Prendi uno dei Tradonici! = T'ho scelto; 270 Ed anche te, propagine di Roma!; 274 dei Naviganti. = Prendici per tua; 275 gente di capo! = Prendici per tua; 279 se tutti i primogeniti sien meco; 285 nell'Arengo! - Ascoltatelo! - Silenzio!; 288 questi miei occhi logori, anche me; 298 sono stato in pericolo di fiumi; 306 dai navicelli a Otranto; condotto; 307 alla bocca del Tevere i dromoni; 308 di Belisario carichi di grano; 313 Basilio ultimo console di Roma; 314 Che mi giova? Chi novera le cose; 319 Prendimi teo all'ultima fortuna; 332 E tu, gran vecchio, giurati con noi; 334 Non fame non pericolo non ferro; 341 affisati dall'aquila di Cesare; 343 quand'essi per non cedere s'uccisero; 352 O Gratico, ricordati di me; 354 è roventata, traggila ed esegui; 360 nei miei capelli! Fissami negli occhi!; 367 Guardami! = Se tu esiti, anche tu; 368 sarai posto alla macina o sul banco; 375 fu morduto dall'aspide con più; 381 di non morire. Uccidimi tu stessa; 401 inermi sotto il mâtaro del Barbaro? 404 una volta mirateli! Ancor grandi; 407 quando bastava un battito di ciglia; 411 prodi, con multitudini d'abissi; 419 lascino il banco e vengano, due schiavi; 420 dei forti, e sopperiscano al carnefice; 441 non sia travolto! Abbattimi su l'ara; 444 «Viva nella sua tenebra». E da capo; 452 infetta! = Gratico! = Escano dal banco; 453 Subito scendano! = O Gratico, despoto; 458 sopra il corpo del Vescovo, pe' grandi; 476 romana. Non la macina, o nemico; 477 non la macina! Onorami. Sii principe; 486 sei, despoto! - Ricordati ch'io vidi; 496 Tremi? L'uomo di Calcide, il Siriaco; 502 vita? Prendila e tienila. Te l'offro; 505 Anche l'ultimo vincolo, anche i polsi; 509 a te che fai risplendere il tuo volto; 517 Soffiate nelle buccine! Cantate; 522 a tre punte e le epòtidi. O compagni; 537 al del grande Arcangelo! - non sono; 551 intorno la testudine quadrata!; 569 l'Evangelio, e la Vergine su l'albero!; 579 O Signore, santifica la Nave; 580 Dio dei forti, santifica la Nave; 581 Re dei mari, santifica la Nave;

Oltre a svolgere, unitamente alla forma tronca, il compito consueto di *varatio* tipologica rispetto alla forma base piana, l'endecasillabo con accento di sesta su parola sdrucciola, anche più in concordanza che in alternativa con il e al ricco impiego retorico dell'*enjambement* (s'intende sul proprio piano, cioè dal punto di vista ritmico), a mio vedere, prende le mosse e s'intona innanzitutto all'andamento sdrucciolo insito nell'onomastica: Marco Gratico, Sergio Gratico, Zôsimo, gli Accòliti, i Catecùmeni, i Nàumachi, la parte gratica, la parte grecànica; andamento dichiarato nell'*incipit*, e confermato nell'*explicit* dai versi che aprono e chiudono la tragedia: LA VOCE DEL COMITO: «Salpa! Salpa! Alla gòmona! Arma l'argano!»; IL POPOLO: «Cristo e San Marco! Cristo e Santo Ermàgora». E si riannette poi nel corso della stessa ad effetti orgiastici di tipo corale⁵⁵, disseminandosi verticalmente e orizzontalmente per normale induzione ritmica⁵⁶. In sostanza, il piano metrico, la scelta dell'endecasillabo non mescolato a quinario e settenario, e neppure al solo settenario, aderisce alla suggestione epica implicita nel messaggio adriatico di cui è portatore il testo. Mentre, di nuovo, nella *Fedra*, l'associazione dell'endecasillabo (in larga prevalenza) al settenario rende omaggio alla tradizione del soggetto nel genere

specifico, entro coordinate nazionali⁵⁷. Se il settenario sta all'endecasillabo come una parte al tutto, data l'alta frequenza di endecasillabi sdruccioli (anche normalmente impiegati a rendere il trimetro giambico), ecco che il settenario sdrucciolo vi è anche frequente. Come nel caso dell'atto I, vv. 1259-61:

Ahi, tu m'adugni! Sanguino,
Sono come la rondine,
sono come l'anemone ecc.

Con effetto come di anticipo; di cui è quasi menzione in una didascalìa, volta certo anche a indirizzare l'esecuzione, e che si legge a p. 24⁵⁸, dove Fedra è così descritta: «Ed ella ora, grande, palpitante, è come la Musa che giubila all'inizio dell'Inno, con tutto il viso che ascolta, con tutto il soffio che ispira, quasi ritenendo l'impazienza di accelerare con l'urto del piede il numero (corsi-vo mio)».

L'unità ritmica è tuttavia ottenuta con il prevalere dell'endecasillabo *a maiore*: un verso che fa perno sulla sesta sillaba, e si dispone specularmente su due versanti sillabicamente uguali. L'iterazione in lunghe sequenze di tale tipo di verso dà luogo a una struttura che fa le veci della strofa. È il caso, per es., dei vv. 212-35 dell'atto I, o di quella che D'Annunzio chiama la *trenodia* (p. 21) della Supplice (atto I, vv. 255-76): sequenza di ventidue versi, dei quali quindici con accento di sesta, sei settenari, e solo un endecasillabo non ribattuto in sesta (v. 255). O ancora i vv. 348-66 del Messo (è un racconto): diciannove versi, dei quali tredici con accento di sesta, quattro settenari, e due soli endecasillabi non accentati in sesta. Fanno seguito altri dieci versi (367-76), tutti accentati in sesta, di cui tre su parola sdrucciola⁵⁹.

Alta è la percentuale degli endecasillabi di questo tipo. Come è stato osservato il verso che ne risulta non appare cesurato grazie all'*enjambement* orizzontale che ne disarticola l'ordinaria membratura. L'occorrere di parola sdrucciola all'interno del verso, in posizione rilevata, più che retaggio barbaro⁶⁰, appare conseguenza diretta del tipo base di endecasillabo adottato, di cui altera l'assetto con il sottrarre (una sorta di rubato) il tempo di una sillaba al secondo emistichio, per saldarlo in tal modo al primo.

atto I: 2 Misere. Il Dio dei supplici v'esaude; 5 nella tenebra, splendermi il presagio; 8 scotetevi la cenere dal crine; 9 raso, madri incolpabili dei Sette; 10 uomini Eroi, toglietevi dal volto; 20 santa di tutta l'Ellade? - Ahi, giustizia; 35 Fedra! Fedra! = Le vergini e gli efebi; 38 Ahi destinato numero possente; 43 che si precipitarono con chiuse; 53 il gemito; che Tanato non ode; 60 mai varranno a raccendere una goccia; 113 Tantàlide, e le lacrime di Niobe; 117 Tutto è perduto. Lacerati il peplo; 129 T'offro le bende splendide e il crinale; 125 luce delle sue fiaccole! - L'oracolo; 157 foglia del lauro dellico? = Regina; 175 al tizzo consumabile, che possa; 176 di subito rimetterlo nel fuoco; 208 tessere per Artèmidè implacabile; 211 ancora! Tu puoi bevete le tue; 236 creatura! = Né l'anima tua stride; 265 supplizio, né si crollano nell'opra; 270 Onde asciugo le lacrime pensando; 277 Asciugate le lacrime, o nel lutto; 308 egli avea già col frassino la gola; 324 se pur debba combattere gli Iddii; 331 l'ira degli Implacabili

egli solo?; 332 Ancor l'odo, Tidàide = E non ebbe; 345 furono, allora, e gli uomini non valsero; 353 E crosciava la grandine sul ferro; 354 e crosciava sul cubito intronato; 368 non tremare! Non perdere il respiro!; 371 cavalli. Il cuor terribile è rinato; 373 la tua parola. Versagli la gloria; 374 Come tendi le redini del carro; 381 lo percosse nel vertice del capo; 383 Non ti tocca la folgore. Grendeggi; 399 fumigante compagne rotò; 414 sono i flauti? La folgore del Dio; 416 fu; ma qual s'ebbe l'animo baleno; 426 o madre irreprensibile di Teseo; 441 e dona tutti i balsami che serbi; 445 Uomo, guida le Sùplici alla nave; 448 Tidàide, già furono consunti; 469 sinché duri tra gli uomini la Legge; 490 miele, sotto il cadavere, crosciava; 491 l'adipe delle vittime scuoiate; 498 capelli, quasi in fremito di piume; 499 nuvola d'ali al termine del volo; 503 presso il fanciullo Stèneo. = Veduta; 538 Odo. E non più ruggirono le fiamme; 539 ma levarono un soniti di cetera; 540 E i guerrieri sentirono dal ferro; 542 tutti assunti nel giubilo dell'Iano; 546 nel rossore volubile, per farsi; 553 E i guerrieri intonarono il peàne; 569 ma con tutte le lacrime dell'alba; 570 nessun fiore fu rorido in quel giorno; 586 per l'una, la più docile, Ariadne; 596 recaste i rami sùplici d'olivo; 598 imberbe tolse i sandali e la spada; 609 eburna, opra il Dedalo, che anch'ella; 620 io, partendomi, imbattemi nel coro; 628 troppo desiderabile i respiri; 630 troppo desiderabile? il passato; 655 ha la branca implacabile dell'unghie; 666 Ancor da compiere, ospite regina; 668 il figlio primogenito di Teseo; 681 al lume della fiaccola di pino; 686 divina, velocissimo, dall'unghia; 687 sonora come crotalo di bronzo; 703 opera d'un artefice sidonio; 710 fior delle prede, vergine regale; 718 piena d'ansia fatidica il suo petto; 725 alle fanili che apprestino il lavacro; 726 Va, uomo, va. Ristorati. Va. Mangia; 741 le Sùplici! Una vittima, una vittima; 766 vederla. Va, va, cercala. Ch'io l'abbia; 774 predatrice famelica di me; 778 o mille volte adultera del Cielo; 780 intorno al losco fascino degli occhi; 784 della cavalla tessala, e riempuita; 814 lo posso udirti. Ho l'animo possente; 815 Io sono una Tidàide. Mia madre; 824 Ah, perché mi perseguiti? Di che; 884 presso il tempio di Pallade Steniade; 1004 d'isole! = Parli. Simile hai la bocca; 1011 il cavallo tessalico orna il carro; 1014 Sei fragile. La rondine fugace; 1026 Non la spola? = So volgere il palèo; 1056 del fratel mio, recatogli in pastura; 1083 teo partisca il talamo coperto; 1088 che tu nel tempio dedichi la zona; 1118 forza, come la cetera deliaca; 1121 dalle remi pieghevoli si curvano; 1122 verso terra o s'abbattono intrecciando; 1134 lunata, dietro Ippolito proteso; 1135 a flagellare gli èneti polledri; 1137 dell'olio e della polvere e del grumo; 1141 il suo sangue, dal pollice del piede; 1226 la sete dell'Argolide s'infiamma; 1239 con branche atroci e floride mammelle; 1248 il mio corpo di vergine incorrotto; 1264 il nodo inestricabile. = Son bianca; 1266 gli Inferi. - Ecate è pallida. = M'estorci; 1270 al figlio dell'Amazone. D'Ippolito; 1285 il navilio su l'ancora ed in secco; 1286 per lo sforzo dell'Africo che spinge; 1292 della pece, che soffoca. = O furore; 1298 Ecco le madri sùplici dei Sette; 1302 l'urna delle due ceneri sublimi; 1310 Eteòelo. Si schiantano tre cuori; 1313 dei vostri rami sùplici immolata.

atto II:

5 che ti tragitti a un'isola ferace; 10 dal tempio che ad Artèide Licèa; 17 la cetera di Dedalo pel Flauto; 18 ardàide lasciandoti di cuoio; 22 m'ammaestra, non Ardalo. Nell'ombra; 33 come regoli i collabi all'accordo; 53 aedo, non mi celano il tuo capo; 67 Escludi il Delio e pròvochi il suo cruccio?; 87 tra le mani indicibili il mio cuore; 90 fatta dagli invisibili sepoleri; 92 il vino e il miele, il balsamo e il levame; 99 pieno d'astri di nuvole di fiamme; 102 rombarono com'aquile nel vento; 123 Le corde

non mi celano il tuo volto; 146 intrisa di papavero e di miele; 210 ammirabile. Sòstrato d'Euforbo; 233 con la spelta. Rimandolo al re d'Argo; 241 Mi parli come a timido fanciullo; 246 di pino! Io voglio vincere il corsiere; 247 e pel corsiere vincere nei Giochi; 265 del nipote di Sisifo, e il cavallo; 286 la Palude Saròide, lo serro; 292 I cavalieri chiusero l'angustia; 296 il cappio come frombola. Guizzavano; 297 tra i miei ginocchi i muscoli del sauro; 300 pronto a scoccare l'attimo del getto; 307 all'uomo avverso. E subito su l'anche; 309 percosse con gli zoccoli di bronzo; 313 folle. Il cappio scorrevole scagliato; 314 dall'acerrimo demone stringeva; 315 forte tra la cervice e la mascella; 317 m'ebbi i nessi dei tendini se alcuno; 323 chiuse m'eran le redini infrangibili; 330 fumigante e nell'ètere senz'ombra; 331 l'impennata ebbe l'impeto del volo; 332 O fratello di Pègaso, anche me; 335 E rispose all'anelito di gloria; 336 un clangore di buccine sul mare; 360 vigile, attento al sibilo del sorso; 378 Elleni oggi ammirabile, nel fiore; 386 navigato alla Colchide pel Vello; 389 sul Monte dell'ellèboro e su l'Ellade; 397 essere il Talassocrate scetrato; 409 non di fiere ma d'uomini; = O fanciullo!; 418 Di lui, del grande Tessalo. Tu l'odii?; 447 veduta in Licodèmonè danzare; 471 davanti per non porgere la presa; 485 Di Laconia? = Da Psàmato, dal Porto; 497 Dalla donna di Tindaro. = Ed è vero; 503 umane. E quei che l'ebbero e recarono; 504 dal Chersonèso, dicono, il delirio; 513 solo era tinto il pollice. = E si chiama?; 531 di fiori a quattro petali, d'antilopi; 538 Sinché le gru non suonino le trombe; 539 nelle nubi, e le Pleiadi non fuggano; 547 da que' Sàrmati ch'usano il cavallo; 557 come fanno le femmine di Memfi; 572 e le scogliere libiche non fosse; 623 usato nella Focide per ungere; 628 sopra i fonti, che dicono Bistonii; 637 maneggiare la cetera d'Orfeo; 646 noi facciamo su i Cleoni, che meglio; 661 Uomo, annovera l'isole regnate; 665 dico Sichino, l'isola del vino; 666 l'isofo della Porpora, Citorà; 682 Odi i miei sogni, Ippolito? Odi i miei; 683 sogni? = Se il cuore hai fertile di sogni; 690 trasfigurato. = Interprete di sogni; 714 il cavallo e rimessolo ai famigli. 715 cedetti sotto i platani a un sopore; 716 breve; e mi visitarono due sogni; 733 Spesso è fallace. = Chelubo, sii giudice; 737 Vincerlo deve Ippolito, o pur rendere; 745 pomellate che presero co' denti; 749 il Tarassippo. Guardati dall'ombra!; 763 Anch'io tutto conoscere vorrò; 769 né disgiunte dai femori le braccia; 776 colui gli poté frangere i mallèoli; 780 vincitore gridarono il cadavere; 781 e poi lo coronarono ancor caldo; 785 il carro con un ululo fra i primi; 799 Un demone ineffabile. = Tu veneri; 807 e consacrano l'ultima speranza; 816 olocausti, fra ceneri impietrate; 817 Niuno più vi sacrifica. Ma forse; 820 erano. Quivi attendimi. Verrò; 827 m'è della nave rapida e del vento; 853 vive queste che reggono il tuo capo; 874 e mai mi fosti prossimo al respiro; 928 e con negli occhi il fascino ferino; 946 che più non mi contammimi del tuo; 959 se tu lo temi, e chinati una volta; 962 T'ho veduto. Poi fendimi con tutta; 963 la tua forza, poi trattami qual fiera; 973 Abbattimi e ricordati. Il mio sangue; 980 ancora i giorni e gli uomini e le biade; 985 genitura del crimine, ignominia; 987 l'adultera dei pascoli all'astuta; 1020 L'uomo può starsi tacito e sicuro; 1044 E una notte sonarono le grida; 1046 e gridava la misera il mio nome; 1050 il vento, l'Ammirabile. Ah non groppo; 1051 di turbini, non gurgite, non sirte; 1060 nella stiva coi tripodi e con gli otri; 1069 dei carri che recavano il frumento; 1077 conubio s'ebbe pronubo il boaro?; 1106 dinanzi a lui. = Trascinami. Fuggi; 1109 dei Colchi. E, quando scesero nell'Attica; 1114 Eccola. = Sì, tra l'omero e la gola; 1126 della dea che tu veneri, raccatta; 1127 la tua memoria e fendimi! - perché; 1141 aprimi, il cuore vedimi! = Di te; 1145 l'involuta Artèide. Punirti; 1160 del mio Sole precotono lo spazio;

1166 Ma non sperar di vivere e di vincere; 1172 ma per arcani all'anima indovina; 1187 ho il nettare degli uomini, il nepente; 1193 che ci tragitti all'isola dei dardi; 1194 verso il Monte del dittamo! Con te; 1203 su tutto te. Sì, torcimi. = La Cipride; 1211 Hai bevuto l'ippomane, o furente; 1230 non gemere, non piangere. La cosa; 1240 e giocare agli astràgali con elle; 1248 Possa io spandere l'anima nei venti; 1282i cavalli spingendoli al galoppo; 1284 il vento, in mezzo a turbini di polvere; 1297 E le Madri tornavano con l'urne; 1328 le solverà, ma Tanato. Morire; 1336 Non lo vedrai, se vivere non puoi; 1339 matrigna inesorabile. Gli appresto; 1353 d'acònito, (e l'acònito fu sparso; 1369 il nome miserabile? = Qual nome?; 1407 e mesciuto ai satelliti, e saputo; 1416 se tolta m'hai la vergine altocinta; 1444 che promettesti adempiere tre voti.

atto III: 1 Ippolito, oh Ippolito più caro; 8 i giorni che riempiano di lacrime; 20 non anche giunta al limite dei mali; 37 Doni d'Adrasto lugubri, toccati; 55 e che, costruito un feretro con rami; 62 addusse il dono lugubre d'Adrasto; 66 gloria del nostro principe, se vollero; 67 i fati che non fossimo lontani; 70 era sempre e imperterrito e arditissimo; 88 la spiaggia, egli medesimo? o il cavallo; 111 E per reggerlo gli uomini pontavano; 121 Nell'ombra d'una nuvola fuggiasca; 141 E s'udiva il cupo ululo dei cani; 151 onde traesti i sandali e la spada; 152 del tuo padre e il terribile tuo fato; 170 Tacquero intorno, splendidi di sangue; 172 gli uomini. E s'apprestavano con Forba; 175 Ippolito insensibile era vòlto; 176 verso il Mare ove i rapidi flagelli; 177 d'Euro un innumerevole galoppo; 183 che si potesse credere mortale; 195 Allor discese l'argine con Arpalò; 200 Raccolte le due redini nel pugno; 207 Ora attoniti gli uomini miravano; 245 crinito anch'egli e turgido di muscoli; 252 erti e sospesi stettero su l'ombra; 259 verso il bosco d'Artèmidè Saronia; 294 o compagni d'Ippolito, e tu, Procle; 315 d'Ippolito incolpevole. E voi, schiave; 352 conducetele a tondersi le chiome; 355 nel suo sogno. E le vergini gli còntino; 359 vengano all'ara e còntino il virgineo; 378 cosa che possa vincerlo in supplizio; 408 qual sapore le ceneri dei sogni; 436 che deposta hai la cetera su l'ara; 442 come la morte coprasì di sangue; 465 or nel rogo invisibile è più grande; 544 perché l'amo. O Purissima, da te; 550 non è palpito. E giugnere col dardo.

L'identità di questo verso è confermata da due tipi concorrenti, e a diverso titolo opposti, che ne assicurano la varietà nell'unità: quello con accento di sesta su parola tronca o monosillabo; e l'altro, ben noto a Parini, Monti e Foscolo, con accenti ribattuti in sesta e settima sede⁴⁵.

Naturalmente qui la varietà prima è costituita dalla forma sdrucchiola dell'endecasillabo a maiore. In alternanza al tipo con accento di sesta su parola tronca o monosillabo. Mentre soluzione di compromesso tra i due tipi, sdrucchiolo e tronco, è quella rappresentata dall'endecasillabo con accenti di sesta e di settima.

Possiamo a questo punto tirare alcune conclusioni. In primo luogo va osservato che i singoli progetti stilistici obbligano a determinate soluzioni metriche la cui esecuzione viene pressoché sempre rigorosamente attuata⁴⁶.

Il progetto stilistico si lega a costanti storico-formali (Dante, la canzone *Po-scia ch'Amor*, le petrose, il genere e il modulo metrico tragico, epico, o l'«umiltà» del settenario), derivandone i caratteri fondamentali della propria

struttura. Così la *Francesca* può essere considerata, molto latamente, una ple-torica amplificazione poemica di canzone, costruita con elementi a lei propri (quinario, settenario, endecasillabo), ricca di ingredienti metrici, assonanze e rime, raccolti in parvenze strofiche aderenti a specifici esempi (per es. *Francesco da Barberino*), e talora, dati i presunti e supposti rapporti tra canzone e ballata, data insomma la reciproca compatibilità, assumere in sé eccezionalmente lo schema di una ballata stravagante⁴⁷.

I diversi testi presi in considerazione, *Francesca*, *Fiaccola*, *Nave*, *Fedra*, sono accomunati dall'impiego dell'endecasillabo e dei suoi elementi. Si differenziano in ragione del loro diverso assemblaggio. Ove così non sia, come nel caso della *Fiaccola* e di *Fedra*, entrambe in endecasillabi mescolati a settenari, la prevalenza statistica degli uni sugli altri ne esprime la coerenza nei confronti dell'opzione stilistica di base. E così dicasi del caso abbondantemente esemplificato e costituito dall'endecasillabo con accento di sesta su parola sdrucchiola, che medesimamente ricorre nei testi brevemente passati in rassegna.

Tutto ciò dimostra che l'impresa del teatro in versi dannunziano non può semplicisticamente ridursi a coincidere con l'adozione del verso in luogo della prosa. Non va infatti trascurato quanto è pure implicito in tale scelta, anche se non le è esclusivo in via assoluta, data la qualità e la coscienza del D'Annunzio prosatore. Dato insomma che tanto sul versante della poesia (e più che mai nella sua specie teatrale) così come in quello della prosa, la proprietà prima del progetto è di natura ritmica, non ci si potrà esimere dal concludere che le singole misure versali, più che per la loro valenza istituzionale, consapevolmente impiegata dal poeta, così come consapevolmente vengono impiegati metri atti a costruire l'unità nella varietà entro le singole raccolte, i singoli versi acquistano significato appunto se considerati ritmicamente in sé, e nella dialettica cui danno vita, giustapponendosi a quanto è da loro diverso e a loro opposto.

L'autografo della *Figlia di Iorio* per i tre atti reca le seguenti date di composizione: 18-31 luglio 1903 per l'atto primo; 9-16 agosto per l'atto secondo; 22-29 agosto per l'atto terzo⁴⁸. La rapida stesura della tragedia pastorale si colloca, a documento della prodigiosa fecondità di quella straordinaria stagione, tra il *tour de force* della composizione della *Laus vitae*, realizzata tra la fine del 1902 e la primavera del 1903⁴⁹, e la ripresa, il riassetto e il definitivo compimento di *Alcione*⁵⁰. Né va dimenticato che la prima sezione del terzo libro delle *Laudi*, decisiva per l'intera struttura di quello, era già stata messa perfettamente a punto nell'estate del 1902⁵¹. Si aggiunga che nella prima sezione del più antico sommario delle *Laudi* a noi noto (il ms. 418)⁵², compare una *Canzone Per la morte dell'agricoltore Lazaro di Roio*; e *canto dell'antico sangue* è poi chiamata la tragedia pastorale nella dedica *Alla terra d'Abruzzi*. Del resto di «canzone popolare in forma drammatica» parlava D'Annunzio stesso in una lettera al Pascoli, sollecitato dedicatario all'altezza del 3 settembre 1903⁵³. La semplice elencazione dei dati cronologici denuncia in modo inequivocabile lo stretto legame genetico che intercorre tra il nostro testo, *Laus vitae* e *Alcione*. Chiara ne è sempre stata l'ideale parentela, così come la solidarietà formale.

Che si coglie innanzitutto nelle resultanze metriche, e nella reciproca influenza del loro rilievo funzionale.

A botta calda, sul «Marzocco» (a. VIII, n. 29, 19 luglio 1903), circa la metrica di *Laus vitae*, un acuto recensore, G.S. Gargano, osservava: «Intanto mi piace di notare innanzi tutto che Antonio Fogazzaro, un uomo cioè che non ha comune con Gabriele D'Annunzio molti ideali d'arte, in un suo discorso ch'ei fece a Parigi sul "gran poeta dell'avvenire" si mostrò convinto che la sonorità del verso, si evolverà nel medesimo senso della musica strumentale e vocale, in un senso wagneriano "Intendo con ciò, aggiungeva, che le melodie facili e regolari spariranno a poco a poco dalla metrica e sopra tutto che i poeti futuri si libereranno da ogni convenzione, che la musicalità delle loro poesie sarà più logica, cioè che apparirà un più stretto rapporto fra il movimento del ritmo e il movimento del pensiero. Io oso far la predizione che il poeta futuro si riconoscerà a quest'opera di trasformazione e di liberazione". Ho citato tutto perché molti spiriti timorati che rimproverano al D'Annunzio la sue così dette libertà metriche si calmino. Del resto non v'è alcuna libertà metrica nel verso della *Laus vitae*. Fondamentalmente esso è il novenario, ma vi si incontrano anche versi più brevi, sia regolari, sia preceduti da una base, come in questo caso:

Nella/ profondità secreta
della/ stirpe dominatrice

o da un'anacrusi come in quest'altro

del/ Mediterraneo mare.

Il poeta non ha rifuggito insomma da tutto ciò che sembra irregolarità nella metrica classica o nella metrica popolare. Il ritmo quindi di un'intera strofa è sempre variabile e determinato da quella corrispondenza col movimento del pensiero di cui parla il Fogazzaro: e la varietà non è soltanto esteriore [...] cioè derivante dalla misura dei singoli versi di cui si compone ogni strofa, ma si complica interiormente, perché due emistichi, o un verso e un emistichio legati logicamente determinano a loro volta un ritmo nuovo³⁴. E seguiva, magnificando i vantaggi dell'assonanza³⁵. Su tale rilievo e tale fenomeno D'Annunzio si soffermava esclusivamente in un'importante lettera, del 19 stesso, al Gargano³⁶. Del cui intervento il poeta ebbe dunque più che tempestiva conoscenza, se si considera che il giorno avanti era stato dato il via alla stesura della *Figlia di Iorio*, la cui metrica è in misura rilevante affine a quella base novenaria della *Laus vitae*. Ma, prima di inoltrarmi per questa strada, vanno riassunti e fermati alcuni punti della recensione del Gargano. Il primo è relativo alla profetia metrica del Fogazzaro, che postula per il futuro una più stretta aderenza fra il ritmo e il movimento del pensiero. Dove in modo non particolarmente peregrino si adombra l'insufficienza delle misure tradizionali, tradizionalmente intese. Segue l'indicazione del novenario come verso base della *Laus vitae*, poi quella della sua scomponibilità in una base basillabica che viene premessa al

settenario, e per converso della sua associabilità ai versi minori, tutti del pari contemplati. Ove la base sia monosillabica è invocata l'anacrusi. Così che il Gargano aveva buon gioco nel dimostrare che le presunte licenze metriche dannunziane, di fatto rientravano nel quadro della metrica classica e popolare, senza distinzione, modellando il ritmo, soggettivo o oggettivo, lirico e drammatico che fosse, al di fuori di specifiche coazioni istituzionali. Ritmo che si coglie non solo orizzontalmente, ma anche verticalmente, in deroga alla concezione lineare del verso. Esso verrebbe di conseguenza ad assumere una funzione armonica nella strutturazione del testo, sostituendosi alla rima entro la gabbia dei ventuno versi di cui consta la strofa della *Laus vitae*. Che, come è noto, nel rigido computo di precise e significanti proporzioni numeriche, è liberalmente intessuta di quinari, senari, settenari, ottonari, novenari e decasillabi, con larga prevalenza, s'intende, del novenario e del verso che la tradizione popolare ed arcaica documenta e giustifica accanto a quello: l'ottonario. Poesia, quella della *Laus vitae*, anch'essa come nel caso della *Notte di Caprera*, «fatta [...] per essere ascoltata», bisognosa «di passare nella bocca sonante del dicente»³⁷, e però forse passibile di quella correzione nella pronuncia che il Carducci segnalava quale correttivo congetturale a risarcimento dell'ipermetria di taluni endecasillabi occorrenti nei testi raccolti nelle *Cantilene e ballate*, per seconda- re preoccupazioni di natura ecdotica, conservative della lezione del codice pre- scelto, e al tempo stesso restauratrici della norma metrica; «perché non sono ancora affatto persuaso» annotava il Carducci «che gli antichi componessero e cantassero versi che non tornano»³⁸.

Perfettamente indifferente a tale problematica D'Annunzio approfitta della «vaga venire anisosillabica»³⁹ nelle sue varie e pur attestate specificazioni⁴⁰, onde riprodurre una moderna patina arcaica, percepibile così all'orecchio come all'occhio, nell'intento di accrescere lo spessore ritmico del proprio dettato, con processo speculare a quello attuato nel registro timbrico (a partire da *Alcione*), dove, come ho avuto modo di scrivere altrove, la ricerca di «una maggiore musicalità vale a dire contorni fonici meno netti e prevedibili, più sfumati e ricchi di evocatività, assicuravano all'assonanza la preferenza sopra la rima»⁴¹. Tutto ciò non poteva non convenire all'«azione [...] quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari»⁴² della *Figlia di Iorio*. Così come la configurazione di un doppio ritmo, di cui si farà cenno più oltre, non poteva non restare suggestionata dall'alternanza di momento apollineo e di momento dionisiaco, di metrica lirica e di metrica ditirambica, che spartisce e organizza la struttura del terzo libro della *Laus vitae*, del quale sono stati appena richiamati i congruenti estremi cronologici. E due elementi di poesia, l'epico e il lirico, il poeta dichiarava di avere cercato di fondere nella *Canzone di Garibaldi*; dove anche il «consueto endecasillabo» era sostituito dal «verso eroico dell'antica canzone di gesta», che, pur costantemente pausato, era tuttavia mosso «con la vicenda del troncamento e dell'elisione», venendo spesso a coincidere («quando il primo emistichio termina con sillaba accentata o con due vocali e quando avviene nella pausa mediana l'elisione della sillaba atona») con il normale endecasillabo⁴³.

Un verso insomma che può apparire accidentalmente quale in sostanza non è, confondendosi con specie altrettanto legittime e diverse. Donde quella indefinita e indefinibile sensazione di atemporalità che scaturisce da ogni fenomeno di compresenza, riscontrabile in natura, come nel caso appena citato, o nell'accoppiamento di novenario e ottonario, ma anche riproducibile artificialmente, intendo fuori da specifiche autorizzazioni tradizionali, come nel caso del doppio ordine ritmico che regola la testura della *Figlia di Iorio*. Un caso, si direbbe, di macrostruttura strettamente omologo, come vedremo esaminando gli elementi apparentemente omogenei di cui si compone, alle microstrutture più caratteristicamente funzionali del testo. A proposito del qual D'Annunzio scriveva a Hérelle il 13 dicembre 1904, dalla Capponcina: «Desidero inoltre che la pubblicazione sia accompagnata da una nota (che comporrò d'accordo) intorno allo stile della tragedia e ai due ordini ritmici che vi si avvicendano: Il lettore potrà così farsi una idea meno mesatta della struttura originale. E la detestabile superficialità dei critici sarà illuminata». Era di fatto un compromesso cui il poeta addiveniva, dopo avere inutilmente tentato, con la parola e con l'esempio, di raddrizzare le gambe alla versione di un traduttore, come Hérelle, poco disposto a infrangere la norma della propria lingua, nel tentativo utopistico di riprodurre le peculiarità ritmico-stilistiche dell'originale italiano». Eppure, insisteva D'Annunzio «Il Mallarmé - poeta oscurissimo - ha dato in prosa una traduzione dei poemi di Edgar Poe, nella quale per artifici squisiti il lettore è posto nella condizione d'indovinare la bellezza originale. Gabriel Mourey ha fatto qualcosa di simile per Swinburne». Di «tradimento nero» per le parti liriche parlava finalmente D'Annunzio di fronte alla sollecitata revisione della traduzione (né meglio giudicava andassero le cose per le parti discorsive). L'opera appariva «banalisé appunto perché francisé». «Voi tendete a trasformare» osservava l'autore «in un'opera francese un'opera italiana, rifuggendo da tutte le singolarità e da tutte le asperità dell'originale, per il timore di violare il genio della vostra lingua e il senso comune dei lettori mediocri». Tutto all'opposto, continuava D'Annunzio «Non bisogna cercare il ritmo esatto, non il ritmo consacrato nella metrica francese, ma cercare di riprodurre il ritmo esotico, il ritmo originale. Questo io ho fatto lavorando (ahimè, inutilmente) con la vostra traduzione francese. Nel mio testo il ritmo è ROTTO continuamente. Perché dunque non dovrebb'essere ROTTO anche nella traduzione?». E concludeva: «Come vedete, non c'intendiamo. Quel che per voi è un difetto - in questo caso - per me è una qualità. Voi contate i piedi e mi spiogate il valore dell'*e muet* mentre io con intenzione ho aumentato o diminuito il numero dei piedi per rompere il ritmo. I miei novenari - nel testo - ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonari e decasillabi. E l'accento si sposta specialmente nel primo emistichio - di continuo. Nessuna regolarità». Al compromesso del poeta corrispondeva l'abdicazione, e per dir meglio, l'esplicita, coatta rinuncia del traduttore, che in testa alla prima delle *Observations*, appunto dedicata al ritmo, del *Commentaire* posposto alla stampa della tragedia in veste francese, riproducendo il dettato dannunziano, «*La Fille de Iorio, écrite en vers, a été traduite vers par vers; ce qui n'empêche pas*

que la structure rythmique du poème a disparu dans la traduction»: car notre prosodie française ne possède pas des vers qui, rythmiquement, correspondent à ceux dont le poète a fait usage. Or, comme le rythme a dans l'oeuvre originale une importance comparable à celle qu'il avait dans la tragédie grecque, les curieux trouveront ici avec plaisir quelques explications sommaires sur les mètres du texte italien». Il seguito è particolarmente interessante, e per la puntuale e inusitata estensione del ragguaglio metrico in ordine alla tragedia, e poi qual documento delle fonti della specifica competenza ivi dispiegata, a ribadire, pure in settore così tecnico il consueto e incoercibile esibizionismo erudito del Nostro, sempre rivolto a nobilitare, qui a spese della metrica e prosodia greco-latina, la terminologia d'uso comune. La nota metrica ha per titolo *Du rythme*, cioè, secondo il Fraccaroli «l'ordine dei tempi, *taxis crónon*, per dirla con Aristosseno». Essa è articolata in cinque commi che vanno dal generale al particolare, all'eccezione. Il primo recita: «La "tragédie pastorale" est construite sur deux grands ordres de rythmes: 1° sur le rythme iambique de l'endécasyllabe (pentapodie iambique); 2° sur le rythme dactylique de l'endécasyllabe e du décasyllabe (tripodie dactylique, avec anacrusse monosyllabique et dissyllabique)». Se «Le premier rythme est employé dans les scènes rituelles, où domine l'émotion religieuse, et dans celles où le tumulte des passions fait trêve», il secondo «est employé pour l'expression vive de la violence, de la douleur, de la terreur, de la pitié. Le "frappé rythmique", *l'ictus*, y acquiert parfois une force extraordinaire, et la marche ascendente s'accélère avec un élan irrésistible».

In seguito era specificato che «A l'endécasyllabe iambique succède souvent l'endécasyllabe dactylique, rythme descendant qui fut cher à Jacopone da Todi et que l'on trouve maintes fois employé dans les plus anciennes *laudi drammatiche*. Dans les parties essentiellement lyriques, par exemple dans les chants des trois sœurs et dans les nénies des pleureuses, où l'accompagnement musical est indispensable, prédomine un rythme trochaïque descendant, l'octosyllabe (tétrapodie trochaïque), mètre très usité dans les poésies religieuses et gothiques du moyen âge et qui remonte aux origines de la littérature italienne, puisqu'il apparaît déjà dans la *Cantilena di un giullare toscano*, attribuée au XII^e siècle». Infine il poeta «se servant habilement de l'anacrusse mobile, initiale ou interne, si fréquente dans la poésie populaire, et de l'*hyperthesis*, qui consiste en une transposition de l'*arsis* au premier pied du vers, a su donner à ses rythmes une infinie variété musicale et une correspondance toujours nouvelle avec les mouvements de la vie intérieure».

Non è difficile ravvisare nel manuale *D'una teoria razionale di metrica italiana* di Giuseppe Fraccaroli⁷² la probabile fonte così delle singole definizioni, come dell'ideologia complessiva cui si ispira la nota metrica sopra citata, se è vero che tra le *Premesse* formulate da quell'insigne studioso si legge come i fortunati esperimenti barbari del Carducci, porgendogli «argomento di credere che la tecnica dei versi nostri si potesse razionalmente dividere assai meglio che non con quelli empirici e stupidi accozzamenti di sillabe dalle quattro alle undici con uno o due accenti piantati o qua o là», lo inducessero a non prestar

lede alla distinzione correntemente applicata fra i due sistemi, barbaro e volgare, risultando assurdo pensare che «una essendo la forma regolatrice del verso, forma stabile, al di fuori della lingua, che ha fondamento naturale e matematico, il ritmo (*ritmós*), ed una essendo la materia sulla quale il ritmo opera (*ritmizómenon*), cioè la lingua italiana, le applicazioni possano poi separarsi così da averne due sistemi diversi senza che l'uno necessariamente sia parte o complemento dell'altro»⁷⁷. Ritmo che, ponendosi «al di fuori e al di sopra della lingua»⁷⁸, costituisce «uno dei sensi fondamentali e immanenti nella natura umana, immutabile per diversità di luoghi e di tempi»⁷⁹. Il Fraccaroli, osservato ancora che «la norma [...] si dà, quando il senso naturale è attutito», sottolineava che «comunemente per tutto farmaco della nostra malata poesia si danno le regole di sopra poco lodate del contar le sillabe da quattro a undici, - un debilitante che contribuì forse a far intristire la poetica nostra, che nei primi secoli prometteva ben altra ricchezza e ben altra libertà di sviluppo»⁸⁰. Storicamente, scioltesi il legame tra musica, poesia e danza, «la metrica, come doveva, prevalse alla ritmica»⁸¹. «Il ritmo del verso non era perduto; solo aveva mutato natura: era perduto in quanto riferivasi al *mélós*, durava ancora in quanto si riferiva alla *léxis*»⁸². Riabilitare una «forma morta, una combinazione artificiosa e convenzionale», passivamente ereditata dalla tradizione e obliterante che «l'ordine dei tempi deboli e forti era sempre il fondamento della versificazione» non poteva essere opera di grammatici. «La trasformazione» sostiene il Fraccaroli «nacque nella poesia popolare: senza preoccupazione di esempi autorevoli e senza pregiudizi di scuola il popolo si abbandonò al senso naturale immanente in ogni età e in ogni tempo, e il ritmo ebbe di nuovo la precedenza, anzi l'assoluto dominio nel verso», inducendolo «nell'idea che la tendenza e il bisogno immanente nel senso popolare italiano fosse quello di far rifiorire coi soli elementi essenziali della nuda parola quel ritmo ch'era andato perduto col separarsi dalla musica»⁸³. Che il *Capo I* della *Parte generale* trattasse *Del ritmo* ne esce di conseguenza. Nella fattispecie della *Figlia di Iorio* importa che la versificazione popolare, fondandosi esclusivamente sul ritmo, a articolandosi nella varietà dei piedi, si appoggiasse agli asseriti del metricologo veronese, onde sottrarsi agli assemblaggi versali contemplati, per procedere a ritroso e ritrovare quella libertà dell'*léxis* nello schema del verso che, di fatto, la tradizione colta impediva in osservanza al catalogo generale degli schemi sillabici. È perciò perfettamente comprensibile che, sulla scorta del Fraccaroli («Non è né razionale, né opportuno, né esatto nominare i versi dal numero delle loro sillabe, sia perché il nome così nulla indica della natura del verso, sia perché lo stesso numero di sillabe secondo le diverse arsi e cesure può originare versi del tutto tra loro differenti: un esempio evidente è nel novenario. Più retto sarebbe certo battezzarli secondo la natura dei piedi o secondo il loro modo di aggrupparsi).

D'altra parte quella denominazione è nota e perciò facile, questa è ancora nuova alle orecchie e perciò difficile, e spesso è lunga oltremodo; terrò dunque una via di mezzo; adoperando pure la denominazione razionale, non sopprimerò per questo il nome usuale del verso che esattamente vi corrisponde-

se»⁸⁴. D'Annunzio appellasse nel primo dei due ordini ritmici, quello giambico, l'endecasillabo, pentapodia giambica (Fraccaroli: «pentapodia giambica ipercatalettica»⁸⁵); e nel secondo, quello dattilico, il novenario, tripodia dattilica con anacrusi monosillabica (Fraccaroli: «tripodia dattilica con anacrusi monosillabica»⁸⁶), mentre il decasillabo «che è lo stesso verso quando abbia anacrusi bisillaba»⁸⁷, proprio per questo era associato al novenario. «Ritmicamente» aggiungeva il Fraccaroli «[...] questo verso non differisce dal precedente [appunto il novenario], e come nessuno dubita che nell'alcaica carducciana esso si accoppi bene al novenario, così nei primordi della lingua, se altri versi si mescevano sovente senza tanti riguardi, maggiore scusa avean di mescersi questi»⁸⁸. Segnalata accanto all'endecasillabo giambico la presenza di quello dattilico (4^a-7^a-10^a), di ritmo discendente, e il suo carattere arcaico e laudistico, oltre che drammatico, D'Annunzio distingueva l'ottonario dei canti delle tre sorelle e delle nenie del *Coro delle lamentatrici*, indicandone l'andamento prevalentemente discendente e la sua occorrenza nel *Ritmo laurenziano*. Definendo poi l'ottonario (tetrapodia trocaica) «mètre tres usité dans les poésies religieuses et goliardes du moyen âge», il poeta ricalcava alla lettera quel che per tale misura aveva già detto il Fraccaroli: «verso usitatissimo nelle poesie religiose e goliardiche del medio evo»⁸⁹. E nella pratica non mancava di mettere a profitto quanto quello aveva anche osservato: «Nei primordi [...] questo verso era molto più libero che ora non sia, e l'accento sulla terza sillaba veniva trascurato così di frequente da ritenere senza dubbio che non lo avessero per obbligatorio. Coll'accento spostato si toglie per conseguenza la cesura, e l'incisione pure si sposta»⁹⁰. Il suo impiego entro l'ambito del secondo ritmo («I miei novenari - nel testo - ora perdono un piede, ora ne acquistano uno: diventano ottonari e decasillabi»⁹¹) era reso possibile dall'anacrusi iniziale o interna. Anche su tale fenomeno, e sulle sue ricorrenze nella poesia popolare, così come sull'ipertesi, l'autore della *Teoria razionale* si era soffermato in pagine ricche di esempi popolari ed arcaici⁹². «Le canzoni del popolo e del contado mi hanno dato i modi e gli accenti» aveva scritto del resto D'Annunzio a Michetti⁹³.

Nelle grandi linee le informazioni metriche del *Commentaire* corrispondono alla realtà del testo. E stante la stretta contiguità della sua stesura con la redazione di quello si può ragionevolmente supporre che la teoria del Fraccaroli non costituisse una semplice giustificazione *a posteriori* delle scelte operate nella tragedia, non fosse insomma il portato esclusivo di un oltranzismo erudito cui si è fatto in precedenza cenno, e che certo non è assente; bensì certificasse, in forma storica e scientifica, il non finito, l'apparentemente approssimativo, vale a dire tutto un complesso di novità in sé e insieme raccolte, alla luce della garanzia di una dottrina da esibirsi in caso di contestazione (per evitare *a priori* le critiche metriche toccate alla *Laus vitae*). Dottrina rappresentativa; se così può dirsi, di un rinnovamento formale che nel quadro dell'opera dannunziana successiva, non si può, a mio parere, liquidare alla stregua di una pregiudiziale arcaizzante *coûte que coûte*, buona per l'occasione specifica e basta; come, a suo tempo, può forse sospettarsi per l'*Isotta* o magari anche per *Francesca*; atteggiamento invece non forse apertamente ambizioso quanto

quello implicito in altre più o meno clamorose operazioni di ridefinizione formale degli istituti della poesia di fine secolo, ma probabilmente, oltre che non altrettanto utopistico, più sottilmente corrosivo di certezze volta a volta classiche e scolastiche. Con un suo innegabile tasso, s'intende, d'ingenuo sussiego accademico.

La scansione dei due ordini ritmici obbedisce a un criterio di elementare alternanza, talvolta celata da suture che saldano scena a scena, come nel caso della scena I e II, vv. 1-75 e 76-215, che si esamina di seguito, onde mostrare come misure diverse, che nel progetto dichiarato dovrebbero appartenere a ordini ritmici differenti, di fatto si ritrovino a convivere nel segno di un'omogeneità, appunto ritmica, che funziona da mastice in dispregio del computo sillabico.

Otonari trocaici sono quelli delle battute iniziali di *Splendore* e *Favetta* (vv. 1-5), con sottolineatura anaforica dei vv. 1 e 2 (*Che vuoi tu; Che vuoi tu*), e assonanza *nostra: cara*. Il ritmo trocaico vi è fortemente marcato dalla dieresi (poi sempre costante) di *Vienda*. Tale andamento corre liscio sino al v. 3. Si interrompe al v. 4 (*o vuoi tu quella di seta*), senza però perdere la sua fisionomia, data la natura dispodica del verso^m, e riprende al verso successivo. Lo stornello di *Ornella* (vv. 6-9), atteggiato nella forma alla strofa del serventesco tetrastico caudato e alla strofa di quello semplice e crociato: ABAC^e (però v. 7 *Giovanni*, e v. 9 *oilà*), è in endecasillabi rigorosamente dattilici («Tutta di verde mi voglio vestire, / tutta di verde per Santo Giovanni, / ch'è in mezzo al verde mi venne a fedire... / Oill, oill, oill!»). Non sorprende che *Splendore* riatteggi in decasillabi 'manzoniani' (vv. 10-14), e che per conservare tale ritmo D'Annunzio inzeppi vistosamente il v. 14 («che ti diede la madre tua nova»). La ripresa dello stornello da parte di *Ornella* (vv. 15-6) è sempre in endecasillabo dattilico. Poi, dopo i vv. 17 e 18, di *Favetta* e *Splendore*, a specchio dei vv. 1 e 2 (vv. 1-2 *Splendore:Favetta*; vv. 17-8 *Favetta:Splendore*), l'ottonario torna ad imporsi in periodi tetrastici, rispettivamente pronunciati da *Ornella* (vv. 19-22), e da *Splendore* (vv. 23-6), secondo lo schema ab'ab' nel primo caso, abbc nel secondo. Va tuttavia osservato che il v. 22 con cui rima il v. 20 (*chermisi:mezzodi*) è di fatto un novenario tronco; così come sta consta comunque di otto sillabe per offuscare la disomometria con il troncamento della rima. Analogamente nella quartina successiva il v. 25 è un decasillabo dattilico che si insinua in un contesto ottonario, legandosi doppiamente, per anadiplosi e rima al verso precedente («a portarsi le canestre, / le canestre di grano trimestre»). Si noti ancora che l'asimmetria ritmica dei due periodi è risarcita dal reciproco confronto degli stessi. Come infatti il v. 22 è disomometrico rispetto al v. 20 con cui rima, così il v. 25 è decasillabo e non ottonario come il v. 24 con cui pure rima^m. La *cantilena* recitata *rapidamente*^m da *Ornella* rima col v. 26 (*pronta:pitonta*), ed è costituita da un quinario, due settenari, sei ottonari, e un novenario (naturalmente ottonario il v. 33, alterato con l'inserzione dell'articolo determinativo: «mattutina come la talpa»), tutti legati da rima, assonanza e consonanza anche per distico^m. Il v. 37: «Oh Aligi, Aligi, e tu?» va considerato alla stregua di un decasillabo dattilico tronco. Il restauro ritmico me-

dante dialefe, possibile in forme diverse a seconda di una più o meno estesa applicazione della stessa, donde l'ambiguità complessiva della forma del verso, evidenzia le pause recitative, vincolando l'esecuzione ad una serie di arsi. Del pari incerto tra otto e novenario il v. 38 («Di velluto ti vestirai»). Mentre i successivi interventi delle tre sorelle (*Favetta* vv. 39-40 due ottonari; *Splendore* vv. 41-4 due ottonari, un novenario e un decasillabo dattilico; *Favetta* vv. 45-8 due novenari, un ottonario e un endecasillabo o decasillabo dattilico (se si pratica episinalefe); *Splendore* vv. 49-52 un ottonario e tre decasillabi dattilici; *Favetta* vv. 53-6 tre ottonari e un decasillabo dattilico; *Ornella* vv. 57-63 sei ottonari e un novenario; *Favetta* vv. 64-7 un ottonario, due novenari e un decasillabo dattilico; *Splendore* vv. 68-71 due ottonari, un novenario eccezionalmente dattilico e un decasillabo dattilico; *Ornella* vv. 72-5 tre ottonari e un novenario), generalmente articolati in periodi di quattro versi (tranne i vv. 39-40 e i vv. 57-63), irregolarmente collegati da rime (per es. vv. 48-52 *trito:marito*; vv. 70-74 *susina:susina:turchina*), o contesti di rime (per es. vv. 57-58 *Giovanni:Giovanni*; vv. 59-61-63 *gire:apparire:ribollire*), e assonanze, sono poi omogenei tra di loro e con quanto ha preceduto per il fatto che le misure occorrenti (a prescindere dal quinario e dai due settenari della *cantilena*) rispondono al medesimo appello ritmico. È significativo che il decasillabo sia sempre presente nella forma dattilica, dunque con il primo accento sulla terza sillaba, come di consueto l'ottonario nella sua forma canonica, e che il novenario, con una sola eccezione, non sia mai dattilico, facendo slittare la prima arsi dalla seconda alla terza sede. L'assemblaggio di unità versali differenti, a tacere dell'aggregarsi ritmico e numerico di entità strofiche di consistenza elementare, è compensato in questa che è scena lirica^m, e come tale obbedisce, o dovrebbe, a criteri di maggiore regolarità rispetto alle sezioni più rotte dalle spezzature occasionali dell'urgenza drammatica, da una solidarietà ritmica trocaico-dattilica, complessivamente discendente, entro la quale trova logica collocazione il novenario con accento di terza, in omaggio appunto a quella uniformità solo superficialmente dissimulata da una varietà metrica apparente ma non sostanziale. E lo stesso dicasi dei vv. 76-99, che mediano dalla I alla II scena il passaggio alla parte in endecasillabi sciolti dell'atto I.

Nell'elfato di *Candia* (vv. 76-86), nove sono ottonari trocaici, due novenari del tipo descritto. Mentre la sortita di *Aligi* (vv. 87-99) presenta cinque ottonari, un novenario dattilico, due decasillabi, dei quali il primo (v. 93 «Per voi, per me, la croce mi faccio») va piuttosto considerato alla stregua di un endecasillabo impometro, ed è significativamente preceduto da un settenario (v. 92 «fiore del sangue mio»), irriducibile se non per impossibile dieresi, il secondo è del tipo 5+5 (v. 94 «in mezzo al viso dove non passi»), così come del tipo 6+6 (cioè doppio senario dattilico) sono i vv. 98 e 99 («né malo sudore lo bagni né pianto», «Padre, Figliuolo e Spirito Santo»), altrettanto inequivocabilmente preceduti da un senario dattilico (v. 96 «né fuoco né fiamma») seguito da un ottonario di identica costruzione (v. 97 «né veleno né fattura»). Del resto quando l'ottonario è usato in serie, e la sua funzione ne è lirica, la sua specie è trocaica. È il caso del *Coro delle lamentatrici* nell'atto III ai vv. 1-8; 34-44;

118:128; 189-199; 336-346. E lo stesso dicasi del senario, per lo scongiuro dell'atto I, vv. 308-16, cui fa seguito una sequenza di settenari ad andamento stornellante (vv. 317-40). Circa il doppio senario va notato che, a prescindere dal v. 378 dell'atto I («per l'anima mia, per l'anima vostra!»), i restanti casi, sempre nell'atto I ai vv. 95, 98, 99, cui si aggiunge il senario del v. 96, vanno considerati in serie. Fuori serie il settenario si ritrova ai vv. 28-29 dell'atto I (la *cantilena* di Ornella), al v. 92 (ma cfr. più sopra), al v. 384 (ma la casistica si alleggerirebbe se si scandisse: «Chi / è costei, Santa Vergine?»), al v. 772, sempre dell'atto I, e al v. 784 dell'atto II. Altrettanto rari gli endecasillabi isolati. Ne ho contati tre, rispettivamente ai vv. 648 e 1118 dell'atto II («nella frescura si piega e si disfa»; coperto dal verso precedente «piangendo: "Ecco, ecco, ora sen va; e «Non mi toccare. Ecco, viene! Ecco, viene»»), e al v. 685 dell'atto I («abbi pietà; e per ogni granello»). L'occorrenza in serie permette ancora di individuare con certezza un tipo di decasillabo generalmente marcato da una forte pausa centrale, che definiremo provvisoriamente con la formula numerica 5+5. Appunto in serie occorre nell'atto I ai vv. 794-807, e nell'atto III ai vv. 790-98. Autorizzando di conseguenza le sue sporadiche comparse: ai vv. 94, 601, 618, 760, 776, 822 dell'atto I; ai vv. 775, 796, 860, 950, 1038, (5+5') dell'atto II; ai vv. 134 (5"+5), 653, 677 (5'+5), 683, 734, 826 (l'ultimo, e più celebre, della tragedia) dell'atto III. Tale verso è sempre compreso entro l'ordine ritmico giambico. E difatti, sempre il Fraccaroli, relativamente al novenario giambico, precisava: «La tetrapodia negli altri ritmi non presenta difficoltà alcuna; essa segue le leggi della dipodia assolutamente e ciecamente, e tutto si riduce a distribuire le dipodie in tante coppie. La tetrapodia giambica è un altro affare. Lo schema puro:

v - v - v - v -

si riduce a due quinari tronchi, verso che anche innanzi provarlo, si capisce dover essere ostico molto in lingua italiana. Se congiungiamo invece due quinari piani, - ed è ritmo usitatissimo e popolare fin dai primordi, - vedi per es. la cop., III, ed. 13, avremo due versi:

v - v - v | v - v - v

che per la loro brevità potranno stare fra loro come protasi e apodosi d'un periodo ritmico, ma che, propriamente parlando, non parrebbero costituire un verso unico, perché manca nel mezzo la continuità ecc. ecc.»¹⁰. Non bastasse a legittimare il tipo 5+5 si aggiunga che nell'antologia pascoliana *Sul limitare* (1899), la nota metrica de *La conversione di Merlino*, tradotta dai *Chants Populaires de la Bretagne ... par le Viconte Hersart de la Villemarqué* (Paris, A. Franck, 1846, voll. 2), recita: «Il metro del riduttore, che non pretende affatto di rendere quello dell'originale (distici rimati dei soliti ottasillabi) ha un distico iniziale di endecasillabi con l'accento sulla settima, di endecasillabi, per così dire, dattilici, e séguita con strofe quaternarie a rime alterne di doppi quinari»¹¹.

Ancora in serie si offre l'endecasillabo sdrucciolo ai vv. 272-76 e 277-86, ai vv. 287-89, 291, ai vv. 292-94 dell'atto I, sparsamente ricorrendo ai vv. 297 e 352 dell'atto I, e poi ai vv. 111, 137, 158, 191, 219, 220, 264, 268, 269, 311, 388, 409, 411, 470, 472, 536 dell'atto II, ai vv. 232, 233, 236, 248, 268, 293, 313, 331, 352 dell'atto III (per contro la forma ossitona si ritrova ai vv. 103, 176, 195, 890, 916, 944, dell'atto I; ai vv. 141, 143, 144, 161, 165, 168, 177, 189, 286, 288, 298, 308, 316, 339, 346, 394, 410, 412, 466, 474, 489, 519 dell'atto II; ai vv. 205, 237, 270, 273, 297, 348 dell'atto III). In percentuale non sensibilmente diversa rispetto a quanto si nota per gli altri versi. Eccone il dettaglio: per il decasillabo cfr. i vv. 514, 521, 843 dell'atto I; i vv. 642, 735, 815, 1033 dell'atto II; i vv. 9, 42, 53, 55, 89, 96, 126, 131, 145, 197, 344, 407, 559, 746, 748, 816 dell'atto III (per contro la forma ossitona si ritrova ai vv. 457, 756, 789, 902 dell'atto I; ai vv. 627, 634, 666, 698, 745, 807, 830, 851, 857, 875, 889, 910, 932, 953, 1038, 1048, 1073 dell'atto II; ai vv. 10, 43, 74, 115, 127, 170, 198, 345, 517, 567, 582, 654, 747, 808, 823 dell'atto III); per il novenario sdrucciolo cfr. i vv. 423, 438, 442, 454, 495, 519, 534, 555, 587, 722, 841 dell'atto I; i vv. 566, 672, 692, 762, 766, 767, 810, 821, 940, 948, 985, 1010, 1051, 1052, 1109 dell'atto II; i vv. 13, 136, 140, 141, 181, 434, 458, 473, 475, 497, 503, 510, 546, 547, 566, 600, 730, 736, 742, 750, 763, 774, 805, 815 dell'atto III (per contro la forma ossitona si ritrova ai vv. 22, 360, 463, 508, 511, 609 dell'atto I; ai vv. 557, 558, 594, 595, 608, 623, 647, 688, 725, 729, 756, 774, 809, 814, 822, 898, 900, 907, 928, 931, 967, 989, 1000, 1031, 1064, 1072, 1100 dell'atto II; ai vv. 87, 100, 109, 146, 405, 441, 470, 477, 519, 576, 585, 591, 603, 622, 638, 799 dell'atto III); per l'ottonario sdrucciolo cfr. i vv. 427, 455, 556, 695, 697, 727, 818, 899 dell'atto I; i vv. 559, 684, 1089, 1117 dell'atto II; i vv. 62, 142, 557, 721 dell'atto III (per contro la forma ossitona si ritrova al v. 20 dell'atto I; ai vv. 556, 681, 1022 dell'atto II; ai vv. 402, 584, 749, 751, 810, 825 dell'atto III)¹². L'opposizione proparossitona-ossitona funge poi anche da clausola compensativa, come nei casi che elenco di seguito:

atto I 53-56	E la <i>scapola</i> mancina che ci fa la profezia
atto I 79-80	Or non <i>cantano</i> più i galli a <i>destar</i> chi dorme troppo
atto II 809-810	Anna Onna, fa <i>dormir me'</i> Vecchia mia, ti do quella <i>còscina</i>
atto II 821-822	Per giunta la pelle di <i>pecora</i> dove oggi hai dormito ti do
atto III 475-477	O Vienda, vergine e <i>vedova</i> E s'ella non l'ha, chi l'avrà?
atto III 566-567	Aligi figliuolo di <i>Luzaro</i> è innocente. Ma egli non sa

- atto III 746-747 Si, sì, popolo giusto, sì, *popolo*
di Dio, piglia vendetta su me.
- atto III 805-808 Ch'ei dorma! Che Dio lo *pacifichi!*
.....
L'uno e l'altra dal mondo di là.

È la struttura della clausola si precisa puntualmente in quella del distico, sostituendosi ritmo a rima in coda agli interventi del *Coro delle lamentatrici*, sempre variamente rimati e assonanzati, e simulanti la strofa nella costante articolazione di otto versi; come risulta dagli esempi seguenti:

- atto III 9-10 Ahi, ahi! Lazaro, Lazaro, *Lazaro!*
Ahi, che pianto si piange per te!
- atto III 42-43 *idem*
- atto III 126-127 Ahi, ahi! Lazaro, Lazaro, *Lazaro!*
Ahi, che scempio si pate per te!
- atto III 197-198 Ahi, ahi, cenere misera, ahi *vedova*,
ahi madre! Iesu Iesu, *pietà!*
- atto III 344-345 Ahi, ahi! Figlio di Lazaro, *Lazaro*
è morto, ahi ahi, ucciso da te!

È abbastanza naturale che dove l'intreccio, la contrapposizione e il bilanciamento ritmico costituiscono per buoni tre quarti la ragione unica dell'organizzazione formale del testo, alla rima e ai suoi surrogati sia lasciato poco spazio; che generalmente coincide con scene o tratti più propriamente lirici in senso tecnico. È il caso del tessuto di tutta la scena I' dell'atto I, trapunta di rime, assonanze, anafora, epifora, per secondare, secondo recita la didascalia (p. 5), la «fresca parlatura» delle tre sorelle, «quasi gara di canzoni a mattutino». Si danno pertanto aggregati che sembrano consolidarsi in strofe, come lo stornello (vv. 6-9) in endecasillabi dattilici di Ornella (ABAc'): *vestire: Giovanni:* [v. 5 *gialli*]; *fedire: oia* (e poi vv. 10-13-15 *ricabi: coralli: panni*), o la strofetta tetrastica e ottonaria di Ornella (vv. 19-22), sullo schema abab: *collana: chermisi: campana: mezzodi* (e *cara* al v. 18; e cfr. i vv. 1-2-3 *nostra: cara: lana* e i vv. 14-17 *nova: nostra*), o ancora la risposta di Splendore (vv. 23-26) sullo schema abbe: *parentado: canestre: trimestre: pronta* (e si noti v. 23 *a-o: v. 26 o-a*), poi legata per rima alla *cantilena* di Ornella (vv. 26-27 *pronta: pitontà*) ai vv. 27-36, dove anche entra in trama una rima (*tonta: pitontà*), e nessun verso (tranne il v. 35) trasalascia o per consonanza, o per rima, o per assonanza e consonanza di risponderci, generalmente disponendosi per distici: vv. 27-28 *pitontà: montè*; 29-30-36 *piana: avellana: campana*; 31-32 *pistucchina: mattutina*; 33-34 *talpa: alba* (fuori sistema *cane* del v. 35, peraltro tonicamente solidale con *piana, avellana* ecc.; e ai vv. 45-46 *sapa: acqua*; 54-55 *serbatu: Fara*). O ancora i vv. 57-63 di Ornella, per cui vale il rilievo appena fatto: 57-58 *San Giovanni: San Gio-*

vanni; 59-61-63 *gire: apparire: ribollire*; 60-62 *mozzo: d'oro*, e i vv. 65-67-70-71-72-74 *pervinca: somiglia: susina: figlia: susina: turchina*, o rime sparse in coppia, vv. 48-52 *trito: marito*; vv. 78-80 *pioppo: troppo*; vv. 98-99 *pianto: Santo* (e anche vv. 84-85 *fronda: ascolta*). Che poi si ritrovano disseminate lungo l'atto I: vv. 102-104-107: *cent'anni: cent'anni: affanni*; 112-115 *sognai: morirai*; 116-117 *morte: sorte* (espressione formulare di Aligi vv. 112-16; e cfr. vv. 113-114 *paura: sicuro*); vv. 126-130 *colore: Signore*; vv. 157-159 *sorelle: verginelle*; vv. 172-(173)-175 *ritornare: (madre): mparare*; vv. (190)-191-196 (*tua*) - *paura-cintura*; vv. 212-214 *vestire: fedire* (ripresa del primo stornello); vv. 226-27 *s'affaccia: braccia* (e cfr. vv. 231-233 *abondanza: madia*); vv. 245-252 *solatio: mio*; (e vv. 246-247 *nido: camino*), e si riaddensano dove la presenza delle tre sorelle torna a intrecciarsi a maglie strette, assonando contemporaneamente, come ai vv. 255-256-257-258-259-260 *impazza: passa: incananta: acqua: sorsata: caruffa*; ai vv. 263-264 *paglia: taglia* (e vedi i vv. 270-271 *fiasca: bisaccia*); o dove la serie è tutta in sdruccioli, come ai vv. 277-280-283-284 *rendere: Sedete-vi: empier: manomettere*; e ai vv. 298-300 *calbigia: grigia*; o l'espressione proverbiale, come ai vv. 295-296 *vetturina: mattutina*; o dove lo *scongiuro* in senari di Ornella (vv. 308-316) riproduce la situazione della sua *cantilena* (vv. 27-36): vv. 308-309 *Sisto: tristo*; vv. 310-311 *morte: notte*; vv. 312-314 *questa: calpesta*; vv. 315-316 *nuoce: croce*, cui tiene dietro una sequenza di settenari, strutturata in battute di uno o due versi, su rime tutte assonanzate: vv. 317-318-320-321-323 *ponte: Ciecamore: valore: monte: ponte*; come si riscontra nel *Coro delle parenti*, ai vv. 525-526-533-535 *vigilia: Battista: pazziccia: incanita*, esclusivamente in assonanza. Il dettaglio delle occorrenze in rima dell'atto I è ancora sufficientemente ricco: vv. 322-324 *piano: lontano*; 328-330 *falle: spalle*; 331-333 *conviene: schiene*; 332-334 *pavento: argento*; 335-337 *baiocchi: ginocchi*; 336-338 *ristoro: d'oro* 339-340 *Signoria: compagnia*; 367-375 *sventurata: battezzata*; 422-425-426 *M'hanno: Crederanno: n'andranno*; 444-446-449 *Leonessa: Leonessa: stessa*; 469-475-(480) *porta: porta: (Norca)*; 519-521 *menatela: datela*; 741-(743)-750 *fuggita-(lingua)-diu*; 815-816-(817) *vale: boccale: (alare)*; 857-861-(863) *versate: pregate: ritornare*. Notevole è anche la presenza di assonanze, bacciate o prossime: vv. 110-111 *gota: oda*; 118-122 *scelta: scodella*; 119-120-123 *casa: accompagnata: montagna*; 121-124 *guanciale: ritornare*; 127-128 *vento: veggio*; 133-134 *giungeva: vena*; 138-139 *mazza: montagna*; 141-142-143 *l'accora: sopra: annotta*; 145-146-147 *conosce: cuoce: s'ode*; 162-164 *fioretto: Sacramento*; 166-168-171 *casa: pianga: montagna*; 181-183 *rossa: conocchia*; 182-184 *casa: malvagia*; 192-193 *cera: Ascensa*; 194-203 *santa: usanzo*; 216-218 *vestita: pettorina*; 217-219 *primavera: serena*; 221-222 *consolate: lacrimare*; 239-240 *navicella: terra*; 325-326 *barca: acqua*; 346-347 *vecchiezza: vendetta*; 348-349 *guasto: trapasso*; 353-355 *voi: molti*; 361-365 *feci: furenti*; 366-370 *strazio: Entreranno*; 371-378 *vostro: vostra*; 398-399 *canestre: sarebbe*; 404-405 *torre: forte*; 408-411 *salva: faccia*; 409-413 *pianto: lontano*; 427-432 *odono: uomo* (assonanza ipermetra); 489-493 *madre: Giave*; 490-491 *parentado: abbiamo*; 497-498 *pace: Cercate*; 499-502-504 *telalo: peccato: cumpo*; 531-532 *senno: teo*; 538-543 *marcia: casa*; 542-544 *Leonessa: novella*; 553-554 *volta: Norca*; 552-556

conosce: conoscere (rima impermetra); 559-562 cane: sangue; 568-569-577-585 magalda: giocata: casa: fiasca; 575-576 Orno: Iorio; 630-631 fiasca: usanza; 636-640-642 volta: tocca: porta; 649-652-656-657 eravamo: grano: parentado: presagio; 660-661 dentro: frumento; 671-675 terra: questa; 674-676-684 palma: sciagurata: cristiana; 688-692 ascolta: sterlondia; 723-726 rabbia-condanna; 757-761 fuori: noi; 760-762 anni: disfarmi; 767-769 arca: faccia; 772-775-776 Ponete: neve: diceste; 777-778 cera: Ascensa; 785-786 vino: Cristo; 792-794 affamati: fai; 804-805 dimenticati: lontani; 823-827 riotta: porta; 845-851 piangeva: terra; 864-866 ambascia: acqua; 868-869 dorranno: tratto; 878-879 dolente: t'offese; 894-896 gabbare: trave; 917-918 focolare: spalle; 919-920 custodisce: morire; 922-923 atesto: frumento. Né mancano le rime identiche: vv. 62-64 d'oro-d'oro (rispettivamente piatto e capo); 76-(77)-81 cicale-(cantare)-cicale; 102-104-(107) cent'anni: cent'anni: (affanni); 273-275 lacrime: lacrime; 359-360 me: me; 444-446-(449) Leonessa: Leonessa: (stessa); 453-456 bica: bica; 469-475-(480) porta: porta: (Norca); 509-510 zita: zita; 557-(561)-564 Menzogna: (bocca): menzogna; 589-590-591-(593) hai: hai: hai: (salvarmi); 707-710-711-712-(713)-(716)-(721) perdona: perdona: perdona: perdona: (ascolta): (doglia): (strazio); 780-781-(782) notte: notte: (mosse); 795-(796)-799 focolare: (mortale): focolare; 808-(809)-820 camino: (vino): camino.

La rarefazione di rime e assonanze negli atti II e III è vistosa e significativa. Attesta l'affermarsi sempre più esclusivo del progetto formale sinteticamente illustrato nel *Commentaire*, secondo esige la logica dello sviluppo drammatico. Così rima e assonanza ricorrono nell'atto II con parvenza non equivoca nel monologo iniziale di Mila (vv. 1-16), articolato in quattro periodi tetrastici pressoché interamente contesti di ottonari: [I]= vv. 1-4: *noce: rispose*; [II]= vv. 5-8: *6-8 Signore: cuore*; [III]= vv. 9-12: *9-12 medicina: s'addia*; [IV]= vv. 13-16: *15-16 dito: rinverdito* (e i vv. 13-14 *ramo: bocca = a-o o-a*). Altrettanto può ripetersi per l'atto III. Rime e assonanze si concentrano nei cinque interventi lirici del *Coro delle lamentatrici*, naturalmente in ottonari: vv. 1-8 rimati in sedi pari (-ire); vv. 34-41 (35-37-39-41 *sfacesse: Leonessa: permesso: messo*); vv. 118-125 (119-121-125 *lasci: pasce: d'asce*); vv. 189-196 (190-192-194-196 *chiamata: catenato: peccato: disperato*); vv. 336-346 (337-338 *fatto: insanguinato*; 339-341-343 *sasso: trapasso: succo*).

Quello della rima, non solo debilitata da assonanza e consonanza, ma progressivamente smaltita nel corso della tragedia, non è naturalmente che uno degli aspetti della 'popolarità' del testo (e all'altezza della *Figlia di Iorio* ha già conosciuto larga applicazione, 'popolare' e non 'popolare', per es. nella prima stazione del terzo libro delle *Laudi*). Un altro è rappresentato dalla tendenza ad evitare l'*enjambement*. Al Michetti D'Annunzio aveva scritto: «Il verso è intero, senza spezzamenti, semplice e dritto: entra nell'anime e vi resta»¹⁰⁰. «La libertà [...] di intrecciare diversamente il periodo grammaticale ed il ritmo non è la stessa in ogni sorta di versi» aveva osservato il Fraccaroli. «Maggiore è in generale nei versi meno sonanti o ad accento mobile, come il settenario e l'endecasillabo, e nelle strofe formate di questi versi; minore è nei versi ad accento fisso, minima nei dattilici. Ed è naturale che sia così. Dove il ritmo ha un'ar-

monia inalterabile, ogni varietà e difformità di respiri e di pause la turberebbe; la punteggiatura grammaticale o deve andare negli stessi luoghi dove il ritmo ha la pausa, e deve serbare la stessa intensità della pausa ritmica, o il ritmo per esistere è costretto a sopprimerla»¹⁰¹. E si tenga presente che anche nelle scene «où domine l'émotion religieuse, et dans celles où le tumulte des passions fait trêve»¹⁰², là insomma dove viene impiegato l'endecasillabo, la sua specie dattilica, non trascurabile in sé, si incrementa percentualmente rispetto alle specie dominanti, come risulta dalla tabella seguente, dal I al III atto:

atto I	atto II	atto III
4-6-10= 90	4-6-10= 127	4-6-10= 43
3-6-10= 75	3-6-10= 132	4-7-10= 31
4-8-10= 44	2-6-10= 112	3-6-10= 29
4-7-10= 39	4-8-10= 67	2-6-10= 23
2-6-10= 31	4-7-10= 36	4-8-10= 18
1-6-10= 10	1-6-10= 28	1-6-10= 8
4-10= 6	4-10= 6	4-6-8-10= 3
3-8-10= 4	3-8-10= 5	
6-10= 2	6-10= 4	
3-7-10= 1	3-7-10= 3	
1-4-10= 1	6-8-10= 2	
4-5-10= 1	1-5-10= 1	
	1-7-10= 1	
	2-6-7-10= 1	
	3-10= 1	
	3-5-10= 1	

Indiscutibile è poi la prevalenza del ritmo dattilico, conforme a quanto si legge nel *Commentaire*, quando si tratti di rappresentare «l'expression de la violence, de la douleur, de la terreur, de la pitié»¹⁰³, secondo risulta da quest'altra tabella, che documenta la fenomenologia versale nella sua totalità (dove novenari e decasillabi non dattilici vengono semplicemente denominati novenari e decasillabi)¹⁰⁴:

atto I	atto II	atto III
nov. datt. = 160	nov. dat. = 157	nov. dat. = 180
nov. = 103	nov. = 134	nov. = 118
dec. datt. = 94	dec. dat. = 116	dec. datt. = 130
dec. = 94	dec. = 83	dec. = 90
ott. = 132	ott. = 98	ott. = 146
sett. = 38	sett. = 1	
dodéc. = 4		
sen. = 10		
quin. = 1		

line che ricopre tutto:

«Il solco di un carro biancava come sparso di farina sfuggita a un sacco forato, ed era il pölline caduto dal nuvolo; nell'altro solco parallelo una catena di bruchi camminava verso l'eternità con la contrattura lieve e spaventevole delle sue miriadi di anelli».

Parlavamo dell'invenzione del pölline che piove dappertutto, che ha il valore di un velo mortuario disteso su un mondo preparato alla morte: e potremmo suggerire di andare a rileggere a pg. 1190 («[...] la pietra della soglia era tra noi, cosparsa di pölline giallo») e a pg. 1195 («Il pölline pareva fumigare dai rami scossi e dorare di sé la nuvola dilacerata [...]»).

Ma ci preme accennare di corsa, come si addice a una rilettura che dà per scontato quello che è stato letto in letture che hanno ormai trentasei anni e si ferma soltanto su particolari che sembrano ancora nuovissimi, ci preme accennare ad altre invenzioni dannunziane presenti nella "Leda".

Quella del pastore taciturno «[...] immobile contro il sostegno del bastone, lavorando di calzette coi ferri [...]», «[...] intento a lavorare la sua calza interminabile [...]»: figura sospesa tra la rievocazione febbrile e il fantasma inquietante:

quella della gocciola di pioggia tiepida, che fa pensare subito a una lunga serie presente in un D'Annunzio quasi antico (dalle "Lettere a Barbara Leoni" a "L'Innocente", dal "Poema Paradisiaco" a "Le Vergini delle Rocce" a "Alcione") e funge da legame con la "Licenza" dove riappare a pg. 1258 («Le prime gocce di pioggia sono tiepide come se grondassero da una larga piaga»):

quella della morte in figura di teschio a pg. 1233 («Non avevo più volontà di volgermi e di rivedere quel viso distrutto, l'orribile teschio, la dura maschera d'osso a traverso la pelle logora»), discesa senza dubbio da una pagina già citata, la pagina 258, della "Contemplazione" («Il suo viso nella macie era come un teschio palese, ricoperto d'un tenue velo di fuoco bianco»):

e, infine, all'interno della "Licenza", a pg. 1285-6, l'episodio delle rondini che all'improvviso porta il diario francese nei limiti delle grandi prose "notturne", de "Il compagno dagli occhi senza cigli", del "Libro Segreto" nel suo primissimo attacco,

(«Ma sopra il mucchio turbinava uno stormo sperduto di rondini. Era un turbine nero d'angoscia, con qualche guizzo bianco. Erano le rondini sbigottite [...] Volavano basso [...] avevano freddo, avevano fame, avevano paura, e una grazia malinconica che pareva toccare il cuore deserto dell'autunno. Non osavano sollevarsi né orientarsi né intraprendere la dipartita. Temevano la sera, temevano la notte. [...] Alcuna rondine, a quando a quando, s'impigliava nei bioccoli [...] Una s'era intricata nella rete e non riusciva a districarsi [...] Era tutta cuore e piume. Vedendomi vicino il suo stuolo s'era alzato nell'aria. Io feci un voto nella mia tristezza segreta, e diedi la libertà alla messaggera. Ella, come se le avessi infuso un coraggio subitaneo, partì vero austro [...] E fu condottiera: ché tutta la compagnia

la seguì alla ventura, senza più strida. Andò a impigliarsi nei voli della notte, con la prima stella? O riuscì a valicare l'impedimento fragoroso e a ritrovare la traccia della speranza?»)

e lega la parte francese della "Licenza" a quella veneziana e - simbolicamente - al "Notturmo":

(pg. 1286 «O Chiareviso in quel mattino dello scorcio di Maggio, quando ebbi l'annuncio inatteso della vostra visita all'inferno, nella prima meraviglia, udendo gridare una rondine presso il davanzale veneziano già fiorito di gelsomini, m'imaginai che fosse proprio quella dell'addiaccio da me tenuta nella mia mano, tanta fu la forza della vita che a me ritornava di laggiù, dal piano che sta tra la via di Versaglia e la foresta di Meudon, della contrada di Donna Rosa».)

Per noi che sappiamo il valore augurale, la forza ancestrale che D'Annunzio dava alle rondini, un passaggio intessuto in questo modo, una simile introduzione alla grande prosa del "Notturmo" non appare fortuito: ci appare come un segno di augurio, una specie di poetica benedizione che lo scrittore dà alle sue pagine prima che incomincino a raccontare la grande, ultima avventura dell'anima.

Abbiamo dimenticato, fra le tante, un'ultima citazione. È tratta da una delle prime pagine della "Leda", è riferita all'ambiente della città di Etisia che funge da sfondo angoscioso, ambiguo e crudele - costruito com'è fra malattia e mondanità - di tutta la prima parte.

Dice D'Annunzio a pg. 1193:

«Ogni interno doveva avere il suo vaso di fiori artificiali sotto la campana di cristallo, la sua grossa conchiglia bitorzoluta, la sua figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e la sua pendola col cucù per chiamare la felicità o la morte».

Non sembra un ricordo di Gozzano, una ripresa - voluta o involontaria, chissà - dall'attacco de "L'Amica di Nonna Speranza"? Ricordate?

«Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri, di Napoleone / i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto), / il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro, / un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve, / gli oggetti col monito SALVE, RICORDO, le noci di cocco, / Venezia ritratta a mosaici, gli acquerelli un po' scialbi, / le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici, / le tele di Massimo D'Azeglio, le miniature, / i dagherotipi: figure sognanti in perplessità, / il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone / e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto, / il cucù dell'ore che canta, le sedie pirafe a damasco / chermisi...rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!»

Gli stessi oggetti: anche se in D'Annunzio un po' sempre al di sopra del normale e in Gozzano sempre dimessi.

Ma gli stessi oggetti: i fiori, artificiali - probabilmente di seta - nell'uno e semplicemente in cornice nell'altro, la campana naturalmente di cristallo in D'Annunzio e di vetro in Gozzano, il busto di Giovanna d'Arco visto che siamo in Francia da un parte e di Alfieri-Napoleone dall'altra, in Piemonte, la conchiglia bitorzoluta e le valve di cui sono fatti gli scrigni, la pendola col cuccù e il cucù dell'ore.

La "Leda" è del 1913, "L'Amica" è del 1907. Si tratterebbe di un debito di D'Annunzio nei confronti di chi ebbe tanti debiti ironici, critici, dissacratori nei suoi confronti: dalla V parte de "La Signorina Felicita" nei confronti delle pagine "palladiane" de "Il Fuoco", alla storia dell'Ulisse di "Ipotesi" nei confronti di "Laus Vitae" ecc. ecc.

Abbiamo detto che non sappiamo se la ripresa fu volontaria o inconsapevole.

E se fosse stata volontaria?

Pensate un po': l'ambiente è una città di tisici, Gozzano a quei tempi è già un quasi morto di etisia, per tutta la vita si è circondato (o l'ha detto - e per un poeta è la stessa cosa) di quegli oggetti malinconici che la sua poesia registra e che D'Annunzio rispolvera. Ancora una volta D'Annunzio contempla la morte nascosta accanto a lui, dentro un vivo che morirà fra tre anni, aspetta che per l'ultima volta, per Gozzano, la pendola col cucù cominci a battere, e non per chiamare la felicità.

Non potrebbe essere una citazione impietosa, una vendetta misteriosa e forse, proprio per questo, assai crudele?

E visto che siamo a fare ipotesi un po' maligne: non potrebbe essere una vendetta di D'Annunzio anche nei confronti di Edoardo Sanguineti che, dopo aver goduto di vedere in quel Gozzano che abbiamo rammentato - de "La Signorina Felicita" e di "Ipotesi" - "la parodia occulta, la derisione feroce" del Pescaresse, proprio al Pescaresse, proprio al "Notturmo" del Pescaresse portò via, nel 1969, - per scrivere "Il gioco dell'oca" - tutta la grande invenzione dello scrittore chiuso come dentro una bara, come dentro un sarcofago egizio?

Si dirà che si tratterebbe di una vendetta attuata con un anticipo di cinquantasei anni, quanti corrono dalla "Leda" al romanzo sanguinetiano.

Ma chi conosce ancora i limiti della potenza di D'Annunzio?

NOTE

1. «Da "Primo Vere" alle "Laudi" - con un ragionamento sugli specchi». Quaderni del Vittoriale 5-6 Ottobre-Dicembre 1977.

2. "Forse che si forse che no - Il linguaggio della desolazione" in "Oggi e domani" Anno XIII, n. 8-9 Agosto-Settembre 1985.

3. Già nel 1910, a pg. 1031 di "Forse che si forse che no" D'Annunzio aveva mostrato una passioncella per "L'Amica di Nonna Speranza":

«Avevo sei anni quando trovai questa scatola in un ripostiglio. Doveva essere là dal tempo di nonna Diana, fabbricata a Vienna verso il mille ottocento cinquanta».

4. Vedi nel mio volume "D'Annunzio paradisiaco" (La Nuova Italia, Firenze, 1972) il capitolo «Decadentismo e avanguardia».

RENATO CHIESA

Le «imaginationi musicali» del d'Annunzio «notturno»

Nella *Annotatione* posta in calce al *Notturmo* d'Annunzio scrive, quasi a voler cogliere sinteticamente tutta la sostanza sonora del suo «comentario delle tenebre»: «Sorgono dal silenzio parole che poi m'avverrà di sentir risalire alle vive labbra esortando compagni e seguaci. E in una delle mie imaginationi musicali non vibrano le «tre tavole di ponte» dove poi si sereranno i Trenta di Buccari? E nel giro della strofe notturna non ritorna quella cadenza che sarà la legge ideale del combattente rientrato nella «fucina dove si fonde la sostanza nuova?»¹ Viene subito spontaneo di chiedersi che cosa sia cambiato dalle «imaginationi musicali» precedenti, che invadono la pagina dannunziana sin dagli esordi.

«La sensualità mi accomuna alle cose che guardo, mi fa simile alle cose che tocco ed esamino, mi dà la veggenza di Francesco cieco che vedeva le musiche. Non vedo io le mie musiche?»²; così si esprimeva il poeta nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, che è del 1907 e che già appartenerrebbe pertanto, per Emilio Cecchi, a quella «esplorazione d'ombra» la quale, scaturita dallo stesso mondo delle *Laudi*, avrebbe portato d'Annunzio, attraverso le tappe consacrate, le prime *Faville*, la *Contemplazione della Morte*, la *Leda* e la *Licenza*, al *Notturmo*, e su quest'ultimo è lo stesso studioso a offrire un'interpretazione sintetica fra le più acute, che parte proprio dalla essenza musicale dell'opera.

«Si tratta, nel *Notturmo* - scrive Cecchi - d'una lunga *suite*, come direbbero in linguaggio musicale, di motivi apparentati da una tonalità misterio-

sa, che echeggia d'uno nell'altro, e sembra non sciogliersi espressamente in alcuno. Ogni tanto, il discorso di queste musiche sommesse e vagabonde è interrotto e sbarrato da un organismo ritmico più pesante e compatto, in una materia verbale più densamente colorata, e non senza proposito trattata con evidenza ed imperiosità oratorie. È il ritorno, di spazio e di forme, necessario a preparare successivamente i ritorni del tono minore, che qui, poi, è il tono maggiore.» Di nuovo c'è questa «tonalità misteriosa», questa presenza di un «crepuscolo che accentua la malinconia del luogo e un senso d'ansietà e di non so che glorioso squalore». È tutto un fluire segreto di sensazioni che vanno per lo più al di là del virtuosismo musicale, distaccandosi anche, nella sostanza, dalla lirica alconia: un riandare ossessivo alla ricerca del silenzio, che non è né originale né esclusivo, se vogliamo, ma che costituisce la nota più continua del d'Annunzio notturno.

Il primo pensiero che balza alla mente, in tale direzione, ci porta molto indietro, addirittura al *Fuoco*, dove leggiamo, a proposito della musica, che essa «è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue» e dove ancora il poeta si chiede: «Queste infinite linee di silenzio non aspirano a divenire musica?» In pieno clima notturno, in una lettera da Parigi, il 27 febbraio 1915, il poeta scriverà a Nontivoglio: «Amie, / vous m'avez laissé une mélancolie musicale qui me fait penser à la beauté souveraine des "chants non chantés" et des "mélodies non entendues".» È quel silenzio - posto in luce da Niva Lorenzini - oscillante fra una posizione vicina allo spirito di Valery quasi alle origini del canto, e un delirio magico in cui la parola si dissolve: la «sensualità diffusa» dell'artista vive così in questa stupefacente ambiguità imparentandosi di diritto con il simbolismo. E non esiste contraddizione, se stiamo attenti, con quello che fu un giudizio illuminante di Flora quando parlava di «puro senso» e di «paura del silenzio». Le premesse stanno ancora tutte nel *Fuoco*, non disgiunte dal contatto con la *Beata Riva* di Angelo Conti, da quella «voce delle cose» alla «celebrazione del culto estetico perfetto» della danza, sulla quale il *Notturmo* particolarmente ci costringerà a ritornare, per le pagine determinanti su Skrjabin,¹¹ attraverso l'*Onda* e *Forse che si*.

Notturmo o *Notturmi*, ci possiamo chiedere, seguendo la spia curiosa che ci appare in una lettera di Romaine Brooks del 25 aprile 1917,¹² quando il primo *Notturmo*, quello dei cartigli, è già stato scritto, ma si è ancora in una fase di ripensamento verso l'organizzazione definitiva del '21? La frammentarietà del testo, che è una componente stilistica essenziale dell'opera, ha simbolicamente degli addentellati con quella musica strumentale adorata dal poeta fin dagli anni della «Tribuna», e può trovare un altro aggancio con il frammentarismo dei *Preludi* e dei *Poemi* non già di Chopin, ma di un suo erede ideale del Novecento, di Alexander Skrjabin, se non fosse per quell'intarsi di temi, di motivi, di richiami che rende il movimento del *Notturmo* circolare, come in una spirale che non ammette mai, nonostante qualche apparenza, sentieri liberi e devianti. Si tratta, in fondo, di quel delirio «ben organizzato» di cui ci ha parlato Carla Riccardi, «sapientemente costruito in una struttura meditata, secondo un impianto,

per così dire, lirico-narrativo che prevede tutti i nessi, i raccordi necessari per l'alternarsi equilibrato di parti liriche e parti narrative, queste per lo più preesistenti a quelle.»¹³

Il problema fu affrontato anche teoricamente da d'Annunzio nel colloquio con Ojetti, in una posizione di equilibrio fra positivismo e immaginazione, fino a comprendere, oltre i «cinque sensi normali», degli «strani sensi intermedi», delle «percezioni sottilissime», dei «misteri». A tale proposito, anche se il discorso porterebbe lontano, può essere utile considerare la presenza di d'Annunzio a Parigi negli anni della liquidazione del Simbolismo, i quali stranamente stranamente assomigliano a quelli vissuti da Skrjabin nella scoperta e nell'assorbimento del Simbolismo russo. Ma più specificatamente, come predisposizione di clima, possono essere indicativi due volumetti che si trovano nella biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale e che il poeta, dai segni che ci ha lasciato, certo lesse e assimilò nella progressiva coscienza del suo volto notturno: Novalis e Rimbaud. Dal primo, nella traduzione italiana pubblicata nel 1912 da Carabba, viene ripreso il gusto romantico della speculazione sul rapporto fra finito e infinito, fra mondo sensibile e sovrasensibile, fra silenzio e suono. Da Rimbaud, sulla cui influenza ci rassicurò Sibilla Aleramo, il mondo delle *Illuminations* è presente in modo ancora più puntuale, in un'edizione parigina del '14, da *Enfance* a *Being beauteous*.¹⁴

Ma sarebbe limitativo, trovati agganci e analogie, pensare che l'uso delle ambiguità sonore rimanga fine a se stesso. In questa patina simbolista la dimensione bellica acquista un ruolo prepotente nelle due opere più significative per la nostra ricerca, la *Licenza* e il *Notturmo*. Se poi pensiamo che la guerra ha le sue pause di silenzio - e spesso di morte - e che la cornice dominante è quella della laguna di Venezia, con riflessi intermittenti della landa francese, le coordinate si fanno meno ambigue. Skrjabin, il violoncello dell'Alberghini, il *Trio degli Spiriti*, la figura di Dolmetsch entrano come presenze concrete, non come soluzioni di comodo o come scelte ambientali e psicologiche alla maniera del *Piacere*; diventano dimensione essenziale di una situazione che non è più narrativa, ma lirica e interiore, di un itinerario segreto della memoria e della caducità.

Dalla *Contemplazione della morte*, dalla *Leda* e dalle prime *Faville* avvertiamo i nuovi stimoli di un mutato atteggiamento creativo. Nel primo caso non serve fermarsi su delle connotazioni brevissime del testo¹⁵ ma si deve puntare direttamente alla doppia rievocazione di Pascoli e di Bremond, dove la musica è tutta interiore, fatta di pause e di sfondi oceanici. La coscienza del poeta si pone «in quello stato che precede il canto»¹⁶ o i suoni finiscono per «impigliarsi nel silenzio»¹⁷ e tutto sembra concretizzarsi in quella pagina stupenda poco prima della conclusione: «Ed ecco, dall'immensa Landa, una melodia sorse e si sparse, una melodia che forse già riempiva tutta l'ombra degli alberi piegati ma che non fu da me udita se non in quel punto. Di duna in duna, di selva in selva, di macchia in macchia, la Landa si fece tutta melodiosa fino all'Oceano. Era un cantico d'ali, un inno di piume e di penne, quale non s'ebbe più vasto il Serafico, quale

non si sognò così pieno Paolo di Dono. Era la sinfonia vesperale di tutta la primavera alata, per Giovanni di San Mauro, per l'interprete di ogni aerea voce. Saliva, saliva senza pause. E a poco a poco, di sotto al salmo silvano, si moveva una musica fatta di gridi e di strepiti conversi in note armoniose da non so qual virtù della lontananza e della poesia.¹⁸

Non dissimile è, nello stesso 1912, quello che possiamo leggere nel *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*: «Certe notti, tutto in me era musica; e, come nell'orchestra il motivo passa per le famiglie degli strumenti sviluppandosi e trasformandosi, così mi pareva udire passare il mio tema fugace nell'infinita sinfonia dei secoli e delle genti.»¹⁹

Di uno spessore diverso è la musica della *Leda*, innanzi tutto per la natura stessa del racconto, con il duplice sdoppiamento di Desiderio Moriar e della protagonista, aprendosi, come Freud e prima di Freud «ai richiami e alle illuminazioni provenienti dall'inconscio supero, mitopoietico e generatore di simboli». Il ruolo della musica, in particolare di quella scarlattiana, è sempre essenziale, colto in modo diverso, ad esempio, dal *Tristano del Trionfo della morte*. La scena del concerto potrebbe in un primo momento farci riandare indietro al clima del *Piacere*, ma sono cambiate molte cose. Ce lo dice espressamente lo stesso d'Annunzio quando scrive: «Allora m'affrettai verso la città, pensando che forse la musica era per interpretare l'enigma di tutte quelle figure introdotte in me da non so che senso crudele aggiunto alla vista normale.»²⁰ Dopo alcuni tratti contingenti, addirittura realistici, i «porci paesani», l'«Euterpe locale»²¹, l'attacco della parafrasi scarlattiana («S'udì scrosciare un nuovo rovescio su la vetrata del soffitto») fra agilità alcionie nello spirito lieve della danza, diviene il simbolo della vita, contro la quale si pone, ad un certo punto, il potere regressivo della donna, la misteriosa donna che siede accanto al protagonista, e allora «Gli zampilli cessarono di stoccheggiare, le collane cessarono di sfilarci. L'anima, uscita magicamente di sé stessa, balzò indietro di più secoli.»²²

Il giovane sonatore, che ha «qualche neo irsuto alla Franz Liszt»²³, con l'«antico zazzerrino spolverato di Jacopo Peri»²⁴, ci porta ad una curiosa confusione fra Cinquecento e Settecento. L'Amarilli rinascimentale, che interrompe le «imaginationi incantevoli» di Desiderio Moriar con un profumo che giunge in un «fruscio tenue»,²⁵ è un elemento perturbatore, che contrasta con il «vigore, l'ardire, l'eleganza, l'allegrezza, la franchezza, la volubilità, la voluttà di quella musica.»²⁶ Nello stesso tempo il «sentimento della presenza umana» lo porta ad una teorizzazione più dotta sul concetto formale: la linea musicale e la linea plastica umana insieme fuse, sia pure con qualche precisazione tecnica dotta abbastanza gratuita.²⁷

Il programma del concerto, al quale assistiamo nelle prime pagine della *Leda*, scorre attorno a Ferdinando Turini, con una piccola e rara punta nazionalistica quando viene confuso con Beethoven (e Desiderio si chiede se egli avesse mai avuto conoscenza del «primo stile beethoveniano») e attorno a Domenico Paradisi. Decisamente accessori questi due ultimi ma non casuali se, pur non essendo grandissimi, entreranno tra i privilegiati

nei *Classici* del Vittoriale.²⁸ Diverso il discorso su Domenico Scarlatti, da poco riesumato sul finire dell'Ottocento, e qui consacrato già in tutta la sua grandezza, in una perfetta caratterizzazione non stilistica ma emotiva. E non importa più di tanto che anche per queste pagine, almeno per quel passo in cui si parla di struttura monotematica, sia possibile un richiamo puntuale, evidenziato dal Tosi, al D'Indy del *Cours de Composition* uscito proprio nel 1912. Individuare oggi, dagli elementi fornitici nella *Leda*, le specifiche *Sonate* di Scarlatti di cui si parla, è impresa pressoché impossibile, considerato il corpus dell'opera del compositore napoletano, anche quando d'Annunzio ha voluto indicare le tonalità, la maggiore e la minore.²⁹

È curioso formalmente considerare come anche il secondo concerto della *Leda*, che è ancora determinante ai fini del racconto, avvenga sempre nel nome di Scarlatti e come il ruolo tenuto prima da Turini e Paradisi sia ora passato alle arie e alle ariette di Carissimi, Caldara e Antonio Lotti, eseguite dalla «piccola Spagnuola d Cuba»³⁰, e come ancora un volta, in una specie di struttura tripartita, questa zona costituisca un A' più breve e tuttavia non conclusivo; e ancora come la donna misteriosa abbia il potere rinnovato di far dimenticare «giochi d'acqua», «collane sgranellate», lasciando «stillare» «dolore e morte come le gocciolc che gemono dalla parete d'una caverna tenebrosa».³¹ Questa caducità musicale femminile, nell'economia del racconto, è importante anche per la trasposizione mitologica cui si accoppia, con la precisazione che l'accostamento alla Leda, da parte di Zeus, non può avvenire che attraverso la specie animale, quella del cigno.

L'uso che di Scarlatti si fa in questo caso non trova riscontri possibili nel restante d'Annunzio notturno, ma l'ambiente, i silenzi, le zone di melodia, sono già quelli della *Licenza* e del *Notturno*. Talora sono indicazioni semplicemente quotidiane, paesaggistiche (il pianoforte con l'«anima di un organetto di Barberia»³²) quando non diventano pallidamente alcionie («la nota inesperta di un usignolo», il pino che si gonfia di musica «come uno strumento a fiato»³³). Altrove e più spesso vanno ben al di là, come in questa pagina: «Mi copersi con la mano la vista; e, chinata la fronte, l'ascoltai per alcuni attimi respirare di là dalla musica, o forse in fondo alla musica che mi pareva non più correre lungo la tastiera ma agguagliarsi e quietarsi come quei ricetti d'acqua lasciati a vespro su la spiaggia dalla marea quando la mia immaginazione nutrita dal Mediterraneo dà una causa alla loro sublime bellezza fingendovi trasportata qualcuna delle statue che naufragarono sotto le Cicladi.»³⁴ Verso la fine poi, quando la vicenda si sta tragicamente concludendo, con il pianista che lascia a Desiderio la donna fatale, il clima diventa ancora più notturno e interiore: «Feci la notte in me, per cogliere i bagliori che la musica spandeva di tratto in tratto sul fondo vuoto della vita. Una pausa mi sospese sopra il mio proprio annientamento. Era come se il silenzio fosse per durare in eterno.»³⁵

Per quanto posta in un ruolo tutto suo, la *Violante dalla bella voce* è in grado di fornirci altri elementi molto utili, particolarmente in quella pagina

di *Memoranda VIII* dedicata espressamente alla voce e che inizia così: «Gli uomini [...] non hanno orecchi pel miracolo della voce. Fatti ottusi dall'abitudine della disattenzione, possono udire una voce nuova senza riscuotersi; e non intendo di quella che canta ma di quella che parla: di quella che discorre nella stanza attigua, di quella che chiama allo svolto della via, di quella che strilla nella burrasca tra lo sbattere delle imposte e il rovinio dei vetri.»⁴⁰ Sembra di esser giunti già nella immobilità di d'Annunzio infermo nella Casetta rossa, intento a cogliere la voce di Renata, il rumore della carta, i suoni della laguna e della guerra. Le stesse intuizioni estetiche della *Quarta favilla* vivono in questa dimensione con una definizione ancora più acuta e parlante del silenzio: «Le più arcane comunicanze dell'anima con le cose non possono essere colte, fino ad oggi, se non nella pause; che sono le parole del silenzio.»⁴¹ Si sviluppa di qui il concetto della «virtù musicale» di versi che di per sé hanno un «significato vano o indistinto»⁴², con l'accettazione di certi limiti del linguaggio che sono la radice di una irrisolvibile dialettica, così affine a quella schönberghiana fra Mosé e Aronne (fra pensiero e azione), e che porta a questa conseguenza: «tra la nostra vera occulta vita e la parola elaborata non esiste concordia alcuna.»⁴³

La *Licenza* di per sé non ricorre concretamente alla musica come la *Leda* e il *Notturmo*. La sostanza è tuttavia ricchissima di «immaginazioni musicali» di altra natura. Sullo sfondo, sporadicamente, appaiono sonorità naturali d'acqua, di raganelle, di galoppi, ma l'essenza musicale sta tutta in alcune direzioni ben precise: il silenzio innanzi tutto, fino al concetto di musica non udita e ad un'acquisizione melodica estremamente vaga; la guerra, in secondo luogo, fra rumori, ululi e lamenti, con la capacità di assorbire l'elemento religioso-patriottico di alcune pagine corali; la danza quindi, da quella pirrica a quella degli scolari e delle baldracche parigine, come elemento propulsore assunto in chiave metaforica; infine l'elemento più praticamente strumentale, legato alla liuteria, al violino, al violoncello, al contrabbasso, e all'organo, con un gusto spesso archeologico che troverà la sua più estesa trattazione nelle pagine del *Notturmo* dedicate all'Alberghini.

Sono elementi che si intrecciano in ogni pagina. «Tutta la volta del cielo - leggiamo nelle prime pagine della *Licenza* - era piena d'un silenzio straordinario, d'uno di quei silenzi che sembrano quasi imperiosi, tanto superano di potenza ogni voce, ogni rumore.»⁴⁴ E alla fine troveremo quel silenzio che è «vicinissimo al canto.»⁴⁵ Così le melodie non udite, che «devono sembrare più belle»⁴⁶, ritornano più volte, anticipate cronologicamente da quel passo citato di una lettera scritta a Nontivoglio, in cui si parla di «chants non chantés» e di «mélodies non entendues»⁴⁷.

Il rumore bellico appare a squarci ma è fortemente caratterizzante di una realtà. Nella «tremenda sinfonia»⁴⁸ rientrano «trombe invisibili»⁴⁹, l'«ululo di un rimorchio»⁵⁰, il «grido delle vedette»⁵¹, la «salmodia dell'acqua nelle intercapedini»⁵², il «tono del motore»⁵³, e si allarga agli affreschi corali di una teatralità che si pone fra *La figlia di Iorio* e *la Nave*, dalle for-

mule derivate dalle *Litanie*⁵⁴ al *Kyrie eleison* dei soldati⁵⁵, fino al recupero di una memoria abruzzese con la veloce rievocazione della processione di Casalbordino.⁵⁶

I *Taccuini*, dal 1915 in avanti, contengono altri riferimenti determinanti, non tutti travasati nelle opere maggiori, ma la sintesi più esauriente e non frammentaria, a tale proposito, con qualche possibilità di contatto con il Futurismo, avviene in uno scritto del 1917, *Della decima musa e della sinfonia decima*. Accanto all'idea nazionalista di un florilegio di vecchie musiche italiane, da Monteverdi a Frescobaldi e Palestrina, e ai passaggi su Debussy e Ildebrando da Parma, c'è da un lato questa attenzione per il rumore puro («Il motore monophonos, ascoltato da un orecchio inventivo, include la più ricca polifonia»⁵⁷), dall'altro la scoperta del primitivismo della musica popolare friulana, di una «villotta cruda, gettata al destino avverso da una voce maschia, misurata dai colpi di martello su l'incudine.»⁵⁸ Sul significato della danza, nel d'Annunzio di questi anni, il momento culminante è sempre quello del *Notturmo*, ma nella stessa *Licenza* ci sono presenze sparse, in quel clima bellico di entusiasmo che è il corrispondente coreografico della sinfonia di guerra⁵⁹, con una pagina saliente, fra tanti incisi sfuggenti, dedicata alla Ca' d'Oro, nella casa dei Contarini «dipinta e dorata da Zuane de Franza»⁶⁰, cioè da Jean Chartier, nella quale il movimento delle onde e lo sciacquio dell'acqua conferiscono quel carattere sognante che è peculiare di molte pagine del *Notturmo*.

Nella *Licenza* appare infine l'amore mai sopito per lo strumento antico, con il gusto più dell'antiquario che del musicologo. È un discorso che trova la sua massima espansione nelle pagine del *Notturmo* dedicate al violoncello, che anche qui lascia tracce non superficiali.⁶¹ Ma la pagina più bella, a questo proposito, si trova verso la fine, in uno dei *refrain* di quello che può considerarsi il *rondò* conclusivo della *Licenza*, prima della coda, segnato da un *incipit* che ha la forza di un inciso tematico: «La vita è bella»⁶². Lo spunto nasce dal concerto notturno al Casino degli Spiriti, nel clima struggente della Sacca della Misericordia, rimasta intatta a tutt'oggi.⁶³ Il contrasto fra i sonatori di Giorgione⁶⁴ e il capo raso degli strumentisti-soldati stabilisce l'equivoco sostanziale dell'episodio, trascorso su un leggero legno oscillante in una calda notte «senza bava»⁶⁵. La cantatrice, come fa l'usignolo quando incomincia a cantare, «tentava l'aria, tentava il silenzio»⁶⁶ e in questa immersione quasi panica «d'aria, d'acqua e di musica» la gondola si trasforma in «uno strumento natante, col suo corpo, col suo manico, con la sua rosa, col suo scagnello»⁶⁷. Ma ora la cantatrice, dopo averlo tentato, si mette a «interrogare il silenzio»⁶⁸. Il senso di morte, con la vista dei cipressi di San Michele, prepara alla rottura dell'incanto, ancora in termini acustici, con il tuono cupo, che altro non è che il «cannone su l'Isonzo», il quale ci riporta angosciosamente nel clima della guerra, in un «silenzio mortale»⁶⁹.

Questo recupero di atmosfera veneziana ci conduce infine al *Notturmo*, e il riferimento ai sonatori-soldati ci costringe subito, come premessa generale, a fissare alcuni dati reali della vita musicale veneziana di cui d'An-

nunzio diventa un protagonista negli anni di guerra, anche con un'opera continua di promozione. La biografia è importante perché costituisce la base concreta del discorso musicale centrale, quello su Skrjabin, e il pretesto per divagazioni di memoria, dall'Alberghini al violoncello. Destinato a Venezia nel luglio del 1915, d'Annunzio alterna, ad un'attività bellica che lo vede spesso protagonista, una rinnovata e mai sopita passione per la musica. Direi anzi che la dimensione fonica della guerra si contrappone talora alle pause musicali proiettate fuori della realtà drammatica, dal *Trio degli Spiriti* all'aria di Cherubino e all'arte di Dolmetsch, ma più spesso si fonde con i suoni di Venezia, del mare, degli uccelli, diventa veramente un'unica sinfonia ciclica, in cui i temi ritornano periodicamente, si sovrappongono, si contrastano, si mutano. I luoghi musicali veneziani sono in primo luogo la Casa rossa, il Liceo Musicale a palazzo Pisani, che è vicinissimo alla prima, ed inoltre abitazioni di amici e luoghi diversi, al chiuso e all'aperto, dal Casino degli Spiriti alla Sacca della Misericordia citata poco fa per la *Licenza*.

Se il personaggio chiave, soprattutto legato al *Notturmo*, è Giorgio Levi, il giovanissimo pianista che il poeta ricorderà a distanza, in una lettera del 1924 a Emanuele Castelbarco, come il «trasmettitore dei sortilegi di Scriabine», i contatti si fanno intensi anche con altri: i violinisti Attilio Crepax e Saracini, il violista Bondi, il violoncellista Alberghini soprattutto, fino al baritono Kashmann (che d'Annunzio farà cantare nel sottoponte di Rialto⁷¹), a Gino Tagliapietra⁷² e all'organista Goffredo Giarda, al cui nome è legata in qualche modo la ripresa dell'attività concertistica al «Benedetto Marcello» nell'estate del 1917. L'occasione nasce, in pieno conflitto, dall'incontro fra d'Annunzio e il musicista, che esegue per lui la *Canzone in re minore* di Frescobaldi. Non dimentichiamo che dal '15 al '18 lo stabile del «Benedetto Marcello» fu quasi interamente occupato dalla difesa antiaerea⁷³ e che l'insegnamento era stato pertanto sospeso. Dalla sollecitazione di d'Annunzio, d'intesa con l'ammiraglio comandante la Piazza marittima e il Comitato di assistenza civile, a palazzo Pisani riprendono i concerti per invitati, con la partecipazione di personalità, ma anche di feriti convalescenti. Un concerto di questo genere, ad essere precisi, era già stato tenuto il 14 marzo 1916, durante la sosta forzata di d'Annunzio, in memoria dei caduti per la Patria. Altri quattro concerti di guerra si terranno nel 1917.⁷⁴ Protagonisti di questa attività sono M.E. Bossi⁷⁵, gli organisti Ravanello e Giarda, il quartetto Crepax, Saracini, Bondi e Alberghini, il soprano Toti dal Monte, le pianiste Bortolaso e Mazza, il pianista Ugo Levi. Sono rapporti, per d'Annunzio, molto vivi, al punto che alcuni di questi strumentisti li ritroveremo più avanti, su richiesta dello stesso poeta, al Vittoriale.⁷⁶ Un episodio curioso di questa passione ce lo riporta il Damerini a proposito del Giarda il quale, sollecitato dallo stesso d'Annunzio, esegue la *Toccata dorica per l'Elevazione* di Frescobaldi durante un'incursione aerea, ripetendola per ben ventiquattro volte, fino al termine dell'operazione, quasi a sfidare il nemico.⁷⁷

Ai fini del *Notturmo* è però più importante considerare quando accade

nella Casetta rossa nel 1916, dove si matura la passione skrjabiniana. Nelle lettere a Giorgio Levi d'Annunzio parla della musica come «la migliore medicina» con un riferimento a Pitagora⁷⁸, ma il tema predominante consiste nella richiesta di musica di Skrjabin.⁷⁹ È un nome che appare subito nei cartigli e che, in modo ancora informe, ci documenta di una presenza nuova che troverà poi corpo via via per la stesura definitiva. Il fatto è molto significativo perché, anche qualora trovassimo le fonti dirette delle quattro liriche dedicate al compositore russo - le ricerche sino ad oggi sono state per me infruttuose -, è curioso osservare che d'Annunzio non parte dallo Skrjabin messianico delle sinfonie (che per ragioni contingenti non poteva assolutamente conoscere) ma da quello più intimo dei *Preludi* e dei *Poemi*, disseminati per tutto il tragitto creativo del musicista, da un'area post-cho-piniana alla rivoluzione del linguaggio armonico del primo Novecento.

C'è un altro poeta che Skrjabin aveva colpito, questa volta direttamente: Boris Pasternak che, all'età di tredici anni, nel 1913, assieme al padre Leonid, un ottimo ritrattista, conosce il musicista presso una dacia vicino a Malyaroslavetz. Oggi alcuni critici, come Palmer, attribuiscono a Skrjabin l'ispirazione per molte descrizioni e paesaggi in poesie e romanzi di Pasternak. Per certi tratti il Kolya dello *Zivago* sarebbe lo stesso Skrjabin.⁸⁰ Riferendosi ad un altro incontro con il compositore, Pasternak annoterà: «Io amo la musica più di ogni altra cosa al mondo, e Skrjabin più di tutti» - «Non potrei ascoltare questa musica senza piangere». «Sarà una coincidenza, ma può anche essere interessante ricordare come Baltrušaitis, il noto traduttore russo di opere dannunziane, fu grande stimatore e amico di Skrjabin.»⁸¹

Se ci fermiamo un attimo sulla personalità di Skrjabin, nell'ambito del simbolismo russo, troveremo poi sorprendenti affinità con d'Annunzio, ma non abbiamo tuttavia alcun elemento concreto per pensare che d'Annunzio conoscesse il mondo utopico del musicista, anche se la sua musica aveva varcato da tempo i confini della Russia, giungendo in Francia, dagli ultimi anni dell'Ottocento, nelle edizioni Belaieff.⁸² Non abbiamo tracce, nelle lettere e nei *Taccuini* e nella biblioteca del Vittoriale, dei primi testi più autorevoli pubblicati su Skrjabin, fra il '15 e il '16, di Karatygin, Gunst, Sebaneev, Hull⁸³ né abbiamo notizie che ci aiutino a pensare che d'Annunzio conoscesse, in questi anni, il *Cavaliere azzurro* di Kundinskij, nel cui numero unico del 1912 fu accolto un importante articolo di Sebaneev dedicato al *Prometeo* di Skrjabin. Ci possiamo chiedere se mai d'Annunzio, in caso affermativo, avrebbe potuto resistere alla tentazione di sfruttare il *Preludio*, così semplicemente indicato, senza altre indicazioni di conforto, al posto del mondo fantastico ed inebriante della *Sinfonia del fuoco* che così Sebaneev descrive, nella conclusione: «Dopo l'altissimo slancio, piomba improvvisamente il silenzio; la luce si spegne; nel crepuscolo lilla si odono gli accordi di una danza estatica inebriante.»⁸⁴

D'altro canto le figure danzanti di Skrjabin potrebbero non riferirsi esclusivamente all'ultima sinfonia poiché esiste, nella produzione pianistica, negli stessi *Preludi*, questo gioco metaforico di vitalità. Il concetto di esta-

si, che procede dalla prima fase chopiniana al progetto del *Mysterium*, è il coerente cammino antipositivistico, di una «ribellione della coscienza soggettiva davanti alla realtà»⁹⁷, malata di un «erotismo malsano»⁹⁸, per dirla con Rimskij Korsakov, che lo conduce verso una «danse delirante»⁹⁹ - così Skrjabin denominerà la *VI Sonata* - con un procedimento che è stato colto in sintesi dalla Savinelli e che, stranamente, potremmo applicare allo stesso d'Annunzio notturno: «Le ripetizioni di frasi e di incisi musicali, il ritorno di sigle in una oscillazione e in uno svariare ininterrotto di armonie, conferisce alle creazioni di Scriabin un carattere di magica ipnosi, di indefinitezza e irrazionalità espressiva.»¹⁰⁰

Non abbiamo bisogno di ripercorrere in questa sede la storia irripetibile di Skrjabin, sia sotto il profilo musicale, da Chopin a Wagner, dal circolo di Beljaev all'acquisizione dell'accordo sintetico, o ripensare all'accostamento cosciente del musicista al simbolismo russo, da Ivànov a Solov'ëv, o all'aspetto più determinante anche sotto il profilo musicale, quello dell'adesione da un lato al socialismo nichilista acquisito presso una piccola colonia di emigranti russi a Boliasco, o alla Teosofia della Blavatsky, scoperta nel 1905, in affinità alla quale nascono i programmi delle tre ultime sinfonie ma anche il mondo espressivo di tutta la restante produzione pianistica.¹⁰¹ E non abbiamo neppure bisogno di soffermarci troppo sulla scarsa rispondenza critica ottenuta dal nostro compositore in Russia e in Francia: pensiamo ai pesanti giudizi espressi su di lui da Stravinskij, Prokofiev, Shostakovic, a quello dei censori staliniani che nel 1940, in un congresso, lo definiranno un «malato acuto nevropatico ed egocentrico»¹⁰². Del resto la posizione di Skrjabin nei confronti dei contemporanei non era stata meno dura: non ama Debussy che trova malato di «passività»; il *Sacre* stravinskiano lo fa soffrire per la sua brutalità; il *Pelleas et Melisande* di Schönberg lo annoia profondamente.¹⁰³

Bastava, in fondo, per d'Annunzio, la presenza del suo «rivelatore di Scriabine», del «consolatore del cieco inerte», del «ritmico compagno d'animo»¹⁰⁴, a scatenare «immaginazioni musicali» al di là delle note. E non si tratta dell'emozione di pochi mesi. Tutto il periodo bellico è percorso da questa febbre. Lo vediamo, in una lettera del 28 luglio 1917 ad Adolfo de Carolis, quando d'Annunzio esprime il desiderio che per il secondo finale dell'edizione dovrebbe essere scelto «un motivo musicale»¹⁰⁵, e di lì a pochi mesi, il 14 marzo 1918, richiede espressamente una «figura di danza notturna»¹⁰⁶.

Dell'anno seguente, in due lettere del 20 marzo, inviate ad Annina Morosini e ad Olga Levi, il poeta parla di «Un'ora di culto» da dedicare ad Alessandro Scriabine¹⁰⁷ specificando, in modo un po' sibillino: «Ho in me il più ansioso dei *Preludii* dell'«heautontimo rumeo» slavo»¹⁰⁸. Rimane strano, ma spiegabile, il fatto che su d'Annunzio la morte di Skrjabin, avvenuta a Mosca il 27 aprile 1915, non abbia lasciato segno. Si può supporre che prima di quella data Skrjabin significasse poco o nulla per lui. Del resto il fatto che in questi giorni cruciali d'Annunzio lasci la Francia, il 3 maggio, rende per lo meno impensabile che la notizia, non riportata dai

più grandi quotidiani francesi, potesse arrivare a d'Annunzio. Ho consultato, a questo proposito, le annate '14-'17 della *Guide musicale*, l'autorevole periodico che esce, sia pure con difficoltà anche nel periodo bellico, e nei vari necrologi il nome di Skrjabin viene del tutto ignorato. Solo in «The Musical Quarterly» dell'ottobre 1916 appare un articolo di A. Eaglefield, *A survey of the pianoforte works of Scriabin*, ma è assai improbabile però che esso sia stato consultato da d'Annunzio.

Cartigli e *Taccuini* ci offrono indicazioni piuttosto importanti nel trapasso dall'ascolto alla trasfigurazione poetica. Nei primi, nati nell'oscurità, l'emozione dell'ascolto si traduce in espressioni brevi di entusiasmo. Negli appunti conservati in una copertina con la dicitura: «*Note varie. Frammenti del Notturmo interpretati*», leggiamo: «Il preludio breve ed energico di Scriabine / levarsi dal Foker -»¹⁰⁹. Dalla stessa fonte ricaviamo tre carte che meritano di essere considerate. Sulla prima è riportato solo il nome dell'artista, ma non più in grafia francese: «Sch / Alexander Skrjabin». Nella seconda leggiamo: «Il / Sentire il flutto lirico / salire dalle radici del / mondo alla mia fronte / d'uomo / — Come i beccai puzzano / di sangue e carne i / falciatori odorano di / fieno — / — / Jam adversperascit / — /». Nella terza carta infine: «Anima: che farai / del tuo tempo passato? / — / Amica [corretto sopra con «Donna»], resta con me, perché / si fa sera. / — /», che è l'inizio della prosa posta nel *Notturmo* fra la terza e la quarta lirica dedicata a Skrjabin¹¹⁰. Fra i cartigli nella stessa collocazione troviamo altri spunti «Scriabine - / Carlo Fracci -» e ancora: «Scriabine - La storia del Cremlino - La collina dei passeri / la musica come religione»¹¹¹.

Nei *Frammenti del "Notturmo"* ricopiati dalla *Sirenetta*, che contengono due carte di mano della figlia Renata, il XIV inizia proprio con l'incipit della quarta lirica skrjabiniana «Stasera Scriabine danza...», che nell'edizione definitiva diventerà «Questa sera Scriabine danza...»¹¹². Interessante è ancora scoprire, fra i manoscritti, la tormentata versione originale della seconda lirica skrjabiniana¹¹³. Nei *Taccuini* infine i segni di Skrjabin sono pure molti interessanti. Ci riferiamo in primo luogo al famoso taccuino veneziano del 15 gennaio 1917 che inizia con la descrizione del trasporto della salma di Miraglia e che, ad un certo punto, dopo la frase «Ritorno per la laguna morta», pone l'interrogativo: «Scriabin perché? / - Alla donna / 2 Frasi tenere e appassionate per te - / Grida - risveglio ammonimenti / Il preludio violento. / Enigma - Una frase leggera una interpretazione sorridente - (quasi tempo di valzer) / L'anonima canzone dolce e malinconica», fino a confluire, poco più avanti, nell'aria scarlattiana «O cessate di piangermi»¹¹⁴, che nel *Notturmo* ritroveremo nella *Terza offerta*¹¹⁵. In un altro taccuino del 1918 c'è un elenco quanto mai disparato di cose, che inizia con «Scriabine - Debussy», proseguendo subito con «Fazzoletti - Maglie», ma ritrovando un filo notturno poco più sotto: «Rimbaud / Novalis» (Coll. Carabba)¹¹⁶.

Da queste indicazioni, e da altre che forse non riusciremo mai a scoprire, si sviluppa il corpus skrjabiniano del *Notturmo*, che è qualcosa di ben più importante di un'eco di ascolto. La stessa posizione delle liriche su

Skrjabin, che sono esattamente quelle centrali della Seconda offerta, dalla pagina 242 alla pagina 259, nell'edizione del '21, per un volume di quasi 500 pagine, finisce per acquistare anche un peso ideale di simmetrie e di calcolati rapporti. Che la musica di Skrjabin sia rapportabile alla danza non è certo una forzatura, lo abbiamo già detto, anche senza considerare i tentati rapporti fra Skrjabin e Diaghilew a Parigi nel 1907. E la risoluzione eroica in termini coreografici è un'urgenza dannunziana piuttosto palese, in tutto il periodo notturno. Un'inclinazione che parte dal *Fuoco* e che, attraverso *Forse che si*, si arricchisce anche delle esperienze parigine. È stato evidenziato da Raimondi come d'Annunzio fu attratto dall'esperienza magica del balletto russo, in una realtà dominata da Dukas, Ravel, Debussy, Stravinskij, con un artefice, Diaghilew, e un genio, Nijinskij, nel quale Jacques Rivière aveva scoperto l'«immagine fisica delle passioni dell'anima»¹⁰⁸.

Il motivo coreutico-skrjabiniano si prepara da lontano, se vogliamo, dalla scena dei funerali di Miraglia, con il tema circolare delle ghirlande, «quasi una teoria sacra» fra antico e pagano¹⁰⁹, ma dentro lo stesso *Notturmo* è concentrato tutto nella Seconda offerta e trova contatti con la trasposizione sinfonica dall'orchestra alla guerra, nei *Taccuini* di questi anni: «Incontro compagni allegri che mi dicono: «Stanotte si va! Stanotte si va!» E danzano giù per gli scalini.»¹¹⁰; «Dieci colpi di gong, per la danza, l'uno dopo l'altro. (il 105 austriaco)»¹¹¹.

Ecco alla fine prendere corpo, nell'edizione definitiva del *Notturmo*, questa presenza danzante. Dopo la lunga rievocazione di Pescara e della madre, iniziano i vari passaggi musicali in un crescendo esaltante, dall'ascolto del *Trio degli Spiriti* che viene postillato da una delle più accese invocazioni del *Notturmo*, quell'«Inebriatemi di musica. / Fatemi piangere ancora lacrime d'anima.»¹¹² con l'effetto di una pura esplosione lirica non priva di una studiata enfasi teatrale. Il secondo passaggio poggia invece su una sensazione acustica naturale, quando il poeta si chiede: «Non so se io abbia più sete di acqua o più sete di musica o più sete di libertà»¹¹³ e dà vita ad una pagina di virtuosismo fonico. Il terzo passaggio è più musicale, ma è un recupero di memoria parigina, legato alle danze gotiche di Alastair e al cantore indiano Isnayyat-Khan. Un ulteriore brevissimo passaggio, suggerito al presente da Giorgio Levi che gli suona la «*Frescobalda*»¹¹⁴, apre le pagine skrjabiniane nella grande sinfonia bellica, che diventa il destino stabilito, di una simbiosi perfetta.

Stabilire oggi quale fosse, fra i 92, il *Preludio* al quale si riferisce d'Annunzio, è molto difficile, ma è comunque da tenere presente, nelle lettere ad Olga Levi, come d'Annunzio parli più volte del *Preludio* n. 17.¹¹⁵ Non è neppure da escludere però che il poeta si potesse nella sostanza riferire a più preludi, perché, trattandosi di composizioni molto brevi e monotematiche, certamente gli venivano eseguiti in serie. Il fatto che d'Annunzio usi un linguaggio fortemente pittorico per descriverle, all'inizio, farebbe pensare ad una conoscenza delle ricerche acustico-visive del compositore russo, se questo preziosismo non fosse una componente naturale del simboli-

simo, acuita dalle visioni legate alla malattia. Così il preludio è di «colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera» e nel silenzio che segue, «compatto, immobile, nemico»¹¹⁶ ecco apparire la prima lirica «Eravamo là, cinquanta fanciulli»¹¹⁷, ricostruzione eroica di un mito greco rivisitato nello spirito bellico, fra «i figli d'Icaro e delle Sirene, i nepoti di Dedalo», e la vita di uno solo che «scampò all'altezza», una specie di Linceo, nel mito delle Danaidi, salvato da Ipermestra e divenuto con lei il proavo di Perseo ed Eracle.

Dopo questo primo movimento ideale di una sonata, dichiaratamente monotematico però, la seconda lirica, «Lo zoppo dai piedi di bronzo»¹¹⁸ è un «andante» strofico dalla struttura tripartita, su un delicato movimento rotatorio raffinatissimo che si contrappone alla cupa e statica immagine centrale. La terza lirica, «Un pugno d'uomini», datata 20 gennaio 1918¹¹⁹, si muove su un ritmo più spedito, di «scherzo», in un contesto bitematico. Il passaggio tristaniano, del tutto inaspettato ma tonalmente integrante, è quello liberatorio che permette a d'Annunzio di immergersi nella frenesia della danza della quarta lirica, attraverso il filtro dalla vedetta d'Isotta, la fedele Brangiana: «Questa sera Scriabine danza, / con la forza d'un arciere del principe Igor, / sul suo cuore immortale / che canta la melodia duplice / del desiderio e del dolore.»¹²⁰ Anche se non dichiarato, sembra di avvertire, dietro questo mito danzante, lo spirito della *Settima sinfonia* di Beethoven che, proprio in quegli anni, d'Annunzio amava smisuratamente facendosela eseguire al pianoforte da Venturina.¹²¹

Travolto nella danza, in una dimensione di esaltazione guerresca, Skrjabin entra di diritto nel clima del *Notturmo* senza fratture, in quell'atmosfera fatta di rombi di volo, di grida delle vedette, del pulsare dei motori, del ruggito della fiamma, del tuono dei mortai, di megafoni e di clamori e di buccine: in altre parole di «musiche incomparabili della guerra divina»¹²² e di «bandiere vittoriose» che «sbattono e garriscono».¹²³ In questo clima vivono le frequentissime pause di silenzio, non tanto quello familiare di casa, colto con acuta sensibilità uditiva dal suono della carta a quello delle voci familiari, a quello soffuso di Venezia e della sua laguna, quanto di silenzio di morte, che trova una sua maniera di esprimersi nella Terza offerta, sull'eco del coro dei soldati, con davanti il cadavere di Roberto Prunas: «Il silenzio e l'albore sono un solo sentimento funebre.»¹²⁴

Altri suoni appaiono e scompaiono, a intermittenze non regolari: il grido delle altane, il riso dei gabbiani, la musica segreta, le sensazioni puramente acustiche, i passi, le invocazioni ricorrenti: «Toglietemi da questa ambascia» - «Interrompete almeno per un'ora questo supplizio»¹²⁵ - «Inebriatemi di musica» - «Fatemi piangere ancora lacrime d'anima»¹²⁶ - «Lasciatemi respirare! Lasciatemi bere il vento, fiutare il rischio, spegnere nella mia ansia le faville e le stelle! Lasciatemi rivivere il silenzio la vittoria e la notte!»¹²⁷. E così via, con il gesto retorico del melodramma, studiato negli effetti e nella dosatura. Più spiccatamente ritmica e musicale è ancora la stretta finale, nella Terza offerta, in un vertiginoso accelerando della sigla fonica «Guarda»; e così anche vivono le ultime pagine dal venerdì

santo alla domenica di Pasqua, che in termini formali fungono da vera coda di tutto il *Notturmo*.

A questo punto rimane da accennare all'altra musica concreta, al di là di Skrjabin, inserita non casualmente nel *Notturmo* ma non con altrettanta determinazione. Sono quattro momenti, nettamente differenziati fra esperienza del presente (il *Trio degli Spiriti* e l'Alberghini) e la memoria, da Parigi a Zurigo (le danze gotiche di Alastair, il canto di Isnayyat-Khan e il recupero scarlattiano-mozartiano, indietro fino a Dolmetsch). L'unica presenza beethoveniana degna di rilievo del d'Annunzio notturno è legata non più alle perorazioni tragiche di una *Quinta* o al volto prometeico del compositore, ma ad un *Trio*, quello indicato come *Trio degli Spiriti*, nel catalogo al n. 5 con il numero d'opus 70 n. 1. Appare nella Seconda offerta, come primo momento musicale che ci porterà a Skrjabin. L'atmosfera è pacata e d'Annunzio, a letto infermo, lo ascolta dalla stanza attigua con un trasporto eccezionale. Il trio gli dà l'impressione di un «dramma religioso», di un «mistero sacro». Alle sensazioni acustiche si accoppiano visioni cromatiche nuove. All'inizio del «Largo» il poeta vede «una zona gialla compenetrare una zona violetta» e poi è trascinato da un'onda di immagini e impressioni senza controllo, che lo porteranno al grido: «Inebriatemi di musica». L'esperienza è reale, dovuta agli amici musicisti che frequentavano la sua casa, ma poco dopo, nella Terza offerta, già diventerà memoria,¹⁷⁷ e ritornerà, qualche anno dopo, in una lettera a Mussolini del 1924, in cui d'Annunzio rievoca questa pagina parlando di una esecuzione della stessa al Vittoriale di pochi giorni precedente.¹⁷⁸ Ultimo segno d'amore per questo lavoro lo troviamo nella discoteca di d'Annunzio al Vittoriale dove, in 2 dischi a 78 giri, esiste una edizione storica del *Trio* con tre esecutori d'eccezione, Casella, Poltronieri e Bonucci.

Dalla familiarità con gli archi nasce anche un'altra pagina del *Notturmo*, quella dedicata al violoncello nella Terza offerta¹⁷⁹. L'occasione è reale per il violoncellista Alberghini, un valido strumentista emiliano che veste l'uniforme dell'artiglieria pesante, ma la trattazione è preziosa, dotta, fin troppo minuziosa, e si può collegare ad altre manifestazioni di entusiasmo di d'Annunzio per liuteria. Alberghini è chiaramente un pretesto per allargare il discorso a famosi maestri del passato, Guarneri, Gagliano, Stradivario, Amati, per parlare di vernici, di archi, e per dirottare coerentemente sul libro di musica trovato dalla Sirenetta, una intavolatura di liuto; e, in una pagina successiva, per arrivare ad Arnold Dolmetsch e alla sua «piccola compagna olandese»¹⁸⁰ e attraverso Melodia recuperare le canzoni dei trovatori e le canzoni inglesi al tempo dei Tragici. A parte la figura concreta dell'Alberghini, tutto questo materiale è sicuramente ricavabile da esperienze precedenti. Negli *Appunti* autografi per il *Notturmo*, databili al 2 ottobre 1917 (uno dei fogli porta questa indicazione), fra altre cose leggiamo: «Il cantore indiano / Isnayyat -» e più sotto, semplicemente, «Dolmetsch». Nella stessa cartella troviamo una indicazione più precisa: «Si risolveva il ricordo di Arnold Dolmetsch e di Melodia (Zurigo)»¹⁸¹. Ma le fonti più vaste vengono dai *Taccuini*, con la mediazione di Rolland, da

Ferrara a Zurigo¹⁸², esattamente nei taccuini n. 11 e 12 del 1899¹⁸³ ai quali si rimanda senza commento, talmente palesi sono i riferimenti. Vale però la pena di sottolineare la data di questi appunti, il 1899, che è una data del tutto fuori dell'esperienza notturna di d'Annunzio. Il primo di questi taccuini si conclude con l'indicazione di un testo sugli strumenti musicali di A.J. Hopkins, *Musical Instruments*, edito a Edinburgo nel 1888, che d'Annunzio ebbe probabilmente l'occasione di consultare. Ma non dimenticherei neppure un altro taccuino, il n. 22 del 1914¹⁸⁴ nel quale ritorna improvvisamente lo stesso pensiero citato poco fa, ma formulato in modo diverso: «La musica antica - La rimembranza di Dolmetsch e di Melodia nella selva di Zurigo...»¹⁸⁵.

Fonte determinante di liuteria rimane ancora quella del taccuino n. 50 del 1907, dedicato al violoncello con dettagli su vernici e archi.¹⁸⁶ Per quanto non trovi poi collocazione definitiva nel *Notturmo*, vorrei anche ricordare, a questo proposito, un fascicolo di 20 cartigli che inizia così: «La viola col piano armonico di Stradivari - perfetto - le due effe - lavoro di Dalla Costa» e si conclude con «Un violino d'un liutaio tirolese».¹⁸⁷ Appaiono nomi dell'Alberghini, di vernici, di liutai diversi, di termini tecnici, memorizzati evidentemente da letture fatte senza ordine, ma con particolari minimi.

Anche gli altri due casi musicali, Alastair e Cherubino, sono documentabili. Il primo è una memoria parigina¹⁸⁸: Alastair è presente con le sue danze gotiche, il cantore indiano Isnayyat-Khan con i suoi «più di cinquecento modi». Insieme occupano la pagina immediatamente precedente a quello di Skrjabin. Le fonti stanno tutte in un taccuino del 1914: «Della baronessa Deslandes- [...] / Isnayyat-Khan, il musico indiano, seduto in una poltrona, con una tunica giallo-rosea e con una collana di ambra, canta i suoi canti religiosi. / [...] / Poi Alastair, vestito d'una tunica azzurra broccata d'oro, danza le sue danze gotiche.» / [...] / Isnayyat bronzino, con la corta barba nera, con l'occhio di smalto, del quale appare il bianco puro, mentre canta a bocca aperta, modulando la nota nella gola. / conosce più di cinquecento "modi".»¹⁸⁹

Per quanto riguarda l'ultimo riferimento diretto, a Scarlatti e Mozart, nella Terza offerta, si tratta di una breve pausa vocalistica che si innesta sul ricordo di Pescara.¹⁹⁰ Dai cartigli¹⁹¹ appare la traccia originale relativa all'aria mozartiana con divagazioni soprattutto sulla cantatrice, che poi scompariranno nel *Notturmo*: «Mozart - Ogni donna» fa palpitare / Non so più cosa son cosa faccio / 11 aprile Cherubino — Voi che sapete che è l'amor — Due aria / Non state e imbelletarvi. O mia padrona / E non c'è più desolante che far [retro] — Di rosa un bottoncin è la sua bocca — Un'aria del Padre Martini — La cantatrice viene da Parigi - ha un / vestito di taffeta nero su cui sono alcune — note rosse. Un cappello a larghe / falde - il viso di Tosca — mi parla della moda di Parigi - / Allarga la sua gonna prendendone i lembi — con le sue mani, per mostrarmi / la gran quantità della stoffa — una voce fresca, agile, primaverile — scende nel giardino. Allora odo la sua voce salire / dalla verzura - — Prima le parigine si

vestivano con tre metri / di stoffa. Ora ce ne vogliono venti -».

La leggera pagina mozartiana è preceduta, nel *Notturmo*, da un passo dedicato all'aria scarlattiana *O cessate di piagarmi*, che ritroveremo in uno dei taccuini del 1917 (101), già citato, dove, dopo l'interrogativo «Scriabin. Perché?», si genera una strana confusione fra Alessandro Scarlatti e Monteverdi. Leggiamo: «O cessate di piagarmi / Quando dice o lasciatemi morir - le note basse di contralto - / Lasciatemi morire - di Monteverdi I ricordi Donatella / Voi che sapete - Cherubino» e avanti, fino al recupero di un'altra aria antica, «Come raggio di sol» di Caldara. Ma nel *Notturmo* «o lasciatemi morir» ridiventerà più ordinatamente il secondo verso dell'aria settecentesca, che d'Annunzio indica come «secondo lamento».¹⁴²

Anche se non è posta non nelle pagine conclusive, quest'aria scarlattiana è in un certo senso, già nei versi, la più vicina alla liberazione dall'infermità. Scrive d'Annunzio a tale proposito: «Mi depone nella tenebra marina del mio sepolcro icario»¹⁴³. Al di fuori di impellenti necessità, di turgori wagneriani o beethoveniani, la musica del *Notturmo* sta essenzialmente in questa condizione ideale che si innesta quasi sempre nelle fibre della poesia e dello spirito del poeta. Mentre d'Annunzio vive ardentemente il dramma della Patria e dei suoi compagni caduti, le «immaginazioni musicali» qui perdono ogni connotato polemico, quando non sono memoria inoffensiva (Dolmetsch, Alastair), diventano sostanza lirica, lasciando nell'oscurità il volto del musicista, si chiami Scarlatti o Skrjabin, in adesione ad un progetto compositivo coerente alla vena notturna del d'Annunzio del secondo decennio del secolo e che rimarrà nella sostanza un atteggiamento immutato fino al *Libro segreto*.

NOTE

1. *Prose di ricerca...* (I), Milano 1966^v, pp. 434-435.
2. *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Prose di ricerca...* (II), Milano 1968^v, p. 379.
3. E. CECCHI, *Esplorazione d'ombra (1921-1939)*, in *Letteratura italiana del Novecento* (vol. I), Milano 1972, p. 250.
4. *Ivi*, p. 249.
5. *Ivi*, p. 260.
6. *Prose di romanzi* (II), Milano 1978^a, p. 718.
7. *Ivi*, p. 831.
8. *Lettere de d'Annunzio et de Nontivolio (1913-1937)* (a cura di P. de Montera), in «Quaderni del Vittoriale» (10), luglio-agosto 1978, pp. 42-43.
9. N. LORENZINI, *Proverbialetà dannunziana*, in «Quaderni del Vittoriale» (37), gennaio-febbraio 1983, p. 33.
10. F. FLORA, *La poesia di Gabriele d'Annunzio*, in *Gabriele d'Annunzio* (a cura di J. de Blasi), Firenze 1939, p. 282.
11. Vedi E. RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna 1980, p. 132.
12. Archivio del Vittoriale, A.G. LXXIII, 5.
13. C. RICCARDI, *Autografi inediti del «Notturmo»...*, in «Autografo» (III, 7), febbraio 1986, p. 14.
14. Vedi in E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 81.
15. Nella Biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale questa edizione è presente con

molti segni di lettura (Monco XI).

16. *Prose di ricerca...* (III), Milano 1968^v, p. 237 («Te lucis ante terminum...»); p. 209 («un volto imberbe modellato dal pollice ferreo del Destino come quello del fiammingo Beethoven»); p. 229 («sul leggio d'un armonio la Mathäus - Passion del Bach»).
17. *Ivi*, p. 228.
18. *Ivi*, p. 276. Ma cfr. anche i *Taccuini*, Milano 1976^v, p. 607 (1911-1912) dove si legge: «Strana sonorità. I suoni sembrano impigliarsi nel silenzio.»
19. *Prose di ricerca...* (III), cit., p. 281.
20. *Ivi*, p. 97.
21. Vedi B. DISERTORI, *L'ombra eleusina*, Abano Terme 1984, p. 62.
22. *Prose di romanzi* (II), cit., p. 1195.
23. *Ivi*, p. 1196.
24. *Ibid.*
25. *Ivi*, p. 1199.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Ivi*, p. 1202: «Con un movimento che solo le conveniva come a una determinata forma musicale, come l'«a tre quarti» a quell'Andante, come l'«a sei ottavi» a quell'Allegro di Domenico Scarlatti.»
31. *Ivi*, p. 1203.
32. Ricordiamo che l'idea dei *Classici della Musica Italiana* nacque a d'Annunzio nel 1917 e che la direzione musicale fu affidata a G.F. Malipiero, C. Perinello, I. Pizzetti, F.B. Pratella. Dei 307 quaderni progettati uscirono solamente 156 in 36 voll. In particolare quello dedicato a Ferdinando Turini è il XXXIII (286-88; 1921) e comprende le *Sonate per pf.* (a cura di C. Pedron); quello dedicato a Paradisi (P. D. Paradisi) è il XXII (85-88 e 304-305; 1920) e comprende le *Sonate per clav.* (a cura di C. Cipollini).
33. *Prose di romanzi* (II), cit., pp. 1291 e 1221.
34. *Ivi*, p. 1219.
35. *Ivi*, p. 1221.
36. *Ivi*, p. 1193.
37. *Ivi*, p. 1195.
38. *Ivi*, pp. 1200-1201.
39. *Ivi*, p. 1234.
40. *La violante dalla bella voce*, Milano 1970, p. 17.
41. *Ivi*, p. 58.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.* La traduzione italiana del testo di Schönberg sta in A. SCHÖNBERG, *Testi poetici e drammatici*, Milano 1967, pp. 151-185.
44. *Prose di romanzi* (II) cit., p. 1266.
45. *Ivi*, p. 1361.
46. *Ivi*, p. 1262.
47. Cfr. nota 8.
48. *Prose di romanzi* (II), cit., p. 1313.
49. *Ivi*, p. 1251.
50. *Ivi*, p. 1257.
51. *Ivi*, p. 1290.
52. *Ivi*, p. 1354.
53. *Ivi*, p. 1318.
54. *Ivi*, pp. 1265-1266.
55. *Ivi*, p. 1275.
56. *Ivi*, p. 1324.
57. *Prose di ricerca...* (II), cit., p. 575.
58. *Ivi*, p. 578.
59. Fra gli spunti più interessanti ricorderei, in *Prose di ricerca...* (II), cit.: p. 1270 («vera danza pirrica»); p. 1318 («L'Alpe danza una giga frenetica»); C'è anche il gusto del recupero classico di passaggi e sfondi coloriti di immagini: p. 1290 («Ecco Nonvito-

lio che [...] lascia trasparire la sua spedita eleganza emula di quella propria delle danzatrici negli stucchi delle Terme.»); o la simbologia dei «balli a tondo» (p. 1298); o i riti pagani del Medioevo parigino a St. Michel (pp. 1262-1263); o quella della gioventù «intorno ai vasi campani» (p. 1351).

60. *Ivi*, p. 1308 segg.
61. *Ivi*, p. 1287: «e la forza magnetica comunicata a grado a grado, come quella che il gran sonatore comunica alla sensibilità del suo strumento; e l'orgoglio di riconoscere nel campione prediletto la struttura sublime di uno Stadivario, e la gioia di sentirsi quasi il liutaio di quella perfezione visiva.»
62. *Ivi*, p. 1332.
63. Cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Milano 1943, pp. 171-172.
64. *Prose di ricerca...* (II), cit., pp. 1292, 1299, 1338.
65. *Ivi*, p. 1338.
66. *Ivi*, p. 1339.
67. *Ibid.*
68. *Ibid.*
69. *Ivi*, p. 1340.
70. Cit. in G. DAMERINI, *D'Annunzio inedito*, in «Quaderni D'annunziani» (XX-XXI), 1961, p. 849.
71. Cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 171.
72. Cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio inedito*, cit., p. 843.
73. Cfr. G. DAMERINI, *Il Conservatorio di Stato «Benedetto Marcello» a Venezia*, Firenze 1949, p. 20.
74. *Ivi*, p. 26.
75. Si tratta di Rinaldo Renzo Bossi (1883-1965), che nel 1929 scriverà *Tre interludi per la tragédia «La figlia di Iorio»*.
76. Cfr. il *Carteggio D'Annunzio-Ojetti 1894-1937*, Firenze 1979, p. 155 (Lettera di d'A. del 17.5.1916; in programma c'erano musiche di Franck e Ravel).
77. Cfr. G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 175-176.
78. Cit. in G. DAMERINI, *D'Annunzio inedito*, cit., p. 842.
79. *Ivi*, pp. 842-843.
80. Cfr. R. CHIESA, *Messianesimo e superomismo nell'opera sinfonica di Aleksandr Skrjabin*, in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati» (anno 230), Calliano 1980, p. 61.
81. *Ivi*, p. 66.
82. Cfr. A. J. SWAN, *Scriabin*, New York 1969, p. 108.
83. Stipisce un poco l'affanno di d'Annunzio, dal 1916 al 1919, nella ricerca di musiche del compositore. Ovviamente dobbiamo ricordare che in questi anni della scoperta skrjabiniana d'Annunzio è in Italia, che siamo in pieno conflitto e che le difficoltà pertanto sono molto più grandi.
84. E pressoché impensabile che potessero giungere a d'Annunzio, tutto preso dalle vicende belliche, questi e altri volumi, editi, fra l'altro, non in Francia.
85. L. SEBANEFF, *Il «Prometeo» di Skrjabin*, in *Il cavaliere azzurro* (trad. di R. Calzecchi Onesti), Bari 1967, p. 114. Cfr. anche L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Torino 1974 (Reprint), p. 21.
86. Vedi M. SAVINELLI, *Il simbolismo nell'opera di Scriabin*, in «Chigiana», 1965, p. 137.
87. *Ivi*, p. 138.
88. *Ivi*, p. 139.
89. *Ivi*, p. 142.
90. Cfr. R. CHIESA, *op. cit.*, passim.
91. Vedi E. BOWERS, *The New-Scriabin, Enigma and Answers*, New York 1973, p. 14.
92. Cfr. B. DE SCHLOEZER, *Alexander Scriabin*, in «Musique Russe» (Parigi), 1953, p. 245.
93. Cit. in G. DAMERINI, *D'Annunzio inedito*, cit., p. 846.
94. Archivio del Vittoriale, A.P. 22673.
95. *Ivi*, A.P. 22737.
96. L'espressione è tolta da una lettera ad Annina Morosini del 20.3.1919 (*Ivi*,

A.P. 30460).

97. Nella lettera a Venturina (Olga Levi), dalla quale proviene questa frase, si parla ancora di «culto inquieto» da dedicare al musicista russo. (*Ivi*, A.P. 26767). La lettera è datata 20.3.1919.
98. *Ivi*, Inv. 20464-22660; Lemma 1639; LXXIX, 4; Fasc. cartigli N. 28.
99. *Ivi*, Inv. 22751-2-3; Lemma 1640; Parte II, Appunti, note, frammenti. Per il *Notturmo* cfr. *Prose di ricerca...* (I), cit., p. 300.
100. Archivio del Vittoriale, Inv. 22757; Lemma 1640; Parte II, Cartigli.
101. *Ivi*, Inv. 22944, 22945; LXXXI, 4. Per il *Notturmo*, cfr. *Prose di ricerca...* (I), cit., p. 302.
102. Archivio del Vittoriale, Inv. 31837-38; Lemma 2576; VI, 3.
103. *Taccuini*, cit. p. 908 (1917).
104. *Ibid.* Cfr. *Notturmo*, in *Prose di ricerca...* (I), cit. p. 380.
105. *Taccuini*, cit., p. 1111.
106. E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 65.
107. *Prose di ricerca...* (I), cit., p. 221.
108. *Taccuini*, cit., p. 1030 (1917).
109. *Ivi*, p. 896 (1916).
110. *Prose di ricerca...* (I), cit., p. 277.
111. *Ivi*, p. 281.
112. *Ivi*, p. 291. Può essere interessante ricordare che un disco di questa composizione di Frescobaldi (insieme con *Quattro gagliarde del libro 2. di Intavolatura*), nella esecuzione della clavicembalista Anna Linde, si trova al Vittoriale nella discoteca di d'Annunzio.
113. La segnalazione è di Ivanos Ciani.
114. *Prose di ricerca...* (I), cit., pp. 292 e 293.
115. *Ivi*, p. 294-296.
116. *Ivi*, p. 297. Cfr. anche, nell'Archivio del Vittoriale; A.P. Inv. 31837-38; Lemma 2576.
117. *Ivi*, pp. 298-299. Vale la pena, a questo proposito, di leggere l'acuta analisi condotta da Emilio Mariano in *D'Annunzio* (a cura di E. MARIANO), Milano 1959, pp. 229-232.
118. *Ivi*, pp. 300-303.
119. *Taccuini*, cit., p. 1068 (1918).
120. *Prose di ricerca...* (I), cit., p. 326. Moltissimi sono, nei *Taccuini*, di questi anni, le espressioni simili, che denotano una condizione psicologica unica e coerente in d'Annunzio.
121. *Prose di ricerca...* (I) cit., p. 334.
122. *Ivi*, p. 384.
123. *Ivi*, p. 256.
124. *Ivi*, p. 277.
125. *Ivi*, p. 307.
126. *Prose di ricerca...* (III), cit., p. 275.
127. *Ivi*, p. 350.
128. L'esecuzione avvenne al Vittoriale il 16.2.1924 con Luisa Baccara, Maria Francesconi e Nanda Buranello. Cfr. nell'Archivio del Vittoriale copia dattiloscritta della lettera del 16.2.1924 (Inv. 30970).
129. *Prose di ricerca...* (III), cit., pp. 390-394. Cfr. anche, nell'Archivio del Vittoriale, gli «Appunti contenuti in cartelle con intestazione: Cherubino. Gli strumenti», che costituiscono la premessa più puntuale alle pagine sul violoncello. (Inv. 22887-22895; Lemma 1643).
130. *Prose di ricerca...* (III), cit., pp. 395.
131. Archivio del Vittoriale, Inv. 22847; Lemma 1640; parte III, fasc. II-2. Cfr. anche *Altri taccuini*, Milano 1976, pp. 213-214 (1914).
132. Cfr. I. CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in «Quaderni del Vittoriale» (34-35), luglio-ottobre 1982, pp. 38-53.
133. *Altri taccuini*, cit., pp. 115-136.
134. *Ivi*, pp. 209-216.
135. *Ivi*, p. 214. Vedi, nella Biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale, il vol.: *Dol-*

metech and his Instruments, sd. [ma certamente successivo alla pubblicazione del *Notturno*]. (Mapp. XCII).

136. *Taccuini*, cit., pp. 501-506.
137. Archivio del Vittoriale. Inv. 20464-22660; Lemma 1639.
138. *Prose di ricerca...* (II), cit., pp. 287-288.
139. *Altri taccuini*, cit., pp. 213-214. Vedi, nella Biblioteca di d'Annunzio al Vittoriale: R. ROSS, *Forty-three Drawings by Alastair* (Mapp. tavolo).
140. *Prose di ricerca...* (I), cit., pp. 380-381.
141. Archivio del Vittoriale. Inv. 20464-22660; Lemma 1639.
142. *Prose di ricerca...* (I) cit., p. 382.
143. *Ibid.*

GIORGIO LUTI

D'Annunzio notturno e l'avanguardia storica

Le pagine iniziali del *Compagno dagli occhi senza cigli* contengono una indicazione preziosa per comprendere la fase conclusiva dell'arte dannunziana, quella che si definisce «periodo notturno» o «esplorazione d'ombra» e che può essere considerata il punto terminale dell'esperienza stilistica dannunziana. In apertura di una tra le prose più belle si può leggere, infatti, una pagina ricca di precorrimenti: «Sembra che la più potente arte evocatrice debba essere, come la magia, notturna o antelucana. Ho notato che la più bella pagina è quasi sempre scritta nell'ora dei sogni, nell'ora del gallo e della brina. Il corpo è desto, gli occhi sono aperti; ma l'anima è "prossima al risveglio" come quella del dormiente ed ha una misteriosa facoltà di penetrare ogni oggetto e di trasmutarsi in esso. Che cosa è la fantasia se non un sognar di sognare?... Le immagini del mio cervello non più avevano il carattere delle apparizioni ma dei semplici ricordi...». Torna alla memoria, inevitabilmente, il primo appunto serriano così fruttuoso per la critica che seguirà, quel «D'Annunzio che si ferma sopra un punto, un ricordo, una sensazione e la esprime; ne cava una pagina e poi ha finito»; e sono, per Serra, le pagine della *Contemplazione della morte*, della prefazione alla *Vita di Cola di Rienzo*, delle *Faville* e della *Leda*, alle quali si aggiungeranno in seguito quelle della *Licenza*, del *Notturno* e del *Libro segreto*.

La «prosa notturna» si raccoglie, dunque, tra l'esilio in Francia e la pubblicazione del *Libro segreto*, dal 1910 al 1935, preannunciata dal lirismo

sperimentale del *Forse che si* è maturata, oltre la dissoluzione del tessuto romanzesco, nelle decisive prove alcioniche. E il tono nuovo che dovremo cercarvi, in un lungo e non semplice scavo, sarà quello della evocazione memoriale realizzata in una tensione ritmico-musicale che la consegna integra alla «sabbia del tempo». Che tutto questo sia dovuto, nella pausa tra una «tensione eroica» e l'altra, alla stanchezza o alla necessità di un adeguamento alla nuova temperie artistica che l'orecchio sensibilissimo dell'«artefice» sa cogliere nello spazio europeo, conta fino ad un certo punto: conta il fatto che gli sia possibile, da ora in avanti, lavorare in una «zona d'ombra», cercando insistentemente uno stile che utilizzi l'afflato retorico, non più come struttura portante, ma come elemento dinamico in grado di liberare la parola dai condizionamenti della ideologia. Del resto Emilio Cecchi definì molti anni fa con acutezza la struttura della nuova prosa dannunziana, indicandone la corrispondenza con ciò che «nel linguaggio dell'arte plastica si potrebbe chiamare astrazione decorativa», e l'originalità in «figurazioni che trovano norme e riscontro nella realtà naturale, s'intrecciano e sposano a motivi chimerici»¹.

Sicuramente la qualità allusiva della prosa dannunziana tocca il suo vertice nell'appunto, nella nota diaristica rapida e balenante, nella rievocazione privata e intima delle stagioni lontane, allorquando l'artista «non espone una favola né colorisce un mito; ma gioca sulla materia di emozioni elementari, inflettendole e modulandole in uno stile che si direbbe ridotto a pura musica di linee e movimenti ritmici»². E questa certo fu una conquista progressiva, meditata negli «spazi» di raccoglimento che non furono soltanto rare parentesi di stanchezza ma anche centri autonomi del suo lavoro negli anni conclusivi del suo lungo percorso.

Basterà aprire le pagine della *Licenza*, scritta ancora sotto il segno emotivo del *Notturmo*, per cogliere la testimonianza del collegamento esistente tra le pagine di diario e le prove che aprono il periodo francese. Già nella *Contemplazione* veniva facendosi luce «la grazia delle pagine che se vanno sole, vive e liete, con una freschezza melodiosa che vince e fonde ogni rigore di linguaggio squisito e allontana l'uggia dei misteri vacui»; ma più ancora per il D'Annunzio del 1916 conta il recupero della *Leda* ove la memoria possiede capacità nuove di evocazione. «V'era, qua e là, alcun tratto d'arte notturna» - dice nella *Licenza*; «V'erano parole d'uno strano potere, che sembravano tracciate a occhi chiusi. Tra riga e riga gli aspetti della vita assumono il carattere delle apparizioni». Se torniamo al *Compagno degli occhi senza cigli*, ai semplici ricordi, e se all'evocazione notturna affianchiamo queste «apparizioni», possiamo entrare con cognizione in causa nell'impasto segreto della prosa dannunziana e nel suo specifico connotato stilistico. «La notte non è onnipotente e perfetta? Se chiudo il pugno sotto il pieno meriggio, ecco faccio la notte nel cavo della mia mano»: la storia, o quanto meno il tessuto consequenziale del discorso, si dissolve in questo rammemorare senza tempo, scomparsa «nel muto crescere della notte parvente» l'ombra del superuomo che la vita costringe a ripiegare nella scansione interna della parola e dell'immagine. E ancora il «vento senza nome»

trascina la «polvere del passato» e apre l'occhio attonito sul futuro: «non so terrore più profondo di quello che m'occupa quando, nella pausa della mia propria volontà che mi crea, io vedo accorrere dall'infinito il vento senza nome e in esso agitarsi la polvere del passato e levarsi contro a me non come ombre delle cose che furono ma come aspetti di quelle che sono per essere: anch'io non riconosco più la successione della vita né la mutazione della sua sostanza, ma avverto entro di me una specie d'immobilità veggente...». Dissolta ormai per sempre la «successione della vita», certo altre strade si offrono alla sperimentazione dannunziana, aperte su di un continente nuovo, quello dell'avanguardia primonovecentesca al cui richiamo certo non fu insensibile l'autore del *Forse che si*, del *Notturmo* e della *Licenza*.

Del resto è proprio nei momenti di «memoria veggente», capaci di restituire la realtà in apparizioni segrete, che nascono la prosa dinamica del *Notturmo* e il conclusivo impegno dello stile dannunziano, allorquando l'artista è costretto nel vuoto e nel silenzio della malattia. Cadono finalmente, quasi del tutto, le ultime e potenti impalcature ideologiche per cui D'Annunzio può ora abbandonarsi alla libertà e all'immediatezza espressiva che le cose e gli eventi gli suggeriscono, alternando e quasi contrapponendo l'abilità dell'«artefice» della parola e dell'immagine al gusto della restituzione immediata dei dati evocati, al dinamismo della parola abbandonata al ritmo frantumato della sua originaria purezza.

«Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua. Ogni parola tracciata si dilegua, come nella rapina di una corrente scura. A traverso la punta dell'indice e del medio mi sembra di vedere la forma della sillaba che incido. È un attimo, accompagnato da un luccicare come di fosforescenza. La sillaba si spegne, si cancella, si perde nella fluida notte»: a queste righe del *Notturmo* D'Annunzio attribuiva un notevole peso documentario se venne sottolineandole nella *Licenza*, affidando loro un valore emblematico. Tutto il lavoro, costruito «sulla pietra» a prezzo di una massacrante volontà, forse gli apparve destinato a soccombere di fronte alla nuova capacità di penetrare nell'«anima delle cose» direttamente, senza mediazione alcuna, attraverso un procedimento che in qualche modo corrispondeva alle esigenze di una modernità certamente suggerita dagli obiettivi delle nuove avanguardie. Se il compiacimento narcisistico esiste ancora, si muove tuttavia in altro spazio, in una essenzialità espressiva che annulla e riscatta la commozione evocativa. Si pensi alla scansione prosastica e al ritmo paratattico che sottolineano il «freddo inverno» di chi assiste ai funerali di Giuseppe Miraglia:

«Venezia in cenere. La morte per tutto. I gabbiani a stormi nel bacino. Il loro ridere basso, a fior d'acqua tetra.

Renata porta un mazzo di rose rosse legato a un nastro celeste. Silenzio...

Il tempo passa. La guardia si muta. È sempre in me la stessa interrogazione: Perché?»

Qui è un nuovo modo di proporre la realtà sulla pagina secondo una concezione che certo tiene conto dell'esperienza del taccuino segreto, ma che anche corrisponde ad un notevole sforzo di adeguamento ai principi di un'estetica più libera e moderna nei confronti anche della Favilla e della evocazione memoriale del periodo francese. Ma in questo caso lo scarto più evidente a livello stilistico è da cercarsi in una zona del *Notturmo* meno dominata dalla necessità dell'effetto, dove il poeta meno si sorveglia e accetta il totale abbandono all'immediatezza delle sensazioni e al flusso del rapporto idea-parola in una sorta di trepido delirio espressivo: "mentre scrivo nel buio, il pensiero mi si rompe e la mano si arresta. Allora la lista che ho voltata si rialza e ricade sopra le mie dita, senza rumore. Ho un brivido di spavento. E rimango immobile con tutto il corpo rigido, non osando più tracciare un solo segno nelle tenebre". Così quando il pensiero si rompe e la mano si arresta può finalmente liberarsi un segno integro e primigenio creando la base originale della sensazione notturna, un'atmosfera ottenuta da una parola sospesa a rarefatta, ripetuta all'infinito e sempre risolta in una sorta di aspettazione protratta: «Il silenzio è così perfetto che dal mio luogo odo il suo biasciare. Un colpo di vento fa tintinnare i vetri ove distinguo le allumacature della pioggia. Noto le linee verticali nella carta della parete, i nodi della tavola del banco. V'è nell'aria qualcosa che inclina il mio spirito a interpretare i minimi segni», e ancora, con più evidenza, «Vólti, vólti, vólti, tutte le passioni di tutti i vólti scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno. Nessuno s'arresta...».

È a questo punto, mi pare, che può essere aperto un possibile contenzioso con l'avanguardia storica ed in particolare con «l'immaginazione senza fili» e le «parole in libertà» del futurismo marinettiano. Non si dimentichi che già nel 1908 Marinetti aveva pubblicato a Parigi quel curioso ed equivoco libretto dedicato *aux ombres gouguenardes de Cagliostro et de Casanova*, dal titolo assai significativo *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, in cui s'instaurava un primo *distinguo* nei confronti della presenza dannunziana nel quadro di generale *débauche* della cultura italiana contemporanea. Tra aneddoti, puntuali riprese di luoghi comuni e pettegolezzi non proprio di prima mano, il fondatore della *légion victorieuse de «Poesia»* dimostrava di aver almeno in parte assorbito la lezione dannunziana in particolare nel rapporto instaurato a livello tutto letterario con un pubblico borghese dispostissimo ad essere pilotato ed utilizzato a fini autopropagandistici: «Toujours et partout Gabriele rêve de bouleverser le monde d'un tour de phrase. Il attribue au livre et au poème une influence directe sur les foules...»; «Je loue donc sans limites Gabriele D'Annunzio d'avoir ensorcelé par son art les intelligences de son siècle et d'avoir turhupiné à miracle le bourgeois de Flaubert par de merveilleuses fumisteries... Que son génie infatigable séduise enfin par un grand chef-d'oeuvre pur la Gloire immortelle et sacrée qui plane sur l'Espace et sur le Temps». Mi sembra chiaro che almeno agli esordi dell'operazione organizzativa del suo movimento, Mari-

netti stia cercando di prendere le distanze da uno dei suoi possibili modelli dando un colpo al cerchio ed uno alla botte, senza osare di portare a fondo l'intenzione di partenza che aveva ispirato il suo piccolo e significativo pamphlet parigino: «Que de fois j'ai pris la plume pour exercer mon ironie sur l'oeuvre de Gabriele D'Annunzio, et que de fois la plume a glissé sournoisement entre mes doigts au spectacle enchanteur et toujours amusant de sa vie bariolée de tous les rayons de la fortune. En vérité, sa seule présence suffit à désarmer la satire et le sarcasme de ses ennemis et de ses détracteurs systématiques. Je ne suis pas de ces derniers. Dieu merci, car une violente sympathie personnelle m'oblige toujours à admirer en lui le séducteur prestigieux, l'ineffable descendant de Casanova et de Cagliostro et de tant d'autres aventuriers italiens, dont la finesse, le courage victorieux et l'infatigable stratégie diplomatique demeurent légendaires. Je ne puis guère saluer l'auteur du *Feu* sans humer avec volupté le mistérieuse parfum de veine et de roublardise que répand son gest féminin...». Per altro come freno alla satira e all'ironia e come stimolo ad una cauta *captatio benevolentiae*, esiste la speranza, ben presto vanificata, di poter portare la prestigiosa firma dannunziana sulle pagine di «Poesia» a confermare il significato innovatore dell'inchiesta avviata sul verso libero: «Jé répondrai bientôt, me disait-il, à votre enquête sur le vers libre...Gustave Kahn a raison sur toute la ligne quant au vers libre français; chez nous c'est bien différent. Nous avons dans notre beau vers de onze syllabes un instrument prodigieux qui se plie a toutes les exigences de la pensée, sans monotonie et sans remplissages. Cela ne veut pas dire que je sois contraire au vers libres italien... Il faut essayer et briser tous les moules. Je suis toujours et je veux être une sentinelle avancée, un éclaircisseur...». Dunque mentre gli dei muoiono D'Annunzio può ancora servire al prossimo estensore del *Manifesto*, proprio per questa volontà sperimentale, per questa aspirazione ad essere una sentinella avanzata, utile ancora alla contestazione in atto da parte della pattuglia di «Poesia». Certo l'equilibrisimo marinettiano - quel suo dare e togliere - non poteva persuadere quel futurista *ante-litteram* che fu Gian Pietro Lucini, ben presto in polemica con quelli che aveva creduto possibili compagni di strada. Nell'*Antidannunziana*, agli albori degli anni dieci, la distanza è già presa; anzi D'Annunzio diventa il pretesto per una polemica senza mezze misure: «Il Pescarese - dice Lucini - non ha, né poteva avere, fondamentalmente, il dono meraviglioso per cui si assicura al poema una significazione sul mondo unica e topica, per la quale è certa l'immortalità, ossia la sequenza operante e fattiva del suo esempio e della sua influenza nell'avvenire [...] D'Annunzio aveva creduto, argomentando sull'esempio dei maestri passati, ch'egli conosce in superficie, di abbagliarci colla forma, di non illuminarci colle idee: cadde nei due eccessi contrari, e, nella esagerata nomenclatura nobilissima per cose, fatti, sentimenti minimi per loro stessi trascurabili, quando non ignobili, e, nel ritentare i temi frusti e logori della grande poesia, senza una novissima ed originale forza d'invenzione, ripetendo i luoghi comuni della prosodia, che i nostri maggiori avevano già tutti perfetti e conclusi». Lucini non consente alla ragio-

ne pratica, non accetta l'utilitario riconoscimento del «falso maestro», e soprattutto non condivide i termini pubblicitari della operazione marinettiana che cerca di utilizzare in qualche modo la crisi manifestata dall'autore recente del *Forse che si*. Così è bene demistificare, togliere la maschera avanguardistica che copre il volto del vecchio «vate» esaurito, scoprirne il gioco che lo consegna, mani e piedi legati, al consenso di quella società passatista che l'avanguardia aveva già rifiutato: «D'Annunzio guarda il suo pubblico, dentro cui si annega, colle pupille di un ciascuno che faccia il mercante o di vino e di grano, o di chiacchiere; e nella calca, noi non lo riconosceremo se non si avesse pagata la banda del Tirazza a codazzo, per suonargli a marcia e per attirar gente. Fate che que' striduli ottoni cessino l'accompagnamento ai più disgustosi legni, e non tuoni più il tamborone, dove se l'è filata l'Imaginifico abruzzese? Ma è qui, mutolo, mogio, curvo come un salice in riva ad un fiume; è qui tutto umile e in sé; come tutti, come niente». Per cui la conclusione non può che essere a senso unico, un rifiuto totale dei mezzi e dei risultati in una distanza che risulta incolmabile: «Egli non è più l'artista, ma l'artefice; il manovale che lavora di commissione, che fabbrica il mobiletto ricercato dalla moda, o dipinge quel fiorellino, con quel tal colorino, in quel tal angolo di fazzoletto, con quella speciale grazietta che ci vuole. Certo non avrà designato padrone, ma un cliente imperioso ed anonimo: guai all'artista che si è lasciato mettere il piede addosso dalla bestia feroce e biblica che chiamasi *folla!* Egli crede di dominarla, in principio perché ne ha gli applausi. La smania di riudirli, lo farà schiavo domani. Per la folla non vi ha che lo scudiscio: lo maneggi il Poeta: repugneranno i propri contemporanei da lui, i nepoti gli rizzeranno statue come a loro padre spirituale».

Il totale rifiuto dell'anomalo futurista Lucini non può tuttavia essere considerato una persuasiva cartina di tornasole. Il *Forse che si* ha pur sempre lasciato una traccia consistente, sia in direzione stilistica con la frantumazione del vecchio tessuto narrativo, sia in direzione ideologico-contenutistica se è vero che il mito della macchina e della modernolatria - affermatosi sulla scia delle intuizioni morassiane - ha coinvolto D'Annunzio in una prospettiva che il nascente futurismo può in qualche modo sfruttare ai suoi fini. E del resto l'idea di una letteratura in grado d'incidere, o meglio di pilotare, il gusto della folla, della «massa» borghese, non è certo sgradita agli organizzatori delle serate futuriste. Il punto di riferimento del *Forse che si* può dunque, in prima istanza, funzionare egregiamente a dimostrazione che fin dall'inizio il futurismo ha lasciato un segno tangibile anche nel contesto ufficiale dell'Italia contemporanea. Così nel 1915, tracciando un bilancio delle prime battaglie futuriste, Marinetti riprende il sistema del bastone e della carota già messo in atto in *Les dieux s'en vont*: «Il nostro movimento andrà allargandosi ogni giorno di più, conquistando tutti gli ambienti letterari ed artistici del mondo intero [...]. La nostra influenza sempre crescente si rivelò prestissimo in modo inaspettato, persino negli scritti dei nostri avversari. I giornali italiani, infatti, dedicarono lunghi articoli polemici alla concezione assolutamente futurista dell'ultimo romanzo

di Gabriele D'Annunzio, che, in un'intervista esplicativa, plagiò la nostra affermazione sul disprezzo della donna, condizione essenziale per l'esigenza dell'eroe contemporaneo. Gabriele D'Annunzio ci seguì, da passatista convertito, senza avere il coraggio, naturalmente, di rinunciare alla sua innumerevole clientela di erotomani e di archeologi eleganti. Ma noi non ci siamo accontentati di dare un'impronta tanto decisiva ad uno degli scrittori più ragguardevoli dell'Italia contemporanea. Non ci è bastato il vederci coraggiosamente difesi da un grande scultore quale Vincenzo Gemito e da un romanziere illustre quale Luigi Capuana, che pubblicamente rimpiansero, nella stampa italiana, di non potere, per la loro tarda età, venire a combattere al nostro fianco, a suon di pugni e di schiaffi solenni, contro la vecchia Italia degenerata, ammuffita e venduta. Poiché fu appunto a suon di pugni, di schiaffi solenni che noi lottammo nei teatri delle grandi città italiane...». L'ipotesi semplicistica che la svolta operata da uno degli «scrittori più ragguardevoli dell'Italia contemporanea» sia da collegarsi all'influenza esercitata dai nuovi principi dell'estetica futurista è avanzata da Marinetti con notevole tempestività e con sicuro fiuto pubblicitario; ma quasi contemporaneamente la medaglia è rovesciata con grande disinvoltura se in *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* si può leggere una dichiarazione d'intenti di questa sorta: «Con simili passioni, con simili furori innovatori come volete che noi possiamo accettare la concezione artistica della nostra Italia contemporanea? Per troppo tempo l'Italia ha subito l'influenza estenuante di Gabriele D'Annunzio, fratello minore dei grandi simbolisti francesi, nostalgico come questi e come questi chino sul corpo ignudo della donna. Bisogna ad ogni costo combattere Gabriele D'Annunzio perché egli ha raffinato, con tutto il suo ingegno, i quattro veleni intellettuali che noi vogliamo assolutamente abolire: 1) la poesia morbosa e nostalgica della distanza e del ricordo; 2) il sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna, che si eleva verso la Donna. Bellezza ideale e fatale; 3) l'ossessione, il pepe dell'incerto e il condimento del peccato cristiano; 4) la passione professorale del passato e la mania delle antichità e delle collezioni. Noi rinneghiamo ugualmente il sentimentalismo balzubiente e botanico di Pascoli, che nonostante il suo genio indiscutibile, resterà nondimeno colpevole d'aver esercitato un'influenza avvilente e deleteria. Siamo ben lieti, infine, di non avere più da bere lo stomachevole caffè e latte di sacristia del nostro deplorabile Fogazzaro. Noi accettiamo soltanto l'opera illuminante dei quattro o cinque grandi precursori del Futurismo. Alludo a Emilio Zola, a Walt Whitman, a Rosny aîné, autore del *Bilatéral* e della *Vague rouge*, a Paul Adam, autore del *Trust*, a Gustave Kahn, creatore del verso libero, a Verhaeren, glorificatore delle macchine e delle città tentacolari».

Comunque, sta di fatto che il contenzioso *futurismo-D'Annunzio* è ormai in movimento e non potrà che accentuarsi negli anni immediatamente a venire, soprattutto dopo il sorprendente exploit del «delirio notturno» e il progressivo adeguamento del movimento futurista alla condizione dell'Italia postbellica e ai primi segnali del nascente fascismo. Nel 1919 i

segnali marinettiani in quest'ultima direzione risultano inequivocabili. Nel discorso di Firenze dell'ottobre 1919, Marinetti scopre definitivamente le carte: «Contro e sopra il piombo del vecchio intellettualismo professorale e vigliacco dei Benedetto Croce e dei Barzellotti, contro l'intellettualismo cavilloso e avvocatesco dei Treves e dei Turati, si scagliarono gli spiriti veramente puri, lirici e creatori, per segnare la via da seguire. Fra questi Gabriele D'Annunzio che volò su Vienna e regalò Fiume all'Italia. Fra questi B. Mussolini, il grande futurista italiano, che impavido sul campo trincerato del suo «Popolo d'Italia» ha difeso le nostre spalle di combattenti al fronte contro le ondate dei nemici interni, portando le città italiane dal lurido episodio di Caporetto alla gloria ideale di Vittorio Veneto. Gloria dunque al popolo italiano che fece e vinse la guerra, ma gloria pure ai geniali che l'ispirarono. Nel Giugno del 1910, io pronunciavo un discorso sensazionale e gonfio di futurismo sulla necessità e la bellezza della violenza, alla borsa del lavoro di Napoli, alla Camera del lavoro di Parma, al Teatro di parte moderna di Milano. Io prevedevo allora l'intervento energico e decisivo degli artisti nella vita politica italiana. Questo intervento si è stupendamente realizzato oggi con Fiume italiana al comando di Gabriele D'Annunzio [...]. Artisticamente, il genio creatore di D'Annunzio conquistò Fiume italiana. In Fiume italiana, io provai recentemente il più acuto spasmo di gioia della mia vita nel gualcire un pacco di corone austriache deprezzate a pochi centesimi dalla nostra vittoria». Non si può certo negare che la retorica dannunziana abbia inciso, e non poco, sulla prassi politica del futurismo. Nel discorso di Firenze, tenuto di lì a poco, Marinetti ribadisce la sua posizione affermando che «il bolscevismo incontra simpatia anche nella classe borghese e rappresenta una speranza di livellamento che dimostra la mediocrità delle nostre classi dirigenti. Noi italiani, egli dice, dobbiamo combattere contro questa tendenza livellatrice tanto più che la guerra fu voluta e sostenuta dagli elementi rivoluzionari, in cui anche oggi campeggiano i due cervelli creatori di D'Annunzio e di Mussolini». E in una lettera a Bergamini del 19 ottobre dello stesso anno l'embrassons nous è ormai cosa fatta: «Dopo il mio discorso sull'opera artistica e politica di G.D'A. - scrive Marinetti - al banchetto degli artisti, il duce [...] si alzò e disse: 'Per Marinetti e per Vecchi, valorosi agitatori milanesi, gridate: Eja, Eja! Alalà!'! Con Gabriele D'Annunzio, io ebbi circa una decina di colloqui importanti. Dopo l'ultimo, D'Annunzio mi abbracciò affettuosamente, ringraziandomi ancora». Certo non è estraneo a tutto questo il fatto personale, la diretta partecipazione marinettiana all'etica interventista e il supporto offerto dal «vate guerriero» alla scelta compiuta dal movimento futurista: non è trascurabile il fatto che Gabriele D'Annunzio visitò Marinetti all'ospedale di Udine e gli offrì un mazzo di garofani rossi.

Quanto si è detto tocca soltanto in parte quel contenzioso a cui prima accennavo e pertiene piuttosto alla cronaca della involuzione sociale e politica dell'intellettuale Marinetti e del movimento futurista. Piuttosto preme mettere in luce un altro elemento più significativo, e cioè il tentativo marinettiano di sfruttare ai suoi fini la fase notturna della prosa dannunzia-

na, ricavandone una patente di primogenitura riferita equivocamente alle «parole in libertà» e alla estetica «dell'immaginazione senza fili conduttori che allaccia fra loro le cose lontane per mezzo della nuova essenzialità della parola». Così nella *Introduzione* all'antologia dedicata a *I nuovi poeti futuristi* Marinetti non esita a consegnare il *Notturmo* dannunziano alla categoria dei derivati futuristi estrapolando abilmente e arbitrariamente dal generale contesto la massima tensione della visionarietà notturna («Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno. Ma li riconosco. Mi volto. Discendo. la guerra! La guerra! Volti, volti, Volti. Tutte le passioni di tutti i volti: Ceneri. E un acquazzone di marzo. Bora. Pioggia. Origlio lo scroscio»). In questa prospettiva può apparire quanto meno giustificata la proposta di una derivazione futurismo-prosa notturna, senza per altro addentrarsi nella ricerca delle possibili motivazioni: «Le parole in libertà - dice Marinetti - hanno conquistato i nostri maggiori scrittori: fra i quali G. D'Annunzio, che nel suo *Notturmo* (prime 130 pagine), e a pag. 124 ha saputo trovare questi effetti simili al notissimo *vampe vampe vampe* della mia *Battaglia di Adrianopoli*». A supporto di questa sbrigativa ed interessata connessione, Marinetti cita l'intervento di Giuseppe Lipparini, apparso sul «Resto del Carlino», in cui il *Notturmo* è indicato come il frutto più convincente dell'inseminazione futurista: «Ricordate la campagna marinettiana contro la sintassi e per le parole in libertà? Bisognava sciogliersi da tutte le regole, liberare le parole della schiavitù in cui la tenevano oppressa i vincoli della sintassi, uccidere il periodo, decomporre la proposizione. E queste coordinate dovevano essere ridotte ai lor minimi termini, in modo da ridurre alla parola isolata e all'espressione pura. Così la parola, meravigliosa creatura viva, avrebbe riacquisito lo suo splendore e si sarebbe liberata dal greve velo di nebbia e di tedio che le velava la faccia luminosa. ... E vi fu anche un beneficio, perché ne venne il gusto di un periodare più vario, più agile, più ricco di sorprese, più spezzato, non alla francese, come male usava un tempo, ma secondo un concetto, quasi plastico della collocazione della parola. Ora io apro il *Notturmo* di D'Annunzio e leggo pagine come questa: "Usciamo. / Mastichiamo la nebbia / La città è piena di fantasmi [...] Si va. / Il bacino di San Marco. Azzurro, / il cielo da per tutto. / Stupore, disperazione. / Il velo immobile delle lacrime. / Silenzio. / Il battito del motore. / Ecco i giardini. / Si volta nel canale". Del resto, qualche anno più tardi, nelle pagine de *Gli indomabili* del 1922 Marinetti rincarava la dose, cercando conferme persuasive nel solito Lipparini e in colleghi non sospettabili d'imparzialità come Balilla Pratella o il «grande parolibero» Paolo Buzzi che era in grado di confortare la sua ipotesi con affermazioni di questo tipo: «Di queste zone di parole in libertà, il volume [*Il Notturmo*], a suo onore è pieno. È una verità che non c'è neppure bisogno di gridare troppo alta. Lo dice ormai tutta Italia, e - si capisce - tutto il mondo dove il Futurismo nostro, di noi, post e antidannunziani è quello che è: non da oggi naturalmente». Su questa stessa coordinata si poneva cinque anni dopo, nel 1927, anche un altro reduce del futurismo,

Francesco Meriano, ormai definitivamente convertito alla necessità del totale impegno politico sotto gli stabilizzati gagliardetti del nuovo regime: «... Il futurismo sopravvive più che nelle opere dei futuristi, in tutto l'ambiente spirituale dell'Italia dei nostri giorni. Ora, la virtù delle idee vitali si prova appunto a questa stregua: cioè nella loro capacità di agire sui nemici e sugli indifferenti, di creare attorno a sé l'alone di simpatia, di diventare consuetudine e gusto di molti. [...] Indubbiamente le idee che venti anni fa sembravano assurde e oggi sembrano sorpassate hanno influito anche sugli spiriti più solitari e sdegnosi. La prosa frumentaria di D'Annunzio nel *Notturmo*, il teatro cerebrale di Pirandello, quella leggerezza d'intuizione, quella scioltezza espressiva, quell'aderenza delle parole alla realtà: ecco ciò che è veramente caratteristico dei tempi nostri, al di fuori di ogni momentanea esagerazione. Soltanto per questa via si può guarire la lingua italiana dal male dello 'stile letterario' che aveva congegnato una specie di gergo dottorale assolutamente inetto a seguire le impennate, i volteggi e i cerchi della morte del pensiero moderno, della sensibilità moderna».

Che da parte di un'avanguardia ormai logora e orientata a risolversi nella prassi politica o nel più semplicistico degli esercizi tecnici, si tentasse di accreditare una dipendenza quanto meno interessata come necessario ampliamento del proprio spazio d'azione, può essere un fatto facilmente spiegabile. Ciò non toglie che il rapporto tra D'Annunzio e il Futurismo sia assai più complesso e sottile di quello che allora appariva (negli anni venti) dalle troppo sbrigative e trionfistiche dichiarazioni della post-avanguardia sopravvissuta al cataclisma bellico. Con molta probabilità, almeno agli inizi, così com'era accaduto per l'estetica della macchina e per la mitologia modernolatrca, anche a livello dell'esperienza stilistica D'Annunzio aveva respirato un'atmosfera assai simile a quella che aveva indotto Marinetti e la pattuglia futurista a muovere nella direzione dell'«immaginazione senza fili» e delle «parole in libertà». Del resto l'idea della necessità di un mutamento radicale dei mezzi espressivi in sede artistica si era ormai imposta nella prospettiva europea, per cui le sensibili antenne dell'Imaginifico dovevano essersi messe in movimento molto per tempo, sospingendo l'infaticabile sperimentatore ad assottigliare fino al possibile il suo «strumento di ricerca» in uno spazio collimante, almeno in parte, con quello dell'avanguardia futurista. E pur tuttavia da un processo genetico in qualche modo parallelo dovevano derivare risultanze profondamente diversificate, anche e soprattutto perché le basi dannunziane erano ben fissate in un tessuto di tradizioni che erano del tutto o quasi estranee al quadro «industrializzato» dell'estetica futurista.

Se una suggestione in parallelo almeno inizialmente ci fu - e mi sembra innegabile -, ben presto le due vie vennero divergendo, e l'approdo ultimo non poteva che avvenire su spiagge molto lontane. A ben altre radici si collegava evidentemente l'affabulazione notturna, certo sollecitata dai nuovi esperimenti sulla «parola», ma non per questo disposta a rinunciare all'elemento connettivo con il quale le mani dell'artefice sommo manipolavano la «meravigliosa creatura viva», affidandola ad una struttura com-

plexa e liberamente orchestrata nell'ambito di una musicalità del tutto originale, a sostegno di una scrittura visionaria ai limiti del surreale.

Per altro, D'Annunzio si era reso ben conto della dicotomia che si era venuta determinando nel corso della lunga sperimentazione notturna. Nel *Libro segreto*, quasi a sanzionare la propria autonomia e il definitivo distacco dai motivi dell'avanguardia coeva, indicava con mano sicura quelli che erano stati gli obiettivi del suo ultimo impegno creativo, e di conseguenza individuava con lucidità le ragioni del suo isolamento, del suo rifiuto a portare alle estreme conseguenze i dati di un disagio che aveva inizialmente condiviso: «La grande arte antica - si legge nel *Libro segreto* -, come la moderna, rifugge dal nero gorgo del cuore e si riduce a rappresentare per segni materiali l'attitudine e il gesto. Quanto poveri sono i segni del più alto poeta in paragone della sua sensibilità, della sua intuizione e del mistero ch'egli respira continuo! sembra che per la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze invisibili un'arte della parola debba ancora essere creata su l'abolizione totale della consuetudine letteraria. Comprendo come taluno artista consapevole di questa necessità abbia incominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costruito, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie, ma con quale risultato? Le più arcane comunicanze dell'anima con le cose, non possono essere colte fino a oggi se non nelle pause, che sono le parole del silenzio [...] Io, che pur tante volte mi son compiaciuto nelle più sottili analisi e nell'assottigliare il mio strumento di ricerca fino all'insoffribile acuità, sento che se la nostra arte fosse per innovarsi ella non s'innoverebbe per sottigliezza ma per non so qual potente rudezza ingenua, in quella guisa che partendoci dai compiuti iddii fidiaci a prassitelei per tornare verso gli zòani primitivi non ci sembrerebbe di allontanarci ma sì bene di riavvicinarci alla divinità».

Così, in questa personale prospettiva, anche in quest'ultimo e decisivo momento della scrittura dannunziana, non può che riemergere - come ha ben visto Ezio Raimondi - l'antica e mai superata vocazione simbolista, una vocazione che si oppone con forza alle soluzioni troppo semplicistiche quali gli apparivano quelle che il futurismo aveva proposto. «L'antica vocazione simbolista - dice Raimondi - non si è inaridita ma rinasce nel sogno di un'arte che s'innovi 'per non so quale potente rudezza ingenua', per un ritorno al 'primitivo' che potrebbe anche essere l'inconscio o il mondo dello sciamano, e giunga così ad esprimere le azioni e le reazioni originali della sua anima commista agli elementi dell'universo' 'dando alle parole un impreveduto destino e alle analogie una inopinata potenza rivelatrice', mostrando 'come il nostro spirito di continuo nasca si accresca si perpetui si trasfiguri per innumerevoli contatti con gli altri spiriti e col mistero circostante». Perciò «L'ordine dei segni non può entrare in crisi perché nel vuoto di senso dell'universo, nel cattivo infinito dell'arabesco, sopravvive l'illusione della bellezza e la mistica del significante, il 'mistero della scrittura e del segno scritto' che rimanda a se stesso, il rito del corpo che si curva sulla carta e ne percepisce il crepitio, il suono lieve, rinnovando nel ge-

rogliifico della propria carne lo stupore vitreo dello scriba egizio».

L'esploratore delle zone d'ombra, lo sperimentatore delle pause del silenzio, rivendica alla propria esperienza uno scarto decisivo nei confronti di una tensione innovativa che aveva condiviso al suo nascere, ma che aveva ben presto sentito molto lontana da quello che era il nodo oscuro della sua insoddisfazione di vate deluso dai tempi e dalla storia. Certo - ha ragione Raimondi - la sua «invenzione del futuro» può essere considerata più come «museo di un epilogo» che come «laboratorio di un inizio»; ma è pur vero che l'ultimo dei classici aveva in qualche modo accettato di misurarsi con l'epoca nuova, esorcizzando il mondo, ancora una volta, attraverso l'esercizio della scrittura: «Scrivo, e non posso non sottomettermi a un ordine consueto di composizione che difforma o distrugge gli spontanei e subitanei modi onde i fantasmi appaiono alla mia coscienza e - di dentro, di fuori - la percotono e scrollano senza farsi conoscere o le comunicano un fremito simile a quello che imprime al suolo il passo di una folla irruente, il galoppo di mille cavalieri». Ora davvero «l'anima del poeta può possedere le cose come possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma, nell'atto di esprimerle cessa di possederle, il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo». Così il mito avanguardistico non può che risultare estraneo agli ultimi fantasmi della coscienza notturna.

NOTE

1. Cfr. E. Cecchi, *Il «Notturmo» e l'«esplorazione d'ombra»*, in «Lettere italiane», 4, 1963, p. 427.
2. *Ibid.*, p. 428.
3. Il volume, comprendente dodici interventi, fu pubblicato dalla Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot e C., Paris, 1908.
4. Il volume fu pubblicato dallo Studio editoriale lombardo, Milano, 1914.
5. Cfr. *Bilancio del futurismo*, in «Il resto del Carlino», 20 gennaio 1927, ora in F. Meriano, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, Milano, Scheiwiller, 1982, pp. 68-69.
6. Cfr. E. Raimondi, *D'Annunzio e il simbolismo*, in «Atti del convegno su D'Annunzio e il simbolismo» (Gardone, 1973), Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 25-64.

FRANCO CONTORBIA

Serra, D'Annunzio «notturno» e la letteratura italiana di guerra

1. In principio è, naturalmente, il capitolo 'dannunziano' delle *Lettere*, scisso tra la ratifica dell'irreversibile decadimento dell'intestataro:

Come non si potrebbe pensare che D'Annunzio è finito, quando lo si vede tirar fuori una vecchia esercitazione stilistica, come la *Vita di Cola*, che ci riporta a una stagione e a un'ambizione così differenti, e ingrossarla di prefazioni e di giunte fino alla misura del volume da stampare; e scrivere delle commemorazioni e degli articoli d'occasione, e raccattare perfino le scaglie e le minuzie cadute nell'officina, cercare nei cassetti i pezzi di carta, le pagine sciolte le note gli appunti gli spunti non sviluppati e non messi in opera, per sciorinarli in pubblico?

e la traversa apertura di credito concessa alle sue prove ultime:

Eppure, egli di rado è stato così felice.

Intendiamoci bene; non parliamo adesso della sua felicità espressiva; del miele, dell'oro che cola dalla sua bocca per necessità di natura quando la apre a parlare; e dica pure le più false e tediose cose del mondo. Quella è una qualità, fino a un certo segno, uguale in tutti i momenti; e non sarebbe difficile riconoscerne la presenza anche in codeste cose più cattive, di cui abbiamo descritta la moralità secondo l'impressione comune. Ma è una presenza, se così posso dire, muta; e sopra tutto inutile; come un portento vano; il carattere e l'accento del lavoro è nelle altre parti.

Invece in queste cose scritte un po' a caso, mandate una dopo l'al-

tra a un giornale che le paghi e le stampi, la qualità vera di D'Annunzio si dimostra con una purità repentina; senza schemi, senza programmi. È D'Annunzio che prende una cosa qualunque e la scrive.

È uno spettacolo bellissimo.

Son cose del suo passato, della sua vita, che ci riportano dinanzi le amanti, i giardini, le cere, i cavalli, le abitudini e le pose consuete; ma tutto questo materiale un po' falso e stilizzato ha poco valore nella pagina nuova. È un pretesto per scriverla. Quel che importa è soltanto lo scrivere; D'Annunzio che si ferma sopra un punto, un ricordo, una sensazione e la esprime; ne cava una pagina e poi ha finito. Va per il suo cammino; la pagina resta dietro di lui lieve e sciolta come una foglia non legata a nulla; piena e perfetta in sé stessa, limpida come una goccia d'acqua pura.

Sono gli articoli di cui è composto il libretto sulla *Contemplazione della Morte*, la prefazione alla *Vita di Cola di Rienzi*, le *Faville del Maglio*, la *Leda senza cigno*; in genere tutto quello che è uscito settimanalmente sul «Corriere della Sera».

Nei mesi che separano la pubblicazione del libretto serriano, stampato a Roma dalla casa editrice Bontempelli all'inizio dell'estate del 1914, dall'uscita dell'*Esame di coscienza di un letterato* su «La Voce» del 30 aprile 1915 si sono succedute le prime fasi della guerra europea.

Alle soglie di una decisione che liquida per sempre i residui conti con la letteratura, è ancora sul terreno della letteratura che si esercita il disperato distinzionismo di Serra, la sua strenua attitudine a non confondere, di D'Annunzio, l'*Ode à la résurrection latine*, apparsa il 13 agosto 1914 su «Le Figaro» e il giorno dopo, in traduzione italiana, sul «Corriere della Sera», con quel capitale documento del nuovo genere «notturno» dannunziano che è *Lo sgomento*, la seconda delle tre prose parigine (le altre sono *L'angoscia* e *La preghiera*) destinate a confluire, nel 1916, nella *Licenza della Leda senza cigno* dopo aver visto la luce sul «Corriere» rispettivamente il 26 agosto, il 14 e il 24 settembre 1914 con le date del 27 luglio, del 30 agosto e del 3 settembre:

[a D'Annunzio] pensiamo con un certo orgoglio e quasi con simpatia, da quando quella sua molto privata e curiosa «cattività in Babilonia» è diventata nel corso degli avvenimenti una espressione simbolica dell'Italia esiliata col cuore sui campi dove si difende un'altra volta la civiltà latina; e il suo ritorno ha un significato, che ci fa sperare e dubitar tutti quanti. Certo D'Annunzio ha guadagnato in questo momento: ha ripreso posto fra noi; è ritornato al posto, da cui pareva scaduto. In realtà, con tutto il favore delle circostanze e della fortuna, non è poi cresciuto di nulla: non ha fatto niente che sia degno di quell'apparente ingrandimento morale: per una lotteria, da Parigi assediata, ricca e rotta magnificamente di colore, quante odi su la risurrezione latina, e frasi e parole odiosamente vecchie e false; come se niente potesse esser cambiato mai per lui!

Con quanta legittimità, sia detto per inciso, la sottile ambiguità di un simile *specimen* possa avere autorizzato Croce ad annettere Serra, senza neppure il beneficio del dubbio, al *côté de chez* D'Annunzio nella *Storia*

d'Italia dal 1871 al 1915, non starò a sottolineare lungamente; la nettezza crociana è troppo perentoria per non sembrare sospetta:

Anche il sensualismo letterario si convertì in interventismo, e il D'Annunzio, che era tornato in ispirito al tempo della guerra libica, ritornò in persona dalla Francia, e pronunziò orazioni in comizi e in piazza, e il 5 maggio, nell'inaugurazione del monumento dei Mille a Quarto, la cosiddetta *Sagra*, che era la lirica che la letteratura ormai quasi ufficiale in Italia offerse alla guerra. Chi ora rilegga quelle pagine sente da sé, direttamente, quale fluido morale vi scorra per entro. Il decadentismo era assai rapace e largamente operante, specialmente tra i giovani; e uno di questi, di bellissimo ingegno e prode soldato, che cadde tra i primi nella guerra, compose allora uno scritto, l'*Esame di coscienza di un letterato*, nel quale con somma sincerità confessava quel che egli pensasse della guerra e dell'intervento dell'Italia, negando a ciò ogni fine ideale, ogni speranza di maggiore potenza e di elevamento etico, e anche di semplice cambiamento, ma concludendo che la guerra era da volere, e che egli la voleva, in obbedienza alla sua «passione», al sentimento che si era impadronito di lui che, se guerra non ci fosse stata, sarebbe andato perduto, per lui e per gli altri che sentivano come lui, il «momento unico», il momento che non torna, quello il cui ricordo riempie gli anni che converrà ancora prosaicamente vivere: cioè, riduceva la guerra per la patria a cosa poco diversa da un fremito voluttuoso. Quello scritto, invece di esser guardato qual era, come un documento doloroso, fu letto con compunzione e celebrato monumento di alta religione.

Tredici anni non sono, evidentemente, bastati a dissolvere, o ad attenuare, il ricordo della bruciante 'impressione' di lettura che già il 3 maggio 1915 Croce aveva comunicato a Serra facendo giustizia di ogni convenzione o mediazione diplomatica:

Carissimo Serra,

tengo a mandarvi un saluto, perché ricevuta la vostra ultima lettera, e letto ora il vostro articolo nella *Voce*, mi dorrebbe che rimanesse nel pensiero che io sia in alcun modo dispiacente di voi. Nonostante i parecchi difetti che io vedo in me, e quegli altri che ci potete vedere voi, so di non avere né la mente né l'animo meschino, e ho letto il vostro scritto con molta attenzione, e direi che l'ho inteso, se questo intendere senza partecipare non fosse per l'appunto ciò che vi irrita e vi lascia scontento. Mi è sembrato una assai dolorosa confessione. Quanto alla guerra, certo io considero la cosa in generale e in particolare diversamente da voi; nondimeno avrei volentieri tacuito, se non avessi sentito il dovere di non lasciar soli esposti alle ingiurie amici nelle cui idee consentivo. Del resto, se guerra ci sarà, farò quello che potrò; e anzi fin da qualche mese mi sono dato attorno per far sorgere in Napoli un comitato per la preparazione civile, e finalmente ci sono riuscito; e sono ora alla testa di esso. Ma nei pensieri e nei sentimenti mi piace di adottare per me quella libertà di cui altri abusa per sé. Perché avrei dovuto sentire piuttosto col vs. Di Staso che col De Lollis? - Leggo la *Voce* come un documento assai interessante. Ma non avrei mai immaginato che a voi sarebbe tornata gradita quella sorta di stile. Dopo il periodo sodomitico della

lett. ital. (D'Annunzio) siamo entrati in quello onanistico. Almeno così mi pare.

Saluti e auguri cordiali dal vostro B. Croce

Poche righe dell'*Esame di coscienza di un letterato* erano state sufficienti a persuadere Croce dell'opportunità di sospendere il consueto ricorso a modalità di comportamento ostentatamente 'olimpiche': e la violazione della norma era stata direttamente proporzionale al rilievo della posta in gioco, se si pensi che Serra, perseguendo un tentativo di autoanalisi non più compatibile con i sistemi di difesa allestiti d'ordinario dal futuro apologeta della «dissimulazione onesta», aveva aggirato le prese di posizione propriamente 'politiche' di Croce (dall'intervista al «Corriere d'Italia» del 13 ottobre 1914 all'assidua collaborazione a «Italia nostra»), assumendo quale decisivo oggetto polemico il settimo (ottavo nell'edizione definitiva) dei crociani «frammenti di etica», il cui testo, anticipato dal «Giornale d'Italia» il 17, era stato pubblicato su «La Critica» del 20 marzo 1915:

O volete parlar di Croce, che pare impiccolito, allontanato, sequestrato in una acedine di pedagogo fra untooso e astioso, che si degnava di consolare le nostre angosce dall'alto della sua filosofia, sicuro che tutto alla fine non è e non può essere, anche in questa guerra, altro che bene e vantaggio e progresso; e non si lascia sfuggire, frattanto, l'occasione di fare alla nostra parzialità appassionata certe lezioni sui meriti della cultura germanica, correggendo spropositi con un sorriso, che è insieme una puntura o un dispetto a tutte le tendenze della politica democratica e massonica; e se c'entra magari una frustata per qualche giovane un po' insolente, di quelli che hanno il torto di contraddirli troppo spesso, tanto meglio: perché anche il giusto è uomo, e non gli si può negare il diritto di lasciarsi irritare, poniamo, da Papini. Ora io non so quanto ci sia di vero in questa impressione: quando con uno credo di non potere andar più d'accordo non m'interessa del fatto suo, per quella parte, e non me ne informo, a rischio di apparire gratuitamente malevolo nel raccogliere una inesattezza. Ma che importa? Fosse pur tutto vero, io so che Croce non sarà diminuito né cambiato da un qualunque episodio, simpatico o antipatico, della sua vita politica: qualche difetto di moralista o di sofista, non aveva più bisogno di esserci svelato; e non toglie nulla alla sua persona reale, così come il sorriso troppo soddisfatto della bocca non ci nasconde la serietà e la tristezza sostanziale dell'animo. Croce è sempre Croce, insomma: e che adesso si trovi così bene a braccetto coi Bazzellotti e coi Chiappelli e magari con Matilde Serao, è affare tutto domestico, che riguarda lui solo. Se c'è qualche cosa da rimproverargli oggi, è nei frammenti di etica, dove parla del dire la verità; non nelle interviste o negli articoli.

Dire la verità: che all'oltranza testimoniale di Serra non dovesse addirsi la complessa serie delle subordinate che Croce aveva provveduto a dedurre dalla legge 'generale', apparirà inequivoco se pure non si voglia accertare il grado di divaricazione sulla base della clausola del capitolo crociano:

Chiaro è [...] il principio che distingue la menzogna dall'oratoria. La vita ha bisogno a volta a volta di verità (verità storica) e d'immagini vitali (stimoli oratori), e di queste prima ancora che di quella.

E mentitore non è già colui che suggerisce immagini di vita, ma colui che non suggerisce la verità storica quando è necessaria; come colui che la suggerisce quando non giova, è peggio che mentitore, malvagio (con una sola parola, con una paroleta di «verità», si può talvolta ammazzare un uomo!); come lusingatore e adulatore è colui che suggerisce immagini liete, quando non giovano e, anzi, nociono. E quand'è poi che non sono da ammettere quella verità storica o quelle immagini di vita? Quando, anziché promuovere un bene morale, sono rivolte a promuovere un bene semplicemente edonistico, a vantaggio del dicente, veritiero o bugiardo che sia.

Verità storica e immagini vitali sono, insomma, per adoprare un paragone trito, droghe che si possono somministrare per fini salutari o per avvelenare noi stessi e il nostro prossimo ed è colpevole chi non somministra il farmaco quando è richiesto, o lo somministra quando opera come veleno.

È forse inutile aggiungere che nella vicenda dei rapporti tra Croce e Serra la storia di D'Annunzio è, a questo punto, letteralmente un'altra storia.

2. In quale misura l'*Esame di coscienza di un letterato* costituisca l'esito di un processo inventivo non immemore dell'estremo tra i modelli dannunziani usufruibili da Serra, quello delle Faville parigine accolte a due anni dalla prima stampa nella *Licenza della Leda senza cigno*, è stato indicato con straordinaria lucidità da Ezio Raimondi nell'introduzione a *Il silenzio della Gorgone* (Bologna, Zanichelli, 1980), notando come

la prosa dell'*Esame* assimili la suggestione della sensualità dannunziana, la sua acutezza di aderenza carnale allo spettacolo dell'universo che si fa paese d'anima nel labile intreccio delle visioni e delle emozioni; ma trasporti i modi di questa esplorazione musicale in una sintassi più sciolta e analitica, in una luce ordinaria di vita quotidiana, qualunque l'attraversi l'epifania dell'angoscia e della speranza, in un mondo che potrebbe essere quello attribuito all'occhio pittorico di Soffici, quando però vi si aggiungano la «dialettica» e il «contrappunto», con «ochi interiori» e «sbattimenti di intenzioni non dette completamente», che vogliono una cadenza più tenera e dolorosa.

Se negli oltre settant'anni seguiti alla morte di Serra soltanto Raimondi ha saputo sottoporre a un'operazione di così radicale disoccultamento l'intricata ragnatela verbale che lega l'*Esame di coscienza di un letterato* alle Faville dannunziane dell'estate 1914, andrà pure riconosciuto che la più antica (e non importa se, per qualche verso, preterintenzionale) intuizione della *liaison* Serra-D'Annunzio è addirittura databile tra il 1917 e il 1918 e si colloca, all'attivo, sul conto di colui che della letteratura cosiddetta di guerra ha contribuito in modo determinante a fissare, piuttosto empiricamente che teoricamente, lo statuto: si intenda Giuseppe Prezzolini.

Nella prima edizione (Firenze, Bemporad, 1918) dell'antologia che si intitola a *Tutta la guerra* («Questa Antologia - scrive Prezzolini nell'*explicit* - compilata a Roma, dopo Caporetto, la rivede in zona di guerra, dopo il Piave»), la scelta, già tutt'altro che convenzionale, di un unico 'passo' dannunziano (il lungo brano della *Licenza della Leda senza cigno* riguardante

l'affondamento del sommergibile *Jalea*) è giustificata da una premessa che attesta la resistenza della falsariga serriana, inaugurando una strategia dell'attenzione nei confronti della prosa dell'ultimo D'Annunzio che, limpida e reiterata in una importante (e quasi sconosciuta) recensione del *Notturmo* apparsa, con il titolo *D'Annunzio impressionista*, sulla «Rivista d'Italia» del 15 marzo 1922, Prezzolini tenderà progressivamente a sfumare nel successivo corso del suo lavoro:

Non si presenta, non si può presentare. Sarebbe ridicolo. Si spiega soltanto perché è qui dentro e così rappresentato.

Non so come avrebbe potuto mancare in quest'antologia, tanto vive in lui forte il momento che passiamo, nei suoi aspetti più antipatici ed in quelli più sovranamente alti. C'è stato in lui durante gli anni di guerra il retore e l'eroe, ma non distinti, anzi così vicini, così avvinti, così inscindibili da diventar simbolo di molti italiani che han saputo trovare tanto sprezzo di morte e tanta costanza nel soffrire, pur non rinunciando a certi loro viziosi modi d'apparire, se non d'essere. Già l'aveva detto Serra, al ritorno per il discorso di Quarto [...]. La guerra non ci ha rivelato un D'Annunzio nuovo: ha esaltato il vecchio. La sua potenza fisica, il disprezzo per la vita, l'ambizione di sacrificarsi con un bel gesto e la sua incapacità ad essere semplice, si sono come moltiplicate in questo periodo. Letterariamente è restato lo stesso: un sensuale, uno squisitissimo visivo; sordo assolutamente a ciò che è vita etica e civile, nulla sentendo della storia, di cui maneggia l'aneddoto a perfezione, e non lo scenico. Per ciò nelle sue tirate patriottiche è falso e vago; nelle sue visioni ed esaltazioni di guerra concreto e preciso fino al minuto particolare più crudo e crudele. Talvolta sembra, per amor dell'arte, compiacersi del dolore e della morte. Talvolta così preciso da destar ripugnanza. Si direbbe sadico.

Ma quando si parla di falsità, bisogna spiegarsi: c'è una sincerità d'azione, che è in lui grande ed eroica; c'è una sincerità letteraria, e questa è totalmente negata allo scrittore civile. Ecco perché saggi del retore politico non si danno; bensì dell'artista e del compagno d'eroi, eroe lui stesso, sì. D'Annunzio entra in questa antologia quale combattente scrittore, non quale uomo celebre scrittore.

Ai due poli delle *Lettere* e dell'*Esame di coscienza di un letterato* pare fondatamente riconducibile la riflessione 'aggiuntiva' su D'Annunzio messa in atto da Prezzolini in quel *reportage* epistolare su *La coltura italiana* che nel 1923 egli dà alle stampe presso la Soc.An. Editrice «La Voce» adottando la fittizia identità di uno «straniero ritornato in Italia nel 1920-21» che «rinnova le amicizie, s'informa dei mutamenti avvenuti, gira di qua e di là per il paese, e a mano a mano scrive ad un suo amico [...] per dargli contezza degli amici comuni, dei propositi, dei problemi che li occupano»:

non c'è molto da cambiare a quello che Serra ha detto nel suo volume *Le Lettere*. D'Annunzio domina sempre: non tanto per ragioni letterarie, quanto per ragioni patriottiche. Pure questo periodo patriottico è, letterariamente, il più debole dei suoi; gonfio e pieno di gettoni consumati; che invano, con la sua grande maestria, vuol far

credere medaglie di zecca modernissima. Dov'è andato quel D'Annunzio delle *Faville del Maglio* sepolte nel «Corriere della Sera», nelle quali il grande artista accennava ad un rinnovamento di freschezza e di verità, di avvicinamento alla osservazione interna e di preoccupazione sincera della morte? Forse questo D'Annunzio balzerà fuori quando la guerra e la guerriglia lo avranno tolto alla necessità di prendere in prestito dal gergo retorico i segnali per un pubblico grosso. La grandezza di D'Annunzio riprende a campeggiar ora che il dannunzianesimo - salvo in provincia - è morto. Gran ventura per D'Annunzio, di sopravvivere al gregge dei suoi imitatori!

Nella circostanza, la finzione cronologica consente a Prezzolini di sospendere il giudizio sia sul *Notturmo* (che l'editore Treves pubblica il 22 novembre 1921) sia sulla funzione prolettica assolta dalle *Faville* parigine dell'estate 1914. A disvelare il carattere trasparentemente e perfino ingenuamente sofisticato del pretesto potrà valere la data che sigilla il volume: «novembre 1922»; ma non è qui il punto fondamentale della questione.

Semplicemente, alle più intriganti ambivalenze dannunziane Prezzolini preferisce applicare le tecniche istituzionali della rimozione e della preterizione: da un lato lascia cadere le non banali potenzialità ermeneutiche offerte dall'antologizzazione di *Tutta la guerra*, dall'altro rinuncia a svolgere certe osservazioni che intorno ai rapporti, meno univoci che ancipiti, tra D'Annunzio e gli scrittori «nuovi» aveva tangenzialmente formulato nell'articolo della «Rivista d'Italia». Se, dunque, la «letteratura di guerra» è «quel che di meglio ha dato l'Italia in questi anni», il quadro delle opzioni finali richiede d'essere integralmente sottratto, a scanso di complicazioni, all'orbita dannunziana:

in mezzo alla fangia di cose mediocri, insincere, retoriche, una dozzina di libri d'arte, restano, campeggiano, dominano: *Kobilek* di Soffici, *Con me e con gli alpini* di Jahier, *Dal giardino all'Isonzo* di Agnoletti, *Nostro purgatorio* di Baldini, ed altri pochi. Ma quanto questi, importano altri, che anche se non sono importanti come arte, hanno un significato per lo spirito italiano: i libri rivelazione. Ecco il *Diario* e le *Lettere* di Gualtiero Castellini, nazionalista. *L'Introduzione alla vita mediocre* di Arturo Stanghellini, libro diritto e lucido come una spada, e *Cose e ombre di uno* di Carlo Stuparich piene di una dolcezza pensierosa; sono anime che non avremmo conosciuto mai intimamente, senza la guerra.

Nel 1928, a cinque anni dall'uscita de *La coltura italiana*, è un vecchio *italianisant* come Benjamin Crémieux a riassumere i termini essenziali della *querelle* nel profilo della *Littérature italienne* apparso nella serie dei *Panoramas des littératures contemporaines* dell'editore parigino Kra. Per quanto al libro di Crémieux la critica italiana (con la sola eccezione dei Gramsci dei *Quaderni del carcere*) riservi una sintomatica *fin de non recevoir*, il capitolo nono dell'opera, che ha per titolo *Guerre et littérature*, fornisce una ragionevole (e un po' semplificata) sistemazione di una materia ancora in attesa di un ordinamento plausibile.

Aucun livre de guerre italien n'a obtenu une renommée universelle, ni même un franc succès en Italie. Mais la guerre a eu une influence profonde sur un grand nombre d'écrivains. Son effet le plus certain a été de couper court à la littérature d'avant-garde et de remettre en honneur le traditionalisme. L'Italie est sans doute le seul pays où le bouleversement de la guerre a abouti à ce résultat:

in conformità con tale premessa, Crémieux procede a una classificazione della letteratura di guerra sostenuta da un impiego quasi superstizioso della tripartizione: tre i 'generi' più diffusi (i «romans de guerre»; i «carnets de route» o «récits de bataille à la première personne»; le «méditations sur la guerre», a loro volta suddivise in «méditation critique», «méditation pittoresque, mi-morale», «méditation lyrique»):

On rencontre peu de bons romans de guerre: l'un des seuls qui méritent d'être retenus est le *Rubè* de G.-A. Borgese, paru en 1921. Encore est-ce davantage le roman psychologique d'un type représentatif pendant et après la guerre qu'un roman sur la guerre. Point de romans du genre du *Feu* ou des *Croix de Bois*, de nouvelles du genre de *Vie des Martyrs* ou de *Civilisation*. En revanche un grand nombre de carnets de route, de récits de bataille à la première personne: *De l'Arno [sic] à l'Isonzo*, d'Agnoletti; *Du Carso à la Piave*, de Mario Puccini; surtout *Kobilek*, la *Retraite du Frioul*, d'Ardengo Soffici et *l'Introduction à la vie médiocre*, d'Arturo Stanghellini. Enfin un type d'ouvrage assez particulier, des méditations sur la guerre: méditation critique comme dans *l'Examen de conscience d'un écrivain*, de Renato Serra, méditation mi-pittoresque, mi-morale, comme dans *Avec moi et avec les Alpines*, de Piero Jahier, méditation lyrique, entrecoupée de morceaux de bravoure comme dans le *Nocturne* de Gabriele d'Annunzio;

tre i connotati peculiari della produzione letteraria di argomento bellico:

Le premier trait original de cette production de guerre, c'est qu'elle ne considère pas la guerre comme une nécessité à laquelle il était impossible de se soustraire. Elle reflète le débat entre interventionnistes et neutralistes. [...]

Une seconde caractéristique des livres italiens sur la guerre, c'est l'étalage complaisant de l'incohérence du combat, de l'impossibilité où l'on se trouve d'y poursuivre la moindre action logique, d'y comprendre quoi que ce soit. Les Italiens font preuve ici d'une sincérité et d'une modestie qui fait trop souvent défaut dans les carnets de guerre. Ils n'essaient jamais de reconstituer après coup la bataille; ils disent tout uniment ce qu'ils en ont vu, et c'est d'ordinaire à peu près autant que ce que le Fabrice de Stendhal vit de la bataille de Waterloo. [...]

La troisième caractéristique de ces récits de guerre, c'est la découverte du peuple italien par les intellectuels.

Quanto l'indicazione conclusiva sconti la suggestione del remoto 'fiancheggiamento' dell'esperienza vociana da parte di Crémieux, eviterò di stabilire; mi limiterò, invece, a rilevare che l'autonoma collocazione del *Nocturno* all'interno del capitolo e la sua risentita differenziazione rispetto

ai livelli 'medf' delle testimonianze vulgate:

Le *Nocturne* de D'Annunzio est étranger à tout souci de réalisme. Ce qu'il met en œuvre, c'est l'exaltation du poète guerrier, son appétit de gloire et de sacrifice, son nationalisme. Le *Nocturne* n'en est pas moins représentatif de l'âme italienne. Précisément parce que la masse du peuple ne voulait pas la guerre, parce que le neutralisme, le défaitisme furent toujours très forts en Italie, un certain nombre d'Italiens ont éprouvé et exprimé comme d'Annunzio, jusqu'au paroxysme, la passion mystique de la guerre et rêvé de se livrer en holocauste pour assurer l'avenir de la plus grande Italie. Dans aucun livre plus que dans celui-là ne se manifestent l'idéologie et la sensibilité préparatoires à l'impérialisme fasciste.

troveranno un'eco non occasionale, a sette anni di distanza, in un'area politico-culturale lontanissima dalle frequentazioni di Crémieux se, redigendo per i Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura uno svelto ma non spregevole studio su *La letteratura di guerra in Italia*, Francesco Formigari ne rivendicherà l'ufficio interclassista e i tratti innovativi:

La letteratura di guerra offre il primo caso, forse, nella storia della letteratura italiana, di un genere popolare in tutte le classi e in tutti i ceti sociali indistintamente. Gli scrittori di guerra hanno definitivamente liquidato, con la loro esperienza di vita, tutta la letteratura di stampo eroico e dannunziano in senso deterioro. Essi hanno combattuto una battaglia, che speriamo decisiva, contro ogni forma di esaltazione retorica, di cavallottismo letterario e di enfatico strombettamento; e opponendo d'altronde il significato della loro opera all'egotismo, al sensualismo, all'autobiografismo e ad ogni aridità mascherata di preziosità intellettualistiche e di immorale e inattuale snobismo, concorrono a indicare, fra i due vicoli ciechi, la strada aperta alla nuova letteratura nazionale.

proprio in esplicita opposizione al paradigma dannunziano del quale il *Nocturno* gli sembrerà offrire la postrema e in ogni senso irripetibile variante:

Il mirabile *Nocturno* è nato dalla situazione del combattente ferito, che, ridotto all'oscurità e all'immobilità, sente con più acutezza e ricchezza affluire le immagini della propria vita d'artista e dell'esperienza di guerra, quasi con l'ossessionante lucidità dell'istante che precede la morte. Ma la commozione lirica non può raggiungere la sua forma se non rivestendosi di classiche figurazioni d'arte e di letteratura. Il bellissimo spunto emotivo del poeta, che, con gli occhi bendati, pur tenta di scrivere, ad un certo punto si risolve in un paragone culto, freddo e importuno nel suo evidente estetismo: «Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalto». Esperienza personale, eroiche imprese, spettacoli tragici e compiaciuti riferimenti estetici si trovano tutti sullo stesso piano, e proprio questi ultimi saranno sempre necessari a ravvalorare tutto il resto. L'ossessione delle figurazioni letterarie e artistiche dà forma all'esperienza umana, levigandola in un'arte culta, preziosa e staccata. Ma, intanto, quel dannunzianesimo, che tanta parte aveva avuto nell'educazione letteraria delle generazioni del '15, tramontava fred-

do e purpureo sulle luride trincee stipate di poveri uomini in guerra.

Quand'anche del Formigari non si condivida l'orizzonte nazional-populistico, pare difficile ipotizzare, e *contrario*, una qualche influenza del *Notturmo* sulla letteratura di guerra diffusa in Italia tra la fine del 1921 e il 1935. Non solo molte delle opere memorialistiche più significative sono cronologicamente anteriori al *Notturmo*, la cui pubblicazione contribuisce a far terra bruciata in un settore del mercato editoriale ormai prossimo all'inflazione; ma, a voler ricollegare a un'unica fonte le infinite rielaborazioni 'letterarie' della vita militare, è soprattutto l'area del frammentismo vociano a fornire gli strumenti ideologici e stilistici di più facile impiego.

Altro è il caso della *Licenza della Leda senza cigno*: una sorta di modello possibile, e tuttavia mancato, nella cui ombra non cessa di inserirsi il profilo di Serra.

3. Non so se Ezio Raimondi, riprendendo nella citata introduzione a *Il silenzio della Gorgone* una battuta della seconda (*Lo sgomento*) delle tre Faville parigine (il luogo, per l'esattezza, in cui D'Annunzio paragona sé «a un rottame sperso, a una bottiglia vuota, a una scarpa informe di naufrago») subito dopo avere riprodotto una pagina (quella del 17 luglio) del cosiddetto *Diario di trincea* di Serra (in realtà *Diario personale dal 6 luglio 1915*) parzialmente accolto da Luigi Ambrosini nelle edizioni Lattes 1917 e 1924 dei suoi *Racconti di guerra* e da Mario Isnenghi nel 1974 nella sua antologia di scritti serriani:

e poi tutti i segni dell'agglomeramento di uomini, che passano e sanno di non restare, e lasciano il peggio di sé, le tracce del vivere abbandonato, bestiale: brani di carta che s'ammucchiano in tutti gli angoli coi vetri, e gli stracci, biancheria sporca buttata sui cespugli secchi e sui rami scortecciati, avanzi di cibo tra il fango, pasta che si macera e mescola la sua acredine al puzzo degli escrementi e delle lordure disseminate per tutto; tutti i detriti di un campo, dove si è bevuto e vociato come all'osteria, paglia, ovatta, fiaschi, latte interrate e ammucchiate su questo terreno spelato, in questo sottobosco rado dove il sole che filtra fra i riflessi del verde pare un'ironia sulla terra gibbosa, nuda e tetra, dove non trovi più un filo d'erba, e anche di là dai termini del campo, dove ricomincia la macchia e l'intrico delle fronde, non un angolo, non un ramo, non una zolla che non conservi la pesta e la sporcizia dell'uomo. E dire che non si può pensare a un bosco, senza l'impressione del riposo nell'ombra su cui danza il sole, nell'ombra piena di cose secche e molli, verdi e fresche, erba e musco; foglie secche affondate nel terriccio -

O una proda di erba vera, vivace, non toccata ancora se non dalla luce - erba per camminarci a piedi scalzi e per dormire distesi, fra il silenzio e il cielo!

abbia inteso alludere all'infallibilità della memoria letteraria di Serra, e renderle in tal modo tacitamente omaggio. Certo «ciò che si legge nel *Diario* è tanto più radicale e potente in quanto postula una tragicità banale e moderna, senza compensi epici o eroici», e dunque su questo piano, per

viam *negationis*, andrà forse misurato il finale distacco di Serra da D'Annunzio.

O forse il distacco si consuma per dir così oggettivamente, e il proiettile che colpisce Serra nel primo pomeriggio del 20 luglio 1915 chiude in anticipo una partita ancora apertissima.

E mentre Serra non farà in tempo a ritrovare nella *Licenza della Leda senza cigno* le Faville dannunziane dell'estate 1914, a D'Annunzio non sarà negata la possibilità di attingere, nelle sparse notazioni affidate a taccuini come il XCVIII, o il XCIX (entrambi datati 1° novembre 1916, e dedicati alla presa del Veliki), la suprema concisione di chi, come il Serra del *Diario personale*, attende alla registrazione degli eventi dal punto di vista 'sprofondato' del fante:

I grandi colpi di gong nell'oro. I soldati che scendono nella dolina correndo con le munizioni a spalla. Nel fango le scatole di latta vuote, gli stracci, le bottiglie rotte, le tavole, le cartucce, i caschi sformati, i sacchi sventrati, qualche scarpa fradicia (XCVIII);

Aspetto della trincea - i cadaveri mezzo sepolti nel fango - il fetore - le tane - l'ammassamento degli uomini - i resti - le gavette, le cartucce - gli indumenti - i giornali (XCIX).

In circostanze diverse, attestate per esempio dal taccuino LXXXV del 17 ottobre 1915 che nel 1942 Antonio Bruers ha trascritto e posto a confronto con la *Licenza della Leda senza cigno* e con il *Libro Segreto*, l'impatto con il teatro della guerra era stato meno diretto, e l'«immagine d'una trincea lontana, sul Monte San Michele, nel Bosco Cappuccio, dove si muore, dove la morte percote e schiaccia di subito, dove il corpo diventa inerte come la mota, come il sasso, all'improvviso», era servita a D'Annunzio a stabilire con le pulsioni di morte un rapporto di morbida connivenza: «Ho non so che volontà di morire. È tempo di morire: *tempus moriendi*».

Giusto tre mesi prima, e tre giorni prima di morire davvero, in uno degli appunti appena ricordati del *Diario personale* Serra aveva potuto soltanto allegare alla descrizione dello stato delle cose un presagio sinistramente probabile: «farò una morte oscura e sciupata».

SIMONA COSTA

D'Annunzio «notturno» e la prosa d'arte

«L'anno moriva, assai dolcemente»: ed è proprio quell'«assai», diceva Pasolini, a rovinare tutto, tipico esempio dell'irrisicatabile cattivo gusto di un letterato-dilettante. Ci fu chi, isolato in difesa, si spinse poi fino a negarne la presenza, di quell'«assai», nel testo dannunziano che pur lo possiede: e l'aneddoto vale, forse, a riportare il clima dell'anno 1963 in cui, cadendo il centenario, scrittori e critici si dettero polemici appuntamenti sul nome d'Annunzio. E si ricorderà appunto, al nome di Pasolini, la sua feroce presa di posizione antidannunziana sbandierata, in uno con Moravia, dalle colonne dell'«Espresso», da quel *Processo a d'Annunzio* - in data 24 marzo 1963 - cui partecipavano anche Sapegno e Praz, proprio nel tempo in cui quest'ultimo apprestava con Gerra il volume dannunziano per la Ricciardi. «Ideare e scegliere un'antologia», teneva a dire Praz, «è il modo più chiaro d'indicare ciò che è vivo e ciò che è morto d'uno scrittore», e la sua avanzava opzioni precise, proponendo, fra l'altro, l'intero *Aleyone* e un'ampia scelta di prose, di romanzo sì, ma, più o meno in pari misura, «di ricerca», come quella *Contemplazione della morte* cui il critico accreditava «pagine finissime». Nasceva così l'apostrofe a Moravia: «Se tu, Moravia, avrai la pazienza di leggere attentamente opere come *Il venturiero senza ventura*, *L'ultimo amante di Lucrezia Buti*, *Le cento e cento pagine*, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, *La Leda senza cigno* e qualche altra, t'accorgerai che si può ricavarne una antologia di alto valore». Se Moravia non retrocedeva dalla sua equazione d'Annunzio-Cavalier Marino o Annibal

Caro, e Pasolini giudicava la rivalutazione di un d'Annunzio «minore» come legata al gusto del frammento di tipo novecentistico, e quindi esecrabile al pari di tale estetica, la *querelle* rimbalzava di lì a poco a ben più allargata tavola rotonda, nelle sedi del famoso convegno dannunziano del centenario. L'ombra di un d'Annunzio «capro espiatorio» di una qualche colpa generazionale non ben definita (letteraria, politica?), si profilò anche qui, scivolando da un intervento all'altro o insinuandosi nelle parole di chi lo definiva, rispetto alla letteratura del novecento, un «nume lontano», il cui definitivo distacco dai giovani era segnato proprio da quel *Notturmo* pur denso di possibilità di rinnovamento. Ma stavolta, a riequilibrare le parti, oltre a Praz, c'era Cecchi, che qui riportava proprio il suo d'Annunzio dell'«esplorazione d'ombra», mentre Schiaffini, suggellando il convegno, si soffermava sulla prosa appunto di questo secondo d'Annunzio, «che è così nuovo», lui diceva, «benché forse dalla critica ora più che mai diminuito o misconosciuto». Un d'Annunzio la cui novità sintattico-stilistica, ribadiva, «opererà sugli scrittori più giovani», facendo così eco alle parole già un tempo di Cecchi, per cui, prima dei «giovani», il d'Annunzio aveva conosciuto i maestri dei «giovani», e «meglio di tutto, se la saranno intesa da pari a pari, fra maestri».

Del resto, nessuno ha mai accreditato alcuna estemporaneità alla nascita di questo d'Annunzio *post* 1906: anno scelto a discriminare, poiché data delle *Prose scelte*, cioè della chiusura di conti con la prosa di romanzo, ma anche della prefazione al *Più che l'amore*. Anzi, già in diversi si erano esercitati nel recupero di segnali e presagi, risalendo fino a quel famoso taccuino del 1881-1882 (*La Pescara*) pubblicato da Vincenzo Morello nel 1910 e su cui la critica a più riprese si è sbizzarrita, proponendone, fra l'altro, il richiamo, sul versante stilistico, proprio al *Notturmo*. Taccuino «che avventa; cioè prova troppo per veramente provare», diceva Pancrazi, a correggere (a se stesso) un'impressione di lettura azzardata tanto da suggerire assonanze col Soffici del *Giornale di bordo*. E Praz, nella sua recensione al *Notturmo* apparsa su «La Cultura» del 15 gennaio 1922 - e non più ripubblicata - si chiedeva «che cosa sarebbe stata l'arte del d'Annunzio, se egli non avesse avuto il preconcoetto che quei taccuini d'impressioni che adolescente raccoglieva nel nativo Abruzzo dovessero servir solo di scartafacci».

Ma lasciamo pure il taccuino a bozza musicale e cromatica per *Canto novo* e *Terra vergine*; eppure preannunci, camuffamenti e contraddizioni non mancano certo nel lungo percorso dello sperimentalismo dannunziano, in uno sfumare di possibili contorni cronologici che certo molto piacerebbe allo stesso d'Annunzio, compiaciuto, si sa, nel confondere le carte del proprio cammino. Basta affondare nel più che fertile terreno dell'esperienza giornalistica romana; e Falqui, «postillando» i suoi *Capitoli*, la vide come il più plausibile riscontro all'«écriture artiste» dei francesi, a quello «style impressioniste» fissato dai Goncourt: riscontro antecedente, quindi, ai più pittoreschi vociani. E si tratta certo di pagine poliedriche se, ancor oggi, capita a un Sanguineti recensore e giornalista (su «Il Lavoro» del 24 agosto 1986), di fermarsi su, con qualche rimpianto per la modernità di

una scrittura qui (antidannunzianamente, si direbbe) percorsa da ironia.

Una scrittura, dunque, che si tenta nel quotidiano caleidoscopio di ininterrotte rifrazioni mimetiche, istintivamente elettive; la stessa scrittura piegata a forte sforzo di costruzione nella prospettiva prima di un romanzo omerico, epico (quale annunciato nel settembre 1884 in una lettera a Nencioni), un «ruminato» *Pantagruelion* cui dovette succedere, nell'ordine del compiuto, quel *Piacere* alla cui struttura narrativa non erano estranee neppure le scansioni sceniche di una *Anna Karenina*. Un romanzo, quindi, perseguito nel tempo e per così dire costruito «per forza di struttura», tanto più se si consideri, quale compiuto precedente prosastico alle spalle, quel *Terra vergine* additato da Schiaffini ad avvio della parabola compiuta col *Notturmo*, mediatori il *Fuoco* e (ormai al limite) il *Forse che si*. Se poi si cercano, risalendo sempre nel tempo, puntuali dichiarazioni d'intenti dell'autore stesso, ecco l'articolo su *Il romanzo futuro*, apparso sulla «Domenica di Don Marzio» del 31 gennaio 1892, a un'altezza cronologica cioè in cui si riconosceva il romanzo come «la più larga e la più complessa» «tra le poche forme d'arte letteraria rimaste alla scelta degli artisti contemporanei», ma si richiedevano «mezzi d'espressione potentissimi e nel tempo medesimo semplici: quasi direi nascosti, segreti; poiché tanto è più grande lo stile quanto più di mistero è nei suoi prodigi»: per cui «sarà stato utile la lunga e sottile fatica alessandrina dei prosatori precedenti».

Questi sparsi richiami tratti da un lungo processo elaborativo, minimamente spiegano come la critica rimanesse intrigata nel fitto labirinto del castello letterario dannunziano, con cui necessitò rifare i conti nel 1921, col successo editoriale di quel «libro dalla copertina notturna» che ricoprì, come ricorda Moretti nel *Libro dei miei amici*, quasi in un manto funereo l'intero paese.

Di lì a poco dall'uscita del libro, in una recensione sulla «Rivista d'Italia» del 15 marzo 1922, titolata *D'Annunzio impressionista*, Prezzolini, soffermandosi sul periodo più «interiore» dell'arte dannunziana, culminante appunto col *Notturmo*, scriveva:

Le opere di questo periodo sono caratterizzate da una maggiore schiettezza, da una ricerca di semplicità, da uno sforzo verso l'interiorità. A ciò non è estraneo il mutamento avvenuto negli ultimi anni della letteratura dei giovani verso le stesse direzioni.

D'Annunzio non è soltanto un grande poeta ma è anche un uomo di grande avvedimento e di uno straordinario fiuto dei tempi.

E venendo poi in particolare al nuovo libro, senza esitazione Prezzolini scioglieva, a suo modo, il tiro incrociato d'Annunzio-giovani:

Vi sono punti del libro che starebbero benissimo nei libretti impressionisti usciti tra il 1910 e il 1915 [...] queste frasi senza verbo, poste sulla pagina come pennellate, non han quasi precedenti nell'opera antica di d'Annunzio. Come egli ha sentito nei primi tempi l'influenza di Maupassant e di Dostojevski, così ha sentito negli ultimi tempi l'influenza dei frammentisti italiani, di Soffici, di Govoni, di Papi-

ni, persino forse dei futuristi. D'Annunzio è così gran signore da saper prendere il suo bene dove lo trova e come lo trova e accomodarcelo in casa sua a suo modo.

A questo si univa una postilla riferita ai due articoli di Cecchi sulla «Tribuna» del 24 novembre e 2 dicembre 1921: «Emilio Cecchi ha, da par suo, in una nota aggiuntiva ad un suo articolo sul *Notturmo* posto l'indice su alcune finanze e bellezze del libro; aggiungendo poi che, quanto all'impressionismo che v'è, poteva venir da' grandi modelli, e indicandone anche taluni. Ma d'Annunzio a quei modelli ha posto occhio oggi soltanto, attraverso l'esempio dato dai più giovani: il che pure ha la sua importanza». Praz, da parte sua, aveva scritto nel suo primo intervento dannunziano, già ricordato: «Il d'Annunzio non appartiene alla generazione che ha cercato il suo modo d'espressione nel diario di frammenti lirici. L'arte del d'Annunzio è nata sotto l'ombra delle rudi - spesso massicce, talvolta pretenziose, ma forti sempre - architetture del Carducci: un bisogno di organizzare, di costruire l'ha dominata di continuo».

Nascevano così le polemiche sulla controversa filiazione giovani-d'Annunzio o d'Annunzio-giovani: e vi si inseriva, fra i Gargiulo e i Ferrata, anche Alvaro che, in data 28 agosto 1938, scriveva sulla «Stampa»: «d'Annunzio prosatore, senza gli apporti nuovi della nuova letteratura, da "La Voce" al 1920, non esisterebbe nella sua forma ultima che è poi la definitiva di lui [...]. Dopo aver nutrito di sé una letteratura, d'Annunzio raccoglieva a sua volta i frutti nati in parte dalla sua fecondazione». E 1938 è anche, tra l'altro, la data prima dei *Capitoli* di Falqui, quell'antologia «per una storia della nostra prosa d'arte del novecento» avviata appunto sul nome di d'Annunzio (secondo un criterio cronologico per data di nascita degli autori) e comprensiva di una vasta scelta poliedrica per nomi e tendenze, dal frammentismo all'elzevirismo, dall'impressionismo al realismo lirico e magico. Una scelta destinata a provocar polemiche ed accendere discussioni, a cominciare dalla definizione stessa di prosa d'arte e di capitolo, dalle sue origini, dai nomi di ascendenza e i diritti attuali di attribuzione. Discussioni, tutte, riassunte da Falqui stesso in quelle postille che, nel 1944, davano vita al suo *Ragguaglio sulla prosa d'arte*, uscito, per i tipi di Le Monnier, nei *Quaderni di Letteratura e d'arte* raccolti da Giuseppe De Robertis, e che furono poi ripubblicate (oltre che nel suo *Novecento letterario* di Vallecchi) a prefazione della nuova (ma immutata al '38) edizione Mursia dei *Capitoli* apparsa nel 1964.

Per quanto riguardava gli antenati di codesta prosa d'arte, c'era davvero da sbizzarrirsi: e lo dimostrò poi Cecchi che ad imbastire articolate parentele storiche si era già provato in un suo pezzo del 1924 su «La Stampa», *Dell'articolo di giornale* (poi ne *L'osteria del cattivo tempo*), dove a «meglio illuminare le origini dell'articolo di "terza pagina"» si risaliva all'*Epistola ai Romani* - «una specie di colossale articolo di fondo» che «non fu scritto invano» - per giungere, tramite la tappa elaborativa fondamentale del capitolo bernese, alla Londra di Addison, Johnson, Swift, Pope e, un passo più in là, a Lamb e Stevenson. Lo schema funzionò ancora ma con

ritocchi e prospettive contemporanee, nel nuovo intervento di Cecchi su «Saggio» e «prosa d'arte», apparso su «L'immagine» nel corso del 1949 (poi in *Corse al trotto e altre cose*): dagli alessandrini a Montaigne, da questi ancora a Charles Lamb e, sul nostro versante, a Leopardi e Tommaseo, per concludere infine col Flaubert della famosa lettera dell'agosto 1852 («La prose est née d'hier [...]. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose tant s'en faut»), e, ovviamente, il Baudelaire dei *Petits poèmes*, ma anche il Pater seguito da d'Annunzio. Ma in queste stesse righe Cecchi avanzava anche un altro, e più controverso, corno del dilemma: se la prosa d'arte avrebbe o no contribuito a rinverdire e nobilitare romanzo e novella. E già in diversi si erano chiesti, bene augurando, se i nostri nuovi romanzieri sarebbero o no usciti tutti armati da sotto il mantello di un Cecchi e di un Cardarelli. La storia avrebbe dato le sue risposte, e Pasolini e Moravia, si è visto, avevano in proposito nel 1963 idee ben precise.

Ma per tornare a d'Annunzio, nel vasto e magmatico edificio costruito ad *abundantiam* da Falqui, certo il suo posto perde davvero qualsivoglia definito contorno, e il suo ruolo di capostipite in apertura di antologia (anche se attribuito per mera anzianità anagrafica) diventa, se si vuole, ancor più dubbioso in sì nutrita e varia compagnia, riunita - e basta dare un'occhiata all'indice - in conversari alquanto eterogenei. A più precisa domanda su dove collocare d'Annunzio in un eventuale ordine non cronologico, Falqui non aveva esitazioni: tra vociani e rondisti, tra il frammentismo impressionistico degli uni e il saggismo restauratore degli altri. Cominciamo allora a sfogliare un testo già ricordato, il *Giornale di bordo* di Soffici, per cui vale ricordare il giudizio che Serra ne dava nelle *Lettere*, avendone seguito la pubblicazione su «Lacerba»:

Ma torniamo a Soffici, che è artista solo.

Le cose ultime che scrisse sulla «Voce» del 1912 e poi il *Giornale di bordo* del 1913, hanno dei momenti che sono stati, dopo le *Faville* del d'Annunzio, la gioia più cara di quelli che amano l'arte [...]. Soffici non è né un'opera, né un genere: è un dono.

Un *Giornale* la cui epigrafe recita «Nulla dies sine linea», e che, al di là di qualche facile *boutade* («Gabriele d'Annunzio: Il bidet delle Muse»), sa di non poter eludere così banalmente il nome di d'Annunzio, ma di dover almeno porre l'istanza al rendiconto:

Ma, e se dicessimo, una buona volta, come lo abbiamo noi, giovani, Gabriele d'Annunzio? - Ebbene no, è strano, ma del d'Annunzio è impossibile parlare, ormai, in Italia. Dirne bene, molto bene, ve lo domando un po'! E, d'altra parte, dirne male? Si rischia di ribassarlo davanti a certa gente! [...] No, davvero, meglio il silenzio.

Ma è la scrittura stessa del *Giornale* a offrirsi, in fondo, a potenziale rendiconto, non solo per affinità di moduli stilistici, ma anche per l'accendersi

su analoghi spunti fantastici, come nel brano della pioggia d'aprile («Pioggia d'aprile! Scendimi sulle palpebre socchiuse [...]. La mia carne sana ti riceve come fa la terra bruna aperta nello spasimo della gestazione. Con voluttà [...]. Le mie labbra ti bevono, più avido delle foglie nuove»). E più d'uno sono i possibili riscontri, come certe visioni paesistiche fortemente marcate dai segni dell'arsura e accese di contrapposti cromatismi:

Ma dov'è la strada che vidi un giorno d'estate, infuocata, fuori di una porta, fra i campi prostrati nel sole, pieni di cicale strillanti, fiancheggiata di cipressi neri, vicino a un convento dai muri bianchi traboccanti di rose vermiglie?

E ancora, convergono stile nominale, assenza di punteggiatura e scansione tipografica lirica per questa «estate a Bulciano»:

Bulciano, 24 agosto.

L'estate a Bulciano è distesa

All'ombra dei boschi

Riposa

Tra cuscini di rocce rosa, bige, nere color del ferro temperato. La capigliatura arruffata dell'acqua ghiaccia e chiara, scorre per le pieghe de' macigni, sotto le cortine gialle delle ginestre fiorite. Tonfani cupi, acquitrini trasparenti - occhi spalancati dove naviga il cielo col vento e le nuvole bianche.

Triangoli verdi de' campi, quadrati giunchiglia di fiori di seta; coperte ammassate in subbuglio intorno al pube dei nocciuoli neri.

La carne de' frutti, turgida di sangue giovane, amore latente di mammelle vergini, gonfia la mussolina dell'aria odorosa.

Tra una coscia e l'altra, il Tevere cola come un mestruo di lapislazzuli;

dove è veramente tutto un congiurare di segnali, dall'estate distesa all'ombra dei boschi, al cromatismo delle rocce, all'infiltrarsi tra queste della capigliatura dell'acqua, al riflettersi del cielo negli acquitrini, fino all'aspettata sensualità attribuita a una natura vissuta tutta al femminile, secondo l'ottica di penetrazione dannunziana.

E neppure difficile è recuperare pagine di Papini in cui la visione paesistica si distende solitamente come «frammento» in un impressionismo lirico di retroterra autobiografico, come in alcuni passi, ad esempio, dell'*Uomo finto* o di *Cento pagine di poesia*. Da queste stralciamo allora un passo del primo capitolo, *I miei amici*, a ritrovarvi un gusto sintattico delle risposizioni, un'orditura a più riprese di presenze e di voci convergenti tutte sul punto focale della pagina, il silente io autobiografico:

Ma la sera, quando è buio fitto ed io non so dove sian rifugiati né il rospo, né il serpe, né lo scorpione, né la ghiandaia [...] ma la sera quando [...] i grilli cominciano il loro infinito canto d'amore da tutti i cantii della valle - ma la sera quando la fonte versa inutilmente il suo getto freddo e sonoro nella vasca stellata [...] ma la sera mi ritrovo solo un'altra volta e torno verso la croce a contemplare le montagne tutte rigide e nere e ad ascoltare le invisibili macchie mor-

moranti dal fiume alle cime [...]. Io mi stendo sull'erba e m'inebrio con loro di spazio, di silenzio e di solitudine.

I raffronti potrebbero certo allargarsi, comprendendo allora il nome di Govoni, anche se qui, in questo brano tratto da *La santa verde*, insieme alle nuvole-mammelle, alle reiterate analogie, all'assenza di punteggiatura, sarà da rilevare il tono 'in minore', per cui il sentimento paesistico si circonda in coloristico quadro d'insieme, sulla misura insomma di un bozzetto cui si affacci pur la *silhouette* di un vecchio cieco dagli occhiali affumicati:

Vado per le strade quando la primavera è solo fatta dalla coda di rondine del pastrano indossato dal vecchio cieco che porta gli occhiali affumicati per nascondere la rovina dei propri occhi; il cuculo è ancora in viaggio [...] ed esse [le nuvole] sono già lassù, turgide e gonfie, come monumenti voluttuosi di mammelle bianche candide leggermente rosee venate di turchino, segni dei baci. Montagne trasparenti, torri rotonde e cupole stellate di fantastiche aeree città capovolte, freschi grembiuli di poggia, chiome di cortigiane, immensi cappelli di panna della primavera. Hanno le curve molli e gli stracchiamenti indolenti dei bei corpi ignudi di donne, languidi abbandonati pieni di sonno e di stanchezza; veleggiano leggiere e vaporose come alberi in fiore sradicati e portati via dal vento.

dove la lettura, se mai, esalta la distanza, sul filo del parodistico, dalla pagina dannunziana.

Pare allora più vicino al modello il franto lirismo dello Slataper de *Il mio Corso* intessuto com'è su un'esplicitata ordinatura analogica poggiata sul reiterato «come» e impreziosito da inusitati aggettivi participiali (il cielo «sonante», il masso «dirupante», il vento «vaporante», i moscerini «tramanti», le pannocchie «canneggianti», e così via), e da una visività cromatica sensibile alle *nuances*, con suggestioni lessicali di stampo dannunziano (si pensi ai vari «verdognolo», «cilestrino», «giallastro», «giallonero», «ros-socinerino», «rosso-turchino», etc.).

Qualche disagio coglie nell'esitazione a moltiplicare o restringere il campo dei raffronti testuali, trascinati come si sarebbe passo passo, pagina per pagina, a ripercorrere quasi, o almeno in buona parte, il ridondante monumento alla prosa d'arte edificato da Falqui, dove restano, in fondo, sfocati i contorni, tipologici o cronologici che siano. E un passo più in là scatterebbe anche la domanda relativa all'elzeviro: perché non fare i conti con un Ojetti, il cui esibito atteggiamento da cronista, disposto, pur di assicurarsi un posto in prima fila anche nell'altra vita, a partirsene un'ora o un giorno prima, non inganna sulla disponibilità della sua scrittura a riatteggare e ricomporre, stavolta con fare ironico, la realtà vista in realtà rivisitata (con la partecipazione, ancora, di qualcosa della sensibilità visiva di un d'Annunzio).

Certo, c'erano i maestri; e se si aggirano i prestiti lessicali, spesso macroscopici, e i calchi di moduli retorici più fruttuosi, esulando insomma da un'analisi alla Mengaldo, i debiti e i prestiti si possono facilmente confondere, tanto più che le acque venivano intorbidate anche a bella posta, se

rinnovare e rinnovarsi significava anche non riconoscersi più nel verbo che era stato dannunziano. E i maestri, inoltre, potevano anche differire, perché se certo Baudelaire era presente già a d'Annunzio prima che ai giovani, con Jules Renard (nome importante per un Soffici) si apre un capitolo a parte, con cui d'Annunzio ha poco da spartire.

E procedendo le acque vieppiù si intorbidano, perché non è certo con scrittori come Cecchi o Cardarelli, i riconosciuti maestri della nostra prosa d'arte, che i conti meglio si chiariscono, su una partita più definita di dare e avere. Che d'Annunzio sia per Cecchi un referente di tutto rilievo e di primo piano, lo dicono ampiamente i suoi scritti critici, pervicacemente intesi negli anni a saldare via via i conti in contemporanea all'apparizione di nuove opere dannunziane. Un referente, si sa, discusso, contraddetto, rifiutato e consentito, comunque sempre problematizzato, un nodo critico che costituisce uno dei possibili legami con Serra, con il quale (ma anche con Borgese) condivideva, ed è stato ben sottolineato, anche il nome di Kipling. Intreccio anomalo, forse, ma certo non casuale, nella percezione intuitiva di una modernità per cui i due nomi così lontani nello spazio potevano in fondo trovarsi affiancati nelle predilezioni di qualche lettore d'eccezione. E una volta fatto il nome di Serra, varrà ricordare il suo giudizio sullo stile di Cecchi che, secondo lui, «scrive come se non avesse letto altro che d'Annunzio» (e, d'altro canto, si sa come il d'Annunzio delle *Faville* non fu estraneo neppure alla scrittura dell'*Esame*). Ma era un tiro incrociato fra i due, Cecchi e Serra, a rifiutare in fondo un troppo speculare rispecchiamento, di attenzione e di interessi e di attitudine critica. E lo dice la ben nota lettera del 13 marzo 1914 di Serra a De Robertis sull'incontro/scontro fra lui e Cecchi:

Abbiamo delle somiglianze di natura; di sensibilità (o sensualità) ricca, un po' chiusa, che cerca uno sfogo che geme a gocce rare attraverso i nostri discorsi di altre cose, come l'umore lento dai rami nudi e tagliati. Ma Cecchi porta nella critica una passione e un'ansia intera, profonda, che non c'è nelle mie cose: fatte come un *pis-aller* [...]. E c'è sopra tutto una gran differenza di educazione e di gusto, e di linguaggio critico [...] io faccio la critica come gli artisti [...] e Cecchi, pur con molta immaginazione, come i moralisti.

«Il Serra non soffre problemi», affermava da parte sua Cecchi, recensendo sulla «Tribuna» il 31 dicembre 1914, *Le lettere* di Serra. E dallo stigma di dannunzianesimo Cecchi sarà d'altronde riscattato, a più di un ventennio di distanza (1937), dalle parole di Debenedetti censore di *Corse al trotto*, per cui Cecchi si spiega riallacciandolo alla «disintegrazione dei modi dannunziani», in quanto spezza il «declamato alto» con pause, troncature: mette dei punti, insomma, che gli permettono di «montare» insieme e «far funzionare organicamente, discorsivamente, i toni alti e quelli domestici, riflessivi».

Il problema dello stile, anzi la «macerazione» dello stile fu d'altronde per Cecchi, come già per d'Annunzio, un tirocinio sofferto ed anche espli-

citato, se solo si ricordi la lettera a Boine del 16-17 ottobre 1913 in cui si dice:

mi accorgo [...] di aver perso un anno al più, a tormentare il mio stile, a macerarmi. E sono seccato. Si producono certi riassorbimenti, quasi d'estetismo, dalle stanchezze di queste fatiche inani [...] io smetto e mi butto a scriver male come nei miei primi saggi sulla «Voce» [...]. È troppo presto per «lo stile». Se verrà da sé, bene; se no resti a casa sua. Tu dici che questa disciplina mi cresce; io ti dico che mi strema [...]. Ora mi dicono che scrivo bene; m'hanno a tornare a dire che sono sgrammaticato: in questa geometria, io asfisso.

In questa macerazione, certo, l'amato-odiato nume dannunziano dovette esserci, tanto più che anche il d'Annunzio «solare» - quel d'Annunzio visto da Cecchi identificarsi tutto nel *gesto*, pur al gesto non credendo in fondo neppure lui - fu se mai polemicamente rifiutato, ma non certo spicciativamente liquidato. E proprio d'Annunzio poteva, appunto, apparire in uno con Kipling, «poeta della guerra e della vita ferina», come fra coloro che forzarono le uscite dal labirinto del romanticismo e che, «temperamenti della vitalità violenta», «dettero finalmente, qualcosa che non aveva bisogno di supposizioni teoriche, posero gli assiomi della nuova sensibilità». È, con il saggio su Rudyard Kipling, il 1910, il medesimo anno delle pagine vociane sul *Forse che si*, dove si affermava che «in tutto il romanzo e in tutto il dramma di Gabriele d'Annunzio non si esce, insomma, da una situazione fondamentale lirica». Motivo di sintonia, certo, - e apertura al riconoscimento del d'Annunzio notturno - per chi di lì a poco (1912) si trovava a sua volta ad annotare nelle proprie pagine di taccuino: «Io non potrei mai scrivere un romanzo, e finora, infatti, ho cominciato, ma non ho mai continuato. Il personaggio mi diventa, in me, la lirica di sé stesso, e mi pare disonestà seguitare a darlo al grado di personaggio di romanzo». E proprio ripercorrendo il tracciato dei suoi *Taccuini* - di quel «libro segreto», come Cecchi diceva per i *Taccuini* di Ojetti, che non comporta uno scrivere soltanto per sé, poiché «una ombra, un fantasma di lettore ancora [...] s'incurva sulla pagina, e in un certo modo regge la mano e guida la penna allo scrivente» - ripercorrendo dunque questo ambiguo tracciato, si rintracciano sparsi segnali di un colloquio dannunziano vissuto sulla sponda della creatività artistica, di quella creatività che il critico attendeva dalla maturazione della sua scrittura. E forse non sarà tanto casuale, allora, che questi segnali si diradino macroscopicamente a un'altezza cronologica in cui il critico si è convertito anche in scrittore in proprio: dal 1917 in poi, quando è ormai avviata, sin dall'anno precedente, la pubblicazione in rivista dei brani poi raccolti in *Pesci rossi*. I caratteri di dialogo privato che le frequenti notazioni con il personaggio e lo scrittore d'Annunzio assumevano si perdono in più radi appunti, di marginale occasione: il rapporto rimarrà solo pubblico, affidato ai saggi sulla prosa notturna (1921-1924) e, via via, fino al saggio del centenario e alla pubblicazione dei *Taccuini* dannunziani, in un mai intermesso orizzonte d'attesa del critico verso lo scrittore. L'impressione, insomma, scorrendo le pagine di appunto di Cecchi,

almeno fino a una certa altezza cronologica, è che d'Annunzio funzioni soprattutto come reagente emotivo, come sollecitatore nei confronti della pagina da scrivere. C'è, sì, anche l'attenzione minuta allo stile e al lessico, affidata a veri e propri repertori di parole arcaiche, preziose o desuete, di espressioni singolari, di movimenti sintattici originali. È il caso, ad esempio, dell'uso del «con» al posto del «come» («fuggivano le nuvole con disperate forme di demoni inseguiti»), o di particolari giaciture avverbiali, tipo l'avverbio di colore usato in fondo al periodo «a fermare e tingere tutto l'insieme»: una campionatura attinta, in generale, a testi come *Più che l'amore*, *Forse che si*, *le Faville*, *le Pagine disperse* apparse nel 1913 e da Cecchi recensite sulla «Tribuna». E fra l'una e l'altra di queste notazioni stilistiche si insinua qualche breve tocco di descrizione in proprio, qualche assaggio paesistico in cui non è improprio risentire l'influsso dannunziano, come in questo appunto del 1913 di una mattina a Poggio Imperiale:

Un cipresso rado e chiaro, d'una forma di ferro da lancia etrusca, rassomiglia, tutto traforato dall'aria stessa di seta turchese, una di quelle foglie rose da un male elegante che le riduce alla sola trinitaria dei nervi e delle coste ramificate.

Ma il fattore-d'Annunzio, già si diceva, è ben più incisivo su altro versante, laddove solleciti risponderne e sommovimenti segreti e intricati. Su questa linea di tendenza, i taccuini annotano brevi passi tratti dalle *Faville* via via apparse in giornale, o tentano i conti direttamente col personaggio d'Annunzio, rovistando fra le pieghe di intriganti ambiguità con l'impietosa sonda analitica propria di Cecchi: così in quegli appunti, sotto la data del 1913, tesi a una chiarificazione fra la componente sensuale e quella intellettualistica del libertinismo dannunziano, avvertito infine quale cifra di un'epoca. E non è fortuito né marginale, allora, che in un pur conciso schema autobiografico trovi posto, già sotto l'anno 1901, l'annotazione: «lettura del d'Annunzio». Ma ancora più scoperti possono essere i segnali di coinvolgimento con uno scrittore, si ricordi, già assunto a personaggio, insieme a Croce, in quel saggio del 1911 (*Intorno a B. Croce e G. d'Annunzio*) su cui Cecchi ritornò in varie redazioni, investendovi una scrittura autobiograficamente partecipe. Non sorprenderà, dunque, scorrendo i *Taccuini*, imbattersi in appunti come questi del 1913:

In me, c'è una grande sensualità, nel senso lurido della cosa: l'esperienza di questa mia sensualità, mi fa rinunziare, a volte, alla partecipazione morale e sentimentale, per paura che questa non trabocchi, non si perverta in quella: che è una mostruosità. Sfuggire la donna, anche, per questo, a volte. Ci sono dei passi del *Trionfo della Morte* che analizzano, dal punto di vista del superuomo, questa lucidità, e dicono, o sottintendono, che essa è legittima, è vitale; è forza.

Non è certo l'unico caso in cui il referente dannunziano risulti tutto trasposto sulle consonanze del privato, legandosi, qui, a una tematica - quella sensuale - più volte tormentosamente saggiata nei taccuini di Cecchi. Già

altrove, infatti, il vitalismo comunicato dalle pagine autoanalitiche dannunziane era rilevato nelle sue potenzialità emotive, nelle sue capacità evocative e suggestive a ricreare scrittura. Si pensi a quegli appunti destinati a rifluire nell'articolo sulla *Contemplazione* apparso sulla «Tribuna» il 24 giugno 1912: la visività dannunziana, più volte riconosciutagli, e l'acuminata attenzione dal poeta stesso sottolineata a motore primo della sua estetica, mimeticamente inducono un potenziamento e affinamento delle facoltà percettive del lettore («Il battere dell'orologio qui nella stanza, lo sbadigliare di una persona qui vicino, il brusio giù nella strada, sembrano divenuti da poche ore qualche cosa di diverso, di animato: qualche cosa che io percepisco con una coscienza arricchita, scaltrita»). La propria personale, e travagliata, transazione con d'Annunzio sembra qui meta finalmente toccata, con qualche doveroso aggiustamento di tiro: la sua «morale per artisti, perigliosa, belligera, complicata: ma incantevole ed inebbricante» potrà ben essere sfruttata per cose nuove appena corretta «dandole il sorriso, togliendole il taglio dell'egoismo che ha bisogno di affermare criticamente se stesso».

Non sarà allora necessario ricorrere ad ulteriori raffronti testuali, riscontrando, ad esempio, il giudizio di Giuseppe De Robertis sulla prosa del *Vasaio di Corse al trotto*, dove la scrittura pare, appunto, voler gareggiare con l'estrema perfezione formale del modello dannunziano, senza mai cederli e inserendovi, d'altro canto, la nota d'intonazione sua propria. Basterà tutt'al più ricordare, per Cecchi, la mostruosa ambiguità dei suoi pesci rossi, modulo di un'attenzione davvero acuminata ad una realtà mai unidimensionale: «bisogno assoluto in me di leggere gli uomini in un senso sotterraneo, come se avessero detto sempre qualche cosa di diverso da quello che volevano dire», si legge d'altronde fra le righe dei suoi *Taccuini*. Una realtà i cui volti, spesso, possono rivelarsi intricati ed infetti, come ben sapeva già il d'Annunzio del *Forse che si* e come Cecchi aveva voluto sottolineare. Lasciamo allora ancora una volta, l'ultima, la parola a Cecchi, in un brano della sua *Esplorazione d'ombra* dove il critico e lo scrittore in proprio stavolta perfettamente s'identificano:

Ho visto una volta, unico abbellimento in una stanza severa, sopra una grande tavola di lavagna, un largo bacile di vetro pieno d'acqua fino all'orlo, e dentro una sommersa selvetta di arboreescenti marine: rami di corallo, conchiglie verdi come foglie pietrificate, spugne vermiglie come entragni, trine di madreperle, bisbi e chiome di morte sirene, nido di perle. È incredibile il senso di sospensione, di silenzio, e di non so quale splendido orrore, che si spandeva da quella vista sovranamente quieta, come di cose scorte dall'altra parte dell'esistenza.

Anche mi ricordo d'aver veduto, in luoghi miserabili, su qualche cassettonne sconnesso e tarlato, le ramificazioni nerastre di certe pianticelle d'acqua che i poveri di Toscana fanno germogliare per ornamento, in un comune fiasco di vetro verdiccio. Era la medesima suggestione, trasportata dal fantastico allo squallido e macabro; la vita elementare contemplata in immobili attorcimenti fetali e abortivi.

Al di là dell'approssimazione stilistica all'autore indagato - i movimenti analogici a inquadrare una realtà 'altra', i sintagmi tipici del d'Annunzio misterico («non so quale»), le *nuances* espressionistiche di colore «nerastro», «verdaccio» -, la mimesi è più profonda, sulla scia di quella «psicologia vegetale e corallina» già del *Notturmo*, e, più latamente, sulla scia di quelle «nascoste fermentazioni» che d'Annunzio volle racchiudere nel cristallo dell'arte. Una dichiarazione di poetica, questa, vissuta in sintonia da chi sempre si era dichiarato intento a *semplificare* sì la propria prosa, fino a renderla «tutta cose e rapidità», ma nella direzione di un'aderenza verbale, di una linea generale libera e snodata in cui sia, come si legge nei *Taccuini*, «la chiarezza intima più piena, in rapporto però a una ricchezza di svolgimento, a una anfrattuosità di sviluppi molto larga». Insomma, per Cecchi, - e sono ancora i suoi taccuini a dirlo, sotto la data del 1912 - l'approdo è lì, in quello che c'è nel d'Annunzio dei *Memoranda* e della *Contemplazione* e che in lui già si avvertiva da un paio d'anni (ovvero, dal *Forse che sì*): «la pressione violenta di un contenuto psicologico, che riceve impulsi straordinariamente nuovi, ogni momento, da tutte le parti, su una materia verbale, che sotto qualunque impulso, per qualunque agitazione, non vuole perdere la propria coerenza più lapidale».

A dar la parola a Cardarelli, diversi sono stati i tempi del suo «attraversamento» dannunziano, relegato agli anni dell'apprendistato giornalistico romano, quando il giovane calato dalla Maremma nella capitale poteva anche ammiccare in un divertito gioco di specchi verso la figura di altro giornalista *in fieri*, anch'egli calato a Roma, ma stavolta via Prato. Il giovane cronista dell'«Avanti!», uso a assumere il più umile fatto di cronaca nera a «ottimo pretesto a divagazioni politiche, filosofiche e teologiche», titolava infatti col romantico *Gocce di sangue* «una fiorita rubrica per i ferimenti», nonché perpetrava «di tanto in tanto, delle *Mallinconie romane*, firmandole, a capriccio, con diversi pseudonimi, alcuni dei quali, i più costanti, erano Simonetto, Calandrino, Caliban». È Cardarelli stesso, qui, nella prosa di *Primi passi di Villa Tarantola* (1948; poi nell'edizione 1952 del *Sole a picco*), a giocare d'ironia sul sé di allora, concludendo: «Non so come mai non mi venne in mente di firmarmi Ariele. Non mi sentivo un angelo, nemmeno a quell'età. Eppoi lavoravo per un giornale a fosche tinte». Lo slontanamento ironico favorito dagli anni segna così cautelative distanze; a proporre invece un rendiconto, in piena regola parrebbe, anche se alquanto di scorcio, sono le righe di *Roma 1911* (nell'edizione 1949 del *Cielo sulle città*), 1911, data ormai di esilio per un d'Annunzio della cui «mirabile» vita Cardarelli rammenta le deserte vestigia, «la Capponcina deserta, la porta chiusa e scrostata, la soglia erbosa per antico abbandono, della vicina Porziuncola»: tracce non di un uomo, ma, piuttosto, di un'epoca, di un «fanatico» ottocento sulla cui un po' ritardata agonia occorre di imbattersi alla nuova generazione. E anche l'unico incontro di persona con d'Annunzio risulterà deludente, seppure consumato in epoca ancora di giovanili fervori ammirativi:

L'autore delle *Laudi* mi apparve assai diverso dall'idea che me n'ero fatta. Era piccolo, biondo, paffuto, come lo raffiguravano su per giù i caricaturisti del «Travaso delle idee». Niente lasciava sospettare in quest'uomo dal sorriso angelico, dai gesti leziosi, vestito con l'attillata eleganza dell'epoca, l'autore di certe pagine sensuali e veementi che avevano impressionato la mia adolescenza [...] pur essendo, in quell'epoca, un accanito lettore e ammiratore del poeta, rimasi piuttosto freddo e pochissimo interessato da quell'incontro. Quando sarei stato in condizione di conoscerlo un po' meglio lo avevo già spiritualmente abbandonato.

«La vergogna di non potersi non dire dannunziani» è dunque relegata su un personaggio altro da sé, quale può essere il giovane appena giunto a Roma per l'ormai maturo memorialista, anch'egli, d'altronde, ormai prigioniero di un proprio personaggio destinato a farsi tramandare non senza stereotipi. Tanta esigenza di slontanamento finisce per essere sospetta, anche perché, come altri hanno notato, i debiti - sul piano lessicale e sintattico - non potevano non esserci e la scrittura è lì a testimoniarlo. Con curiosi giochi a rimpiattino, tanto scoperti da avere il sapore della provocazione: e può ben essere il caso del termine «favola» più volte iterato (insieme a «favoloso») in riferimento alla terra di Maremma (la «favola luminosa» in cui rimane seppellito l'Etrusco di *Memorie della mia infanzia*), e fino la «favola breve» un tempo riferita a Leopardi (*La favola breve di Leopardi*, 1918) e poi alla propria vita (in *Solitario in Arcadia*), sull'esatto riscontro dei versi petrarcheschi («La mia favola breve è già compita / e fornito il mio tempo a mezzo gli anni»). E se proprio da questi versi discendeva la variante dell'alcyonica *Pioggia*, a distanza di anni (1929) d'Annunzio stesso vi riattingeva, stavolta puntalmente, per il titolo (*Favola breve della mia vita lunga*) di un progettato libro di memorie, un libro ricordato da Gibellini quale momento dell'itinerario autobiografico verso il *Segreto*.

Concordanze e sintonie, dunque, e non occorrerà stare a rileggere, per Cardarelli, certi brani paesistici affocati da una dilagante estate, dove i debiti e le assonanze col modello dannunziano, ormai riconosciute, sono così palesi da far pensare all'esibizione volontaria in una gara non eludibile. Ma si potrebbe scendere fino a riscontri più minuti, e però anche contingenti, data la non univoca paternità: per cui, ad esempio, sfogliando le pagine, per più versi esemplari, de *La terra*, in *Memorie della mia infanzia*, capita di notare l'uso iterato di participi presenti, spesso raccolti in poche righe («torreggiante [...] affliggenti [...] strapiombante»), la «deserta poesia» della Maremma che pare *variatio* della «deserta bellezza» di Ferrara, o quel «dolco» usato, come nel d'Annunzio della *Leda*, in riferimento al clima della Maremma. O piuttosto, più in generale, si potrà ricordare (e già Mengaldo parlava di analogie di schemi retorico-formali) il frequente ricorso, nello stile di Cardarelli, a procedimenti cumulativi di ritmo ascendente, segnati dall'iterazione dell'«e» e dell'«ecco» ad inizio di frase. Anche se la tecnica stilistica basata sulle riprese e i ritocchi può ben essere motivo di parentela tra l'espressione impressionistica e quella espressionistica, e accomunare talora in modo sorprendente - l'ha fatto vedere Spitzer

- un brano dei Goncourt a quello di un Péguy (scrittore a Cardarelli, fra l'altro, assai caro).

Ma con d'Annunzio - nonostante qualsiasi presa di distanza - bisognava pur venire a patti, lasciandosi magari suggestionare da certi suoi itinerari tutti della memoria affidati alla prosa di favilla, e ripercorrendoli, mutando volutamente tono e registro, ma rispettandone le tappe obbligate (e si pensi a *Ferrara e le sue donne* ne *Il cielo sulle città*).

Un rapporto contraddetto, allora, negato con una certa sprezzatura fin nell'epistolario, dove ad esempio, in una lettera a Cecchi del 16 ottobre 1916 si legge: «Sarei anche curioso di leggere queste cose di d'Annunzio. Vuoi mandarmele dopo che le hai viste? Qui è difficile trovarle usate e nuove certo non le compero» (forse la *Leda* e la *Licenza* nei tre volumetti dell'edizione Treves usciti, come risulta da «L'Illustrazione italiana», ai primi d'ottobre del 1916?). Ma già in data 3 maggio 1912, in una lettera da Settignano ad Angiolo Orvieto, si legge:

Rileggo le *Laudi* (1° Volume) tra l'odor della menta e del biancospino. Ohimè, povero d'Annunzio, quanto è vecchio! Vorrei nondimeno spiccare da questa ingrata selva di ritmi qualche strofe piena di vero scaramento greco. «Chi mi consolerà, mentre - vivo sotto cieli pur dolci - chi mi consolerà dei soli spenti, dei giorni caduti?» E l'altra alla madre mortale, e il ricordo di Boggiani, e le mulina di Rozzano. Poi al rogo. Un altro Savonarola ci vorrebbe.

che è certo, nelle sue eccezioni e nelle sue parzialità, un rogo scarsamente purificatore. Ancor prima, nel 1911, in una lettera a Prezzolini (2 agosto 1911), Cardarelli deprecava che a Parigi si preferisse «il miracolo di d'Annunzio al *Mystère* di Péguy», quel Péguy, d'altronde, il cui *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* Cardarelli ebbe poi ad additare a modello per quello «scherzo letterario, con cui l'Italia entrò in guerra», ovvero il dannunziano discorso di Quarto. E nel primo articolo sul «Marzocco» pubblicato da Cardarelli su Péguy (29 gennaio 1911), questi è ascritto fra i «nuovi uomini di Francia» che «percepiscono le vibrazioni dell'epoca con tutta la emozione della loro profonda complessa individualità. E vivono il dramma di tutti con un'accentuazione particolare».

Altri nomi, dunque, in alternativa a quelli di casa nostra: e nella costellazione dei «nuovi uomini di Francia», oltre a Péguy, si ricorderanno Julien Benda, Jean Schlumberger, Jérôme e Jean Tharaud, André Gide, e, non ultimo, Daniel Halévy di quella *Vie de Frédéric Nietzsche* che fu testo importante per la generazione primonovecentesca: e cadrebbe qui, ovviamente, il discorso sulla divergenza fra il Nietzsche di Cardarelli e quello di d'Annunzio. Come altri, da quello di d'Annunzio, sono i nomi da sempre pronunciati da Cardarelli quali suoi riconosciuti padri spirituali: Rimbaud e Baudelaire; Baudelaire e Leopardi.

I conti, come si vede, rischiano di andare in rosso; eppure anche da questo affrettato sondaggio - per campionature più rappresentative - il coinvolgimento del d'Annunzio notturno - o anche forse, in senso più lato, del-

le zone «notturne» e dei procedimenti stilistici a queste pertinenti, rinvenibili da lontano nella sua scrittura - con un'area tra «Voce» e «Ronda» si prospetta né marginale né contingente. Certo si stavano un po' stretti a vicenda, lui e i giovani, e certo il successo editoriale del suo *Notturno* testimonia ancora una volta la sua versatile capacità di adeguarsi a quanto di nuovo era nell'aria, specie se si consideri la diversità di scrittura fra il *Notturno* stesso e l'altra sua prosa «notturna», di una cifra tanto più preziosa, più erudita e carica di letterarietà, tanto più segreta e personale. E poi in fondo entrambi - d'Annunzio come i giovani -, volenti o nolenti, erano coinvolti nel medesimo quesito, il futuro di quella loro prosa, accomunati tutti (dallo Slataper de *Il mio Carso* e dal Cardarelli dei *Prologhi* fino al d'Annunzio del *Segreto*) da un'intatta fiducia nell'espressione come forma vitale e di sé affermativa. E su questa strada capitava anche di interrogarsi sul domani del romanzo (che farne del romanzo?), anche se d'Annunzio, in realtà, con la leggerezza di chi non avverta carichi sulle spalle, gli altri aggrovigliati, sembra, in più o meno espliciti sensi di colpa. Non parrebbe il caso di Soffici, che del romanzo, genere ibrido, aveva decretato a piena voce la necessaria morte a tutto favore del 'puro lirismo' e dell'autobiografia; più sfumati i casi di Cecchi - che si confessa, si è visto, inabile alla pur tentata prova - e di Cardarelli che ha bisogno di ricorrere a probanti pezzi d'appoggio - i casi, appunto, di Leopardi e Baudelaire -, o avanza giustificazioni variamente accreditate, siano di ordine sociologico, sul rapporto letterato-società, siano relative alle latenze della nostra tradizione romanzesca.

D'Annunzio, da parte sua, aveva già percorso un lungo itinerario: e se nel *Forse che si* si negava nell'edizione 1932 de «L'Oleandro» la originaria sottotitolazione di romanzo e si aumentavano gli 'a capo' nel testo, nella *Leda* il tessuto melodico-prosastico si era volutamente accomunato a una storia da *feuilleton* (da «rossi romanzi ad uso dei portinai», dice l'autore stesso offrendocene esplicitamente la chiave). E negli ultimi anni, a Ogetti che insisteva per approntare una sua nuova antologia di prose - e ce lo dicono le lettere fra il 1935 e il 1936 -, d'Annunzio opponeva un silenzio rigido di dimiego, tanto da far pensare al suo corrispondente di essergli dispiaciuto in tale, un po' insistita, proposta.

Ma se ci spingiamo fino alle dichiarazioni ultime, alle consapevolezze espresse nel *Libro segreto*, troviamo, in un brano riferito proprio ai nuovi esperimenti stilistici del primo novecento, una frase come questa (del resto più volte sottolineata, nelle sue varie valenze, dalla critica):

Io che pur tante volte mi son compiaciuto nelle più sottili analisi e nell'assottigliare il mio strumento di ricerca fino all'insoffribile acuità, sento che se la nostra arte fosse per rinnovarsi ella non si innoverebbe per sottigliezza ma per non so qual potente rudezza ingenua.

che è poi, oltre a un auspicio, un ben preciso rendiconto, una impietosa liquidazione che ben si addice a un artista che si sapeva creatore - come ricordava Cecchi - solo «imbestiandosi».

ERMANN0 CIRCEO

Ricezione critica del d'Annunzio «notturno»

A d'Annunzio è toccata, in qualche modo, la stessa sorte del Leopardi, nei cui «Canti» posteriori al '30 un leopardista tra i più noti, il Binni, ritiene di poter individuare, alquanto pretestuosamente, in verità, una nuova «poetica», non già complementare alla prima, ma nettamente contrapposta, non più idillica ma eroica¹. Nel caso del poeta abruzzese fu un critico militante, un saggista di grande finezza, il Pancrazi, ad annunciare, in un articolo sul «Corriere della sera» del 6 novembre 1938², a pochi mesi dalla morte del Pescara, la nascita del d'Annunzio «notturno». «Gli ultimi critici di G. d'Annunzio si son trovati presso a poco d'accordo, scriveva il saggista toscano, nel distinguere nell'opera sua due grandi famiglie di prosa. La prosa diurna, rivelata, solare, che dalle prime novelle e romanzi quasi in un crescendo di luce e di clangore arriva alla epifania del *Fuoco*. E una prosa esoterica, allusiva, notturna che fu detta iniziarsi con *Forse che si forse che no* e si perfezionò in un altro vero e proprio racconto, *La Leda senza cigno*; e continuò poi in tutti i libri di memoria che seguirono (...), *La contemplazione della morte*, *Le faville del maglio*, *La licenza*, il *Notturno* e inoltre parte del *Libro segreto*».

Naturalmente, non tutti gli studiosi di d'Annunzio accetteranno la bipartizione proposta dal Pancrazi all'interno dell'opera dannunziana. Uno dei più risentiti contro tale formula sarà, più tardi, E. Paratore³ che sosterrà con forza la tesi di un d'Annunzio da considerare globalmente e non per stagioni e per singole opere, confermando, peraltro, quanto scriveva E.

Cecchi (che poi con il famoso saggio «Esplorazione d'ombra» si porrà, sia pure con molti «distinguo», tra i fautori del nuovo d'Annunzio), recensendo il *Forse che si forse che no* su «La Voce» del 3 marzo 1910. «Voler tracciare una precisa linea di demarcazione che includa quest'opera ed escluda quella, sosteneva il Cecchi in quell'articolo-recensione, è misero e presuntuoso. Come non sarà possibile ritrovare in un sol rigo di un autore tutto questo autore, dovrà anche rinunciarsi a cercarlo, segmentando l'opera in libri ed i libri in frammenti. E se d'Annunzio sarà degno di sopravvivere, sopravviverà come d'Annunzio, non come poeta di questo poema o romanziere di quel romanzo».

Premesso, dunque, che è pressochè impossibile sceverare, all'interno dell'universo semantico di uno scrittore, una linea di demarcazione netta tra un tempo e l'altro (e ciò vale per d'Annunzio come per Leopardi, per fermarci a questi autori), è chiaro che con il maturare degli anni e delle esperienze, pur nell'invarianza di fondo, mutamenti di sensibilità e di stile (nel senso di uno snellimento, come avviene per d'Annunzio, delle strutture sintattiche, prevalentemente paratattiche negli scritti autobiografici, in un linguaggio più agile e comunicativo) si possono verificare, ma non al punto che si debba parlare, come faceva il Binni per Leopardi, e parrebbe i nuovi critici per d'Annunzio, di «due poetiche lontanissime, anche se nutrite da una comune personalità».⁴

Ma procediamo per ordine, ripercorrendo, sia pure a grandi linee, le posizioni della critica in merito al problema del d'Annunzio «notturno». In questa formula, come si sa, si suole ascrivere il d'Annunzio delle prose ricordate poc'anzi nella ricognizione fattane dal Pancrazi. Tra esse spicca il *Notturno*, libro non definibile coi comuni parametri, romanzo *sui generis*, se si vuole, più diario, ricollegabile ai *Taccuini*, che racconto con un centro unitario e una linea omogenea, scritto a Venezia nel 1916 e pubblicato nel '21.

È da questo libro eponimo che bisogna partire per entrare nel vivo della *vexata quaestio* sull'altro d'Annunzio, senza trascurare, ovviamente, le opere che lo precedono. In tal senso, bisogna risalire ad alcuni anni indietro, 1913-'14, e ad un critico sensibile e aperto, Renato Serra, il quale, parzialmente rettificando il giudizio assai limitativo, per non dire negativo, espresso nei suoi primi interventi sul d'Annunzio⁵, e anticipando alcune perspicue indicazioni della critica posteriore, per esempio del Raimondi⁶, additava in opere come il *Proemio alla vita di Cola di Rienzo*, la *Contemplazione della morte*, *Le faville del maglio*, la *Leda senza cigno*, un d'Annunzio «nuovo, più comune, quasi commerciale, che l'esilio ha mostrato, e che ci attira sempre come un portento».⁷ In esse «la pagina resta dietro di lui lieve e sciolta come una foglia non legata a nulla; piena e perfetta in se stessa; limpida come una goccia pura»⁸, e «invece della vanità e del tedio sentiamo qualche cosa di nuovo, una freschezza e insieme un tepore di

vita»⁹. Osservazioni che si potrebbero estendere anche al *Notturno* su cui si concentrerà, fin dal suo primo apparire, l'attenzione della critica, che ne evidenzierà le reali novità, in gran parte comuni alle opere dell'ultima stagione, soprattutto di ordine formale, anche se a qualcuno (il Marazzan) apparirà «il più decadente, forse, tra i libri di d'Annunzio»¹⁰ e al Contini «linguisticamente il più impressionistico»¹¹.

Ma vediamo, più analiticamente, che cosa ne dissero i primi critici. Il Gargiulo, in un ampio saggio apparso su «La ronda» del novembre-dicembre 1921, poi incluso nella ristampa (1941) del suo studio del '12 e ora riprodotto nell'Oscar Mondadori a cura di G. Ferrata (1975), esordisce rilevando il «diffuso pascolismo» del libro che non è, si badi, «del Pascoli prosatore (il più autentico), ma del Pascoli delle peggiori smancerie stilistiche»¹². Riconosce, nondimeno, la novità della prosa «quanto mai sobria», regolata da una «musica interna, raccolta, contenuta»¹³. A giudizio del critico, però, questo nuovo d'A. non fa dimenticare il vecchio, che rispunta frequentemente, con «l'astrattezza immaginifica». Difatti, non sempre «il senso eroico della guerra, oggettivato in persone, avvenimenti e paesaggi arriva a persuaderci: di solito lo scrittore eccede, con decisa tendenza al superuomo»¹⁴. Cosicché, «la nuova fase del d'Annunzio, che a ragione si intravede negli ultimi scritti in prosa, non ha nel *Notturno* il suo svolgimento»¹⁵. La figura di Renata (la «Sirenetta»), per esempio, «è assunta troppo in eroismo, è troppo riportata al fisso modello di dolcezza superumana, perché ci si lasci vedere nella semplicità di donna e di figlia»¹⁶. Lo stesso si dica per le pagine dedicate alla madre. Strutturalmente il *Notturno* nell'intenzione del d'Annunzio avrebbe dovuto svolgersi «come una specie di composizione musicale, un seguito tutto legato di motivi»¹⁷. Ma la musicalità è solo esteriore: «il libro è fitto di modi impressionistici in senso detriore, e cioè di modi che restano modi»¹⁸.

Al rondista Gargiulo non poteva piacere una prosa così musicalmente mossa e segmentata secondo le intermittenze della memoria, ma alcune sue considerazioni saranno riprese e sviluppate da critici coevi e posteriori che si muoveranno all'incirca nella stessa direzione, magari privilegiando, come il Momigliano (il cui primo intervento apparve sulla «Rivista di Milano» del 20 dicembre 1921, poi in *Impressioni di un lettore contemporaneo*, del '28, e nella *Storia della letteratura italiana*, del '37) il *Compagno dagli occhi senza cigli*, dove «sono fuse in una sintesi che d'A. non raggiunse più la sua doppia vita e la sua doppia arte»¹⁹. O come il Russo che già nei *Narratori* (1923), e più tardi in *G. d'A., Saggi tre* (1938), coglieva negli ultimi scritti dannunziani una «nuova dolcezza melodica e una magica trasparenza di stile, una leggerezza e una raffinatezza d'espressione, una rapidità e semplicità di periodo, da cui si può trarre l'impressione che una sincera spiritualità muova le parole del poeta»²⁰.

Ma il problema del d'Annunzio «notturno» prendeva vigore dopo la morte del poeta con l'articolo del Pancrazi che lo sollevava, come s'è visto, e i saggi apparsi nel numero speciale di «Letteratura», a cura di G. De Robertis e E. Falqui, del marzo 1939. In particolare, per la novità delle proposte e di alcune felici indicazioni, anche ai fini di un raccordo plausibile tra il primo e il secondo d'Annunzio, vanno segnalati gli apporti di E. Cecchi e G. De Robertis. Il Cecchi escogitava la formula «Esplorazione d'ombra» che egli vedeva raggiunta, anche se solo in parte, nelle prose di memoria e principalmente nel *Notturmo*, «libro delle tenebre», a suo giudizio, e pur «pieno di luce (...) e d'una disperata leggiadria, che non ha riscontro se non nelle più pure poesie di *Alcyone*. Ma d'una *Alcyone* siderea invece che terrena. Un'*Alcyone* astrale, lunare»²¹.

G. De Robertis, d'accordo con Cecchi, nel ricondurre il d'A. «notturno» all'*Alcyone* e al *Forse che si forse che no*, contrariamente ad altri, e allo stesso Pancrazi che risaliva fino al *Piacere*, additava i «tre tempi» della lunga arte dannunziana in *Canto novo*, *Alcyone*, *Le faville* (e con *Le faville*, la *Leda*, la *Licenza*, il *Notturmo*, fino al *Libro segreto*), un percorso che muove da «una sensualità carnale» e approda a «una sensualità senza carne»²².

Sul versante della critica marxista (notoriamente avversa a d'Annunzio, a cominciare da Gramsci per arrivare ad A. Leone De Castris, che intitola sprezzantemente il saggio dedicato a d'Annunzio nel suo *Il decadentismo italiano*, Bari 1974, riesumando una novella pirandelliana, «Il guardaroba dell'eloquenza») ha ancora una sua validità l'ampio e articolato studio di C. Salinari compreso nel volume *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, del 1960.

Per Salinari «il d'Annunzio "notturno" è, non meno dell'altro, impastato di superuomo»²³, il quale «si manifesta nell'impegno linguistico e tecnico di rendere i colori, le visioni, i barbagli, le allucinazioni dati dalla cecità»²⁴. Tuttavia, riconosce che «gli unici momenti nei quali si possano superare e la sproporzione e la falsità insite nel velleitarismo, sono proprio quelli della frustrazione, del ripiegamento deluso, di una iniziale e opaca coscienza della inanità della tensione superomistica»²⁵. E individua il d'Annunzio migliore in alcuni motivi, precisamente quelli della «tregua» (da cui «prende le mosse il libro di *Alcyone*»), della madre (cui sono da collegare sempre «i ricordi della prima giovinezza, degli smarrimenti infantili, degli affetti familiari»²⁶), della delusione e della sconfitta, quando il poeta «viene colto da un improvviso senso di vuoto e di disperazione»²⁷. Per il critico marxista, di «un'avventura letteraria, che è stata, forse, la più prestigiosa del nostro secolo», sopravvive solo il motivo della sconfitta»²⁸. Una tesi discutibile, pur se con qualche fondamento di verità.

Sempre nel '60 appare il *Tutto d'Annunzio* di E. De Michelis, che è un'attenta ricognizione, cronologicamente disposta, dell'intero corpus dannunziano, con notazioni per quanto attiene al nostro tema, nuove e sugge-

stive. Per De Michelis «rinascere nel *Notturmo* il gusto dei ritmi veri e propri, al confine del verso» e «si isola il fondamentale lirismo e impressionismo musicale e visivo, sempre implicito nel prosatore»²⁹.

Nelle pagine del *Notturmo*, e delle affini prose autobiografiche, per un altro studioso degli anni Sessanta, F. Tropeano, manifestamente dissidente dal Salinari, «l'esteta e il superuomo sono assenti; le immagini sono incise e stagliate; prima si affastellavano e sfumavano in simboli, ora si solidificano»³⁰.

Insomma, quali le novità effettive del *Notturmo*, sempre che ve ne siano, in rapporto alle opere precedenti e coeve?

«La grande novità, per venire a indagini e proposte più recenti, secondo il Mutterle, sta nel fatto che è il poeta stesso ad essere reso oggetto, anche in qualità di soggetto scrivente, a registrare quasi suo malgrado visioni e immagini; e a ciò si accompagna una constatazione sconvolgente, che il miracolo di operare metamorfosi non è specifico soltanto dell'arte, ma è intrinseco alla vita stessa e alla materia»³¹.

Si è già detto in precedenza come non tutti gli studiosi di d'Annunzio siano d'accordo sulla priorità artistica da assegnare a un'opera piuttosto che ad un'altra dell'ultimo periodo. Per G. Barberi Squarotti, per accennare a uno studioso che in tempi diversi ha dedicato a d'Annunzio saggi notevoli, il *Notturmo* «non ha l'inventività straordinaria e la ricchezza di motivi e di ricerche di linguaggio de *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, né l'esemplarità ideologica de *Il compagno dagli occhi senza cigli*; è stato più un celebrato modello per la «prosa d'arte», ovvero una sorta di esemplificazione dell'autenticità di tale poetica vociana e postvociana che una vera e propria fase diversa nell'opera dannunziana, che segni un confine nettissimo fra il d'Annunzio alcionio e sensuale e vitalistico e il d'Annunzio esploratore d'ombra»³². Per qualcuno, anzi, le prose di ricerca e di memoria non solo non modificherebbero sostanzialmente la struttura mentale e stilistica del d'Annunzio fondata sull'orazione, ma trasformerebbero questa in autologia»³³.

Parlare, quindi, di poetiche diverse («poetica dell'orafa», del «convalescente», del «superuomo», «dell'eroe e del martire», secondo la distinzione, piuttosto artificiosa, fatta dal Binni nella sua giovanile *Poetica del decadentismo*) o addirittura in contrasto, a proposito di d'Annunzio, sarebbe del tutto improprio, essendo per lui ogni poetica «strumentale», in quanto mirante, come rilevava A. Jacomuzzi in uno studio di qualche anno fa, alla «rappresentazione d'un reale destituito d'ogni concretezza e dissolto nell'ipostasi della vita concepita come perenne produzione e riproduzione di forme»³⁴.

E si potrebbe continuare in questo gioco di specchi dove l'ambivalenza delle posizioni ha margini spesso assai ristretti.

Le ultime tesi riferite parrebbero ricondurci alle conclusioni del Croce e cioè che d'Annunzio «non ha avuto quel che si dice evoluzione o progres-

so, ma un mutare apparente e un persistere reale»²⁰. È un'impressione, certo, che il lettore prova ogni volta che prende, o riprende, tra le mani un testo dannunziano, non escluso il *Notturmo*, dove, attraverso la mitizzazione dei compagni di guerra, lo scrittore sembra rivolto soltanto a costruire il suo mito personale, ponendo, come ha visto il Ricciardi, «al fondo dell'operazione formale un intento sacrificale, una interpretazione del fatto bellico e del rapporto poeta-vate-guerra e io-altro da sé in chiave sacrale»²¹.

Estremamente variegata, dunque, la critica dannunziana, anche in relazione alle sole prose «notturne», con atteggiamenti, da parte degli studiosi, di amore-odio, attrazione-reiezione, in base, ovviamente, non solo alle loro specifiche metodologie, ma agli orientamenti ideologici spesso prevalenti e, quel che è peggio, prevaricanti.

Quale la conclusione del nostro discorso di necessità veloce e la nostra posizione in merito? Questa: che ove si sappia discernere nell'opera vasta e varia del Pescaraese la *pars construens* da quella *destruens*, senza attribuire valore assoluto e discrimine netto ai due o più tempi della sua parabola artistica, si riconoscerà, come ha riconosciuto recentemente un critico qualificato, il Barberi Squarotti, che, nonostante tutte le limitazioni e le remore, d'Annunzio resta, nel panorama della Letteratura italiana del Novecento, «uno dei pochissimi sommi»²².

NOTE

1. Cfr. W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Sansoni, Firenze, 1947 e inoltre *La protesta di Leopardi*, Ivi, 1973.
2. Poi in *Scrittori d'oggi*, serie VI, Laterza, Bari, 1953 e in *Ragguagli di Parnaso - Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1967, pp. 215-16.
3. Cfr. E. Paratore, *Studi dannunziani*, Morano, Napoli, 1966.
4. Cfr. W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, cit., p. 7.
5. Si vd., per es., quanto R. Serra scriveva su "La voce" del 6 aprile 1911, ora in *Scritti*, I, Le Monnier, Firenze, 1958.
6. Cfr. E. Raimondi, *G. d'A.*, in *Storia della letter. it.*, IX, *Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1969, pp. 4 sgg.
7. Cfr. R. Serra, *Lettere* (1914), ora in *Scritti*, cit., p. 277.
8. *Ibidem*.
9. *Ivi*, p. 284.
10. Cfr. M. Marazzan, *Sulla prosa di d'A.*, in *L'arte di G. d'A.*, Mondadori, Milano, 1968, p. 234.
11. Cfr. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 324.
12. Cfr. A. Gargiulo, *Il «Notturmo»*, in *G. d'A.*, *Notturmo*, Oscar Mondadori, Milano, 1975, p. 15.
13. *Ivi*, p. 16.
14. *Ivi*, pp. 31-32.
15. *Ivi*, p. 35.
16. *Ivi*, p. 37.
17. *Ivi*, p. 42.
18. *Ibidem*.
19. Cito da A. Momigliano, *Storia delle letter. it.*, Principato, Messina-Milano, 1937, p. 581.
20. Cfr. L. Russo, *G. d'A. - Saggi tre*, Sansoni, Firenze, 1938, pp. 31-32.

21. Cfr. E. Cecchi, *Il «Notturmo» e l'esplorazione d'ombra*, in «Letteratura», marzo 1939, poi in *Ritratti e profili*, Garzanti, Milano, 1937, infine, in *L'arte di G. d'A.*, cit., pp. 237-44.
22. Cfr. G. De Robertis, in «Letteratura», cit., poi in *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1940.
23. C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano, 1960, p. 97.
24. *Ivi*, p. 98.
25. *Ivi*, p. 100.
26. *Ivi*, p. 101.
27. *Ivi*, p. 102.
28. *Ivi*, p. 105.
29. E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano, 1960, pp. 537-30.
30. F. Tropeano, *Saggio sulla prosa dannunziana*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 85.
31. Cfr. A. Marzio Mutterle, *G. d'A.*, Le Monnier, Firenze, 1980, p. 167.
32. Si vd., tra gli altri, *Il gesio improbabile*, Flaccovio, Palermo, 1971, *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli, 1976 e ora *Invito alla lettura di d'A.* (da cui cito), Mursia, Milano, 1982.
33. Cfr. G. Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di d'A.*, cit., p. 200.
34. Si vd. di M. Guglielminetti, *Struttura e sinuosi del romanzo del primo Novecento*, Silva, Genova, 1964, e *Introduzione all'autologia di d'A.* (già in «Sigma», n. 29-30, gennaio-giugno 1971), in *La contestazione del reale*, Liguori, Napoli, 1974.
35. Cfr. A. Jacomuzzi, *Una poetica strumentale. G. d'A.*, Einaudi, Torino, 1974, p. 51.
36. Cfr. B. Croce, *G. d'A.*, in *Letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari, 1954, p. 24.
37. Cfr. M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Giappichelli, Torino, 1970, p. 278.
38. In «Tuttolibri», 5 ottobre 1985.

COMUNICAZIONI

MARGHERITA GHILARDI

Il lettore che sa leggere
D'Annunzio notturno
per Emilio Cecchi

Difficilmente - benché meticoloso archivista dei propri ricordi e classificatore puntiglioso delle principali esperienze della propria giovinezza - Cecchi si curò di fornire indicazioni precise intorno alla sua formazione intellettuale e letteraria. Per tutte le pagine che ci descrivono piccoli eventi familiari, luoghi di vacanza, amici o conoscenti, non una che abbia a protagonista un libro. Tra i tanti possibili ritratti resta nell'ombra, o mal se ne distinguono i contorni, quello del lettore da giovane. In questa lunga ostinazione al silenzio colpisce quindi, e si carica di un valore altamente simbolico, quanto segnala - sotto l'intestazione di un anno in seguito designato quale momento-chiave di un più deciso accostarsi alla scelta di un'intera esistenza¹ - uno «schema biografico» redatto nel dicembre 1912, primo dei molti che si susseguono nel voluminoso *corpus* dei taccuini:

Licenziato dall'Istituto Tecnico, 1901; viaggio di un mese nel Senese. Lettura del d'Annunzio².

Millenovecentouno. Otto anni più tardi il critico pronuncerà la battuta d'avvio di un mai interrotto dialogo in pubblico con il suo autore: la recensione al *Gabriele D'Annunzio* di Borgese, seguita, ad appena quattro mesi di distanza, dal grosso studio sul *Forse che sì*. L'ultimo articolo risale inverosimilmente al gennaio del 1966; chi lo firma morirà nel settembre³. In mezzo alle due date si colloca una serie di interventi che non conosce l'eguale, per quantità e vivacità d'interesse, nella pur sterminata bibliogra-

fia cecchiana, e la cui netta maggioranza appare pervicacemente dedicata alle opere del periodo notturno. Ora se è vero, com'è vero, che i libri di D'Annunzio hanno nutrito generazioni di altri libri, e che molto deve all'ultima produzione del poeta tanta parte della nostra letteratura medio-novecentesca, non sembrerà troppo azzardata, né stravagante o tantomeno fantasiosa, l'ipotesi che la lettura dei primi scritti notturni - e una lettura tale da innescare quel processo interpretativo successivamente approdato alla stesura di *Esplorazione d'ombra* - abbia potuto sedimentare in certa prosa più giovanile di Cecchi (quella, per intenderci, che la beffarda stroncatura di Papini ebbe a definire «mosaicata e invetriata»), stratificandovi suggestioni e risonanze. Ciò nondimeno, nei limiti di una pur accurata ricerca, nessun indizio emerge a testimoniare l'effettiva presenza di un simile deposito, laddove l'unica traccia plausibile è in realtà la classica eccezione che proverbialmente conferma la regola. E la conferma non soltanto perché tra i due luoghi in questione quello che dovrebbe essere un calco è paradossalmente anteriore al modello di almeno dieci anni, ma perché un archetipo comune smentisce qualsiasi altra eventualità di derivazione immediata. Se infatti «il sapore metallico delle dosi medicinali» con cui si apre uno degli *Studi critici* ricorda senz'ombra di dubbio il «sapore metallico dell'iodio»⁷ così ostinatamente ricorrente in tutto il *Notturmo*, Cecchi stesso, nell'indicare come probabile fonte dannunziana il «savour of poisonous brass and metal sick» dell'*Hyperion* di Keats⁸, denuncia anche l'origine del proprio enunciato e attesta l'assoluta indipendenza delle due pur identiche immagini.

Per quanto negativo, l'esito di una ricognizione siffatta non invalida tuttavia le ragioni da cui muove una delle considerazioni di partenza: la peculiarità del ruolo che il rapporto con D'Annunzio - e segnatamente del D'Annunzio notturno - viene a svolgere nella vicenda, se non è possibile asserire dello scrittore, per lo meno del critico. Peculiarità, si aggiunga, che non risiede esclusivamente nell'elevato numero degli interventi pubblicati. Ciò che differenzia infatti questo colloquio a lungo protratto da quello intrattenuto con la maggioranza degli altri autori, siano anche i più cari, è la sua evidente evoluzione nel tempo, una sorta di qualità dinamica che, procedendo da posizioni di dissenso, e spesso da un rifiuto quasi totale, giungerà gradualmente ad assestarsi in forme di sintonia e di adesione. In questa storia complessa i contributi riservati alla produzione notturna, la cui profonda coesione si tenderà a sottolineare fin dall'inizio, coprono una parte da protagonisti: non soltanto perché costituiscono il momento più intenso dell'attenzione rivolta da Cecchi all'oggetto della sua analisi critica, ma perché ne individuano la chiave di volta, insieme proponendo il nodo del dibattito e siglandone poi l'effettivo scioglimento. Nel giugno del 1912 esce la recensione alla *Contemplazione della morte*, nel gennaio 1917 quella intitolata alla *Leda senza cigno*, nel novembre e dicembre 1921 i due articoli sul *Notturmo*: un primo elzeviro seguito, ad appena una settimana di distanza, dall'appendice di un "tarlo"; poi ancora, nel gennaio del 1923 e nel luglio del 1924 appaiono le "terze pagine" rispettivamente dedicate a

Per l'Italia degli italiani e al Venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile. Trascorso questo periodo l'interesse per il lavoro dannunziano si stabilizzerà su un ritmo meno costante, assumendo contemporaneamente un timbro più distaccato e, lo si può affermare, quasi pacificato. Come se, con il discorso sul *Notturmo*, e con i due interventi successivi che di questo non costituiscono che la logica messa a punto, Cecchi avesse pronunciato la sua parola più vibrante e, insieme, definitiva. Appare del resto emblematico in tal senso che gli unici saggi di maggior respiro elaborati negli anni della piena maturità e poi della vecchiaia non soltanto vertano ancora sul ben noto problema, ma ripropongano esclusivamente materiale già edito. Tanto *Esplorazione d'ombra*, infatti, accolto nell'*Omaggio a D'Annunzio* del 1939, quanto il più tardo *Il «Notturmo» e l'«esplorazione d'ombra»*, pubblicato nel 1963 in occasione del primo centenario della nascita⁹, non rappresentano, con diversa organizzazione del testo ma con ugualmente minime varianti e pressoché nulle zone di sutura, che una fusione dei quattro elzeviri apparsi tra il 1921 e il 1924. Tant'è che perfino l'ormai proverbiale formula che dà il titolo al più famoso dei due studi era già stata coniata fin dalla lontana recensione alla *Leda* del 1917:

E allora cominciò la sua arte notturna, nera; la sua «esplorazione d'ombra», come egli riconosce e definisce questi accenni, questi assaggi di novità.

A chiarire la cifra fondamentale della posizione da cui muove inizialmente il dibattito critico di Cecchi - precedente cioè alla lettura della produzione notturna e venutasi progressivamente modificando attraverso i contributi sulla *Contemplazione* e sulla *Leda* - basterà rileggere il paragrafo introduttivo di *Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio*, edito nel 1913 ma già ultimato, almeno nella sua prima stesura, fin dal luglio 1911:

Se v'è accaduto un giorno di sentire desiderio di metter da parte per un momento e *Laus vitae* e *Alcione*, è ripigliare, invece, l'*Adelchi*, i *Sepolcri*, o i *Canti* del Leopardi, v'è accaduto, certo, di provare anche, dapprima, una emozione di doloroso stupimento. Vi è parso di essere usciti da un salone adorno, per entrare in un ambiente che non invita: squallido, scolorato, con un sentore di cerni sepolcrali (...). Scomparsi i puttini, gli specchi, i cartigli svolazzanti, siamo assai vicini allo squallore della catacomba. Ma quel che di morto è nell'aria, vale, più di tutto, a rilevare quanto c'è di vivo che irrompe e quasi frange la linea dell'ombra sacra. Riabituatici, rifatto l'occhio alla mezza luce, alle tinte troppo pallide, sentiamo come di trovarci la prima volta in un'atmosfera di purità e di giustizia. Ci pare di avere abbandonato un mondo illusorio, per una vita superiore, tutta raccoglimento e consapevolezza accorata¹⁰.

È su questo «mondo illusorio», benché già fin dal saggio sul *Forse che si egli non potesse esimersi dal percepire un «possente segreto (...) perso in quel turbinare», qualcosa «di compiutamente vivo (...) nella trama intricata ed infetta del romanzo e del dramma dannunziano»¹⁰, che fa vigorosa-*

mente pernio la ragione più intima del dissenso di Cecchi. Ancora, negli appunti preparatori per l'intervento sulla *Contemplazione della morte*, databili tra la primavera e il giugno del 1912, si afferma:

Stupendo di tecnica e vuoto di contenuto vero (...)¹¹.

Annotazione, questa, che ben si accorda ad un'altra ad essa posteriore di quasi un anno e riferita al *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*, mai recensito ma certamente letto nel gennaio del 1913 e minutamente postillato nelle pagine dei taccuini:

Reagire, sempre, allo splendore letterario vuoto; non lasciarsi mai sedurre: anche oggi: «Proemio alla Vita di Cola di Rienzo»!¹²

Un atteggiamento assai simile, del resto, informa ampiamente di sé tanto il precedente articolo sulla *Contemplazione* quanto, sebbene in diversa misura, quello successivo dedicato alla *Leda* e alla *Licenza*. Bastino, dal primo, pochi stralci:

Muove con quei gesti di stile ai quali ci ha ormai abituati con la sua frenesi autoesaltativa; interpreta ogni ricordo e ogni simulazione di avvenimento di vita interiore, in una qualche sorta di mito (...), e le formule della solita gnomica eroica si alternano a divagazioni iperboliche, tese in un continuo sforzo verbale. (...)

Gettatosi in quelle affermazioni profetiche, il D'Annunzio perde ogni sorveglianza di sé stesso, divaga per successioni disastrose. (...) Qui è impossibile distinguere più la nota del sentimento vero dall'intenzione retorica, il grottesco voluto, dal grottesco involontariamente accaduto, il mistero dell'arte dall'arte della mistificazione.

E ancora, quasi portando a termine cinque anni più tardi una stessa frase lasciata interrotta, si dichiarerà con fermezza nel secondo:

Ma la grazia verbale per cui lo scrittore può scomporre i fatti anche più semplici in queste qualità quasi magiche, è nemica dell'arte di astrarne valori organici e vitali. Come Mida: ciò che tocca gli diventerà oro, anche quando la sua fame è più trista. Oro e non pane.

Per afferrare compiutamente il significato profondo della posizione assunta da Cecchi nei confronti dell'autore cui è indirizzata la sua indagine, sarà necessario soffermarsi sulle riflessioni che nello stesso periodo egli viene svolgendo intorno alle ragioni più intime del proprio mestiere non tanto di critico quanto di scrittore, teso alla faticosa ricerca di un autonomo e personale registro espressivo. Sintomatico, in tal senso, che i taccuini di questi anni appaiano affollati dai più disparati progetti creativi - poesie, racconti, abbozzi di romanzi, addirittura un dramma - mentre, d'altro canto, vi s'intensificano annotazioni di carattere precipuamente teorico-letterario. Nel frattempo, anticipando di un anno la recensione alla *Leda senza cigno*, il 1° febbraio 1916 era uscito sulla «Tribuna» *In dilectissimum*, primo tra i futuri *Pesci rossi*. Difficilmente tale contemporaneità avrebbe po-

tuto non provocare un comprensibile corto circuito, una sorta di sovrapposizione e di intreccio tra i due pur diversi itinerari: risulterà anzi evidente come essi giungano a intersecarsi e a scambiarsi perfettamente l'uno con l'altro. Ecco, ad esempio, una pagina del 30 maggio 1912, coeva quindi alla lettura della *Contemplazione della morte*:

Io non ho mai sentito più intenso e persistente che in questi ultimi tempi, lo stimolo verso la perfezione, e il volere deciso di sacrificare tutto alla perfezione del mio lavoro. Rivedendo qualche scritto vecchio, come lo trovo scucito, non architettonico; inessenziale, non necessario, e nella espressione gonfio, verboso! Impresione viscida; ripugnante.¹³

E nel gennaio del 1913 un appunto limitrofo a quelli relativi al *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo* propone:

Ridurre la mia prosa a membri brevi e semplici; tutta cose e rapidità.¹⁴

Ancora, non a caso muovendo da un confronto diretto con l'esempio di D'Annunzio, nel luglio successivo si perverrà ad affermare con perentorietà inoppugnabile:

In letteratura: uscire dal trombonismo Dannunziano, dalla frase tonda, e venire a esprimere, attraverso una fattura nuova, simbolica, un vasto, architettonico, contenuto umano. (...)

(...) Scrivere, deve essere un accentrarsi, non un discentrarsi; stilizzarsi (...).¹⁵

Allo «splendore vuoto» che rimprovera all'oggetto della sua dissezione critica Cecchi scrittore oppone dunque, in una posizione impeccabilmente dialettica, una prosa che sia «tutta cose», alle «divagazioni iperboliche» l'«accentrarsi» di un «architettonico contenuto umano». Si veda invece come queste considerazioni, assumibili a tutti gli effetti quali programmatiche dichiarazioni di poetica, trovino una consonanza profonda con alcuni luoghi del contributo sul *Venturiero senza ventura*, dove emblematicamente ricorre quel termine di «architettura» che nel codice linguistico di Cecchi designerà sempre una delle irrinunciabili qualità positive della pagina scritta:

(...) si fa perspicuo, nel libro odierno, come questo «frammentismo» dannunziano fosse tutto legato ed organico: apparente dispersività, che consisteva invece in occasioni di avventurosi ritorni a un punto vitale. (...)

(...) queste pagine ci agevolano la difficoltà di ricondurre sotto i significati centrali anche quelle che posson sembrare lontane divagazioni, ornamentazioni e capricci; laddove sono parti quasi tutte necessarie di un castello musicale, di un edificio di pensieri e di suoni, d'una architettura di «variazioni» sopra un tema ricchissimo e rigoroso.

La conclusione del processo interpretativo della stagione notturna, risoltosi in un consenso quasi incondizionato, sembra dunque verificarsi per Cecchi nel momento in cui si riesce a stabilire una pur parziale sintonia tra l'oggetto della sua esperienza di lettore e il proprio, personale modo di intendere e realizzare la scrittura. Non è un caso, del resto, che molti anni più tardi - tra la fine del 1933 e l'inizio del 1934 - egli progetti di riutilizzare vari stralci di questo articolo per un saggio su Firenze¹⁶: quella Firenze, intesa come «*polis rinascimentale*», in cui vedrà sempre realizzata la manifestazione tangibile del senso più alto dell'«architettura», e che indicherà più volte come sua vera maestra di prosa.

Se le *Faville*, e particolarmente quelle apparse dapprima sul «Corriere della Sera», costituiscono quindi il definitivo approdo dell'esplorazione critica di Cecchi, pronunciando l'ultima battuta di un dialogo che qui pare aver finalmente raggiunto una sua essenziale unità linguistica, queste chiudono allo stesso tempo una parabola che, significativamente, proprio su di esse era stata precedentemente aperta. Nei taccuini del 1912, infatti, le note preparatorie alla stesura dell'intervento sulla *Contemplazione della morte* seguono, senza soluzione di continuità, un gruppo di appunti riferentisi a due dei *Memoranda* pubblicati appunto sul «Corriere» il 24 settembre e il 5 ottobre 1911: le future «faville» *Dell'attenzione e Esequie della giovinezza*. Segno evidente che già a tale altezza l'indagine non soltanto era venuta lucidamente cogliendo il nodo più tenace che lega tra loro le opere del periodo notturno, ma da questo aveva dipanato il filo lungo il quale si sarebbe coerentemente svolto il proprio ragionamento critico. Si veda, in proposito, come Cecchi prosegue la sua analisi della *Contemplazione* dopo averne messo in luce le zone maggiormente affette da «frenesi autoesaltativa» e da «intenzione retorica»:

Eppure, seguitando a leggere, e leggendo con intenzione amorosa, che non si scoraggi pur sotto le offese (...), (...) restano pagine nelle quali il D'Annunzio si limita ad una semplice autoanalisi senza sciupare la notazione de' propri sentimenti, con interpretazioni eroiche, trascendentali. Queste pagine sono forse anche più frequenti negli altri capitoli che, da un anno, pubblica sparsamente il «Corriere della Sera» (...). Non c'è, nel D'Annunzio, tutti siamo d'accordo, quella attenzione indifferente sulla quale si basano le vere e complete scelte del buono e del migliore, estetico e morale, sulla quale si accende la luce serena dello spirito, che guida al progresso e all'accrescimento sicuro. 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 risponderne, di rievocazioni; alle risponderne di queste impressioni attribuendo egli strani significati profondi; leggendo egli, in esse singolari leggi fatali. (...) Ma soltanto chi sia (...) completamente cieco da non accorgersi in quale infinita notte arda faticoso, per noi creature comuni, il lume della coscienza, contro la foschezza dei sensi, contro le opache abitudini della disattenzione, può reputare inutile l'esempio e l'avvertimento: «di tutte le mie facoltà quella che più assiduamente stimolo ed aguzzo è l'attenzione».

Quando il D'Annunzio esercita questa attenzione strettamente

sulla natura e sui fatti della propria anima, al di fuori delle influenze corruttrici dei sentimenti dell'orgoglio, dell'enfasi, della mania di prevalere, ciò che egli ne ricava, s'è detto, è rivelatore, profondo, e, spesso, formalmente perfetto.

Una volta accostate queste affermazioni a quelle più tardi proferite - muovendo appunto da un confronto con le opere anteriori - nel primo dei due contributi sul *Notturmo*, risulterà nitido il progressivo sviluppo, e insieme la coesione di fondo, dell'interpretazione cecchiana:

Disturbate dalle nette intrusioni del profetismo dannunziano, dai macchinismi narrativi, e, soprattutto, logorate dallo stesso sforzo d'evocarle, le apparizioni si avvicendavano, s'inseguivano, sparivano (...).

Ora, le stesse ragioni che richiamarono violentemente il D'Annunzio dalla vita attiva, confinandolo a lungo, a occhi bendati, in un letto, valsero a eliminare dal *Notturmo* molti di quegli elementi ribelli che continuamente avevano compromesso gli ultimi lavori. Non c'era più bisogno di estrinsecare un'idea, un fantasma, al punto di dar loro, come nel racconto, una parvenza esistenziale, una persona. Il teatro si trasportava tutto, e si chiudeva, nell'anima. L'anima non riconosceva più che le sue proprie visioni e più immediate.

Emblematicamente, ancora una volta la linea sembra richiudersi in un cerchio, se si giustappongano a tali osservazioni gli appunti che l'autore, negli stessi giorni in cui attendeva alla lettura della *Contemplazione della morte*, aveva registrato sulle pagine dei suoi taccuini:

Che cos'è fare lo scrittore, se non prendere la sostanza della propria vita e passarsela per le mani, continuamente; plasmandola quasi in una maniera insensibile, poi con impeto, poi con nausea; ma essendo sempre al suo fatale contatto? (...) Tante volte io avevo nausea, soltanto, di questo brancicare la mia sostanza, di non essere che curvo su di me, ora ho imparato, in parte (...): vedere questo specchio insaziabile, che non si cuopre mai, non si annera mai, mai è vuoto, anche quando pare deserto e tutt'ombra.¹⁷

È dunque l'«attenzione» che salda inscindibilmente tra loro i diversi momenti della stagione notturna, innescandone il meccanismo creativo e insieme realizzandone l'ultimo approdo - quando appunto essa, non più disturbata da intrusioni devianti di «enfasi» e di «retorica», si piegherà più intimamente a far luce sull'«anima» e sulle «cose», a operare cioè la propria «esplorazione d'ombra». Che sia questo il perno centrale intorno a cui ruota tutto il sistema dell'analisi cecchiana lo dimostra agilmente la recensione alla *Leda*, deputata a svolgere internamente ad esso una funzione di esplicito collegamento tra l'intervento sulla *Contemplazione* e quello sul *Notturmo*:

L'attenzione è ormai la facoltà che da alcuni anni il d'Annunzio invoca di più e testimonia, al posto della precedente «energeia». «Di tutte le mie facoltà quella che più assiduamente stimolo ed aguzzo è

l'attenzione», Nell'ultima opera (...) questa decima musa ha dato i segni di predilezione migliori.

È un'attenzione più analitica che costruttiva; più intenzionale che naturale e istintiva. Non si tratta della qualità di coerenza e presenza ch'è all'origine di ogni attività superiore. Ma d'una facoltà di sforzo, voluta e sussultante, con annodamenti e quasi-incapricciamenti improvvisi.

Essa è ancora «una contraddetta attenzione; una disattenta attenzione», ma capace tuttavia di produrre nelle pagine prese in esame «temi tutti liberi e musicali, non nuovi ma di risonanza divenuta più profonda». Finché, giunto alla conclusione di un itinerario che magicamente sembra ricondurlo nel luogo da cui si era un tempo incamminato, il critico potrà lapidariamente asserire nell'articolo riservato al *Venturiero*:

(...) può dirsi che la chiave di tutta la nuova maniera e di questa opera del D'Annunzio, trovasi in alcune pagine del volume dedicate all'*Attenzione*.

È non soltanto «la chiave» della «nuova maniera» dannunziana, ma anche e soprattutto di quella particolare lettura che il suo interlocutore ha saputo operarvi. È sintomatico in tale prospettiva, che il tema dell'«attenzione» si sposti proprio in questi lavori ad interessare anche il tessuto rappresentativo della prosa di Cecchi. Per ben due volte infatti, riferendosi al suo autore, egli sceglierà di esprimersi attraverso l'uso di una stessa metafora, quella suggerita da un animale i cui «occhi placidi e spietati - come scriverà in un più tardo «capriccio» di *Corse al trotto* - s'aprono su un'edizione inedita del mondo»: il gatto. «È un contadino di Toscana direbbe che D'Annunzio ha tre anime come i gatti», legge appunto la recensione alla *Leda*, mentre più tardi, il «tarlo» sul *Notturno*: «È tornato il gatto. Ed era giusto che il gatto tornasse di notte, a passi di velluto».

Che la «favilla» intitolata all'attenzione giuochi un ruolo fondamentale nel dialogo instaurato con D'Annunzio, pronunciandone in un certo senso la parola definitiva, è testimoniato inoltre da una pagina dei taccuini - databile alla primavera del 1912 e forse perfino anteriore alla lettura della *Contemplazione della morte* - ove se ne registra quella stessa citazione tanto spesso riutilizzata in seguito, e in questo caso avulsa da qualsiasi contesto nonché priva di ogni ulteriore annotazione:

«Di tutte le mie facoltà, quella che più assiduamente stimolo ed aguzzo è l'attenzione», D'Ann. 1911, 24, IX²⁸

Nel giugno successivo Cecchi tornerà ancora a soffermarsi sul segmento in questione:

Come è notevole che D'Ann. abbia potuto scrivere: la facoltà che più eccito etc., è l'attenzione; questo, fa capire tanto del suo vero fondo, che non è paesistico soltanto: avvia a sentire tante cose inesprese in lui; inesprese per il Croce, ma già sfiorate, almeno, da lui, per noi.²⁹

Poco più avanti, negli appunti in cui si viene elaborando l'articolo sulla *Contemplazione*, l'interesse suscitato dall'apoforisma dannunziano passerà ad esprimersi in un'accezione ben diversa, caricandosi di un più urgente e profondo significato:

Questo è straordinariamente vitale: «Di tutte le mie facoltà quella che più assiduamente stimolo ed aguzzo è l'attenzione». (...)

Pagine nelle quali egli fa autolisi: è invincibile il senso di incitamento che egli riesce a dare, anche quando la sua forza è mischiata di estetismi, di vizi. Il battere dell'orologio qui nella stanza, lo sbadigliare di una persona qui vicino, il brusio giù nella strada, sembrano divenuti da poche ore qualche cosa di diverso, di animato: qualche cosa che io percepisco con una coscienza arricchita, scaltrita. (...) Quella vigilanza, quella attenzione acuminata, quel non distendersi mai, non fosse che per mantenersi in attitudini travagliosamente artificiose, hanno la loro bellezza di significato: dicono: fai lo stesso tu, nei modi tuoi. Sono una morale per artisti, pericolosa, belligera, complicata: ma incantevole ed inebriante. Chi farà cose nuove saprà sfruttarne l'esempio, correggendola, dandole il sorriso, togliendole il taglio dell'egoismo che ha bisogno di affermare criticam. se stesso³⁰.

Al lettore si è qui sostituito improvvisamente lo scrittore, che proprio attraverso l'oggetto della sua analisi critica e spronato dal suo stesso «incitamento» giunge a delineare con schematica chiarezza un autonomo programma di lavoro. La natura dell'esperienza letteraria risiede dunque in questa capacità di percepire con «coscienza arricchita» l'animazione delle cose, e compito di chiunque voglia fare scrittura sarà quello di indagare con «attenzione acuminata» la verità sepolta che si cela sotto la quiete apparenza del reale, e che saprà manifestarsi non appena si sia capaci di spostare il normale punto di prospettiva da cui si osserva. Che l'«esempio» abbia in seguito effettivamente funzionato non è troppo difficile appurarlo.

Si torni a rileggere quanto aveva affermato D'Annunzio nella «favilla» *Dell'attenzione*:

Sul pavimento della terrazza, una riga sottile di luce immobile mi sembra senza origine naturale. Sorveglio per un poco i passi meccanici dei camerieri fra tavola e tavola: nessuno vi mette il piede sopra. È una linea magica, un limite, un confine tra due mondi, che io solo discopro. (...)

Il lungo sforzo fornito ha lasciato nel mio spirito una stanchezza e una malinconia che operano su le cose come la più pronta potenza. Certo, la mia cravatta è annodata non senza grazia e squisito è il fiore che porto all'occhiello; ma posseggo un anello più meraviglioso che l'anello di Gige, e qui nessuno lo sa. Quei due bruti ben pettinati, mentre laggiù muovono le mascelle non diversamente da due macacchi sul ramo, ignorano la qualità dell'occhio che li guarda e li scompono ed estraee dai ceffi le linee che non rivela alcuno specchio. La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita sui più comuni oggetti.³¹

E si prenda adesso la prima pagina dei *Pesci rossi*, il cui titolo Cecchi con-

fesserà ad un amico di aver «inalberato (...) come un programma», e che individua ormai la cifra più originale e caratteristica della sua prosa:

I pesci rossi nella palla di vetro nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà d'accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. (...) Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri. (...)

Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte montuosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana. Posata ai lati sulle branchie, come sur un motivo di decorazione, pareva resa anche più astratta dalla fissità dei grandi occhi neri cerchiati d'oro.

Di profilo eran piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari e imbronciati. Di profilo evocavano canneti e graziose scogliere. Ma di faccia pareva venissero fuori da un panorama amorfo, da un oceano pacifico e velato, e la loro palla diventava semplicemente l'acqua.

Sono due registri espressivi che non ammettono nessun accostamento, tuttavia è innegabile la sintonia profonda delle ragioni che li animano. «D'Annunzio sa vedere, e sa di saper vedere» aveva annotato nel lontano 1912 il lettore sui suoi taccuini²¹: forse, verrebbe fatto di aggiungere, D'Annunzio ha mostrato allo scrittore come «saper vedere». È in questo insegnamento la suggestione più profonda esercitata dalla produzione notturna sulla pagina di Cecchi: una lezione che certo non gli impedirà di svolgere il dettato della propria prosa in una direzione addirittura opposta a quella del suo interlocutore, ma che pure si concretizzerà stabilmente in una scelta mai rinnegata, nell'esercizio tenace di un'«attenzione» chiamata ad accompagnarlo attraverso la propria autonoma «esplorazione d'ombra». E certo non è un caso che appunto questa fortunata espressione, che il suo inventore dichiarerà di stretta derivazione dannunziana, sia in realtà frutto di un'emblematica svista. Modellata probabilmente sul calco di «vertigine d'ombra» e «gorgo d'ombra», ambedue presenti nella *Contemplazione della morte*²², essa non trova tuttavia testuale riscontro in nessun luogo notturno. O meglio, solo là dove, ancora nella *Contemplazione*, il poeta designerà Ugo e Parisina quali suoi «esploratori di tenebre»²³. Eppure, nelle annotazioni preparatorie al suo intervento e poi nell'articolo stesso, il critico si ostinerà a leggere a proposito della medesima sequenza: «esploratori di ombra»²⁴. Se la sostituzione «tenebre»/«ombra» non provoca una benché lieve sfasatura all'interno del meccanismo interpretativo, risulterà oltremodo evidente il suo alto valore simbolico qualora la si intenda come una sorta di trasposizione dell'identico concetto - ciò che è compito dell'«attenzione» indagare e mettere in luce - dal codice espressivo tipico del vocabolario dannunziano ad uno più consono al registro adottato da Cecchi. Ancora una volta, dunque, l'obiettività del critico è stata inconsapevolmente tradita dalla soggettività dello scrittore, la cui intrusione tende chiaramente ad operare una traduzione immediata della parola altrui nel

proprio specifico linguaggio.

«(...) anche un errore ha un significato e può servire a illuminare una verità», ebbe a sostenere Cecchi in un lontano articolo sul *Gabriele D'Annunzio* di Vincenzo Morello;²⁵ e forse, almeno in questo caso, si avrebbe voglia di dargli ragione. Del resto, se mai se ne accorse, al *lapsus* non mostrò certo di fare attenzione l'autore del *Notturmo* quando, uscitane la recensione, formulò questa dedica sul frontespizio del volume inviato in dono a chi ne era il responsabile: «a Emilio Cecchi per il raro piacere che, in tanta ottusità disattenta, egli mi ha dato "come lettore che sa leggere"».²⁶ Difficilmente colui che aveva «gli occhi bendati» avrebbe saputo guardare con più lungimiranza tanto al di là di qualsiasi onesta e ragionevole previsione.

NOTE

1. «Curriculum (...) 1901 (...) letture d'arte e di letteratura», E. CECCHI, *Liber studiorum* X, p. 261; l'intero *Curriculum*, con l'aggiunta di una riproduzione fotografica del manoscritto, è pubblicato in *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, a cura di G. SCUDDER, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970, pp. 13-18.

2. E. CECCHI, *Liber studiorum* III, p. 175; ed anche E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. GALLO e P. CITATI, Mondadori, Milano 1976, p. 146. I taccuini di Cecchi sono pubblicati solo in parte, per questo si è preferito citare sempre e direttamente dai manoscritti, conservati presso il Fondo Cecchi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, la cui Direzione si ringrazia sentitamente; ad essi ci si riferisce inoltre adottando lo stesso termine usato dall'autore: «liber studiorum». Ogni qualvolta l'annotazione riportata sia rintracciabile anche nell'edizione a stampa, come in questo caso, ne sarà comunque fornita l'indicazione completa.

3. Si danno, nell'ordine, le indicazioni bibliografiche dei tre contributi ricordati: E. CECCHI, [Recensione a] G.A. BORGESE, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi 1909, «La Critica», a. VII, fasc. VI, 20 novembre 1909, pp. 462-472; E. CECCHI, «Forse che si forse che no», «La Voce», a. II, nn. 12, 13 e 15, 3, 10 e 24 marzo 1910, rispettivamente pp. 275-276, 282-283, 289-290; E. CECCHI, *I taccuini di Gabriele D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 25 gennaio 1966. Per eventuali antologizzazioni o ristampe di questi e degli altri interventi che saranno citati solo in prima edizione, v. *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, cit., cui si rimanda anche per una rassegna completa dell'attività critica di Cecchi sull'opera dannunziana.

4. E. CECCHI, *Guta scienza*, in *Studi critici*, Puccini, Ancona 1912, p. 285.

5. G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Treves, Milano 1921, pp. 26 e 380; cfr. inoltre: «L'iodio mi fa una bocca di metallo», *ivi* p. 108.

6. Cfr. [E. CECCHI], *Libri nuovi e usati*, «La Tribuna», 2 dicembre 1921; firmato: «Il tarlo».

7. Si danno, nell'ordine, le indicazioni complete dei sei contributi: E. CECCHI, «Contemplazione della morte», «La Tribuna», 24 giugno 1912; E. CECCHI, *La Leda e la Licenza*, *ivi*, 18 gennaio 1917; E. CECCHI, «Notturmo» di Gabriele D'Annunzio, *ivi*, 24 novembre 1921; [E. CECCHI], *Libri nuovi e usati*, cit.; E. CECCHI, *Il nuovo libro di G. D'Annunzio*, *ivi*, 27 gennaio 1923; E. CECCHI, *L'opera d'arte*, «Il Secolo», 31 luglio 1924.

8. Rispettivamente: E. CECCHI, *Esplorazione d'ombra*, «Letteratura», a. III, fascicolo fuori serie *Omaggio a D'Annunzio*, marzo 1939, pp. 40-58; E. CECCHI, *Il «Notturmo» e l'esplorazione d'ombra*, «Lettere italiane», a. XV, n. 4, novembre-dicembre 1963, pp. 427-433.

9. E. CECCHI, *Inno a B. Croce e G. D'Annunzio*, «Aprutium», a. II, fasc. X-XI, ottobre-novembre 1913, pp. 484-505 (p. 484); per quanto riguarda le precedenti roda-

zioni, cfr. E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 39-56.

10. E. CECCHI, «Forse che si forse che no», cit., rispettivamente pp. 276 e 289.

11. E. CECCHI, *Liber studiorum* II, p. 52.

12. E. CECCHI, *Liber studiorum* III, p. 72; per quanto riguarda la segnalazione dell'avvenuta lettura del volume, e gli altri appunti ad essa relativi, cfr. *ivi*, pp. 11 e 80-83.

13. E. CECCHI, *Liber studiorum* I, p. 165; e *Taccuini*, cit., p. 73.

14. E. CECCHI, *Liber studiorum* III, p. 72; e *Taccuini*, cit., p. 131.

15. E. CECCHI, *Liber studiorum* VI, pp. 2 e 6; e *Taccuini*, cit., p. 196.

16. Cfr. E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 510-511.

17. E. CECCHI, *Liber studiorum* I, p. 166; e *Taccuini*, cit., p. 73; l'annotazione è databile tra il 30 e il 31 maggio 1912.

18. E. CECCHI, *Occhi di gatto*, in *Corse al trotto*, Bemporad, Firenze 1936, p. 101.

19. E. CECCHI, *Liber studiorum* I, p. 156; e *Taccuini*, cit., p. 76.

20. E. CECCHI, *Liber studiorum* II, p. 45; e *Taccuini*, cit., p. 82.

21. E. CECCHI, *Liber studiorum* II, p. 49; e *Taccuini*, cit., p. 78. Con alcune varianti, ma sostanzialmente immutate, queste annotazioni saranno poi riutilizzate nella recensione al volume.

22. G. D'ANNUNZIO, *Il venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile*, Treves, Milano 1924, pp. 59-63.

23. E. CECCHI, *Pesci rossi*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 5-6.

24. E. CECCHI, *Liber studiorum* II, p. 26; e *Taccuini*, cit., p. 78.

25. G. D'ANNUNZIO, *Contemplazione della morte*, Treves, Milano 1912, rispettivamente pp. 4, 5, 31; e 114.

26. *Ivi*, p. 86.

27. E. CECCHI, *Liber studiorum* II, p. 52.

28. E. CECCHI, *Nuova critica dannunziana*, «Le Cronache Letterarie», a. I, n. 6, 28 maggio 1910, pp. 2-3 (p. 2).

29. Il volume è oggi conservato presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, Fondo Cecchi; una riproduzione fotografica della dedica è in E. CECCHI, *Letteratura italiana del novecento*, a cura di P. CI-TATI, 2 voll., vol. I, p. 250.

CRISTIANA MAGGI-ROMANO

Esplorazione di «ombre»: D'Annunzio notturno e Ungaretti

Precede di due anni la data di pubblicazione del *Notturmo* (11 novembre 1921) ma non quella iniziale di composizione (cui fa seguito di almeno tre) l'edizione vallecchiana della *Allegria di naufragi* uscita attorno al medesimo mese di novembre del 1919.

Che i due libri, tanto distanti nella consueta antitesi Ungaretti-D'Annunzio, quanto cronologicamente contigui, anzi per buon tratto (1916-1919) l'uno dentro l'altro, in parallela sincronica crescita, presentassero curiosi punti di contatto è una constatazione che ha sorpreso non poco chi vi parla nell'occasione di una rilettura di D'Annunzio «notturno» per questo anniversario. Ne è scaturita l'indagine che segue sino ad approdi invero piuttosto lontani ed in partenza niente affatto prefigurati.

Sta di fatto che la stesura del *Notturmo* inaugura l'anno che vedrà «venire alla luce» la prima raccolta ungarettiana, *Il Porto sepolto*, futura sezione della *Allegria di naufragi*. Poche le probabilità che D'Annunzio ne possa aver fatto immediata conoscenza: non c'è il tempo, né tanto meno sono favorevoli i tempi. Gli ottanta esemplari numerati, usciti in quel fine dicembre di guerra del '16 dallo Stabilimento tipografico friulano di Udine per cura e interessamento del tenente Ettore Serra, sono diffusi *brevi manu* e ben presto esauriti entro la cerchia di conoscenze comuni e di amicizie del giovane Ungaretti, che col suo libretto sotto il braccio va a trascorrere il Natale in licenza a Napoli presso Marone. Piuttosto, nell'otto-

bre del medesimo anno, in tutt'altra veste e tiratura e con ben altra diffusione data la notorietà dell'autore. Treves pubblica la *Licenza alla Leda* che, composta tra il maggio e il giugno, offre fra l'altro ai suoi lettori (tra i quali, perché no?, il nostro Ungaretti) l'anteprima di alcune trascrizioni dai cartigli del *Notturmo*. Negli anni successivi, '17-'18 fino al '19, procede il lavoro poetico di Ungaretti: qualche pubblicazione in rivista («La Riviera ligure», «La Raccolta», «Cronache letterarie», il «Sempre Avanti», l'«Ardita» ecc.), un altro libretto di poesie in lingua francese dal titolo *La Guerre* (Paris, Etablissements Lux) nel gennaio del '19, e finalmente la raccolta *Allegria di naufragi*. Troppo tardi per incidere sulla revisione del *Notturmo* giacché, per quanto si sa, a quella data l'opera era già quasi completamente messa a punto, e da tempo concordate e ultimate le incisioni di De Carolis. Né peraltro copia dell'*Allegria* e tanto meno del *Porto sepolto* sono conservate al Vittoriale.

I due libri nel loro parallelo tragitto non sembra insomma che arrivino a conoscersi. Così, fisicamente i loro autori. A distanza di pochi mesi si trovano nelle medesime località di guerra di cui i testi riferiscono, ma non s'incontrano né si corrispondono. Invero i due libri parlano l'uno all'altro. Si richiamano innanzitutto luoghi e date di quella pagina di storia che ne costituisce per entrambi lo sfondo, la guerra, del '15-'18: così per l'«uomo di pena» Ungaretti, giorno dopo giorno sulle pietre del Carso, come per l'infortunato D'Annunzio che dal «letto di pena» rievoca i compagni, rivive episodi, dolori ed esaltazioni. Sarà quindi primo oggetto della mia esposizione dare rilievo a questa dimensione comune quale emerge dalle pagine del *Notturmo* e quindi quale ancor meglio si definisce in rapporto al diario poetico ungarettiano tramite le testimonianze della *Licenza alla Leda* e dei *Taccuini*. Ma il *Notturmo* e l'*Allegria* si richiamano anche dal punto di vista letterario: c'è una rispondenza di lessico, di immagini, di movenze che nella seconda parte del mio intervento, per una breve campionatura, vedrò di analizzare e interpretare. C'è infine, all'interno della grossa eredità dannunziana che la raccolta successiva all'*Allegria*, *Il Sentimento del tempo* e, per la prima sezione inedita, il *Porto sepolto* del '23, apertamente manifestano, la traccia, se pur esigua, della specifica lettura del *Notturmo*: all'ascolto di questi messaggi si rivolge infine la terza e ultima parte di questa ricerca.

Subito dopo la «prima offerta» dedicata quasi interamente alla commemorazione di Miraglia ed esplicitamente scandita nei giorni 26 «dicembre» 1915 e poi 20, 21, 22, 23 «dicembre» (in quei medesimi giorni e precisamente il 22 e il 23 di dicembre Ungaretti dà «Cima 4» sul San Michele compone le prime due poesie de *Il Porto sepolto*, *Lindoro di deserto* e *Veglia*), all'inizio dicevo della «seconda offerta», inaspettatamente sottolineata e isolata dallo spazio bianco, la prima allucinata carrellata dall'alto verso il basso della zona carsica: «Ecco il Carso pallido. Ecco la selva di Tarnova, nera. Ecco l'Isonzo, ceruleo.» Verrebbe spontaneo continuare a «contare» («Questo è l'Isonzo...»), aggiungere altri «fiumi», sostituire un luogo estraneo... la suggestione è grande e non di poco contribuisce ad ac-

crescerla la compresenza di motivi familiari al dettato di guerra ungarettiano (p. 228⁹):

Ho il petto pieno di grido, e non odo la mia voce.

Il letto oscilla, sbanda, e poi precipita. Un deserto di sasso, sgretolato e forato, viene precipitosamente incontro al mio occhio che non si chiude. Gli attimi sono eterni. La caduta non ha fine.

Ecco il Carso, pallido. Ecco la selva di Tarnova, nera. Ecco l'Isonzo, ceruleo.

Ora mi sembra di percepire nella caduta lo splendore bianco delle mie ossa. La mia bocca è aperta e arida come una di quelle fenditure nel calcare scarnito.

Brucio. Il sudore stilla come un pianto che non trovi più la via del ciglio.

Dalle «urla» di *Solitudine* che «feriscono / come fulmini / la fioca campana del cielo // E sprofondano impaurite» al pianto che non riesce ad effondersi, da questa implosione di grida e di lacrime e percezione scheletrica del proprio corpo («Ho tirato su / la mie quattr'ossa») all'immagine della bocca «aperta e arida come una di quelle fenditure» che richiama la bocca «dirgrignata / volta al plenilunio» della vicina notte di *Veglia*, con quanto di effetto procura poi l'uso ripetuto della comparazione semplice: «come una di quelle fenditure...» - «come un pianto che non...», «si vede» concludeva Ungaretti (in *Sono una creatura*), il coinvolgimento emotivo è innegabile.

Più oltre, quasi bollettino di guerra e commento in prosa dal vero di alcuni versi del *Porto sepolto*, il racconto di un amico e compagno di Giuseppe Miraglia che, tornando «dall'Alpe» in data 27 dicembre 1915 riferisce la drammatica situazione dei soldati nelle trincee del Carso, in quei «budelli di macerie» dove «per ore e ore» strascicava la sua «carcassa usata dal fango» il fante Ungaretti ancora sul San Michele ovvero nelle sue prossimità se *Veglia* data appunto il 25 dello stesso mese (pp. 279-80):

Il 27 dicembre, dopo la morte di Giuseppe Miraglia, venne a visitarmi Giacomo Boni. [...]

Tornava dall'Alpe [...]

Mi raccontava che gli Alpini, con le gambe congelate, cercavano di levarsi al suo passaggio e sorridevano. [...]

Mi raccontava che nel Carso era anche peggio. Le trincee s'empivano d'acqua, e i fanti stavano con le gambe nell'acqua motosa fino alle ginocchia, per giorni e giorni. [...]

Ancora, dopo una notazione che rasenta quasi il comico se vogliamo verificarla sulla testimonianza e sulla persona di Ungaretti (p. 358):

Dall'Alpe e dal Carso i fanti mi mandano i fioretti colti nella trincea o nella collina, le foglie di lauro colte al passaggio nei giardini devastati.

il contatto si ristabilisce a livello letterario e per contrapposizione attorno a una figura che, iperbolicamente, con quel pizzico di macabro che D'An-

nunzio usa, un'altra ne suscita, tanto più discreta ed emblematica giacché trasposta in metafora nella rappresentazione d'apertura de *I Fiumi*:

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo

La si rilegga tra queste righe del *Notturno* (p. 362):

L'altra notte sognai che lo scoppio di una granata mi aveva portato via le gambe e le braccia e l'altro occhio. Ero un tronco che abbeverava di sé qualche sasso del Carso. «Giudicatemi.»

Né questo rappresenta un caso isolato nella ricerca dell'effetto cruento, la circolarità della dolina che suggerisce a Ungaretti l'analogia con il circo è più avanti raffigurata da D'Annunzio con quest'altra raccapricciante similitudine (p. 398):

Vidi la dolina carsica, simile a un occhio dalle palpebre rovesce arrossarsi di carne maciullata, per tutto l'orlo.

Poco oltre il registro memoriale si fa nuovamente lirico e dal nostro punto di vista il testo è interessante per l'indicazione di due precise località comuni all'*Allegria*, Vallone e Campolongo (p. 401):

«Guarda! Guarda!»
Chi sa com'è bella la notte laggiù nel Vallone del Sangue, fra baracca e baracca, fra tenda e tenda!
E chi sa come biancheggia l'incantesimo delle pietre a Campolongo mentre la nebbia sale dalla Val d'Astico! Chi sa come grandeggiano stanotte le muraglie ciclopiche e i torrioni di roccia a Bosco Agro...

A Vallone Ungaretti sarà l'anno successivo; dall'aprile all'agosto del '17 vi compone sei liriche che per la metà sono poesie notturne. A Campolongo, il 5 luglio dello stesso anno, la notte di *Giugno*, non descrittiva, non contemplativa, non nostalgica ma, nell'auspicio di una sua prossima fine e di un risveglio nell'amore di una donna, emblematica; notte cioè come guerra, dentro la guerra: «Quando / mi morirà / questa notte / e come un altro / potrò guardarla ... Quando mi risveglierò / nel tuo corpo ... Quando mi morirà / questa notte».

Di Vallone non abbiamo nei *Taccuini* dannunziani altra testimonianza. La località ha invero una sua precisa identità geografica che proprio il riscontro con il *Notturno* mi ha invogliato a verificare. Si tratta di un solco carsico asciutto, profondo circa 80-100 metri che fu probabilmente un antico letto del Vipacco e che incide l'altopiano carsico da N a S separando il Carso di Doberdò (a O) dal Carso Goriziano (a E). In tutta la sua lunghezza il suo fondo è largo solo qualche centinaio di metri. Fu occupato

dalle truppe italiane nell'agosto del '16 dopo la presa del San Michele; quando Ungaretti vi giunge svolgeva dunque il ruolo di sicura retrovia.

Data la conformazione del luogo, stretto e infossato, meglio si comprende nelle poesie d'evasione il composto il riferimento dilatatorio a «una gran piana» di *Nostalgia* (poi *Sogno*) e a «un oceano di scampanelli» di *Rosa fiammante*, mentre invece *Notte* ne sottolinea il senso di oppressione («nel mondo / che mi calca e mi sprema») e *Sono malato* traduce uno stato d'animo tra i più dolenti e sconfortati («La malinconia / mi macera // Il corpo dissanguato / mi dissangua / la poesia»), venendo anche a consonare nel riferimento al sangue con il dettato «notturno» che completa la denominazione in Vallone del Sangue¹.

Il venerdì santo (21 aprile) del 1916 introduce e si dedica a un altro luogo familiare alla poesia di guerra ungarettiana, consacrato dai versi di *Sono una creatura*: il monte San Michele. Su quel «calvario» D'Annunzio vede immolato il «Figliuol d'uomo» (p. 411):

Il Figliuol d'uomo è oggi per noi suppliziato sul monte selvaggio
che ha nome da San Michele portaspada, sul monte delle quattro
cime e delle quattro ire, nel Carso senza ombra e senza acqua ...

I fanti vi s'eternano. Li rivedo assalire le creste... Li rivedo insorti
contro il cielo tonante. Sembrano da prima sterpi e triboli squassati
dalla bufera. Poi diventano uomini irti. Poi diventano denti della
roccia irosa. Mordono l'eternità.

«La morte / si sconta / vivendo» sembra la risposta di Ungaretti da quel medesimo «calvario», da quella «roccia irosa» dove dalla fine dicembre del '15 lo ritroviamo nell'agosto del '16.

D'Annunzio, come riferisce il *Taccuino* LXXXVII, aveva di persona assistito, da un osservatorio della zona, all'attacco e alla temporanea conquista da parte italiana della Cima 4. Merita rileggere qualche passo del resoconto che per talune osservazioni ed espressioni richiama in modo impressionante quanto di quei luoghi trasposto in poesia da Ungaretti (p. 820²):

21 ottobre 1915

Su la via di Ruda [località sottostante Campolongo a O dell'Isonzo] ... Si passa per le vie battute dal tiro a gran velocità. (...)

L'osservatorio è in soffitta ...

Si vede il monte con le nostre trincee - il trincerone austriaco.

Le due mammelle della cima 4, la cima 3, la cima 2. Un fuoco d'inferno. (...)

La casa vuota - ferita [Di *San Martino* non rimarrà che «qualche brandello di muro // esposto all'aria»].

... Alle falde del monte le case bianche tra i pioppi, diroccate, senza tetto.

Non si scorge un uomo su tutto il monte. Le trincee simili a macerie, coperte di sacchi di sabbia [così l'incipit di *Pellegrinaggio* «Tra due pareti di macerie» poi «In agguato // in questi budelli / di macerie»] - Sul culmine del monte qualche albero spoglio, con le braccia tese, disperate. [Si torna alla rappresentazione d'apertura de *I Fiumi* e stavolta in stretta analogia] (...)

Sono le dieci meno cinque minuti - Scorgo i soldati avanzare sotto la cima 3, in ordine sparso - ... Le mitragliatrici *cuciono*. [Il verbo è sottolineato nel testo e non può non sottolineare nella nostra memoria la prima delle *Immagini di guerra del Porto* «L'aria è crivellata / come una trina / dalle scoppiettate ...»]

La cima 4 è ora *irta* dei nostri gloriosi soldati - simile a una roccia dentata, a una sega di sasso. (...) Il monte esprime i guerrieri ogni sasso è un combattente splendido. [Su un piano di valori e di ruoli totalmente diverso, alla medesima equivalenza sasso-uomo che la natura del luogo doveva violentemente imporre, si affidano i versi che dal «Valloncello di Cima 4» Ungaretti comporrà qualche mese più tardi, il 5 agosto 1916: «Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente // disanimata / è il mio pianto / che non si vede»; e si legga ora l'*incipit* dell'ultimo capoverso del resoconto dannunziano ...]

Mi dicono che i nostri, giunti su la cima, *gettavano pietre* [le ultime due parole sottolineate].

Durante il periodo pasquale Ungaretti è a Versa, *A Riposo* come intitolata la prima poesia che vi compone il 27 aprile. Una lettera a Papini scritta il giorno stesso di Pasqua ci dà la fortunata occasione di leggere, a fianco del passo sopra citato del venerdì santo, le sue parole, gli stessi giorni, da una località dove anche D'Annunzio era stato pochi mesi addietro e a proposito del medesimo monte definito dall'uno «selvaggio» dall'altro, nello scritto che segue, «aspro»:

Caro Papini, oggi è Pasqua. Una domenica banale e piove. Ma tu avessi visto, stamani i nostri soldati, i miei compagni, com'è fissavano il loro mondo custodito, con che smarrimento si ritrovavano per le strade di questo villaggio redento. Cari miei compagni. Sfilavano ieri snelli alla cadenza dei loro passi risoluti, amabili. E hanno guardato in viso la morte, senza sapere perché e hanno rifiuto il monte «aspro», i più ingegnosi, i più mansueti i più impetuosi i più generosi - non sanno perché - ricostruttori di questa terra.

La lettera, riferisce Leone Piccioni che la pubblica³, è datata 24 aprile 1916 dalla «zona di guerra» e spedita a Firenze in via Colletta. Fatto curioso in tanta concordanza di eventi sembra una inesattezza nel calendario di uno dei due scriventi: stando alla data 21 aprile annotata a fianco del venerdì santo nel *Notturmo*, Pasqua doveva ricorrere il 23 e non il 24 del mese! Evidentemente è post-datata la lettera di Ungaretti. Ma ancora il luogo e l'argomento sembrano tessere una magica tela che avvolge entrambi. Così si conclude la lettera di Ungaretti:

Come era bello il capitano di 23 anni, alto due metri che, cavalcando iniziava la marcia. Come era bello il capitano Cremona.

Compatire, compatire, e compatire, a questa principale bontà iniziamoci, ritroviamoci uomini intensamente.

Quando D'Annunzio si era recato a Versa per assistervi a una messa celebrata sul campo, sul finire della cerimonia aveva avuto un fortuito e salufico incontro (si trattava peraltro di una semplice puntura di vespa) con

un «giovine capitano»; racconta l'episodio la *Licenza alla Leda*⁴ rielaborando il Taccuino LXXXV datato 17 ottobre 1915:

Un giovine capitano, alto snello, adusto, si china verso di me e mi dice a bassa voce: «Perdoni, tenente». Poi mi mette le dita nel collo e afferra una vespa che stava per pungermi. Ha la vespa viva tra il pollice e l'indice. Me la mostra sorridendo.⁵

Ma torniamo a dati più oggettivi. Un'altra località che i versi del *Porto sepolto* hanno reso celebre⁶ e che anche il *Notturmo* menziona è Bosco Cappuccio. D'Annunzio ne rievoca l'attacco, cui assistette di persona dall'isola Morosina nell'ottobre del 1915 (pp. 319-20):

L'Ammiraglio mi parla dell'Isola Morosina come d'una grande nave da battaglia ancorata davanti alla costa nemica. Egli sa quel che io feci, coi marinai, nell'ottobre del 1915. (...)

Ora salgo per la torre di legno...

Vedo la Sdobba e il Quaranta cerulei, la corona nevata dei monti, un lembo del Bosco Cappuccio, e i Ronchi, e Doberdò ... e Trieste luggiù come una forma di luce ... [Poco dopo, iniziati i tiri] Vedo la granata scoppiare al limite del bosco.

Ma soprattutto vale soffermarsi sugli appunti registrati nel *Taccuino XCV* pochi giorni dopo la data che nella *Annotazione* al *Notturmo* campeggia come la data della «rinascita», il 13 di settembre 1916. Sono relativi al passaggio di D'Annunzio a di 23 settembre 1916 per Castelnuovo e quindi per San Martino. Neppure un mese dopo la memorabile rappresentazione ungarettiana del 27 agosto («Di queste case / non c'è rimasto / che qualche / brandello di muro / esposto all'aria // Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto / nei cimiteri...») D'Annunzio a sua volta vede e annota (p. 868):

(...) I traderi delle case alzati come le pale dei fichidindia San Martino Lo scheletro delle case - I soldati che assodan la via - quasi stalgmiti - pallide - Il sole giovine Il cannone La trincea nuova (...) I soldati della centuria, pazienti, con volti tristi e rassegnati di vecchi operai, spaccano i sassi [Torna alla mente quest'altra «immagine di guerra» (ora *In dormiveglia*) «Mi pare / che un affannato / mugolo di scalpellini / batta il lastricato / di pietra di lava / delle mie strade ...»]

(...) La tomba nella dolina Le pietre e gli sterpi intorno - Le grotte profonde e i ricoveri - La tomba quadrata - con una colonna ottagonale nel mezzo - e quattro mozzette quadrangolari ove sono piantati i gerani ancor vivi - [Ha quindi un riscontro dal vero la precisazione «nei cimiteri» del v. 10 di *San Martino del Carso*, successivamente cassata]

Il tragitto dannunziano da San Martino continua sino a Doberdò e Aquileia. Ancora interessanti al nostro riguardo queste telegrafiche segnalazioni: «Il lago di Doberdò - Uno stagno luccicante - La quota 141 - Le pietre vi luccicano». Confermano la localizzazione della quota 141 (come peraltro

risulta dai rilievi altimetrici della carta topografica) a S di San Martino poco sopra Doberdò del lago. Ungaretti il 1° agosto vi aveva composto giusto la lirica *C'era una volta* ricordando, nostalgico e sognante tra quelle pietre, il verde il Bosco Cappuccio che aveva attraversato poco prima nel percorso di avvicinamento da Mariano al San Michele¹⁷.

Con *San Martino del Carso* si conclude il vero e proprio diario di guerra de *Il Porto sepolto*, così come il tragitto sopra citato attraverso il paese di San Martino conclude il periodo «notturno» di D'Annunzio. Le poche successive poesie ungarettiane degli ultimi giorni di settembre e primi di ottobre sono tutte datate a Loevizza e l'ultima di queste (in ordine di composizione non di posizione), *Perché*, il 23 novembre a Carsia Giulia.

Durante l'autunno del '16 Ungaretti è anche in ospedale per malattia, ne scrive a Marone¹⁸, e finalmente lo raggiunge, in licenza a Napoli, come s'è detto, dalla fine di dicembre ai primi del gennaio '17. Il 26 del mese è già a Santa Maria la Longa e poi a Versa nel febbraio. D'Annunzio completamente ristabilito riprende con l'autunno la sua piena attività militante e oratoria, nell'ottobre esce la *Licenza alla Leda*, e nella *Licenza* ecco un'altra pagina di diario in una località comune (p. 206):

Vado a Versa. È una mattina di ottobre limpidissima, quasi temprata e forbita come un'arme nuova. Le strade sono già asciutte, stanno per ridiventare polverose. File di soldati, file di muli, file di carriaggi. La mia macchina grigia, snella, vibrante come una piccola torpediniera, fende i battaglioni che si aprono (...)

Il brano che già ho citato per l'episodio del «capitano» tratta appunto della visita compiuta da D'Annunzio il 17 ottobre del '15 a Versa su invito del generale Vanzo per assistervi alla messa e all'orazione per la brigata Caltanissetta lì accampata in attesa dell'azione sul San Michele. A quella data Ungaretti non era stato ancora inviato al fronte (da Biella, durante un corso di addestramento il 23 ottobre del '15 scrive a Papini: «Oggi rientro al 53° fant. Vercelli»¹⁹). Molto suggestiva la descrizione della cerimonia religiosa su un altare improvvisato avvolto da vecchie coperte di lana che mostrano i buchi («Ci si vede il sole a traverso») e nello sfondo il Carso: «Il Carso è laggiù, laberinto di trincee e forteto di reticolati, quale lo conosco dall'alto». Poco più oltre ancora (p. 215):

Imagina d'una trincea profonda, sul Monte San Michele, nel Bosco Cappuccio, dove si muore, dove la morte percuote e schiaccia di subito, dove il corpo diventa inerte come la mota, come il sasso, all'improvviso.

«Come il sasso aspro del vulcano, / Come il logoro sasso del torrente, / Come la notte sola e nuda ...» intonerà *Dannazione*. E a quell'epoca l'autore del *Sentimento del tempo* doveva aver senz'altro visto queste pagine dannunziane, forse vi si era «riconosciuto»...

Santa Maria la Longa nei pressi di Palmanova è il paese «adagiato / nel suo camice / di neve» che Ungaretti, si diceva, raggiunge nel gennaio del

'17 e al quale in *Desiderio* (poi *Dormire*) vorrebbe «sommigliare». Luogo aperto e aprico se «con un breve / moto / di sguardo» vi «s'illumina d'immenso». Difatti sede di un campo di aviazione da cui, nella primavera del medesimo anno, viene ad operare D'Annunzio. Lo testimonia tra l'altro una delle *Faville, Della decima Musa e della sinfonia decima*, datata «Primavera del 1917, in Santa Maria la Longa»; nell'indicazione del luogo (mi si conceda questa pedanteria filologica) l'articolo in minuscolo e la «L» di Longa maiuscola come scrive Ungaretti dall'edizione Vallecchi in poi, quando invece le stesure precedenti davano articolo e aggettivo minuscoli come a designare un nomignolo occasionale²⁰.

Questa è l'ultima occasione d'incontro, mancata per pochi mesi. Nel febbraio Ungaretti sarà a Versa, nell'aprile e ancora nell'agosto in quel Vallone 'sanguinoso' e 'dissanguante' che il *Notturno* ricorda. A queste date, a questi luoghi, si fermano le vicine esperienze di questi due grandi personaggi, vicini e lontani assieme nei luoghi, negli eventi, nella traduzione e interpretazione dei medesimi.

Ma i due libri, dicevamo, si svolgono lungo un tracciato parallelo anche da un punto di vista prettamente letterario, sembra cioè che parlino la stessa lingua, scandiscano il periodo secondo gli stessi tempi brevi, facciano uso di termini e immagini analoghe. E tutto ciò sorprende non essendo ipotizzabile l'ascendenza di uno sull'altro, solo, eventualmente quella di un comune maestro, quale Rimbaud o altri, su entrambi. Ma non basta.

Quanto, ad apertura, immediatamente colpisce nel *Notturno*: quel dettato cioè così asciutto e scarno sostenuto anzitutto dal verbo, al tempo presente, spesso alla prima persona («Ho gli occhi bendati. / Sto supino ... Sollevo... Scrivo ... Sento... I gomiti sono .. Sento... La stanza è ...»), l'insistente presenza dell'aggettivo possessivo «mio» (p. 174 «Quando la Sirenetta s'accosta al mio capezzale... le mie mani... le mie anche ... nella mia cassa ... al mio corpo ... il mio capo... la mia imagine...»), ovvero le determinazioni temporali, sempre in rilievo a inizio periodo (p. 176 «Ora il mio corpo è in una cassa ... Ieri il mio spirito si squassava come... Oggi è raccolto...»), e il contrappunto della preposizione avversativa («Ma il cuore batte senza misura») come quello della negazione ribadita dal «più» (p. 178 «Non sento più il guanciale, non sento più il letto ... Non più fuoco ma... Non più faville ma stille»), l'appoggio della comparazione semplice che si concede, essa sola oltre l'avverbio «quando», ad artifici anaforici (p. 181 «Come il rapimento di una melodia ...; come la rivelazione d'un verso...; come il messaggio del vento...; con uno spirito senza riva, con un corpo senza forma, con un gaudio che sembra terrore, io sento l'idealità del mondo», e precedentemente p. 171, «Quando la dura sentenza del medico... quando il vento dell'azione... quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne... risorse il bisogno di esprimere, di significare...»); quanto, dicevo a colpo d'occhio, nelle prime pagine, subito sorprende, si ritrova nel *Porto sepolto* e nell'*Allegria*. Pare un enigma che infine ha trovato, a mio avviso, soluzione grazie a una pre-

cisa verifica nel retroterra notturno di D'Annunzio, nella prima sperimentazione cioè di quell'«arte nuova» che l'autore «impara» sui cartigli del *Notturmo* solo dal punto di vista manuale. È a livello del *Forse che si forse che no*, de *Le Martyre de Saint Sébastien* (entrambi recensiti entusiasticamente da Ungaretti ancora ad Alessandria d'Egitto¹¹), delle *Faville del maglio*, iniziate ad uscire sulle pagine del «Corriere della sera» nel luglio del 1911, per tanti aspetti precorrenti il *Notturmo* (ma anche di *Alcyone* e di *Maia*, loro incunaboli), che quell'«arte nuova» si precisa e si evidenzia. Ecco allora che il *Notturmo* si è venuto a rivelare un testo 'spia'. Mi spiego. I tratti comuni hanno per buona parte dei loro precisi precedenti nella zona indicata come pre-notturna, a quel livello devono aver inciso e lavorato su Ungaretti lasciando delle tracce nella sua produzione poetica. D'Annunzio e Ungaretti si incontrano insomma sul *Notturmo* apparentemente quanto appariscentemente, in realtà Ungaretti aveva seguito le orme dannunziane che portano al *Notturmo* per prendere poi a quell'altezza la sua strada: la svolta per l'*Allegria*.

Un antecedente che l'autore del *Porto sepolto* può aver conosciuto, anche successivamente alla data di pubblicazione sul «Corriere della sera» che lo vide ancora in Egitto (5 ottobre 1911), è una delle *Faville* dal titolo *Esequie della giovinezza*. Vi leggiamo (p. 532¹²):

M'indugio nel letto, come se non valga più la pena di levarsi. Volgo il dosso alla luce; sento l'inerzia divenire d'attimo in attimo più greve. Non penso se non al mio corpo e, pensando al mio corpo, non penso se non alla morte. [Sembra quasi il *Notturmo*. E ancora] (...) Mi pare che, con un poco d'ardimento, la mia anima potrebbe scoprire l'ultimo fondo del mistero. Ma la mia anima s'è come rimpicciolita, s'è come ritratta, simile a una di quelle creature neghittose che torpono sotterra avviluppate in sé stesse. [Siamo vicini alla seconda similitudine della prima «immagine di guerra già ricordata, lo stesso predicato verbale riferito agli «uomini» che Ungaretti vede «ritratti / nelle trincee / come lumache nel loro guscio». Segue] Non v'ha più in lei né ansietà, né impeto alcuno; ma mi lascia ... [e Ungaretti in *Perché* «... ma non mi lascia nell'aria / almeno la serica striscia di un volo». Poco oltre] Mi torna alla bocca l'amaro della salsedine, che è come il gusto dell'annientamento ... e non sono se non una povera cosa ... [Lo stesso paragone in *Natale* e ci si tornerà sopra.¹³]

Dopo un breve brano tessuto sul filo del ricordo della madre e dell'infanzia, ad apertura del seguente (p. 536): «Se andassi? Non scorgo più Firenze. Anche la città si nasconde». Un'altra dissolvenza, di un'altra città, Alessandria d'Egitto, viene subito alla mente: «Il sole rapisce la città / non si vede più / ... / anche le tombe resistono molto» (*Meriggio di agosto* poi *Ricordo d'Africa*). Il dettato è quasi sovrapponibile e vi si aggiunga il primo verso di *Chiaroscuro*: «Anche le tombe sono scomparse». L'inquadratura dannunziana si sposta alle colline e alla campagna lungo il corso dell'Arno. È primavera, una nebbiolina confonde e vela il paesaggio: «Per tutto il corso dell'Arno, sotto le colline, s'alza un vapore di perla e si pro-

paga. Le colline sembran quasi svenire. ... Sempre più s'attenuano; si perdono; transitano chi sa dove. Non resta se non un lento vapore...». Non è ancora il *Notturmo* di D'Annunzio, ma è senz'altro le *Nocturne*¹⁴ di Ungaretti: «le ciel est perdu sous un air / de languers ... il regarde la candeur des campagnes se perdre en languers». La dipendenza si fa ancora più dichiarata ai cpv. 4 e 10: «or aux rameaux noirs pousse le printemps (...) aucune violence ne dépasse celle qui prend un aspect de froid et de mystère», e D'Annunzio: «Ha [la campagna] un aspetto leggero e snello, perché i rami sono ancor nudi». Nella prima versione italiana *Ironia di Dio*: «Domattina un velo di verde intenerirà da questi alberi lasciati ancor secchi, quando poco fa, la notte li ha nascosti. (...) Nessuna violenza supera quella che prende aspetti silenziosi e freddi».

Anche il potenziamento della capacità sensitiva del poeta nei confronti del fenomeno naturale (eppur quasi patologico) della primavera, la capacità cioè di avvertire oltre il senso visivo il turgore dei rami («Ma i rami hanno il colore del desiderio, qualcosa di anelante) è comune ai due testi dove l'uno «ode» con gli occhi e l'altro «sente» con lo «sguardo». Si confronti «Odo la primavera nei rami neri indolenziti» che è l'*incipit* di *Ironia di Dio* e «lo sguardo sente qual dei due legni [delle viti] sia morto e qual sia vivo».

Si diceva della prosa ipotattica del *Notturmo* sostenuta spesso dall'impiego del modulo negativo del tipo (p. 352) «Non v'è nulla al mondo che sia più triste di questa piccola riva ...» oppure (p. 291) «Del cielo non rimane in me che il deserto di cenere», così diffuso nel primo Ungaretti, soprattutto in quello francese, ma non solo. Parecchie le ricorrenze, ne cito alcune: *Paesaggio* poi *Monotonia* «Non esiste altra cosa / più squallida / di questa monotonia (poi «Nulla è più squallido»); *Perfections du noir*, III «ce n'est que l'effet / d'un bout / de nuage»; *Perfections* IV «il ne reste / d'immobile / que de rangées de lumières»; *Roman Cinéma* «il ne reste que des souvenirs»; *Horizon* «ne possédais / que vagues roulant / ... ne possède que vestiges d'abîmes»; *San Martino del Corso* «Di queste case / non c'è rimasto / che ... Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto»; e in fine al consuntivo personale, reiterato ben tre volte, *Lucca*, cpv. 11-13 «Non mi rimane più d'ignoto neanche... / Non mi rimane più nulla da ... / ... e non mi rimane che di rassegnarmi alla morte». In *Esequie della giovinezza* (peraltro anche tematicamente molto vicina a *Lucca*) si ricordi tra i periodi sopra citati in riferimento a *Ironia*: «Non resta se non un lento vapore...».

Prima di tornare al *Notturmo* merita fare attenzione, poche righe sotto, a un'altra immagine di questa favilla che pare abbia lasciato una sua precisa impressione in Ungaretti. A proposito della collina dell'Incontro si legge (p. 537): «Sembra ch'ella intessa nell'orlo del cielo non so che materia tenue egualmente e spirabile. Anche le nubi filano e tessono bianca lana sui rami più alti». Il richiamo a *La notte bella* nel *Porto sepolto* è palese:

Quale canto s'è levato stanotte
che intesse
di cristallina eco del cuore
l'illuminazione del cielo?

ed è sostenuto dalla presenza, poco dopo, nel testo dannunziano, dello stesso termine «illuminazioni» in un contesto non molto diverso, sempre in riferimento al cielo: «Ed ecco che una vicenda della luce palesa i solchi pieni dell'acqua piovana, le vasche, i serbatoi, i fossi colmi, specchi del cielo e dell'anima, illuminazioni dell'estasi».

In *Popolo*, nella redazione Preda del '31, ancora forse una reminiscenza di questo luogo («e mentre i virgulti dell'alta neve / orlano ormai taglienti / la vista consueta ai miei vecchi...»), peraltro non nuovo nella scrittura dannunziana, da *Maia* (p. 185²⁰ «I monti di Mégara... tutte le vette / lontane cui l'aria e la luce / intessono vesti più belle / che la veste del croco...»), a *Alcyone* (*La tregua* «I venti e i raggi tesseran la vesta / nuova...»), *Lungo l'Africo* «Non tesse il volo intorno a le mie tempie / fresche ghirlande?», in particolare *Tristezza*: «la tua specie mutevole è la nube / del cielo, e son le spume / del mare gli orli del tuo lino lungo»). Nel *Sentimento del tempo* se ne ricorderà *Nascita d'aurora*: «Con dita smeraldine / Ambigui moti tessono / Un lino...».

La notte bella presenta altri curiosi punti di contatto con la poesia e la prosa dannunziana. Il motivo del canto ad esempio ricorre spesso in D'Annunzio. La *Licenza alla Leda*, giusto nel brano che segue alla descrizione della mattinata trascorsa a Versa, tra l'altro legge: «Perché nessun canto mi esce dal cuore?». Ancora la «favilla» composta in Santa Maria la Longa, *Della decima Musa e della sinfonia decima*²⁰, riferisce, nella parte finale, del «canto» notturno di un pastore siciliano che nel paesaggio carsico «all'improvviso, quasi corda toccata nella profondità dei tempi... sorse tremò si assicurò, fendette il cemento del silenzio e il mio vivo cuore». Ma anche a proposito di questo luogo, se Ungaretti ha visto e recepito D'Annunzio, un'altra deve essere stata la zona d'incontro e di conoscenza. Potrebbe ravvisarsi ancora in *Maia* (p. 255):

Ed elle cantavano un canto,
[...]
forte di sì alto lamento
che toccava le più segrete
stelle nel cuore del Cielo.

Ovvero in *Più che l'amore*, quando Corrado domanda stupito a Maria (p. 1180²¹): «Da che profondità è salito alla tua bocca questo canto?». Nel *Notturmo* il motivo del canto riaffiora e particolarmente suggestiona il lettore per l'accostamento che suggerisce con il «canto» di Sceab, il compagno arabo di Ungaretti che a Parigi «non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono». Al contrario il cantore indiano Isnat-Khan, conosceva più di cinquecento modi di cantare, era «un uomo fragile, era un petto d'uomo scarno; e il suo canto pareva sorgere dalla profondità del tempio,

venire di più giù che la pietra (...), raccogliere in sé il travaglio di tutte le radici» (p. 288).

Anche la seconda parte della *Notte bella* («Sono stato / uno stagno / di buio // Comparso allo spazio / l'ho morso / come un neonato / la mammella // Ora sono delicato // Sono ubriaco d'universo»), nell'immagine del neonato e della mammella, è vagamente quanto grottescamente richiamata dal «cieco condannato a vedere sempre» durante l'allucinante visione della sua trasformazione fisica (p. 258): «Mi vedo bambino grinzuto; mi vedo piccolo mostro decrepito, appeso alla mammella centenaria». Ma, ancora una volta, è un precedente del *Notturmo* che può aver funzionato su Ungaretti. *Maia*, subito dopo i versi citati a proposito del canto (*La luce del dolore*, p. 255) legge:

«Luce del dolore» io dissi
«ti bevo! Luce del dolore,
a cui si precipita ignaro
dalla notte bruta l'infante
(...)
Luce del dolore, ti bevo
a gran sorsi come bevvi
dalla mammella il latte,
(...)
Di te m'inebrio. Tu m'inondi.²²

In questa medesima parte di *Maia* e per l'esattezza nella *Ruota dell'ira* che subito precede, si delinea il momento originario di un altro contatto, che il *Notturmo* poi evidenzia, con uno dei luoghi più famosi del *Porto sepolto*. Si torni alla pietra del San Michele e alla similitudine con «il pianto che non si vede» di *Sono una creatura* («come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede»). Di *Maia* (p. 254) è la definizione *per viam negationis* «il pianto che agli occhi non giunge» ripresa nel *Notturmo* con la similitudine del sudore (p. 290): «Brucio. Il sudore stilla come un pianto che non trovi più la via degli occhi»²³. Ancora in *Maia* (p. 28 «L'orrore meduso / parve impietrare / la faccia sublime / della notte...») e altrove prima che nel *Notturmo* l'impiego del verbo «impietrare» che ricorre in Ungaretti sin da un suo giovanile articolo dal titolo *Zona di guerra*²⁴: «Quando ci scoppierà questo canto impietrato?». Nel *Notturmo* torna più volte: al participio (p. 214 «C'è una specie di orrore impietrato, intorno a me»), col prefisso «dis» (p. 235 «Una primavera epica mi solleva e mi rapisce, come se tutta quest'antica pietra trionfale fosse dispietrata da un succo purpureo») ovvero, riferito al dolore materno, in associazione all'immagine di una statua di pietra (p. 263): «Se il dolore materno potesse veramente impietrarsi, in cima a quella povera scala splenderebbe per la divozione degli uomini la più bella di tutte le statue sacre». Analogamente, e forse prendendo lo spunto proprio di qui, il *Sentimento del tempo* «impietra» la gioventù e la fa *Statua*: «Gioventù impietrata // o statua, o statua dell'abisso umano...».

C'è tutta una fascia lessicale e morale dell'*Allegria*, rispondente cioè a

un'etica ed a una cultura ben precisa e storicizzabile, che comprende lessemi come «peso» e di contro «leggerezza», «pena», «stanchezza», «pudore» e altro. Piuttosto dichiarata è la sua rispondenza nella prosa dannunziana attorno al *Notturmo*: può valere assumerla a paradigma di una di quelle zone d'incontro cui accennavo, dove cioè i tratti comuni sono quelli da Ungaretti precedentemente assorbiti, da D'Annunzio nuovamente riproposti.

«L'uomo che quel canto risveglia, si sente ombra, prima di riprendere il peso del suo corpo per ritrascinarlo alla sua pena».

Cito dalla parte finale della *Leda senza cigno* (p. 93) e sembra una scolastica versione in prosa di più di una lirica del *Porto sepolto*: da *Vanità* per l'immagine dell'uomo-ombra («L'uomo s'è curvato / sull'acqua / ... e si rinviene / un'ombra ...») a *Fase d'Oriente* (Ci rinveniamo a marcare la terra / con questo corpo che ora troppo ci pesa»), alla lirica dal titolo appunto *Peso* dove il peso è stavolta morale, del poeta, di contro al contadino-soldato che «si affida alla medaglia ... e va leggero» (così come espliciterà poi l'invocazione di *Pregghiera* «quando il mio peso mi sarà leggero»), a *Pellegrinaggio* nell'estrinsecazione fisica del ritrascinare-strascinare il peso del corpo-carcassa²² e quindi nella trasposizione spirituale di quel peso in «pena»: «Ungaretti / uomo di pena». E si noti come nella *Leda* il peso ha da essere ripreso e quindi ritrascinato come in *Allegria* si «riprende il viaggio»²³.

Nella *Licenza*, ancora di seguito al brano sulla messa a Versa (p. 235): «Ma quest'altra gente nella notte, non so perché mi pesa come se io la portassi, come se io medesimo la trasportassi alla morte», dove il predicato verbale «portare» è la misurazione coscienziale diretta di quel peso, nella stessa traslazione in astratto di altri versi ungarettiani (*Fine marzo* «Si porta / un'infinita / stanchezza», *Italia* «Ma il tuo popolo è portato / dalla stessa terra / che mi porta») e, dal momento che ho usato un aggettivo compromettente, nella stessa accezione, aggiungo che è propria dell'*Esame di coscienza* di Renato Serra: «...Ho detto che questi pensieri mi pesavano, che bisognava liberarmene... Mi avevano fatto compagnia quando l'inverno ... E poi adesso li ho portati ancora a spasso con me per queste sere di primavera che tarda a venire. Li ho portati e li ho tollerati tanto che alla fine me ne sono liberato»²⁴.

Nel *Notturmo* «pesa» un altro ricordo materno (p. 265): «La lacrimazione dell'occhio e il sudore delle tempie mi colano fin sul labbro. E lambisco le goccioline salse. E mi sembra di lambirle con la bocca di mia madre, con quella bocca deformata che pesa in me, che soffre in me contraffatto». Poco oltre, nella rivisitazione memoriale di Pescara: «La mia angoscia porta tutta la sua gente e tutte le sue età. ... Odo stridere la carrucola del pozzo. Il passato mi piomba addosso col rombo delle valanghe; mi curva, mi calca. Soffro la mia casa fino al tetto, ...». A Vallone Ungaretti «soffre» il peso di un «mondo» che lo «calca» e lo «spreme» «col suo / fievole / tatto / fluente» (*Notte poi Sempre notte*²⁵).

Superfluo sottolineare la diffusione del vocabolo «pena» e dello stato esistenziale relativo nella produzione dannunziana, dal *Poema paradisiaco* al *Forse che si forse che no*, al «letto di pena» dello stesso *Notturmo*. Legittimo e curioso è invece domandarsi se l'Ungaretti «uomo di pena», che tale eredità raccoglie e profondamente rigenera, possa aver influenzato l'oratoria dannunziana di guerra successiva al *Notturmo*. Nel *Messaggio del convalescente agli uomini di pena* del 21 settembre 1922²⁶ il poeta D'Annunzio stesso infatti si vuole definire «uomo di pena»: «La parola del poeta comunicata alla folla è un atto, come il gesto dell'eroe. Non temetti di mostrarmi poeta, non celai la mia aspirazione eroica, ma davanti a uomini di pena fui uomo di pena» (E, se è citazione ungarettiana, lo è in netta contrapposizione al genitivo semitico del *Porto sepolto*, restituendo cioè l'espressione al significato di uomo di fatica, lavoratore).

La stanchezza è una risultante degli stati morali e esistenziali, tra i quali questi ora accennati, che *Natale* dichiara colloquialmente secondo moduli espressivi ancora ben consueti a D'Annunzio: dalla formula iniziale diretta, «Non ho voglia di» (nella primitiva stesura autografa della lirica reiterata ben cinque volte²⁷), al supplichevole vocativo della terza strofe «Lasciatemi così», alla similitudine subito seguente della propria persona con «una cosa»: «Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomito / di strade // Ho tanta / stanchezza / sulle spalle // Lasciatemi così / come una / cosa / posata in un / angolo / e dimenticata». *Natale* è composta a Napoli, come si sa, nel dicembre del '16 quando il *Porto sepolto* era stampato da pochi giorni. Non è da escludere che l'*incipit* (tanto più nella prima redazione manoscritta) abbia tenuto conto di questo passo della *Licenza* (p. 223): «Lo seguo con lo sguardo di là dal ponte. Non ho voglia di andare a mensa, non ho voglia di ritrovarmi in quella sala fumosa, piena di chiacchiere, non ho voglia di riudire tra quel baccano...». Il brano è elaborato nel *Libro segreto*²⁸ e, forse stavolta con la mediazione del *Natale* di Ungaretti, variato in: «Io resto a casa, non ho voglia di andare a mensa, ...». Sembra esservi una ripresa assonanzata dell'*incipit* della quarta strofe «E sto».

Assai diffusa nella prosa dannunziana e chiaramente espressione di tutta un'epoca, l'implorazione della seconda: «Lasciatemi così», dal *Notturmo* (p. 307) «Lasciatemi respirare! Lasciatemi bere il vento, ...! Lasciatemi rivivere il silenzio la vittoria e la notte!»²⁹) ai suoi precedenti come il *Forse che si*: (p. 1096³⁰). «Tenetemi così, non mi lasciate più andare ...» (p. 1104). Voglio andar via. Lasciatemi andare».

Certo, il momento di maggior contatto con un particolare atteggiamento di passivo ripiego e abbandono è nel paragone immediatamente seguente del poeta con una «cosa / posata in un / angolo / e dimenticata». Nel *Notturmo* (p. 269) la madre malata («È là - È mia madre?») è identificata in «Una povera cosa curva, una cosa uniforme, una cosa di miseria e di pena, abbassata, uniliata, perduta». Ora, nell'autoriduzione ad «objet» che è della sesta parte di *Perfections du noir*, c'è lo stesso aggettivo «perdu»: «mettez donc de côté / cet objet perdu».

Ma la storia di questo paragone è ancora una volta, scritta da D'Annun-

zio e assimilata da Ungaretti altrove. Nella già citata «favilla» *Esequie della giovinezza*, il riconoscimento è, come s'è visto, dell'autore stesso (p. 533, «... e non sono se non una povera cosa»), nel *Forse che si*, di Vana (p. 1110, «Rovesciata dall'urto violento, ella era rimasta su la spalliera come una cosa vile e inutile, come lo straccio strofinato della bruttura e gittato via»), in *Più che l'amore*, di Maria (pp. 1181-82, «Stanotte ero distesa nel mio letto, supina. Non avevo mai patito in quel modo il peso del mio corpo; né mai sentito di essere una cosa, una povera cosa, che non serve più a nulla se quell'uno a cui fu data la lasci cadere o la dimentichi...»). Come si vede i riscontri si fanno piuttosto puntuali e precisi. Né si esauriscono qui. La sesta parte di *Perfections du noir* che è certamente per i versi citati una rielaborazione di *Natale*, si articola in una bipartizione verticale della scrittura che viene a sottintendere una azione scenica di tipo drammatico dove l'io-pietra-oggetto, scagliato via da una fionda nei versi allineati sulla sinistra («il est nu / comme ... / comme ... / comme une pierre / de volcan / rongée // quelqu'un l'a cueillie / dans sa fronde») si autointerroga nella serie di destra e quindi, in reazione a una mancata risposta che lo spazio bianco rappresenta, si ripiega nella preghiera di essere messo da parte come oggetto perduto: «où suis-je / tombé // mettez donc de côté / cet objet / perdu». Ancora in *Più che l'amore* (p. 1215) e precisamente nella risposta di Corrado all'interrogazione di Virginio a proposito del delitto («Non ti ricordi? Non hai più nella memoria quell'ora? - No. Cadde subito in fondo, in fondo al pozzo cupo, come un sasso che tonfa... Non so più.») c'è qualcosa di molto vicino all'immagine ungarettiana. E tanto di più nella similitudine della prima quartina del *Canticum geminorum* del *Martyre de Saint Sébastien* (p. 395): «Dans mon âme ton coeur est lourd / comme la pierre dans la fronde. // Je le pèse. Au delà de l'Ombre / je le jette vers le Grand Jour.» Le due similitudini sono quasi sovrapponibili («il est nu ... comme une pierre // quelqu'un l'a cueillie / dans sa fronde» - «ton coeur est lourd comme la pierre dans la fronde») e si aggiunga che l'aggettivo «lourd» che sostituisce «nu» ricorre in posizione di rilievo, isolato, a chiusura di *Horizon* (dove ancora al v. 2 «de toute chose détaché comme pierre lancée») connotativo del primo termine di paragone di un'altra figurazione assai comune nel *Saint Sébastien* e altrove, quella cioè del sangue che cola: «mon sang coule comme eau d'étang / lourd»²⁸.

Altro allusivo lessema, che si presta a diverse, anche equivoche, utilizzazioni è quello del 'pudore'. Nel *Notturno* (p. 276), sotto la metafora di una veste celeste è riferito alla morte, e di nuovo la sua presenza è segnale di un contatto precedentemente allacciato: «Oggi contemplo la morte vestita di non so che celeste pudore, quale me la mostrarono lassù, nel paese gotico, certe tombe terragne del dugento». Nell'*Allegria*, ancora legato nella rappresentazione a una vestizione che è stavolta di vergine e di madre insieme, è offerto in *Prato* dalla terra «sposa novella» e «madre»: «La terra / s'è velata / di tenera / leggerezza / come una sposa / novella / offre / allibita / alla sua creatura / il pudore / sorridente / di madre». Così nella parte iniziale della *Leda senza cigno* dove, in un contesto carico di sapiente tensio-

ne erotico-naturalistica, la stessa analogia con «una sposa pudica», sottolineata nei tratti del «candore», della «freschezza» e della «verginità», è circoscritta alla fioritura di un solo albero «un melo» (p. 45): «Un pioppo tremolava solo, vestito d'argento cangiante, all'angolo d'un giardino; e nel tremolio diceva: 'Eccola, eccola'. D'un tratto apparve quella ch'egli annunciava trepido, ma assai più bianca di lui, tutta candore e freschezza, tutta giubilo nuziale, una sposa pudica, abbigliata della sua propria verginità: la fioritura d'un melo».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi²⁹, ma, come in parte è già avvenuto, ci porterebbero sempre più lontano dal *Notturno*, verso la zona di provenienza di quei motivi «revenants», per dirla con *Roman Cinema*, che dal *Notturno* avvisano dell'attenzione ungarettiana. Finisco qui accennando alle poche ma precise tracce della lettura del *Notturno* nella poesia di Ungaretti successiva al '21.

La lirica *Levante*, che nasce su «Lacerba» con titolo *Le Suppliche*, nell'edizione Vallecchi rielaborata, ridotta e ripubblicata come *Nebbia*, in una successiva trasformazione attestata dagli autografi di casa Ungaretti vede un'interpolazione che, via via, nel suo assestarsi, precisa un diretto ricordo del *Notturno*. Si tratta del v. 5, «e il mare dolce come una picciona» che nell'«Italia letteraria» del '31 si pluralizza nei vv. 6-9:

e il mare è dolce
trema un po' come gli inquieti piccioni
è cenerino come il loro petto
gonfio d'onda amorosa

Nel *Notturno*, alla scena di Sirenetta che va in giardino a cercare la luna non visibile dalla finestra della camera del poeta, si legge (p. 291): «Le do la mia ansia. La mia ansia le dà un'ala che riempie l'ombra della stanza. Ella discende. L'ombra s'incupisce. Il cielo è cinerino. Diventa opaco e inerte». E poche righe sopra: «Sirenetta è accosciata ai miei piedi. ... Sembra che il suo gonfio cuore di vergine entri in me». L'edizione Preda nel '31 di nuovo interviene riferendo al mare gli attributi pertinenti ai piccioni:

e il mare è cenerino
e trema dolce
gonfio d'onda amorosa
è inquieto come un piccione

Né il richiamo al *Notturno* vale per la sola coincidenza dei due sintagmi «Il cielo è cinerino» e «il mare è cenerino», la stessa associazione «ansia» - «ala» e prima il riferimento al «gonfio cuore» di Sirenetta possono essere stati di suggerimento al paragone del mare col tremore-irrequietezza del piccione³⁰.

Circa alla stessa data, la redazione per la «Gazzetta del popolo» del 30 settembre 1931 de *Le Stagioni*, lirica edita nel *Porto sepolto* spezzino, di indubbia ascendenza dannunziana³¹, nel momento in cui inserisce la dimen-

sione del ricordo, pare tener conto dell'invocazione che nel *Notturmo* chiude la sequenza del ringiovanimento nella scena già richiamata della trasformazione (p. 258): «Fermati ancora un attimo, o annunziatore dell'Alba Consolami». La nuova redazione ai vv. 13-15 legge:

O bel ricordo, siediti un momento.

Non crederà, l'illusiva adolescenza,
Che il vento muta.

Gli stessi versi passeranno a strofe iniziale della lirica *Ti svelerà* nell'edizione vallecchiana del *Sentimento del tempo*, poi rielaborati nella Mondadori in: «Bel momento, ritornami vicino. // Gioventù, parlami / In quest'ora voragiosa.»

Si presti ora attenzione, nel passo che concerne la rievocazione della visita di D'Annunzio alla madre in Abruzzo (p. 262), al verso che dal figlio viene rievocato alla madre:

Te ne ricordi? Ti ricordi di quel verso che ti fece sorridere e piangere?
Come vien l'acqua al cavo della mano.
Non sono io sempre per te l'acqua che viene al cavo della tua mano?
Sempre raccogli la mia innocenza immacolata.»

Il verso citato appartiene alla poesia *Consolazione* del *Poema paradisiaco* ed appare chiaramente riecheggiato da Ungaretti nella strofa finale di *Ogni grigio*⁴¹, complice anche la memoria della parte finale della *Leda senza cigno* (p. 95: «Egli fece la notte in sé, coprendosi la vista con le palme; e restò silenzioso»):

Nel cavo della mano,
come una fronte stanca,
s'è ridotta la notte.

Ma non solo, pare che l'autocitazione di D'Annunzio abbia ricondotto l'attenzione di Ungaretti all'intera quartina che questa suggella:

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 della mano.

Essa è da confrontare infatti con la strofe d'apertura di *Dove la luce nel Sentimento del tempo*⁴²:

Come allodola ondosa
Nel venticello sui giovani prati,
Ti sanno leggera le braccia, vieni

Segue il futuro: «Ci scorderemo della terra,» «Ti porterò alle colline

d'oro...». Così, ancora a *Consolazione*, nel penultimo verso («e a te verrà, quando vorrai, leggera») pare rivolgersi la redazione Preda del '31 della *Preghiera* dell'*Allegria* quando unisce i versi 5-7 della stesura vallecchiana in un unico endecasillabo molto vicino a quello dannunziano: «quando il mio peso mi sarà leggero».

Un altro luogo caro a D'Annunzio su cui sembra abbia lavorato Ungaretti è il binomio ombra-velluto. Nel *Notturmo* l'espressione, di intenso effetto tattile e cromatico, «ombra di velluto», ricorre nella descrizione del plenilunio intravisto dalla vetrata presso la quale è coricato il convalescente (p. 383): «Da quella scala - che ora è un'ombra di velluto, in un plenilunio d'estate che sembra remotissimo, esciva la mascherata condotta dall'Arlecchino bianco...». I due termini di cui il sintagma si compone non sono nuovi alla penna di D'Annunzio. Li leggiamo nella *Licenza alla Leda* (p. 179): «L'ombra non era più di velluto ma di non so che incerto e incognito. La notte non portava più su le braccia il dolce crepuscolo ma il destino di ferro», già connotativi della Venezia del *Fuoco*⁴³: «L'ombra, ond'era ancora soffuso [il palazzo], aveva la qualità del velluto, la bellezza di una cosa magnifica e molle. E in quella guisa che in un velluto profondo si scoprono all'occhio l'opere, lentamente le linee dell'architettura si rivelarono nei tre ordini corintii...». In Ungaretti l'associazione del velluto non più al semplice colore come già nel «velluto verde» di *Bosco Cappuccio*, ma all'impalpabile aspetto dell'ombra, si ripropone in formula sostitutiva di un termine all'altro nella dinamica redazionale di un'altra poesia del *Sentimento*, *Ricordo d'Africa*, peraltro assai legata a figurazioni alcioniche. Mi riferisco alla lunare apparizione di Diana nel palmeto che nella stesura definitiva della lirica per *Scrittori nuovi* del '30, nel sottovoce dei versi chiusi tra parentesi, legge:

(s'abbaglia, l'altiera, di gelo
mentre il suo sguardo passa
e la brama arroventa;
e un'infinito velluto rimane)

dove «velluto» è lezione sostitutiva della precedente «ombra» nella stesura originaria della poesia per «Il Convegno» del 24 marzo 1924:

(nello specchio di gelo s'abbaglia, ove
lascia cadere lo sguardo arroventa
la brama, e un'infinita ombra rimane).

Con questa immagine concludo davvero la mia ricerca, che è stata una «esplorazione» non «d'ombra» secondo la nota formula cecchiana, ma piuttosto «di ombre», se per un buon tratto, attraverso il *Notturmo*, si è inseguito Ungaretti, nei luoghi di guerra prima e nei luoghi letterari poi, trovandone sempre e solo l'ombra. L'indicazione che ne scaturisce mi sembra comunque piuttosto precisa: c'è un grosso apprendistato dannunziano del giovane Ungaretti del quale, credo, non c'eravamo accorti a sufficienza e

sul quale meriterebbe indagare più a fondo, c'è forse da parte di D'Annunzio una certa recezione della poesia ungarettiana ma senz'altro negli anni successivi al *Notturno*. Su questo testo i due grandi hanno misurato la loro statura tramite una semplice proiezione di ombre.

NOTE

1. Una scelta di liriche de *Il porto sepolto* (*Soldato, Veglia, I fiumi, Peso, Sono una creatura, Immagini di guerra, Sonnolenza, Pellegrinaggio, Italia*) furono anche edite da G. Prezzolini in *Tutta la guerra, Antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, Firenze, Bemporad e figlio, 1918. Peraltro cfr. l'edizione critica dell'*Allegria* da me curata, Milano, Mondadori, 1982, pp. XIV-XVII.

2. Lo conferma qui Carla Riccardi nella sua accuratissima relazione sulla *Elaborazione del Notturno*.

3. Tutte le citazioni sono da G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, Milano, Mondadori, 1947, con rinvio alle pagine.

4. *Notte* (poi *Sempre Notte*) il 18 aprile, *Le ore della quiete* (poi *Un'altra notte*) e *Sono malato* (ora tra le *Poesie disperse*) il 20 dello stesso mese, *Nostalgia* («Stanotte / ho sognato»), poi *Sogno* e *Rosa fiammante* (poi *Rose in fiamme*) il 17, *Vanià* il 19 di agosto.

5. Come riferisce l'*Annotazione* al *Notturno* D'Annunzio vi tornerà appena convalescente attorno alla seconda metà di settembre non ancora in servizio aereo, ma a terra (p. 430): «E poi vennero le giornate del Vallone, di Doberdò, della quota 265, del Veliki, del Fauti, [...] Nel Carso scabro calcolavo male le ineguaglianze del terreno, [...] Una sera giunsi dal Fauti al Vallone con l'anca e le ginocchia insanguinate. Ripartii con un piccolo fanto ignoto che mi teneva per mano.»

6. Cito da G. D'Annunzio, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965, con rinvio alle pagine.

7. In *Ungarettiana*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 192.

8. Lo leggo in *La Lesà senza cigno, racconto seguito da una Licenza*, Roma, «Il Vittoriale degli italiani», 1940, p. 210. D'ora in poi con rinvio alle pagine a testo.

9. Il ricordo del capitano, osserva giustamente Leone Piccioni a commento della lettera da Versa sopra trascritta (*Ungarettiana*, cit., p. 192), sarà a lungo custodito da Ungaretti. La poesia *Il capitano*, ad apertura delle *Leggende nel Sentimento del tempo* recata data 1929 ma apparve prima su «Commerce» nell'estate del '27 (cito dalla redazione definitiva): «*Il Capitano era sereno. // Venne in cielo la luna // Era alto e mai non si chinava // Andava su una nube // Nessuno lo vide cadere, // Nessuno l'udì rartolare, // Rlapparve ...*». Forse nella memoria ungarettiana l'episodio personale si ritrovò e rinnovò in queste pagine dannunziane...

10. *C'era un volta*: «Bosco Cappuccio / ha un declivio / di velluto verde / come una dolce poltrona // Appisolarsi là / solo / in un caffè remoto / con una luce fiavole / come questa / di questa luna».

11. Il Bosco Cappuccio si distende lungo una pendenza di circa 100 m. da sotto San Martino del Carso alla stazione di Gradisca San Martino sulla riva orientale dell'Isonzo.

12. «Sono in ospedale per restaurarmi un poco» si legge in una cartolina postale senza data né timbro ma probabilmente dell'autunno del '16 se Ungaretti comincia a parlare del suo viaggio a Napoli. Edita in G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, Milano, Mondadori, 1978, p. 54.

13. Cfr. L. Piccioni, *Ungarettiana*, cit., pp. 193-94.

14. Così nelle tre poesie il compositore il medesimo giorno 26 del gennaio 1917: *Mattina* (poi *Cielo e mare*), *Dormire e Solitudine*.

15. Cfr. L. Rebay, *Ungaretti: Gli scritti egiziani 1909-1912*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino «4 venti» Edizioni, 1981, pp. 39-40.

16. Tutte le citazioni da G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, Milano, Mondadori, 1968, con rinvio alle pagine.

17. *Annientamento* è titolo di una poesia del *Porto sepolto*. Ma per la costruzione negativa («non sono se non») cfr. ancora *Perché* al vv. 6-8 della redazione per «Novissima» del '36: «ma io non sono / nella fionda del tempo / che la scaglia...».

18. Edita per la prima volta nella sezione della *Allegria di naufragi* intitolata *La guerre* all'interno di *Derniers jours*, ma non nell'omonimo libretto uscito in lingua francese a Parigi nel gennaio del '19.

19. Cito da G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori, 1980, con rinvio alle pagine.

20. Non appartiene al nucleo originario delle «faville» come informa Clelia Martignoni (*Sull'elaborazione delle «Faville del maglio»*, «Quaderni del Vittoriale», ottobre-dicembre 1977, n. 5-6, p. 310, n. 7). Prima che ne *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studi del vivere inimitabile* (Treves, 1928), la seconda parte (pp. 283-93) fu edita per la Raccolta dei Classici della Musica italiana per l'Istituto Editoriale Italiano, Milano, La Senta, 1917.

21. Cito da G. D'Annunzio, *Tragedie, Sogni e Misteri*, I, Milano, Mondadori, 1968, con rinvio alle pagine.

22. Con quanto forse di matrice rimbaudiana che vale per entrambi: «L'Homme suit, hereux, sa mamelle bène [di Cyhèle] / Comme un petit enfant Jouant sur ses genoux.» (*Poésies, Sotell et Chair*, vv. 30-31)

23. E nel passo precedentemente citato a p. 228 nella variante «la via del ciglio».

24. In Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 8.

25. Nella prima redazione manoscritta inviata a Giovanni Papini: «Tra due pareti di macerie / ore e ore / ho strascinato / la mia carcassa affardellata.»

26. Mio il corsivo. Cfr. peraltro i versi finali di *Maia* (p. 342): «... Su, sveglialti! È l'ora. / Sorgi. Assai dormisti. L'amico / divenuto sei della terra? / Odi il vento. Su! Sciogli! Allarga! / Riprendi il timone e la scotta; / ché necessario è navigare, vivere non è necessario». C'è da domandarsi quanto D'Annunzio abbia funzionato da filtro nella recezione di quella cultura simbolista francese che è alla fonte di certi temi e programmi dell'*Allegria*. *Le Voyage* di Baudelaire ad esempio («Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir ... O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! ...») è senz'altro un lontano antecedente dei versi di *Allegria di naufragi* (così come del *eul-de-lampe* del retro copertina di Vallecchi «C'est ici que l'on prend le bateau») che Ungaretti ritrovava meditato e mediterraneizzato nella lettura dannunziana ai versi sopra citati e altrove.

Invero Ungaretti mise sempre in evidenza nelle sue giovanili testimonianze di ammirazione per D'Annunzio il ruolo di divulgatore della cultura francese svolto dal poeta. Così nel paragrafo conclusivo alla recensione del *Martyre* uscita su «Il Messaggero egiziano» il 7 giugno 1911 (lo trascrive L. Rebay, *Gli scritti egiziani* cit., p. 40): «Varrebbe devozione [invece cioè delle frecciate irrispettose di Cecchi]: ad uno ad uno, granelli d'incenso prezioso tolto nel mucchio rubesto dell'italianità, egli porse al hraciere di Francia: sia eternamente nudrita la fiamma: e illumini illumini!»: ovvero nel trafiletto su «la vraie Italie» del settembre 1919 a seguito di una polemica con l'«Intransigeant»: «Rappelez-vous aussi, Monsieur, ce que fut l'année 1914-15 pour l'Italie. Il s'agissait alors de faire passer dans toute âme italienne un grand élan d'amour pour la France. C'est à l'oeuvre d'hommes comme D'Annunzio, Mussolini, Soffici et Papini que cela est dû» (cfr. G. Ungaretti, *Lettere a Soffici*, 1917-1930, a cura di Paola Montefoschi e Leone Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, p. 61, n. 10.).

27. Cito dalla prima edizione con prefazione di Giuseppe De Robertis, Milano, Treves, 1915, p. 53. Analogo uso nel D'Annunzio pre-notturno. Cfr. ancora *Le Martyre de S. Sébastien*, (in *Tragedie, Sogni e Misteri*, II, Milano, Mondadori, 1968), p. 440: [La mère douloureuse] «... Je vous porte. / Je suis chargée de vos deux poids.» e il *Forse che si* (in *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1968), p. 1107: «Non ero nata se non per portarlo [l'amore]. Tutto in me, dalla fronte al piede, era congegnato per portarlo».

A proposito dell'impiego del verbo «trascinare» cfr. le righe finali della prefazione di G. De Robertis all'*Esame di coscienza* (p. XXVI): «Tocca a noi rimanere; sciagura; finchè ci dà l'animo; a trascinare il nostro carro.»

Ancora a titolo di curiosità segnalo alcuni passi dell'*Esame* in cui Serra parlando del

suoi compagni come «fratelli» sembra anticipare quanto Ungaretti sintetizzerà nei versi di *Soldato* (poi *Fratelli*): (pp. 76-77) «Fratelli? sì certo. Non importa se ce n'è dei riluttanti; infidi, tardi, cocciuti, divisi; così devono essere i fratelli in questo mondo che non è perfetto. [...] Purché si vada! Dietro di me son tutti fratelli, quelli che vengono, anche se non li vedo o non li conosco bene». Poco prima (p. 74) un riscontro con la parte iniziale di *San Martino*: «Tanti che avevo dimenticato, tanti che non avevo mai conosciuto».

28. Nella redazione per l'edizione di Novissima: «In un / infinito / che mi calca e mi / preme col suo / fievole tatto».

29. Lo leggo in *Per l'Italia degli italiani*, Milano, per la «Bottega di poesia», 1923, p. 159.

30. Così nella stesura di carte Serra (edita da Paola Montefoschi nella sua *Lettera del carteggio tra Giuseppe Ungaretti e Ettore Serra (1916-1966)*, in «Tempo presente», n. 19, Luglio 1982, p. 2): «Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomito / di strade / non ho voglia / di passato / non ho voglia / di rimorsi / non ho voglia di domani / non ho voglia / di incubi».

31. In G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 843-44.

32. E poco dopo ancora (p. 315): «Lanciatemi vedere l'alba! Non mi farà male. Spalancate la finestra!».

33. In G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, II, cit.

34. E poco sopra (p. 1108): «Ah, non fate di me qualcosa di male!».

35. Cfr. ancora *La parola* (*Poema paradisiaco*): «Parola che da l'odio irrompi fuori / fischando come sasso da la fionda» e il *Forse che si*, p. 1110: «E per qualche attimo tutta la sua vita girò e rombò come una fionda intorno al suo capo in fiamma».

36. A ulteriore esemplificazione delle profonde suggestioni tratte dalla lettura del *Martyre* si confronti ancora il cpv. 8 di *Horizon* (in *La guerre*: «La nuit écroulant n'apparaît plus / que monceaux de métal / hors mon silence [la riedizione dei *Derniers Jours* del '47 corregge *écroulant* i *s'écroulant*]) con una didascalia alla seconda *Mansion* dell'opera dove tra l'altro si legge (p. 471): «Elle [la Phœnixe] renverse la tête en arrière, éteinte. Elle s'écroule comme un monceau de cendres». Ne rendono ancor l'eco i vv. 8-9 del primo quadro di *Roman Cinéma*: «Il s'est éteint comme un réverbère / à la première leur du matin», ovvero quelli finali di *Perfections du noir*: «Ah je voudrais m'éteindre / comme un réverbère / à la première leur / du matin», che sembrano peraltro sensibilizzati anche dai seguenti del *Martyre* (p. 544): «Il [le Soleil] est éteint comme un tison / qu'on a plongé dans l'eau lustrale». Riguardo all'immagine del riverbero dei raggi solari si veda infine nella parte finale (p. 584), al momento in cui le frecce scompaiono dal corpo di San Sebastiano per conficcarsi nell'albero di lauro, questa similitudine: «... Les hampes / ont disparu dans les blessures / comme un évanouissement / de rayons!».

37. Anche a proposito dell'atteggiamento opposto a questo ora tratteggiato, quello cioè dell'aggressività a sua volta più o meno, velatamente eroticizzata in figurazioni femminili o naturalistiche, ci sono dei precisi punti di contatto. Si consideri ad esempio la netta ascendenza dannunziana della donna-pantera di *Giugno*, nella prima redazione della lirica fissata nel solo movimento di slancio felino («e mi soffocherai / come una pantera / librata / dalle lustré / squillanti / dell'aria»), successivamente, nella revisione dell'edizione Preda, caratterizzata anche nel verso del ruggito che l'ossimoro ancor più sensualmente sottolinea: «mura ruggendo / mi soffocherai». Genericamente ricorrente nel *Notturmo* ed in testi precedenti (cfr. ad es. il *Forse che si*, p. 1128 «il ruggito soffocato del desiderio», «ruggendo la parola vituperosa») è il motivo del ruggito, ma assai vicina alla raffigurazione ungarettiana è l'immagine della notte della 3ª *Mansion* del *Martyre*, dove essa è paragonata nel ruggito a una leonessa nell'atto di strappare via le reti delle sue nuvole nere (p. 563): «... La nuit vient. / L'entends-tu? La nuit rugit comme / une lionne, déchirant / les rets de ses nuages noirs».

In questa ottica si rilegga anche la bella rappresentazione della notte che è del IV quadro di *Roman Cinéma*: «quand il te fallait / l'envoler / et ton souffle répandait / les antilopes joyeuses / les mille yeux revenants / l'albâtre et a soie / ta fièvre frileuse / ô nuit nue». L'atmosfera che si viene a creare, a cominciare dal musicale e ampio attacco con l'avverbio di tempo «quand» sino all'invocazione finale, tanto più nel riferimento alla febbre e alla nudità della notte, è senz'altro di matrice dannunziana, e penso in

particolare modo a *Maia*). Ma, per il racconto tanto sensuale quanto liricamente steso, nella messa in rilievo dello stato d'animo della notte e del poeta dietro di lei, pur nella non sovrapposibilità delle circostanze, si rilegga a confronto questo passo della *Licenza* (p. 178): «Innamorata del pallido crepuscolo, la notte lo aveva preso nelle sue braccia per non lasciarlo morire; e vivo da occidente lo traslatava a oriente fra il tremore attornito degli astri. A quando a quando si soffermava per rimirarlo o per baciarlo; e nell'abbandono lasciava cadere alcuno dei suoi veli costellati nel flusso che li rapiva per non più renderli».

E da precisare che la datazione di *Roman Cinéma* (11 mars 1914) a seguito di una tarda rettifica dello stesso Ungaretti (cfr. L. Rebay cit. p. 35) e di altre documentazioni su cui non è questo il luogo di intrattenersi, sarà senz'altro da correggere in 1919.

38. Ancora da accostare a questi versi mi sembra un'altra sensibile traduzione del senso di inquietudine giocata sulla figurazione dell'onda e del gonfiore. Così R. Serra alle pp. 61-62 dell'*Esame di coscienza* cit.: «Non è niente di straordinario. La mia carne conosce questa stretta improvvisa dell'angoscia... Finché la tensione diventa sospiro; lenta onda che cresce dal petto oppresso e gonfia la gola salendo su per tutte le vene; irresistibile onda della vita, che non si può fermare.».

39. O meglio, altro esempio del fondersi e confondersi di suggestioni simboliste francesi con altre dannunziane. In questo caso, per la situazione dell'adocchiamiento furtivo e l'immagine delle ninfe presso la conca d'acqua è il Mallarmé dell'*Après-midi d'un faune* che si incontra con un certo D'Annunzio di *Maia* e dell'*Infermezzo* (cfr. ad esempio *Venere d'acqua dolce*).

40. *Roma*, nella primitiva stesura per «Commerce» della primavera del '25.

41. Cito dalla redazione originaria per «l'Italia letteraria» del '30.

42. In *Prose di romanzi* cit., II, p. 675.

FRANCESCO SPERA

Le forme del racconto notturno

Nelle prime pagine del *Notturno* d'Annunzio spiega l'origine e la peculiarità della sua nuova scrittura: «Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, quando il vento dell'azione si freddò sul mio volto quasi cancellandolo e i fantasmi della battaglia furono d'un tratto esclusi dalla soglia nera, quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare». È subito descritta la situazione del soggetto, condannato al buio, all'immobilità, al silenzio, in una condizione simile - e questo è motivo conduttore di tutta l'opera - alla morte. La rinuncia forzata alla vita attiva, all'azione esultante della guerra aerea, porta alla riscoperta delle molteplici risorse della vita intellettuale. Il protagonista è scampato fortunatamente due volte alla morte: prima non potendo partire per l'audace impresa, progettata con l'amico Giuseppe Miraglia, per la morte improvvisa di questi; poi essendo arrivato in ritardo alla partenza di un'altra spedizione, in cui il compagno Alfredo Barbieri, partito al suo posto, era stato ucciso. Così la ferita all'occhio riduce il soggetto in una posizione doppiamente dolorosa: per il male fisico e per le costrizioni cui deve sottostare, per l'amarrezza di essere stato risparmiato dalla sorte a differenza di tanti commilitoni sacrificatisi eroicamente.

Per questo, nella stasi dell'azione, più forte si fa sentire per il poeta sol-

dato «il bisogno di esprimere, di significare», che incontra tuttavia diversi ostacoli: da un lato c'è il problema pratico di escogitare una nuova maniera di scrivere, risolto con le liste di carta approntate grazie all'aiuto della figlia Sirenetta; dall'altro l'esigenza di inventare un nuovo stile espressione dello stato di crisi interiore: «Ma solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce. Sento il fiato e il calore delle mie visioni. Nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio». Fin dall'inizio d'Annunzio mira a proporre al lettore la novità fondamentale della sua opera, insistendo sulla sua caratteristica di racconto memoriale; ma racconto memoriale non tradizionale, bensì visionario, dove non si rispetta la successione cronologica, la convenzionale concatenazione logica degli avvenimenti; racconto lirico invece, dove si affollano fluttuanti immagini del passato, rivissute al presente con grande intensità di emozioni.

D'Annunzio chiarisce preventivamente la struttura frammentaria del proprio racconto notturno: le visioni si succedono con libere associazioni, con salti temporali dalle esperienze più recenti all'infanzia. Infatti l'opera non presenta un aspetto regolare: ripartita in tre *Offerte di differente ampiezza*, si dipana in alternanza fra analisi della situazione presente ed evocazioni di episodi significativi del passato vicino e lontano. Così la Prima *Offerta* si divide fra una prima sezione dedicata alla descrizione della propria malattia e della nuova scrittura e una seconda, che è invece una lunga sequenza narrativa sulla morte e sepoltura di Miraglia. Ma anche questa parte dell'opera, una delle più celebri del *Notturmo*, dove d'Annunzio raggiunge l'apice del *pathos*, ha in sé una struttura più complicata del previsto, dal momento che il racconto assume sì l'andamento quasi di una cronaca diaristica, persino con le date segnate a fianco, ma con non poche interruzioni, con ritorni indietro nel tempo a riprodurre gli aggrovigliati accostamenti di una memoria angosciata.

Nella Seconda *Offerta* l'avvicinamento dei ripiegamenti interiori e della serie dei ricordi è ancor più frequente: si parte dalla morte mancata per l'imprevisto ritardo, con la narrazione della disgraziata sorte toccata agli amici, per arrivare, in contrasto col tono tragico di questa vicenda, alla rievocazione delle entusiasmanti giornate romane quando si avvicinava l'entrata in guerra. Lo scrittore rammenta le proprie orazioni che invitavano alle armi, seguite e applaudite dalla folla, ma anche il momento di meditazione solitaria della sua accesa notturna a Santa Sabina e la scoperta della prima lucciola, a conferma dell'inscindibilità di esistenza pubblica e privata. Non a caso comincia poi una lunga fase meditativa, dove nelle descrizioni delle proprie sofferenze s'inseriscono fugaci apparizioni di avvenimenti bellici intrisi di dolore e orrore, si esaltano la dedizione e il sacrificio dei soldati per la Patria, assimilata con un prevedibile parallelismo alla grande Madre. Si tratta in realtà di una specie di preparazione al momento più toccante di tutto il *Notturmo*, la commemorazione della propria madre: al protagonista si ripropone il confronto crudele fra l'ultima visita prima di

partire per la Francia e la visita prima di partire per il fronte, con la sconvolgente rivelazione dell'invecchiamento e della malattia, che rendono quasi iriconoscibile e insensibile la persona cara. Il viaggio di avvicinamento, il passaggio attraverso le stanze di casa, dove ogni oggetto riporta indietro nell'infanzia, si tramuta in constatazione dell'opera annientatrice del tempo, che attacca anche gli affetti più sacri, sprofondando il personaggio in un'angoscia disperata.

Dopo questo vertice di memoria drammatica lo scrittore ritorna al presente: medita su di sé, rappresenta il mondo che circonda il suo letto di malato, dalle persone che lo assistono a quelle che giungono a visitarlo, portandogli le novità della guerra; descrive le lunghe ore di sofferenza fisica, ma anche la consolazione della musica cantata e suonata per lui dalla Sirenetta e dagli amici musicisti. Tuttavia l'*Offerta* termina, ancora per l'alternanza dei toni, in un crescendo di gesta di guerra, questa volta marina: prima la spedizione di sbarramento della baia di Panzano sul cacciatorpediniere *Impavido*, poi la battaglia dell'Isola Morosina. Ma non si assiste a un'esposizione sintetica secondo una prospettiva dall'alto, né analitica dello svolgimento del combattimento; sono immagini staccate, che appaiono e scompaiono, in brevi squarci lirici, tant'è che l'adeguata conclusione di queste sequenze è la grandiosa descrizione dell'incendio della Landa, il pezzo forse più virtuosistico dell'intero *Notturmo*: la violenza distruttrice della guerra assomiglia alla stessa furia devastante di una natura che si manifesta nella sua forza primigenia e demoniaca. La trasfigurazione lirica di queste esperienze inferiori ed esteriori trova infine suggello in una poesia: come nella fase introspettiva precedente la musica di Skrjabin aveva ispirato quattro composizioni in versi, al termine della descrizione dell'incendio della Landa, un'altra poesia sull'Olocausto chiude emblematicamente la Seconda *Offerta*.

La struttura narrativa della Terza *Offerta* è ancora più frammentaria: scompaiono quasi del tutto le avventure di guerra, tranne la vicenda della morte di Bresciani e Prunas, anch'essi vittime del volo, seguita al presente e posta all'inizio dell'*Offerta*. Prevale il flusso della memoria e la rappresentazione della propria interiorità: si susseguono dialoghi con la figlia e i commilitoni, ricordi d'infanzia e di viaggio, fantasie e sogni più o meno inquietanti, ma dal significato sempre più simbolico, che riflettono la nuova condizione di convalescente. Si annuncia infatti che l'occhio è definitivamente morto, nel senso che non dà più speranze di risanamento, ma la sua morte comporta anche l'allentarsi della sofferenza fisica, delle rigorose cure prescritte dai medici, il lento ritorno a un regime di vita normale, inaugurato con la sospirata concessione dell'acqua da bere. Si arriva così agli ultimi giorni, quelli della Settimana Santa, alla prima uscita dalla stanza nel giardino, all'autentica Liberazione che permette la ripresa dell'azione. Lasciate alle spalle la malattia e le conseguenze di crisi psicologica, ci si può gettare nella guerra, come testimonia l'Annotazione aggiunta dopo la revisione per la pubblicazione dell'opera nel 1921. Ma certo l'importanza basilare dell'esperienza interiore vissuta nel dolore fisico e morale, che

ha stimolato un profondo sguardo a ritroso sulla propria esistenza e attività intellettuale, non può essere superata dal semplice ritorno al servizio di guerra. Il senso del *Notturno* va proprio cercato in questo rapporto dialettico fra vita contemplativa e vita attiva, tema carico di riferimenti culturali antichi e qui riproposto in termini moderni.

Alla meditazione sul presente contemplativo e sul passato attivo corrisponde una duplice concezione del tempo, una progressiva e una regressiva. Dal punto di vista strutturale, infatti, l'opera si fonda su due componenti narrative: la cronaca dell'infermità all'occhio, fino alla particolare guarigione che si è vista, e la rievocazione di sparsi frammenti memoriali. Il decorso della malattia è seguito nei suoi alti e bassi, in un periodo di tempo fissato da date abbastanza precise di inizio e fine, dal febbraio all'aprile del '16, per una durata di nove settimane. Superfluo rilevare la trasparente simbologia di questo percorso temporale, che vuole apparire come una rinascita, sia per la durata in sé, visto che le nove settimane possono alludere ai nove mesi di una gestazione (e la posizione del soggetto, chiuso nel buio di una stanza, in totale dipendenza altrui, ne è ulteriore conferma), sia per l'arco stagionale, che va dall'inverno alla primavera, per di più con la coincidenza della conclusione della vicenda proprio a Pasqua, con un raddoppiamento di simbologia naturale e religiosa dal significato fin troppo scoperto.

Il tempo regressivo della confessione autobiografica non porta a una ricostruzione logica e completa del passato. Si deve ribadire che la frammentazione del racconto dannunziano è duplice: non solo non segue una stabile cronologia memoriale, con improvvisi salti da un'età all'altra del protagonista, ma soprattutto anche i numerosi episodi non coprono fasi temporali lunghe, né estesi spazi narrativi, prevalendo nettamente la varietà e la quantità sull'amplificazione. Solo nella Prima Offerta la vicenda di Miraglia, che si protrae per una settimana circa, domina tutta la seconda parte; nella Seconda soltanto i ricordi della madre si allungano abbastanza, occupando la sezione centrale (ma anche in questi casi si è già notato come la narrazione non proceda uniforme, bensì inframezzata da altre digressioni temporali). Più si va avanti nel racconto, più la frammentazione aumenta; e ciò in contrasto con la logica della situazione, che vorrebbe una maggiore dispersione all'inizio, per la maggiore sofferenza e quindi delirio nella fase più acuta della malattia, e poi, in parallelismo con la lenta ripresa, una maggiore distensione della scrittura e quindi una più oggettiva ricostruzione del passato. Invece prende il sopravvento la componente del racconto introspettivo con lo scavo sempre più insistito e profondo nei meandri mentali del soggetto e la relegazione del mondo esterno in secondo piano.

E dire che l'opera risulta molto ricca di personaggi, fatti, scenari, che potevano, diversamente utilizzati, dare corpo a un grande romanzo autobiografico. Invece lo scrittore compie alcune selezioni determinanti: non tutto il passato è ripreso, ma soltanto quello vicino, dal cosiddetto esilio francese alle prime esperienze di guerra, e quello più lontano dell'infanzia

e dell'adolescenza, mentre sono rari i richiami alla prima maturità. Così i paesaggi sono molti e vari, dalla terra natia a luoghi di viaggi e soggiorni, come la Landa e l'Egitto, ma per lo più sono legati alla guerra con gli strani incontri e scontri fra gli elementi eterni, terra mare cielo, e i mirabolanti ordigni inventati dall'uomo moderno per distruggere. Si tratta quindi di un paesaggio con la sintomatica assenza delle città, degli interni, per bilanciare l'ossessivo unico interno della narrazione al presente, che è la stanza dove giace il soggetto e l'altrettanto malinconica atmosfera veneziana, sentita nelle sue brume invernali di città morta.

Anche numeroso è il coro dei personaggi, ma a riscontro di una maggioranza di figure maschili, commilitoni e amici, è quasi del tutto assente la figura della donna amante, tranne poche eccezioni in brevi digressioni (e tra queste spicca la Duse, omaggio alla donna più significativa per l'ambiente veneziano e «notturno»). La grande assoluta attenzione è concessa invece alle figure della madre e della figlia, che costituiscono con il soggetto una specie di triangolo rappresentante le tre età dell'uomo. Entrambe sono sempre presenti: la prima è sì protagonista solo di una parte centrale dell'opera, ma in realtà fa avvertire sempre la sua influenza dentro il protagonista, è il «volto» che più spesso s'impone nelle visioni, suscitando le emozioni più struggenti e viscerali; la seconda è la dolce rassicurante infermiera, che lo consola durante l'infermità, gli allestisce le liste di carta per la scrittura, rivelandosi collaboratrice indispensabile all'elaborazione artistica (e la prova della guarigione del protagonista si ha nelle pagine finali, quando, in un momento di stanchezza della figlia, egli stesso le cede il letto e la veglia, come aveva fatto una volta che si era ammalata da bambina).

Tuttavia, in ogni rapporto, anche in quelli più coinvolgenti, non conta molto la personalità dell'altro, che non è mai analizzata, quanto la risonanza prodotta nel soggetto, nelle sue emozioni e riflessioni: personaggi, paesaggi, eventi non hanno vita autonoma, ma soltanto in funzione all'interiorità del protagonista. Tutto diventa evocazione, evocazione lirica, magica, di un mondo alternativo scoperto dentro di sé per mezzo della malattia: «È la mia magia, questa? Davvero dunque la malattia è d'essenza magica? Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente. Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovine. Eco di antichi e di futuri tempi. L'occhio è il punto magico in cui si mescolano l'anima e i corpi, i tempi e l'eternità». Il ricordo nasce dunque dalla malattia, dalla sua virtù «magica», che annulla i vincoli temporali, riportando tutto al presente, da una malattia speciale che ha colpito l'occhio, «punto magico» che collega l'anima e il corpo, mondo spirituale e fisico, interiore ed esteriore. La sofferenza è la fonte di ogni ricordo: la sensazione dolorosa ne richiama una dal passato e un'altra ancora, in una catena ininterrotta dove si assommano inevitabilmente il tormento morale per l'inazione, le riflessioni sulle atrocità causate dalle armi con la morte di tanti compagni e le carneficine di massa.

Nel *Notturno* le descrizioni memoriali degli orrori della guerra hanno

una rilevanza notevole, anche nelle parti di più accorata meditazione lirica: si osservino nel lungo episodio di Miraglia i dettagli del viso stravolto, lo scomporsi della salma nella deposizione nella bara, la colata dei liquidi interni, le lugubri operazioni della chiusura della cassa. S'incontrano anche brevi apparizioni di corpi già in decomposizione, di soldati colti nel tragico stadio dell'agonia, come il marinaio abruzzese che il protagonista ricorda di avere confortato parlandogli nella sua lingua natia. Anche nei momenti culminanti di solenne commozione, lo scrittore non esita a introdurre particolari orrorosi, ammettendo egli stesso l'accavallarsi di reazioni contrastanti («il ribrezzo e la miseria e l'innocenza e la compassione e il sentimento sacro della genitura che si spezza»⁶). L'orrore si ripresenta negli incubi dei corpi mutilati dei compagni, che il protagonista rivede in sogno e in delirio, ma anche nei terribili eccidi di massa, come il «carnaio» della battaglia della Mosa, le carogne in putrefazione dei cavalli della battaglia della Marna, il «mucchio sanguinoso» dei soldati straziati nella dolina per un errore della batteria in un tiro di sbarramento. Lo scrittore insomma non si limita a rappresentare l'aspetto eroico della guerra, ma anche quelli disgustosi e raccapriccianti, come parte integrante della propria introspezione, tant'è che si abbandona persino a macabre fantasie di morte su se stesso. E in tutte queste occasioni, il tema del sangue versato, che sprizza, sgorga, ristagna, analizzato puntigliosamente nella sua fenomenologia, diventa ossessivo, e per di più caricato di prevedibili suggestioni simboliche.

Ma il dolore e l'orrore come fondamento dell'esperienza notturna sono configurati in atto, al presente, nello stesso protagonista: «Ecco quel che accade. Il dottore m'inietta con un ago il cloruro di sodio nella sclera, m'intromette l'acqua salsa nell'occhio leso dove s'incupisce l'onda marina crestata di gialliccio. Prima di rifasciarmi, con una crudeltà inconsapevole mi presenta il suo piccolo specchio rotondo, alla luce della lampada azzurra. Guardo la borsa dell'acqua nell'occhio gonfio, il mio viso consunto e smorto, la mia bocca livida e piegata dalla tristezza, i nuovi fili bianchi nella mia barba negletta, il mio collo scarnito: una immagine di miserabile accoramento, che si fissa nella retina e vi rimane»⁷. La medicazione, più volte ripetuta, causa un dolore in progressivo aumento e insieme la deformazione del viso, riducendolo a una maschera di miseria fisica. Ma l'operazione comporta altre capitali conseguenze: «Dianzi il dottore, dopo avermi sbandato, roteava dinanzi a me in tutti i sensi una fiamma, per misurare il campo visivo. Ora quella fiamma si moltiplica in falde di fuoco penose. E l'occhio mi brucia e mi lacrima, e l'amaro mi cola nella bocca. E le falde a poco a poco si diradano e si ammorzano. E rimango solo davanti all'immagine della mia miseria. E incomincia la trasformazione. La tristezza umana è divenuta una materia plastica. Non so qual pollice misterioso la modelli incessantemente [...] Rapidamente la materia si deforma, mostruosa, come in una successione di spere concave e convesse»⁸. Nell'occhio si accresce il dolore, ma cominciano anche ad animarsi strane visioni. La fiamma che brucia dentro accende figure dai contorni sfumati, dai movimenti imprevedibili, che si concretano in visioni che richiamano altre visioni dal passato,

determinando l'originale racconto memoriale del *Notturmo*.

Si noti come nella prima citazione il protagonista si mostri nell'atto di contemplare con l'occhio sano nello specchio la propria miserevole immagine riflessa, atto denso di implicazioni simboliche, di chi lancia uno sguardo non solo su di sé, ma dentro di sé, nel profondo dell'interiorità, nella propria esperienza e quindi nel proprio passato; poi nella seconda citazione si paragonano le trasformazioni in corso nell'occhio malato alle immagini mostruose rilanciate da specchi concavi e convessi. Il calcolato riferimento ai due tipi di specchio sta sicuramente a indicare, in questo passo basilare dell'opera, la duplice visione su cui si regge il *Notturmo*, l'interdipendenza fra la visione convenzionale dell'occhio sano, che corrisponde alla fase di analisi riflessiva, e la visione deformata, che corrisponde al flusso inarrestabile di deliranti allucinazioni. L'occhio malato si rivela come l'autentico principio della scrittura, occhio di volta in volta descritto, nel crescendo di metafore, come prigione di fuoco, di farfalla, di foglia di felce, di glicine: «Ho nel mio occhio triste qualcosa come una cristallizzazione di ametista chiara, che talvolta di minerale si converte in vegetale e somiglia i fiori chiusi del glicine simili a leggere scaglie oscillanti»⁹.

Secondo le condizioni dell'occhio mutano i colori, in un turbinio di immagini che si generano le une dalle altre. Nell'immobilità del letto, nel chiuso della stanza, l'occhio diventa il motore e il centro della vita intellettuale e quindi della scrittura: «Un nulla mi turba e mi sconvolge. In certe ore sembra che tutte le relazioni e tutti i rapporti cessino nel mio spirito senza lasciare ombra di vestigio. Divento una materia non governata da nessuna legge stabile, soggetta a trasmutamenti subitanei che spossano o esaltano il corpo quasi direi transustanziano. Sento circolare nella sfera dell'occhio le forze più varie e più discordi. Il flusso e il riflusso primaverile mi attraversano come una vicenda di maree cariche di orrori e di tesori innaturalmente accelerata»¹⁰. Anche quando il dolore si attenua e il fuoco non brucia più dentro col vigore di prima, permane uno stato di tensione e di turbamento, dove si allentano le normali leggi mentali e il soggetto si sente travolto da forze superiori, che portano a una tale sostanziale trasformazione di sé, da potersi definire soltanto col termine religioso così pregnante come transustanziazione. Si concentrano qui due motivi conduttori del *Notturmo*: da un lato la trasformazione che avviene nell'occhio fa emergere nascosti elementi dell'inconscio, muta radicalmente la persona, svela rapporti inconsueti fra le cose; donde, dall'altro, la rivelazione della coesistenza nella vita «di orrori e di tesori», cioè di miseria e grandezza, del vile e del sublime (e si ricordi l'analoga contrastante reazione di fronte alla madre invecchiata e malata).

Il processo della trasformazione è così determinante per intendere il senso dell'opera che lo scrittore vi ritorna più volte, arricchendolo di ulteriori significati: «Il buio si raddensa, mentre il cratere dell'occhio riscoppia. È come un'insurrezione subitanea di nuvole affocate, che solleva e inebria un ritmo epico. È una materia solida e ricca atteggiata come un dolore e un furore di rupi in metamorfosi [...] Il demone ha riacceso in fondo al mio

occhio tutti i fuochi; e soffia sul tristo rogo con tutta la sua follia, come nelle più disperate ore di questo martirizzamento senza remissione [...] Si moltiplica la foglia di felce che m'ho dentro l'occhio; s'alza, s'infolta. Ecco che sono come quella macchia di felci, color di rame e d'oro, che nella foresta incendiata della Landa vidi non tocca al limite dell'incendio». Si ripete e si chiarisce la tecnica del ricordo: la visione è sempre dolorosa e metamorfica (s'introduce così un altro termine della catena sinonimica della trasformazione), accendendo nuovi deliranti ricordi, come in questo brano la raffigurazione dell'enorme rogo della Landa che chiude la Seconda Offerta. Ma si rilevi in più l'allusione al carattere demoniaco del fenomeno, perché pone in diretto contatto con l'abisso più oscuro della psiche e riplasma tutte le cose da una prospettiva assolutamente alternativa. Non a caso, quando nell'Offerta successiva l'occhio appare definitivamente morto, al posto della farfalla, del glicine, della felce, s'insedia un ragno nero: «Un orribile ragno nero ha collocato nel centro il suo addome d'un sol pezzo»¹⁶. Il particolare disgustoso conferma la deliberata accettazione dell'orrore, che s'insinua anche nelle visioni e nella cronaca degli ultimi giorni. E il nero conclusivo è il colore più adatto ai fenomeni «demoniaci», cioè al regime dell'immaginario notturno.

Si può a questo punto valutare la differenza fra la rievocazione notturna di d'Annunzio e la memoria in Proust. Questa è collegata a un'emozione positiva e financo gioiosa: è il sapore del pasticcino che fa scattare il ricordo e ricostruire compiutamente una vicenda, un ambiente, per ritrovare finalmente il tempo perduto. In d'Annunzio è il dolore fisico la fonte del ricordo: le emozioni, più che di gioia, sono intrise di sofferenza morale e anche di orrore. Si confronti l'ultima immagine della madre fissata nella memoria dannunziana con la più celebre immagine della madre di Proust, che dona il rassicurante bacio della buonanotte. Si comprende allora anche la difformità di stile tra la frase lunga avvolgente di Proust, tesa nello sforzo di riportare alla luce tutti i multiformi aspetti di un mondo perduto, e il frammentismo lirico della pagina dannunziana, composta di proposizioni brevi, unite paratatticamente, con una marcata tendenza allo stile nominale ed enumerativo, arricchito da un abbondante poetico metaforismo. E si rilevi soprattutto la predilezione per il verbo al presente, piuttosto che all'imperfetto e al passato remoto, a dimostrare appunto la qualità visionaria della memoria, che non punta a ricostruire organicamente vicende anteriori, ma rivede e rivive squarci di passato e figure che appaiono e scompaiono nello scenario notturno.

Non mancano tuttavia somiglianze nel funzionamento del ricordo: le particolari condizioni della malattia accrescono e acquiscono la sensibilità del soggetto, sicché basta un rumore, un odore, per far riemergere episodi sommersi nella memoria. Tra i fiori bagnati da un'acquazzone di marzo il profumo di ciascuno suggerisce qualche frammento di passato, soprattutto le mammole: «Ma di dove viene quest'odore di mammole? Ci sono violette nella stanza? Chi me le ha nascoste? [...] È un mazzo di mammole. Bagnato, non aveva profumo. Il calore del letto lo rianima. È una sorpresa

squisita. Ne gioisco come se le avessi colte io medesimo sul margine di un prato strano. Non sono le violette di Padova; sono per me le violette scempie di Pisa la dorata»¹⁷. Il fiore rimanda a un'altra giornata di pioggia, che lo colse insieme a Ghisola nella piazza del Duomo di Pisa, quando presenti, con la sua sensibilità eccezionale, l'esistenza di un ciuffo di violette. L'episodio non serve a porre in luce uno stato d'animo, un momento d'amore della coppia, bensì appunto la sensibilità o, meglio, la sensualità del protagonista, capace di avvertire da lontano il profumo dei fiori, dotato com'è di sensi tanto affinati, di virtù quasi magiche e divinatorie, da prevedere, proprio nel significato di vedere prima, ciò che agli esseri comuni sfugge.

D'Annunzio definisce esplicitamente quest'attitudine: «La vita non è un'astrazione di aspetti e di eventi, ma è una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare. Io sento tutte le cose prossime ai miei sensi [...] Nulla sfugge agli occhi senza tregua attentissimi che la natura mi ha dati, e tutto m'è alimento e aumento. Una tal sete di vivere è simile al bisogno di morire e di eternarsi. La morte è infatti presente come la vita, è calda come la vita, bella come la vita, inebriante, promettitrice, trasfiguratrice»¹⁸. È una dichiarazione valida per l'intera opera dannunziana, ma soprattutto per il *Notturmo*, visto il rilievo dato alla funzione degli occhi e all'idea della fusione di vita e morte nella bellezza. La possibilità di una visione doppia, con l'occhio sano e l'occhio morto, o meglio con l'occhio aperto ai sensi esterni e l'occhio aperto ai sensi interni, porta al culmine l'ideale di un'apprensione nuova del mondo e comporta una revisione della concezione della morte. Questa genera sì talvolta un'atmosfera lugubre per gli orrori connessi, ma tale connotazione negativa viene poi superata dalla rielaborazione interiore e letteraria dello scrittore, come indicano bene i tre aggettivi che chiudono la citazione: morte e vita producono insieme esaltazione ed ebbrezza, promettono e prefigurano il futuro, soprattutto trasfigurano il mondo e l'esistenza. Nella trasfigurazione, propria della scrittura notturna, si giunge all'armonia degli opposti, alla conciliazione delle tensioni interne dell'io: la trasfigurazione si rivela il principio informatore del *Notturmo*.

Mai forse, in un'opera di d'Annunzio, la tecnica della trasfigurazione raggiunge tali vertici e si allarga a tutta l'esperienza umana, a tutto il mondo naturale. Tanto il soggetto è condannato all'immobilità nella sua stanza, tanto più con la mente si spinge nell'evocazione degli elementi della natura. Ricchissimo è l'immaginario simbolico delle visioni: il mondo dell'aria, con gli ampi spazi del cielo per il volo, che è l'aspirazione primaria del protagonista e dei suoi compagni, come anelito all'elevazione (e si aggiungano i numerosi e preziosi riferimenti agli uccelli); il mondo del fuoco, che è quello delle armi, come si deduce nell'allegoria dell'incendio della Landa (ma è anche il bruciore del male che tormenta il soggetto nella fase più acuta della malattia); il mondo dell'acqua, rappresentato soprattutto dalla distesa del mare come campo di gesta guerresche, ma anche

dalla pioggia che batte ossessivamente sulla casa rossa veneziana, dall'immagine del fiume, come esempio del divenire, citato nell'ultimo dialogo con Oreste Salomone; e infine il mondo della terra, con i minerali, vegetali, animali, che tante volte s'insinuano nelle metamorfosi dell'occhio malato, nei ricordi del protagonista, nelle descrizioni dei grandi paesaggi della guerra e dei luoghi, anche esotici, visitati nei viaggi, come l'Egitto o la Grecia.

Efficace esempio di questa scrittura della trasfigurazione, che parte dalle subitanee formazioni dell'occhio per arrivare a molteplici richiami naturalistici, è la pagina di un ricordo della Versilia: «Questo fiotto verde, che sgorga a quando a quando dal fondo dell'occhio e si spande in larghi cerchi molli, mi rammenta il mio orto della Versilia arenoso»¹³. Il protagonista, mentre si riposava al crepuscolo, stanco del lavoro letterario, udì il verso di una raganella e si abbandonò con la fantasia al paesaggio versiliese. Il paesaggio rivive trasfigurato grazie al canto della raganella; finché, al culare del buio, il canto si esaurisce e la visione sfuma, ricompare il fiotto verde e il protagonista si addormenta. Ma è il commento al presente, in conclusione, a dare il senso del discorso: «Mi pare di scrivere con quell'inchiostro il mio sogno che torna»¹⁴. Il privilegiato artefice, che è lo scrittore, trasfigura il paesaggio, smaterializzandolo e sublimandolo in sogno poetico, secondo una tecnica già collaudata e portata a eccelsi risultati negli stupendi paesaggi di *Alcyone*, qui chiaramente sottintesi, e molto spesso direttamente o indirettamente citati, a segnalare l'indiscutibile polo di riferimento per la trasfigurazione «notturna» di questa nuova opera.

Frequentissimi sono poi gli esempi di trasfigurazione che concernono il soggetto in prima persona, quando si proietta nella rondine in volo su Venezia, assimilando il verso dell'uccello al suo grido di dolore; quando, nelle poesie, si identifica nel paesaggio, come nella collina in una delle composizioni ispirate da Skrjabin, come nel pino italiano, nel cipresso, nell'erba, nella composizione che apre la Terza Offerta; quando, nell'episodio del cavallo arabo El-Nar, si tramuta in una specie di centauro, secondo un'immagine cara a d'Annunzio, per esaltare la simbiosi con l'animale: «Pieghevole e meravigliosamente accordato con la mia pieghevolezza. In tutte le andature, eravamo un animale compiuto»¹⁵. Anche nei brani di guerra opera la trasfigurazione, come nella descrizione del combattimento all'Isola Morosina: «Una libellula trasparente si posa sopra una foglia di quercia. Un'allodola si spazia cantando e non si sazia. Odo tra gli alberi già malati d'autunno le voci dei marinai e delle cornacchie. Un gabbiano brilla nell'aria come un idrottero da caccia. I pioppi d'oro digradanti mi rapiscono musicalmente come uno sminuire di arpa. - Pezzo uno, attenti! Castagnola, fuoco! - È il primo colpo. La sinfonia comincia. Tutte le valli rombano»¹⁶. La novità consiste nella sublimazione del paesaggio di guerra, con la mistione dell'elemento naturale e dell'ordigno bellico, come nella similitudine fra il gabbiano e l'apparecchio aereo. Al centro è sempre il soggetto, rapito dalla musica che sente e ricerca, musica non espressa soltanto dalla natura come nella tenzone delle allodole e delle cicale o nella pioggia

sulla pineta di *Alcyone*, ma anche dagli spari, come in una composita sinfonia (musica quindi diversa, ma sempre musica, in palese antitesi alla sperimentazione delle parole in libertà di un Marinetti in *Zang-Tumb-Tumb*).

Un vero e proprio crescendo trasfigurativo si attua nel finale e non poteva che essere così all'avvicinarsi della liberazione; anche se le trasfigurazioni non sono più dominate dalla condizione mentale angosciata e allucinata di prima, ma risultano più meditate e analizzate nelle loro molteplici rispondenze letterarie. È la Sirenetta la guida, l'angelo stilnovista, la Beatrice di quest'ultima parte: «Con la sua grazia infantile la Sirenetta mi prende la mano folle, mi trae verso un rosario educato su un alto stelo e mi dice: - Guarda questa piccola rosa - Mistero di un accento che può fare di una fanciulla e d'un rosario una medesima creatura! Tenendo ella tra l'anulare e il medio lo stelo, la piccola rosa sembra nata nel cavo della sua mano, come nel principio di una metamorfosi primaverile. Ella ha una veste rigata, bianca e verde, che sembra fatta a immagine d'uno di quei gattici argentini che da tutti i loro freschi ramoscelli tremano al vento dell'argine. La piccola rosa è innestata in lei, è il fiore della sua tenerezza»¹⁷. Nel disegno di questo quadro preraffaellita il processo trasfigurativo ricalca palesemente *topoi* della tradizione più antica: la fanciulla e la rosa, il cromatismo della veste e l'albero, con un riferimento esplicito alla metamorfosi in atto e un simbolismo di maniera, facilmente decifrabili per il lettore. Ma a equilibrare l'atmosfera eterea ecco un'altra metamorfosi, questa volta carica di sottintesi simbolici e letterari diversi, nella scena affascinante della cetonia che sugge la rosa: «Mi soffermo davanti a questo spettacolo di passione devastatrice. L'insetto è confitto nella dolcezza del fiore con una fame che somiglia al perdimento e al rapimento. È splendido come una lamina d'oro che trasparisca a traverso uno smeraldo levigato. È una gemma stupenda e una forza selvaggia»¹⁸. Alla purezza della piccola rosa di prima si contrappone la violenza esaltante dell'abbraccio di irresistibile desiderio dell'insetto alla grande rosa bianca. La trasfigurazione si offre in questi quadri, ripresi dalla tradizione più consacrata, con un ricco apparato di similitudini e metafore, nei suoi aspetti più eloquenti di rielaborazione e revisione di materiali letterari precedenti, fino ad assumere un rilievo chiaramente metaletterario.

La conferma si ha nella terza metamorfosi, che è un'esplicita metamorfosi poetica: la Sirenetta indica il lauro, un lauro molto letterario, emanazione del «sogno di Polifilo», che sembra voler parlare al rinato protagonista: «E dalla fronda perenne sorgono a intervalli ritmici le fogliette nuove, così vivaci che sembrano lingueggiare simili a piccole lingue impazienti che abbiano - volontà di dire -. L'anima fresca della Sirenetta ha subito sentito il ritmo senza suono. Il lauro parla. Dice: - Per non dormire? - o dice: - Per non morire? - Non mai tanto mi fu alieno il sonno, né mai in tanta morte ebbi tanta ansia d'immortalità. Ho tuttavia un profondo canto nel cuore temprato»¹⁹. Questa volta il verde non è più del fiotto apparso nell'occhio, ma della pianta sempreverde dei poeti, che si rivolge direttamente al protagonista per un'investitura di canto, con quell'autocitazione

così cara a d'Annunzio delle cose che «hanno volontà di dire», che solo il poeta è in grado di captare e tradurre in canto musicale, come si proclama appunto nella *Sera fiesolana*; ma con in più l'esperienza dell'attraversamento dell'immaginario notturno, donde l'accento finale alla morte e al canto, che è «profondo» nel «cuore temprato». Per questo finalmente lo scrittore può elevare lo sguardo di nuovo sul mondo, sul paesaggio aperto che si contempla dal giardino, sul canale e i palazzi che vi si affacciano, mentre si allungano le ombre del crepuscolo formando ancora strane visioni, che allora non sono più creazioni autonome dell'occhio inferno, ma certo dipendono dalla nuova condizione fisica e spirituale del soggetto: «Il sole tramonta di là dalla curva del canale che ora è verde come l'alloro parlante. Le campane tacciono, ma l'aria sembra fremere nell'attesa del loro suono angelico. Il mio occhio coperto è pieno di glicini luminosi; ma l'altro, disabituato, trasogna. Fuori del tempo un'armonia lenta si svolge [...] Una grande barca nera, carica di solfo splendente, sospinta da lunghi remi, passa come un'apparizione di là dai millenni e dalla memoria [...] Il solfo assume un tono indicibile entrando nell'ombra. Quel giallo ha la potenza d'un tema inatteso che a un tratto sollevi fino al sublime una sinfonia decrescente»²⁶. Le trasfigurazioni fluiscono in un processo ininterrotto di similitudini e metafore, in un'atmosfera astratta, sospesa, fascinosa, in «un'armonia lenta», generata dall'«ombra», cioè di origine sostanzialmente notturna.

Il motivo conduttore del finale dell'opera è la riflessione sulla poesia, in particolare sulla sua essenza notturna. Il libro termina infatti con un dialogo con l'amico Oreste sul rapporto fra morte e scrittura letteraria. Il dialogo s'incentra subito sul futuro, sulle loro aspirazioni eroiche; «Dimmi tu se noi possiamo più vivere senza una ragione eroica di vivere. Dimmi tu se noi possiamo continuare ad essere uomini senza aver la certezza che l'ora di trasumanare ritornerà, Oreste»²⁷. Anche per il ritorno all'azione d'Annunzio ricorre a una dotta citazione dantesca, a un verbo di pregnante significato di trasformazione, che dovrebbe indicare la volontà di oltrepassare i limiti dell'agire umano, ma che deve essere reinterpretato, dopo la lunga insistenza sulla svolta determinata dalla malattia, anche come esigenza di concentrazione nella propria interiorità. Infatti l'apologo che il protagonista racconta all'amico non riguarda un'ardimentosa impresa, ma l'ignoto sacrificio di un contadino, che, pur di non rivelare ai nemici il guado per attraversare un fiume, preferisce scomparire fra le acque. È un apologo denso di allusioni simboliche: prima il protagonista pone a confronto l'aspirazione all'eroismo col fiume del tempo, del divenire eterno («Questo di cui ti parlo è il fiume eterno, Oreste»), poi nel fiume muore sprofondandosi in un «sacrificio oscuro e silenzioso» un umile contadino, non l'aristocratico aviatore, con una morte per immersione che non può non giustapporsi allo sforzo di elevazione e lotta della guerra aerea. Per questo nell'introduzione al racconto si afferma «C'è una gloria dell'alto e c'è una gloria del profondo. C'è una morte bella e c'è una morte ancor più bella»²⁸. E che l'ultima morte del *Notturno* sia appunto una morte siffatta è quanto

mai emblematico, indizio definitivo dello stato di autocoscienza cui è pervenuto il soggetto.

Nelle ultime battute del dialogo s'incontra la riflessione su morte e scrittura: all'amico che chiede cosa siano le liste di carta d'Annunzio prima spiega la loro funzione e poi ingiunge di prenderne una. Come in un fatale responso della Sibilla, sul cartiglio è segnata la domanda «Ma se ci fosse una morte anche più bella?». Alla fine dell'opera, attraverso un'espressione scritta, cioè già letteraria, il protagonista confessa il legittimo dubbio che la morte sia un fenomeno ben più complesso che il supremo suggello di una vita eroica. Le molte facce della morte, che sono emerse nel lungo snodarsi delle trasformazioni nei deliri e nei ricordi, hanno svelato aspetti positivi e negativi, dalla morte come annientamento assoluto a punto di partenza per una rinascita spirituale, come si testimonia soprattutto in queste pagine, che documentano un accrescimento di esperienza e di conoscenza di sé e del mondo da parte del soggetto, collegato, come accade sempre in d'Annunzio, a una nuova scrittura letteraria, lirica e trasfiguratrice, che il poeta ha il privilegio di inventare.

Per meglio comprendere questa conclusione occorre tornare indietro, a un passo della Seconda Offerta, quando un commilitone in visita gli aveva riferito un episodio narratogli da Miraglia, che in volo solitario sul mare, affascinato dalla bellezza del paesaggio, aveva provato un tale rapimento estatico da sentirsi sgorgare dentro un canto: «E, mentre l'Albatro abbandonato a sé stesso ondeggiava nell'aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole e la musica del suo canto. E soltanto così comprese l'ebbrezza di san Francesco nel Cantico delle Creature. Né poi ebbe più memoria di quelle parole e di quella musica»²⁹. Ecco: persone elette, dotate di singolare sensibilità, possono sì provare emozioni forti e di grande risonanza interiore, come appunto Miraglia, ma non possono ricordare, cioè trascrivere questa esperienza in poesia. Il protagonista del *Notturno*, proprio perché poeta, può ricordare e trasfigurare nella pagina scritta il canto di queste emozioni.

Questa prerogativa s'intravede fin dall'infanzia: in un episodio centrale dell'opera è prefigurata la vocazione poetica, e proprio in presenza della morte. Il fanciullo patisce la sua maggiore delusione quando il prediletto cavallo di casa cade in agonia, osservato con sguardo commosso anche dai fratelli e dal padre: «E per la prima volta con dieci occhi fissi guardavamo la morte. Ma io ne serbavo per tutti l'impronta. Allora mio padre s'alzò, ripassò la soglia, si soffermò verso noi sbigottiti; e, sul silenzio gelido che avevo dentro il mio petto, egli disse, con un accento che ora ho vivo ed esatto nell'orecchio e nell'anima: - Gabriele - »³⁰. I ragazzi assistono per la prima volta all'evento drammatico della morte, ma soltanto il protagonista assicura di averne conservato l'«impronta», cioè un ricordo più vivo, che, unito all'eccezionale capacità intellettuale, sfocia poi nella trasfigurazione letteraria. E di ciò si mostra consapevole il padre, che, pronunciando solennemente il suo nome, designa, con questo fondamentale appello, il destino diverso del figlio. Questa differenza intercorre fra d'Annunzio e Miraglia,

che compone un canto ma non può ricordare, e tutti gli altri personaggi, che possono provare le stesse alte emozioni, ma devono attendere poi l'intervento trasfiguratore del poeta.

Non si pensi alla consueta idea della funzione eternatrice della poesia, che pure è presente nel *Notturmo*, quanto piuttosto di una virtù di rappresentazione del mondo secondo la prospettiva notturna, cioè dalla parte della morte, ma della morte intesa nella complessità che si è vista. D'Annunzio non insiste tanto sulla facoltà della poesia di superare la morte fisica e i vincoli del tempo, quanto sul valore di comunicazione allusiva e divinatoria del suo racconto dell'immaginario notturno. All'inizio si evidenzia la somiglianza concreta della nuova scrittura con quella delle Sibille, ricordata con una nascosta citazione dantesca: «Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato»²⁵. Poi è tutta una serie di brani che pongono in luce questa caratteristica divinatoria che si manifesta nell'azione e nell'attività intellettuale: si va dall'episodio delle violette a vicende del passato presentate come prefigurazioni e presentimenti di successivi avvenimenti. Si comprende allora la scelta di stile, la tendenza al discorso enigmatico e sentenzioso, al lirismo franto.

Si è rilevato come questo stile notturno sia assimilato alla musica: «La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera e il suo senso. È musica»²⁶. Non è tuttavia la solita musica, di armonia cantabile e suadente, cui d'Annunzio mira spesso nella sua poesia (si pensi sempre ad *Alyone*), ma musica frammentaria, misteriosa, talvolta dissonante, espressione delle zone oscure e profonde dell'io, adeguata alla scrittura oracolare. Si aggiunga poi che la musica vera (non quella metaforica dello stile) appare spesso nel *Notturmo*; in primo luogo come conforto al malato: è la musica suonata e cantata da compagni, da musicisti, dalla figlia stessa; oppure anche soltanto evocata, dai compositori più rinomati, come Mozart, Beethoven, Wagner, a quelli meno conosciuti, ma segno di raffinate predilezioni, come i trovatori antichi, Frescobaldi, Skrjabin. La musica diventa soprattutto oggetto di riflessioni estetiche, come nella descrizione dell'antico violoncello, prezioso oggetto e voce di emozionante poesia, come il raro libro spartito scoperto dalla Sirenetta, dove si uniscono suggestivamente la scrittura e la musica. Ma al grande tema della musica rinviano numerosi riferimenti, come il canto degli uccelli, così come il rombo degli ordigni bellici nella battaglia, a conferma che anche in questo caso il fenomeno è rappresentato nelle sue molteplici potenzialità di trasformazione e quindi di trasfigurazione; e certo dell'idea della trasfigurazione la musica è il simbolo più appropriato.

C'è insomma nel *Notturmo* l'abituale volontà di d'Annunzio di riflettere sull'arte, donde le citazioni di tutte le arti, ma secondo la singolare prospettiva notturna, che è più inquieta. Lo si denota dalle scelte: per le arti figurative l'artista più nominato è Michelangelo, personalità grandiosa ma profondamente drammatica (e per di più poeta); per la poesia Dante, cioè il poeta per eccellenza, ricco di visioni e trasformazioni. Sono sempre in-

somma personaggi artisticamente forti, per la grande tensione delle opere, per la vertiginosa eccellenza estetica, che meglio si prestano a un'ampia, alta rimediazione letteraria. Si pensi alla menzione di Eschilo: «Che sono queste apparizioni titaniche in sfondi d'architetture fatte di rupi squadrate e sovrapposte? Mi ritorna Eschilo con quella sua perduta tragedia del Prometeo di fuoco? [...] Le remote immaginazioni e meditazioni su le tragedie perdute di Eschilo mi tornano in vicende e in catastrofi raffigurate con una grandezza che mi strappa grida di meraviglia e di rapimento. Ecco Glauco marino. Ecco la trilogia niobea [...]»²⁷. Nella ricerca letteraria del *Notturmo* rientra anche la verifica delle potenzialità tragiche degli argomenti trattati, e quindi l'immaginazione delle tragedie perdute di Eschilo. Ma se le visioni sono «titaniche» (e allora si giustifica la preferenza per artisti titanici come Michelangelo e Dante), lo scrittore è ben consapevole della possibilità non del rifacimento tragico, ma solo della riflessione: i grandi esempi d'arte sono punti di riferimento e di partenza per la trasfigurazione del poeta moderno, la riflessione sulla loro arte lontana e perduta diventa essa stessa oggetto della nuova letteratura notturna.

L'ambizione alla totalità culturale è un'altra caratteristica dannunziana, ed ecco allora la ripresa anche dei due mondi, biblico e classico, patrimonio ineliminabile della civiltà occidentale. Si passa dalle citazioni dall'Antico Testamento, più precisamente dal Libro dei Proverbi (i precetti morali del re Lemuel, suggeritigli dalla madre, con una probabile analogia di rapporto fra il protagonista e sua madre), ai ricalchi dal Nuovo Testamento per la descrizione delle sofferenze della malattia, per l'ostentato parallelismo fra gli ultimi giorni di convalescenza e la Settimana Santa. Per il mondo classico si annoverano allusioni a personaggi storici e mitologici, ma si giunge persino alla mimesi variata del mito. È un giovane aviatore a raccontare a d'Annunzio come avesse dovuto ammarare per un guasto e, tentando di riprendere il volo, fosse stato accompagnato da un branco di delfini: «Si crea un nuovo mito. I delfini amici dell'uomo non danzano intorno alla nave d'Arione, non intorno al cadavere d'Icaro sostenuto dalle armature delle ali spennate. Icaro sfiora l'acqua con un volo radente come quello del gabbiano che insegue la preda natante. - Per difenderci dovremmo ricorrere alla mitragliatrice - soggiunge l'aviatore ridendo»²⁸. Rispetto al mito del poeta Arione salvato da un delfino, qui la conclusione è ben diversa: il delfino è addirittura ucciso perché disturba e danneggia l'apparecchio. Il nuovo delfino che porta in alto e sostiene il poeta è infatti il velivolo: Icaro può ormai volare grazie a un'ingegnosa macchina inventata dal progresso tecnico; ma con in più quel molto di violenza distruttiva che è propria del mondo moderno e si manifesta nelle raffiche mortali della mitragliatrice.

In questo brano si attua una trasfigurazione che è revisione di un mito letterario. Ma la revisione principale è compiuta da d'Annunzio sulla sua stessa opera, donde le frequenti citazioni e allusioni alle proprie composizioni: dalle tragedie alle orazioni pronunciate in occasione dell'entrata in guerra; dai romanzi, come il *Trionfo della morte* e *La Leda senza cigno*,

alle poesie di *Canto novo*, *Alcyone*, *Canzoni delle gesta d'oltremare*. Per lo più si tratta di semplici riferimenti, che s'inseriscono brevemente nel discorso, ma pure con la loro presenza pongono il problema del rapporto fra l'opera precedente e la scrittura notturna, segnalando la distanza e la differenza fra vecchia e nuova esperienza letteraria. Talvolta l'operazione si fa più complessa: si è già visto come la raccolta più menzionata sia *Alcyone*, che, rappresentando il vertice della lirica dannunziana, è accortamente ricordata per paragonare la musica solare intonata per l'estate versiliese con il diverso lirismo musicale notturno. Talvolta un passo della narrazione non può essere letto senza tener conto di un testo anteriore, come per la visita di Umberto Cagni, protagonista di una delle *Canzoni delle gesta d'oltremare*. Colto in un momento di sofferenza, lo scrittore non descrive neppure l'incontro, ma si abbandona all'effusione della propria malinconia, giocando sul contrasto fra l'esaltante impresa di Cagni e la propria disperata situazione presente di infermo. Il discorso si dipana in un intarsio di citazioni tratte dalla canzone di Cagni, ma anche dall'ultima canzone della stessa raccolta, e nella confessione delirante della propria angoscia: i valori della patria e dell'eroismo, celebrati nelle canzoni, appaiono ormai dal letto del malato come un «sogno poetico», un miraggio lontano, che è necessario rivedere dal punto di vista notturno (e si noti che nella canzone di Cagni si incontra il verbo «trasumanare», incastonato poi nel dialogo finale con Oreste, ma con un significativo aggiustamento di prospettiva).

Ancora più evidente il senso di tali autocitazioni nella ripresa dei concetti e delle espressioni pronunciate nelle orazioni romane, che sono inframmezzate dall'episodio della lucciola nella passeggiata notturna verso Santa Sabina. Anche qui conta il distacco fra la magniloquenza dei discorsi volti a un fine pratico, cioè all'azione, e la condizione del presente; ma in più la memoria della passeggiata con la scoperta della lucciola favorisce un ripensamento su quel frenetico periodo e sulla propria attività politica e intellettuale. Se nell'eccitazione di quei giorni, la lucciola era apparsa «come un segnale della [...] nuova stagione», ora può essere riconsiderata come segno di esigenze alternative, nella generale reinterpretazione notturna che d'Annunzio ha intrapreso della propria vita e opera. Ecco: la prospettiva notturna, che induce d'Annunzio a cogliere i più difformi elementi della poliedricità dell'esistenza, a confrontare il passato e il presente e a presagire il futuro, a rappresentare e a trasfigurare il mondo interno ed esterno secondo un nuovo immaginario e un nuovo stile, si concreta alla fine anche nella revisione della propria opera letteraria, in un dialogo critico che investe un'ormai lunga e fortunata esperienza di scrittore. La nuova idea di letteratura espressa nel *Notturmo* si fonda dunque sui due principi della trasfigurazione e della revisione.

NOTE

1. *Notturmo*, pp. 171-2. Per le citazioni si è fatto riferimento all'edizione compresa

nel primo volume delle *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 1947.

2. *Ivi*, pp. 180-1.
3. *Ivi*, pp. 285-6.
4. *Ivi*, p. 326.
5. *Ivi*, p. 256.
6. *Ivi*, pp. 257-8.
7. *Ivi*, p. 270.
8. *Ivi*, p. 283.
9. *Ivi*, pp. 328-30.
10. *Ivi*, p. 348.
11. *Ivi*, pp. 245-6.
12. *Ivi*, pp. 307-8.
13. *Ivi*, p. 305.
14. *Ivi*, p. 306.
15. *Ivi*, p. 369.
16. *Ivi*, p. 320.
17. *Ivi*, pp. 414-5.
18. *Ivi*, pp. 415-6.
19. *Ivi*, p. 417.
20. *Ivi*, pp. 417-8.
21. *Ivi*, p. 422.
22. *Ibidem*.
23. *Ivi*, pp. 280-1.
24. *Ivi*, p. 380.
25. *Ivi*, p. 172.
26. *Ivi*, p. 286.
27. *Ivi*, p. 387.
28. *Ivi*, p. 365.
29. Punti di riferimento per questo lavoro sono stati i seguenti saggi: E. De Micheli, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960; G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olshki, 1964; M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970; M. Guglielminetti, *La contestazione del reale*, Napoli, Liguori, 1974; E. Circeo, *Il d'Annunzio «notturno» e la critica dannunziana di un settantennio*, Pescara, Editrice Trimestre, 1975; G. Barberi Squarotti, *D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982; N. Lorenzini, *Il segno del corpo (saggio su D'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984; E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1986.

BARBARA ZANDRINO

La scrittura dall'ipogeo: il *Notturmo* di G. d'Annunzio

All'inizio del *Notturmo* la ferita e la malattia che costringono d'Annunzio a letto, con gli occhi bendati, nel buio, nella notte, nello stretto spazio che il corpo occuperà nel sepolcro, nel silenzio, al fondo dell'ipogeo, siglano subito una situazione d'eccezione, di vita e di scrittura, nella quale s'intersecano e si fondono ragioni reali, motivi archetipici e metastorici, l'emblematica letteraria romantica e simbolista: «Ho gli occhi bendati.

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi.

Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata.

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta.

Sento con l'ultima falange del mignolo destro l'orlo di sotto e me ne servo come una guida per conservare la dirittura.

I gomiti sono fermi contro i miei fianchi. Cerco di dare al movimento delle mani una estrema leggerezza in modo che il loro giuoco non oltrepassi l'articolazione del polso, che nessun tremito si trasmetta al capo fasciato.

Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalto.

La stanza è muta d'ogni luce. Scrivo nell'oscurità. Traccio i miei segni nella notte che è solida contro l'una e l'altra coscia come un'asse inchiodata.

Imparo un'arte nuova¹.

(...) Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo.

Sono nella mia cassa di legno dipinto, stretta e adatta al mio corpo come una guaina².

«Allegoria della condizione di crisi spirituale della letteratura e della società dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, comune a Dostoevskij come a Thomas Mann, e che d'Annunzio utilizza in questo senso anche nel *Trionfo della morte* ne *La Leda senza cigno*, ne *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Forse che si forse che no*», la malattia permette all'autore di sperimentare, in prima persona, nel *Notturmo*, e di registrare una condizione esistenziale in cui l'io scopre nietzschianamente l'apparenza del mondo e l'abisso della propria interiorità nell'abolizione del tempo storico e nella reintegrazione del ritmo esistenziale nel tempo cosmico: «È la mia magia, questa?»

Davvero dunque la malattia è d'essenza magica?

Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente.⁴

(...) L'occhio è il punto magico in cui si mescolano l'anima e i corpi, i tempi e l'eternità.

(...) Scopro nelle cose una qualità fisica nuova. Sento in tutto quel che tocco, in tutto quel che odo, una novità ammirabile⁵.

La malattia consente, infatti, a d'Annunzio la ripetizione visionaria dell'accaduto e la contemplazione di sé nella positura della morte e lo induce a registrare nella scrittura tutto ciò che accade nella visione, nella quale passato e presente, pensieri e problemi poetici s'intrecciano e si mescolano a sentimenti e a sensi d'impotenza, di debolezza, di dolore. L'infermità lo impegna, insomma, nella scrittura di tutto ciò che accade nella visione secondo il «flusso di coscienza», ad elaborare una nuova strategia poetica fondata sull'affinamento dei sensi e della propria arte e ad offrire il codice di interpretazione della medesima: «Ora io ho - mi sembra - (scrive G. d'Annunzio) un orecchio più sensibile di quello che musicò 'la pioggia nel pineto'». Ed aggiunge: «La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera e il suo senso. È musica»⁷.

La cecità lo autorizza ad evocare, in questa prosa notturna di ricordo e di meditazione, di idee e di tensioni poetiche il mito del poeta veggente attraverso la tenebra, interprete delle misteriose analogie, delle segrete corrispondenze tra le cose e cantore di un'umanità audace ed eroica, votata alla sfida e alla morte.

La cecità scrive Vico nella *Scienza nuova* è contrassegno degli antichi poeti: «È pur tradizione che Omero fu cieco, e dalla cecità prese il fatto nome, ch' in lingua ionica vuol dire 'cieco'. Ed Omero stesso narra ciechi i poeti che cantano nelle cene de' grandi, come cieco colui che canta in quella che dà Alcino ad Ulisse, e pur cieco l'altro che canta nella cena de' proci. Ed è proprietà di natura umana ch' i ciechi vagliono maravigliosamente nella memoria»,⁸ che è «madre delle muse». «Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch' altro non è che memoria o dilatata o composta. Questa dignità è 'l principio dell'evidenza

dell'immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo».¹⁰

E Vico afferma: «I primi uomini, che parlavan per cenni, dalla loro natura credettero i fulmini, i tuoni fossero cenni di Giove (...) che Giove comandasse co' cenni, e tali cenni fossero parole reali, e che la natura fusse la lingua di Giove; la scienza della qual lingua credettero universalmente le genti essere la divinazione, la qual da' greci ne fu detta 'teologia', che vuol dire 'scienza del parlar degli dei'. Le antiche nazioni gentili incominciaron la sapienza poetica da questa poetica metafisica di contemplare Dio per l'attributo della sua provvidenza; e se ne dissero 'poeti teologi', ovvero sapienti che s'intendevano del parlar degli dei concepito con gli auspici di Giove, e ne furono detti propriamente 'divini', in senso d' 'indovinatori', da 'divinari', che propriamente è 'indovinare' o 'predire': la quale scienza fu detta 'musa' (...) Dalla qual mistica teologica i poeti da' greci furon chiamati 'mystae', che Orazio con iscienza trasporta 'interpreti degli dei', che spiegavano i divini misteri degli auspici e degli oracoli: nella quale scienza ogni nazione gentile ebbe la sua sibilla, delle quali ce ne sono mentovate pur dodici; e le sibille e gli oracoli sono le cose più antiche della gentilità».¹¹

Il mito del poeta veggente attraverso la tenebra, del poeta «divino» o «indovinato», del poeta teologo, dell'indovino preistorico (che evoca l'idea originaria ed arcaica della poesia di tempi lontani e misteriosi, di un'umanità primitiva ed eroica) si coniuga, nel *Notturmo*, con quello romantico del poeta vate, del superuomo poeta, portando a compimento l'allegoria del fanciullo alcionio, il quale scopre ed esprime il ritmo segreto e profondo della vita naturale, i rapporti misteriosi e le analogie della vita naturale, i rapporti misteriosi e le analogie tra le cose ed è «incantatore dei serpenti», «signore del mondo sotterraneo»¹², esploratore delle tenebre. «Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti rivolti verso il futuro? come rivelatori dell'avvenire?»

Quale Tiresia metteva la sua bocca d'indovino nel sangue dell'ariete nero sgozzato sopra la fossa, tale da più notti io bevo il mio sacrificio; e non vedo il futuro, né vivo nel presente.

Ma solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce.

Sento il fiato e il calore delle mie visioni.

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

Chi s'accosta al mio letto è men vivo del trapassato che mi fissa col volto di bragia, come sorgendo da un avello rovente dell'Inferno»,¹³ scrive d'Annunzio nel *Notturmo*.

L'idea della parola che proviene dall'ombra e che illumina la notte, il mito dell'esplorazione della tenebra, della profondità, dell'abisso etereo sono evocati in questa prosa notturna dall'immagine della Sibilla che, ispirata dallo spirito dei defunti, pronunciava oracoli e profezie in luoghi misteriosi, come d'Annunzio annota nel 1898: «A *Bata*. Il lago Lucrino, ver-

so sera, in vicinanza del mare; è plumbeo, cupo, lugubre. Il mare da presso è ceruleo, splendente, tra il Capo Miseno e Nisida. Pozzuoli brilla, raggia dai vetri delle sue case.

Più in là, l'Averno, ancor più cupo del Lucrino, solitario, selvaggio tra i colli. Il Monte Gauro è tutto roseo nell'estremo lume del sole.

Lì presso è l'antro della Sibilla cumana. Si entra in una specie di corridoio tenebroso, al lume delle torce che fumano. Si passa per una specie di fenditura fuliginosa. Si vedono rilucere acque nerastre, ai riverberi delle faci. È un mondo sotterraneo di paure e di misteri. Presso le acque stigie, su la sponda lubrica, è - poggiata alla parete ove restano tracce di pitture antiche, come traici pampini e grappoli - una statua mutilata, un torso femminile panneggiato. Una cavità è nel luogo della testa assente. Si prova una soffocazione penosa; sembra che il giorno non debba più risplendere negli occhi.

Quando si esce, si affretta il passo. Ecco il cielo pallido della sera che si incurva su l'Averno fosco. Nessun canto di uccelli, nessuna voce umana.

Aspettiamo il treno alla Stazione del Lucrino. Dal treno, si vede il mare su cui indugia l'ultimo rossore del crepuscolo. Lo spettacolo diventa misterioso e solenne; tutti i miti rivivono e diffondono su le acque e su le spiagge la loro antica divinità.

Il Miseno è come un gran sepolcro.¹⁴

La «maniera delle Sibille» («allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato») ¹⁵ indica che il dominio dell'arte è totale ed abbraccia il mondo sotterraneo, che la poesia è allucinazione, evocazione, apparizione, visione, sogno, contemplazione, pensiero della morte: «Seppi allora - scrive d'Annunzio nell'Annotazione - quel che significassero le parole di Michelangelo: 'Non nasce in me pensiero che non vi sia dentro scolpita la morte'». ¹⁶ Segnala, in «questo comentario delle tenebre» ¹⁷, immediatamente, l'area tematica e semantica e la soluzione del compito di artigiano scrupoloso (celebrato dalla citazione latina *Nulla dies sine linea* ¹⁸), di lavoratore costante e tenace («il medio ha tuttora il solco del lavoro ostinato») ¹⁹ che gli consente di essere esempio nell'arte: «O arte, arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio!

Disperato amore della parola incisa per i secoli!

Mistica ebrietà che talvolta della mia stessa carne e del mio sangue stesso faceva il verbo!

Fuoco dell'ispirazione che d'improvviso fondeva l'antico e il nuovo in una lega incognita!

La mano soppesava la materia. La materia aveva colore, rilievo, timbro.

La penna era come il pennello, come lo scarpello, come l'arco del sonatore. Temperarla era un piacere glorioso». ²⁰

«La sentenza breve» che le Sibille scrivevano «su le foglie disperse al vento del fato» ²¹ è, anche, allegoria dell'essenzialità e della frammentarietà di questa scrittura notturna, della costruzione brachilogica, cumulativa, paratattica e nominale della sintassi ²², della rapidità dei «trapassi ignota al

(...) più ardimentoso lirismo» sull'orlo «della follia» ²³ tra persone, oggetti, figure «esternate» per un «tentativo di salvazione» ²⁴. Le proposizioni spezzate anche dagli spazi bianchi che tendono a negare legami e collegamenti (rintracciabili, invece, a ben vedere, in un lemma, in un motivo), le parole sibilline che provengono dalle profondità dell'ipogeo per illuminare la tenebra alludono alla loro liberazione dai contenuti razionali e codificati, dalla sovrastruttura dei significati, alla discesa alle matrici del linguaggio, al centro del dire, alla fonte dell'essere dove le parole si formano per aggregazione e disgregazione di unità, si richiamano per omofonia, per consonanze ed assonanze, all'identificazione della parola con la musica; del suono con il colore («il preludio di Scriabine è di colore cupo, violaceo (...) La musica si allontana e poi ritorna cangiando di colore») ²⁵, al trionfo della sinestesia («ho negli occhi quel suono d'argento assordito, in cui tremava la levità del capelvenere». «Quando, dopo la pausa, gli strumenti cominciano il Largo, vedo una zona gialla compenetrare una zona violetta». «Il suono colora la mia visione») ²⁶.

Nell'affollarsi di allucinazioni e visioni, di apparizioni ed evocazioni che provengono dalla profondità dell'ipogeo, dal mondo ctonio, nella contemplazione dei compagni caduti in battaglia, della madre morta, della propria morte, della corruzione e del disfacimento della carne, la scrittura notturna registra sogni di azioni audaci ed esortazioni alla guerra rivolte alla folla che «urla e si torce per generare il suo destino» ²⁷, impegno civile ad amor patrio: «Nessuno di voi, certo, sapeva di tanto amare questa Gran Madre. Ma chi di noi primo saprà per lei morire? C'è tra noi qualcuno già segnato, già eletto? Foss'io colui! Non mi mentisca il presagio, non m'inganni il presentimento.»

Avevo detto: 'Non abbiamo o mai altro valore se non quello del nostro sangue da versare; non possiamo essere misurati se non a livello del suolo conquiso. Ecco l'alba, o compagni, ecco la diana; e fra poco sarà l'aurora. Abbracciamoci e prendiamo commiato. Quel che abbiamo fatto è fatto. Ora bisogna che ci separiamo e che poi ci ritroviamo. Il nostro Dio ci conceda di ritrovarci, o vivi morti, in un luogo di luce'. ²⁸

La scrittura che proviene dall'ipogeo è, anche, ricordo imperituro delle azioni (eroiche come il volo precipite di Icaro) ²⁹ di compagni ed amici; è, soprattutto, memoria incisa per i secoli, di un'infanzia e di una vita inimitabili (ripetute con tutti i loro particolari nelle visioni), della «mania del folle volo» ³⁰, della sfida sublime: «Il mio capo è forato: penzola nel vuoto, dal bordo della carlinga che vibra.

L'ombra dell'ala destra m'è sopra: l'astro arioso dell'elica mi corona.

Non è più fuoco, ma sangue che sprizza. Non più faville ma stille. Il pilota eroico riconduce alla Patria il poeta sacrificato.

O gloria immensa!

(...) Al paragone di questo aspersorio sublime, che è mai il teschio d'Orfeo fluttuante sopra la lira?

Il nuovo mito è il più bello.

Guardo il mio viso trasfigurato nei secoli prossimi della grandezza». ³¹

E d'Annunzio scrive più avanti: «Al vertice della potenza lirica è il poeta eroe».

Pindaro ha troncato le sue corde, ha mutilato la sua cetra, perché sa quanto sia più bello pugnare e osare». E conclude: «Il pericolo opera liricamente su me. La mia poesia è sostenuta dal mio coraggio; e non soltanto nella guerra ma - se considero le grandi ore della mia vita trascorsa - anche nella pace, anche nel tempo di già, durante il culto dell'aspettazione, quando foggiai le mie ali e le mie armi».¹²

Il nuovo mito di Pindaro che ha troncato le corde della sua cetra sigla, nel *Notturmo*, la fine della scrittura. L'attraversamento della morte (la contemplazione della morte, dei compagni caduti eroicamente, della propria scomparsa, della corruzione della carne e della caducità di ogni cosa, della vita nella prospettiva del perire, delle imprese che rendono la vita degna di essere vissuta, di cui l'arte è memoria imperitura) approda alla dichiarazione dell'impossibilità della parola. La scrittura non può andare oltre, termina nel sogno dell'azione.

L'aspirazione al gesto e al sacrificio eroico, l'invocazione alla liberazione perché lo riscagli in battaglia segnano, infatti, alla fine del *Notturmo* la scelta dell'azione: «O liberazione, liberazione, vieni e scioglimi; vieni e rinsaldami le rotelle dei ginocchi e i gomiti e i polsi; vieni e rifondimi sale e ferro nel sangue; vieni e rifammi solo col mio fegato arido; e riscagliami nella battaglia».¹³

NOTE

1. Cito da G. d'Annunzio, *Notturmo*, in *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*, a cura di E. Bianchetti, I, Milano, Mondadori, 1966, p. 171.

2. *Ivi*, p. 174.

3. G. Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, p. 92.

4. G. d'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 285.

5. *Ivi*, p. 286.

6. *Ivi*, p. 243.

7. *Ivi*, p. 286.

8. Cito da G. B. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni, in questa terza impressione dal medesimo autore in un gran numero di luoghi corretta, schiarita, e notabilmente accresciuta*, 1744, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 755.

9. *Ivi*, p. 690.

10. *Ivi*, p. 454.

11. *Ivi*, pp. 506-507.

12. G. Barberi Squarotti, *La poesia del Novecento. Morte e trasfigurazione del soggetto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985, p. 70.

13. G. d'Annunzio, *Notturmo*, cit., pp. 180-181.

14. Cito da G. d'Annunzio, *Altri toccati*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, pp. 98-99. Per la celebrazione delle Sibille si veda la superba lode di *Maia*.

15. G. d'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 172.

16. *Ivi*, p. 428.

17. *Ivi*, p. 427.

18. *Ivi*, p. 175.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ivi*, p. 172.

22. Si veda ad esempio: «Ascolto,

Lo sciacquo alla riva lasciato dal battello che passa.

I colpi sordi dell'onda contro la pietra grommosa.

Le grida riucchie dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

Il battuto di un motore marino.

Il chioccollo sciocco del merlo.

Il ronzio lugubre d'una mosca che si leva e si posa.

Il ticchettio del pendolo che lega tutti gli intervalli.

La goccia che cade nella vasca del bagno.

Il gemito del remo nello scalmio.

Le voci umane nel traghetto.

Il rastrello su la ghiaia del giardino.

Il pianto d'un bimbo non racconsolato.

Una voce di donna che parla e non s'intende.

Un'altra voce di donna che dice: 'A che ora? a che ora?'» (*ivi*, pp. 281-282).

23. *Ivi*, p. 428.

24. *Ibidem*.

25. *Ivi*, p. 292.

26. *Ivi*, pp. 272, 275-276, 355.

27. *Ivi*, p. 236.

28. *Ivi*, p. 264.

29. G. d'Annunzio annota nei *Taccuini* il 21 gennaio 1916: «Nella cavità dove gli antichi nostri solevano porre il simulacro del defunto o alcuna imagine familiare, abbiamo incastrato il braccio nervoso d'Icaro che tende l'ala cadevole verso la luce con l'ultimo sussulto del suo ardore mentre il capo chinato già gli si rovescia nella vertigine dell'ombra. Inciso è nel fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovine avido andare troppo oltre, salire troppo alto; 'Icaro! Icaro!'

L'eroe non ode l'ammonimento che viene di giù. Ogni buono eroe non ode se non il suo cuore e la voce dell'altezza.

Così questi che ora si scioglie nella terra.

Pietra archerontica chiamavano il cippo sepolcrale gli Antichi nostri. Pietra icaria chiamiamo noi il cippo alzato sul sepolcro di Giuseppe Miraglia. Se colonne millari potessero esser fitte nelle vie del cielo come nelle terrestri, questa sarebbe insegna e santa quant'altra mai, e inciterebbe i compagni e i successori a superarla» (G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 853-854).

30. G. d'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 262.

31. *Ivi*, pp. 178-179.

32. *Ivi*, p. 279.

33. *Ivi*, p. 425.

Rinvio per la bibliografia al volume *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, cit., di G. Barberi Squarotti (di cui ricordo, inoltre, per i problemi qui discussi, le pagine de *La poesia del Novecento*, cit., e *Poesia e ideologia borghese*, Napoli, Liguori, 1976, pp. 27-35, 298-358). In particolare per il *Notturmo* si veda E. Circeo, *Il d'Annunzio 'notturno' e la critica dannunziana di un seimattese*, Pescara, Editrice Trimestre, 1975.

I riferimenti critici sono agli studi di E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 512-539; di C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960; di M. Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 9-63 e dello stesso *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 51-83; di M. Ricciardi, *Coscienza e struttura nella prosa di d'Annunzio*, Torino, Giappichelli, 1970; di G. Luti, *La cenere dei sogni*, Pisa, Nistri-Lischi, 1973; di A. Jaco-

muzzi, *Una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1974; di E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980; di N. Lorenzini, *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*, Roma, Bulzoni, 1984; di P. Gibellini, *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985.

EMILIO MARIANO

La trasformazione della realtà ovvero «È mia Madre!» (*)

1. *La trasformazione della realtà («il nodo materno»)*

Il *Notturno* si apre con una epigrafe alla Madre, sulla eco del dramma pastorale («all'amore al dolore e alla morte di mia madre queste pagine scritte col sangue consacro»), e si chiude con la metafora allusiva di un gesto materno («io ritrovai l'arte di mia madre nel porre sotto la brace il capo del tizzo»).

Il tema «madre» attraversa a vari livelli tutta l'Opera del Poeta, dalle raccolte dell'adolescente al «Dialogo» che conclude *Il Compagno dagli occhi senza cigli* (1928), per non arrivare alla memoria del *Libro segreto* (1935). Nel lungo itinerario il tema segue il progredire stesso della poetica. La progressione è quella che già esaminai nella genesi del *Trionfo della morte* dove ho documentato il momento in cui D'Annunzio supera una *Weltanschauung* di «verismo». Si tratta di una fondata operazione alla quale oggi è lecito attribuire una funzione di iniziale apertura alle *Laudi*.

Fu nel settembre 1899, ai primi segnali del Poema futuro, che il D'Annunzio riconobbe alla propria «attenzione» aguzza assidua solitaria la facoltà di eccitare il suo «turbine lirico». Con questo sintagma il D'Annunzio del 1899 intendeva testimoniare la necessità di uno stato dionisiaco per scoprire la realtà nel suo orrore e trasformarla poi creativamente in una «verità» ideale.

«La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa. Ne attendo l'impronta con l'orrore dello schiavo che cade in ginocchio... A un tratto ella si dissolve, si diffonde, si trasforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma... poi trovo in lei le mie più belle immagini, come Sansone disceso in Timnat trovò lo sciame delle api nella carogna del leone»¹

Il D'Annunzio vuol significare che la realtà, equiparata all'orrore e alla violenza di una carogna illustre, per trasformarsi in bellezza e in fantasia esige una operazione creativa non tranquilla ma, a sua volta, di violenza e di forza («come Sansone disceso in Timnat»). Dell'annegato, nella *Contemplazione della morte*, dice: «Lo guardavo con l'attenzione terribile dell'arte»². Da una simile «estetica» (da intendere come *Weltanschauung*), il Poeta non tornerà più indietro. In Versilia, il 12 agosto 1906 a Giacomo Puccini che gli chiedeva un certo tipo di storia d'amore da mettere in musica, rispondeva: «Tu sei ancora attratto verso una forma di realismo drammatico a cui potrei accostarmi se non con pena»³. Fino al «1893» del *Poema paradisiaco* e al «1894» nella prima parte del *Trionfo della Morte*, la Madre si mosse dentro a un simile «realismo drammatico» con il quale Puccini avrebbe potuto facilmente consentire. Ma la «Madre mortale» di *Laus Vitae* era ormai connessa a valori altri, di simbolo. Nel *Notturmo* il simbolo diventa «il nodo materno» che nessuna «violenza del mondo» potrà recidere (p. 107) dai suoi caratteri fisici:

«Dappertutto tu [Madre] sei come l'aria e l'acqua. Fai buona ogni cosa. Fai semplice ogni cosa. Il paese m'è come una iniziazione alla tua bontà... tutte le forme si riducono a una semplicità primitiva» (pp. 180-181).

Il turbine lirico del «nodo materno» porta ad assegnare alla figura fisica il massimo di simbolicità: «non sapevo s'ella fosse la mia madre o la mia Patria» (p. 168). Per un trend narrativo, diciamo che il «nodo materno» tende subito a oltrepassare la sfera del privato (i canoni del realismo) e a scoprire ulteriori concordanze, sull'onda di un «dioniso» corale: «Non sono più ebro di me ma di tutta la mia stirpe» (p. 125).

2. Seconda Offerta («Resurrezione»)

Invalido-cieco-immobile, nella *Prima Offerta* il soldato D'Annunzio aveva recuperato in scritte suggestive i recenti fatti di Giuseppe Miraglia, la sua morte, i suoi funerali, insieme ai sentimenti che trafiggevano il gruppo: patimento delle cose, degli uomini. Davanti alla bara affollata per vegliare la salma, aveva sentito la realtà sfuggirgli, mentre non gli sfuggiva «l'idealità del mondo» (p. 61, p. 67, p. 24). Avvolto dallo stesso buio e nella stessa immobilità, il Soldato della *Seconda Offerta* si propone di dare a quel patimento un senso valido per l'individuo, per il gruppo, per la nazione. Si

tratta di portare al Presente cose dei suoi giorni e della sua vita interiore, e di scoprirne il significato ideale. L'orrore della «trasformazione» diventa un passaggio obbligato. Lo aiuta, dolce e ferma, la Sirenetta cristiana. Nella *Seconda Offerta* sta dunque la chiave di lettura di tutta la sequenza narrativa. La parola-guida è «resurrezione».

Ci sono due modi di risorgere. Familiare per due millenni cristiani, il primo modo è la risurrezione della persona di carne secondo fede nel Metafisico. Il Cristo risorto. L'altro modo è quello della «materia», come unica frontiera di ogni possibile conoscenza dell'Uomo, secondo il Leopardi. Qui, la trasformazione fisica nel ciclo eterno della Natura è insieme, secondo il Foscolo, cosmica e anonima⁴. D'Annunzio usa lo strumento che *solum* è suo e che potremmo chiamare dell'«Arte». La parola del Poeta è il *medium* di ogni risurrezione, qualunque essa sia. La parola del Poeta, non altra, affronta l'orrore della trasformazione. L'inizio è un interrogativo di specie conoscitiva per lui assolutamente nuovo: «Perché voglio guarire?... per riacquistare quel che ho donato?» (p. 159). E subito dopo: «Uno squasso... mi scaglia in un orrore incognito di sangue e di spirito, dove non so se io rinascia o rimuova... È mia madre! È mia madre!» (p. 166). Il Figlio ha così individuato nella Madre la figura fisica del risorgere. Dà inizio a una operazione sulla realtà. Alcuni semantemi della «Protofavilla 1899» nel 1916-1921 suonano: «incomincia la trasformazione... Rapidamente la materia si deforma... Tutto si traspone, nel corpo e nell'anima» (pp. 173-175). La «materia» è quella della Madre negli ultimi incontri, quando il Figlio lasciò l'Italia per la Francia [12-18 marzo 1910] e quando poi lasciò la Poesia per l'Azione [30 giugno 1915]: «una povera povera cosa curva, una cosa inferma, una cosa di miseria e di pena, abbassata, umiliata, perduta... la bocca vuol dire il mio nome, ma non ha se non un mugolio fioco» (pp. 193, 195). È il momento in cui il Poeta privo di metafisico ha bisogno di tutta la sua potenza, di tutta la sua magia, per trasformare l'orrore della fisica realtà. Nella sequenza narrativa, la materia implicitamente chiamata in causa risponde senza incertezza: «La mia figlia ha due occhi bruni d'Oriente» (p. 201); e subito, la squilla: «Sono arrivate le rondini» (p. 202). Infine, la risoluzione:

*«la figlia della mia carne, a me sul limitare della vecchiezza dice una parola materna, la parola tenera che le madri dicono ai fanciulli!»
Sento che con quella parola ella mi prende su le sue ginocchia come l'antica Pietà, e sopporta le mie piaghe»* (p. 211)⁵

In Natura, dunque, è sufficiente che il termine «Figlio» si trasformi col tempo nel termine «Padre» (Madre-Figlio, Figlio-Padre, Padre-Figlia) per individuare la continuità di un Ciclo, superare l'orrore e ricominciare da capo con la giovinezza. Da questo momento, l'operazione consente alla Madre di assumere i nuovi significati del racconto lirico rimasti in sospeso («non sapevo s'ella fosse la mia madre o la mia Patria», citato sopra). E qualcosa anche più. Il concetto «Madre» diventa e resterà una categoria dello spirito, e come tale, sugli altari del Vittoriale si affiancherà a figure

parallele: Eleonora Duse, che da sempre lo aveva chiamato e sentito «figlio». D'altra parte, la Sirenetta è anche l'unico veicolo dei semantemi cristiani nel racconto notturno. «Pietosa» è la sua prima qualificazione (p. 9). Il principio di «risurrezione» può svolgere ora una progressione di significati: «*Ritngiovanisco d'un tratto*» (p. 173), «*Inebriatemi di musica... e nel mio volto supino la lezione del tempo e della vita, a un tratto, sarà cancellata*» (pp. 212-213), «*voglio rimettermi in piedi, voglio Risorgere*» (p. 214), «*quando mi rimetterò in piedi, saprò meglio combattere*» (p. 215). Fino alle proposizioni risolutive:

«*Ecco che la grazia della mia giovinezza entra... Tutto è presente. Il passato... Il futuro... Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di divenir più vecchio, io divento sempre più giovane*» (pp. 228-229)

Questa dichiarazione non contraddice le «*esequie della giovinezza*» intraviste in una strada di Firenze il 12 marzo 1903 sul finire delle *Laudi*. Allora, intese la giovinezza fisica dell'individuo, la legge del tempo, e il sentimento fu «*Malinconia*». Ora, dopo quasi vent'anni, codesto risorgere della sua giovinezza è un simbolo che implica il comportamento di una generazione, per un determinato fine, in un momento della Storia. E però si tratta di un eccesso guidato dal prefisso RI- a indicare la ciclicità del fenomeno vitale. Codesto «eccesso» attraversa i significati della *Seconda Offerita*. Lo abbiamo posto in evidenza tipografica e lo concludiamo in anticipo: «*mi leverò e ricomatterò*» (p. 284), «*ritnato... sul limite della vecchiezza*» (p. 287), «*la selva è ritnata*», «*le Fenici ritnate*» (p. 330).

Il tema «Resurrezione» prosegue, esaltato dal segno «musica» e dal segno «danza». Questo segno è presentato fin dal momento in cui le rondini della Sirenetta «tornano» con il loro «grido». Sul piano dei significati la cosa non può indicare che la volontà, o la necessità, di interpretare in forma astratta, assoluta, i temi del *Notturmo*, qualunque essi siano. E però la cosa ha subito un riscontro sul piano linguistico e stilistico. Qui il D'Annunzio esalta quella tecnica creativa alla quale riconosce «*una rapidità di trapassi ignota al mio più ardimentoso lirismo*» (p. 11). È un fatto che codesta sequenza lirico-danzante della «resurrezione» (197-244) alla fine rompe lo schema prosastico e per la prima volta si realizza in ritmi strofici (pp. 245-259). D'altronde, la tecnica dei trapassi è rivelatrice: quando il Poeta rimanda ai suoi più ardimentosi lirismi, pensiamo a ritmi dionisiaci pindarici, a «strofe lunghe» (*Laudi*). La narratività del *Notturmo* non è dunque meno lirica di quelle delle *Laudi*. Semmai, la tipologia di questo «ardimentoso lirismo», di questi «trapassi», ripropone il quesito delle novità stilistiche del *Notturmo* che qualcuno aveva subito connesso con gli sconquassi grammaticali del Futurismo. Da alcuni anni Marinetti aveva messo «in libertà» le parole e ne aveva derivato una teoria: dove prima c'era una sintassi, regolare oppure contorta, si collocavano blocchi di nomi. «Sostantiviamo il periodo». La scrittura del *Notturmo* suonò avvallo di stile nominale agli orecchi impegnati di Filippo Tommaso Marinetti, di Batilla Pratella e

a quelli professionali di Giuseppe Lipparini¹⁰. Il quesito è oggi, per noi, formulabile in questi termini: Fino a che punto la novità dei trapassi è da ricercare più che nella teoria futuristica, in alcuni moduli del più familiare «sublime» classico? Il semantema di «ardimentoso» riporta agli «ardiri» del Leopardi giovane (canzoni storiche), al suo concetto di «grammatica universale» per cui una lingua non è bella se non è ardita¹¹. A sua volta, il semantema di «trapassi» porta alle «transizioni» con le quali Ugo Foscolo, su modelli di «volo» pindarico, riusciva ad essere «tenebroso per troppa libidine di brevità e di profondità»¹². Anche nel *Notturmo* gli stilemi (oscuri, a volte) ubbidiscono a un loro bisogno di brevità e di profondità. Nella casa di D'Annunzio, non solo per i significati ma proprio per i sistemi di lingua e di stile, non è mai un caso incontrare Pindaro, Foscolo, Leopardi. Ma a questo punto incontriamo altresì la «musica» che dell'arte è l'espressione più astratta. Mi sembra di dover sottolineare come per i significati di una guerra irta di confini nazionalistici il D'Annunzio abbia sentito la necessità di ricorrere al linguaggio senza confini dei suoni: Ludwig van Beethoven, Gerolamo Frescobaldi, Aleksandr Nicolaevič Skrjabin. È un segno ulteriore per comprendere l'onesta insufficienza di qualunque sia verismo linguistico a esprimere la di lui visione del mondo e per accettare, di conseguenza, il suo «*[d]isperato amore della parola incisa per i secoli*» (p. 12). Il Poeta tornerà giovane perché deve tornare a combattere, perché «*L'eroismo è senza limiti. Al vertice della potenza lirica è il poeta eroe*» (p. 215). In *Alcione*, il «Fanciullo» era l'emblema della sua Poesia e quel sé stesso fanciullo-poeta, il D'Annunzio era sicuro di rivederlo un giorno in azione «*intento a far[si] archi da saettare*»¹³. Codesta visione presaga oggi si trasforma in un Presente vissuto. E, alla fine, significa che la musica astratta è ridiventata parola («*La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera e il suo senso. È musica*»)¹⁴:

«*Eravamo là, cinquanta fanciulli,
cinquanta eredi del folle volo
i figli di Icaro...
e scorgemmo contro il cielo il nemico...
ghermiva l'un di noi, e l'altro e poi l'altro.
A colpi d'accia iterati
mozzava dalla spalla le penne...
Abattuti, dal dolore convulsi,
sanguinavamo...
E uno solo scampò nell'altezza...
E la stirpe era invitta nel volo*» (245-248)

Subito dopo, è ancora la musica diventata parola che proclama «*la Buona Causa*» (pp. 251-253): la tua guerra è giusta, il tuo sacrificio è giusto. Ma quando la musica diventa danza («*Questa sera Scriabine danza*», p. 257), allora movimenti e suoni stabiliscono una ritualità («*saltazione frenetica e misteriosa*») che apre per la prima volta al «sacro» dove il piano della Storia non distingue il Presente dal Futuro, e dove Scriabine è un solitario celebrante che ode il «*nero e vermiglio canto avvenire, / la melodia dell'eter-*

nità, / l'Inno profondo, sempre più profondo, / della doglia infinita» (p. 259).

Il senso di queste parole rituali nel luogo e nel momento in cui sono pronunziate sembra di colore oscuro. Qui, per un rimando conoscitivo (quale «altro dio?») disponiamo di alcuni semantemi già «dionisiaci» («Egli danza, danza, / con una ebbrezza disperata») e di assoluta fisicità («Tutto il corpo», «la terra», «la zolla», «un grappolo», «nella terra», «della terra»).

In questo primo gruppo di Canti, la musica ha testimoniato che il risorgere di una generazione, per un determinato fine, in un momento della Storia, è una operazione rituale da offrire «a un altro dio» (p. 258). Ma al di fuori da una simile ritualità di iniziati, il Poeta, anche se ha superato l'orrore della trasformazione, rischia sempre di tornare «uomo», vittima malinconica della legge del tempo: la «volontà di rivolta mi si fuacca... Non chiedo più nulla, non valgo più nulla» (289).

Da questo momento, il Poeta ha compreso che per risorgere nel Presente deve farsi lui stesso celebrante del rito. L'incendio totale e la rinascita dei boschi fu una esperienza da lui vissuta nelle Lande atlantiche. A questa esperienza egli offre ora significati rituali. Mentre utilizza una travolgente descrizione dal vero degli incendi, isola via via i simboli del rito salvifico: «fenice», «immortalità», «olocausto» (pp. 306-331). Ancora una volta, compie un'operazione analoga a quella dell'«attenzione»: uccidere la realtà orribile, e poi trasformarla nel suo fantasma più segreto e più bello. Il suo fantasma si esprimerà nel Canto di chiusura. Qui, la sequenza narrativa resta per un attimo in sospeso. Le figure retoriche sostengono la funzione sacrale con anafora, con iterazioni di parole-guida, emistichi, versi compiuti. È questo il rito misterico che «appartiene a un altro dio». Dopo aver condotto in prima persona l'olocausto del bosco, il Poeta diventa ora il Sacerdote propiziatore dei significati rituali («È quel che non muore», «Il silenzio attende», «Son placate le acque», «La specie del Sole», (p. 329). Il Poeta-Sacerdote risorto nella giovinezza assume così in prima persona «l'inno redivivo»:

L'ebrietà si precipita

in me...

Tutta la cenere è seme

tutti gli sterpi son germogli,

tutto il deserto è primavera...

Tutta la selva è rinata in palme,

tutta la selva è alta nell'etere...

Cantano le Fenici rinate.

Sento in me il mio dio...

Vedo in me il mio dio... (pp. 329-330)

Il rito si compie a favore di una eletta generazione di aviatori iniziati («che è questo fremito d'ali? / che è questo baleno di penne?» «fu espiato l'ardire / e testimoniato il futuro»). La risurrezione significa la vittoria («Tutta la selva è rinata di palme / ... palme idumèe»). Ma perché il dio operi positivamente, il rito deve restare misterico:

*O Fenici degli Olocausti,
non rivelerò la parola votiva
che apre e chiude ogni giro dell'inno.
Servo in me il mio dio.*

A noi, che serviamo il dio del significato, corre invece l'obbligo di, se possibile, «rivelare». L'unico dio virile del sacro mediterraneo che muore e risorge è Dioniso. L'unico dio caratterizzato dall'ebbrezza è Dioniso. Inoltre, Dioniso è una divinità dei riti misterici terrestri. L'identificazione di codesto «altro» (p. 258) e «mio» dio con Dioniso appare verosimile e, aggiungo, in consonanza con i sintagmi di «trasformazione» fin qui verificati (cfr. sopra il capitolo «La trasformazione della realtà»). Anche più «il mio dio» appare in consonanza con *Laus Vitae* dove «morte e resurrezione» sono così significati: «giuire e morire / morire e giuire»¹⁵, e dove la sequenza narrativa si chiude con il Dioniso risorto: «io vidi / su l'erba il rinato Zagreo / al soglio del bosco dormire»¹⁶. Né ritengo un caso che il semantema «bosco» sia qui il medesimo che abbiamo appena ascoltato nelle pagine dell'Olocausto. Ma a questo punto si pone un ulteriore problema che non può essere eluso: il rapporto tra la narrativa lirica delle *Laudi* e l'analoga narrativa del *Notturmo*. Oltre alla «Madre», sappiamo che esistono altri riporti tra simboli e figure del Poema solare e simboli e figure del Poema notturno. Non considero i rimandi di tipo letterario, che pure esistono¹⁷. Mi limito a segnalare un paio di rimandi tematici. Il Dioniso di *Laus Vitae* si manifesta in una fenomenologia opposta a quella in cui si manifesterà nella «Seconda offerta». Il dionisiaco di *Maia* scatenava l'eccesso di un Ulisside che navigava solitario non compreso dai «cari compagni», e il cui agire eroico restava fragorosamente individuale. Il dionisiaco del *Notturmo* è quello dei riti misterici che si consumano insieme ai compagni iniziati per portare a un eccesso vittorioso e corale la «Buona Causa».

Esemplifico altri punti significativi delle due sequenze narrative. Il Poema (*Maia*, *Elettra*, *Alcione*) si era concluso con una visione autunnale: «Tempo di morte»¹⁸ dove il semantema «morte» non contraddiceva a una «lode della vita». Infatti, nel ciclo della Natura una simile visione implica il giorno delle «rondini» quando la primavera ritornerà e il Poema ricomincia senza fine: «O Vita!, o Vita!». È la visione tipica del mondo agricolo che Mircea Eliade definirà «concezione ottimistica»¹⁹. Il *Notturmo* apre con analoghi sintagmi: «La morte è per tutto» (p. 68), ma essi, qui, non postulano alcuna «lode alla vita». La morte di Giuseppe Miraglia è un evento nella Storia irreversibile che, di per sé estranea ai cicli naturali, è priva di risurrezioni. Le correlazioni fanno che la stessa parola («morte») assuma significati diversi a seconda che operi nel Poema notturno oppure nel Poema solare.

La dicotomia tipica tra una dottrina nel metafisico e una dottrina nel fisico è quella sopra citata di «anima e corpo».

D'Annunzio ci ha dato una mano a verificare il funzionamento della dicotomia negli anni delle «Laudi»: «Non mai era in me / tenzone fra l'anima e il corpo»; ché sempre sentivo sorgere dalla profondità della mia carne gli

*spiriti più puri...*²⁷. Vuol dire che senza questa condizione eraclitèa di «armonia o unità dei contrari» oggi le *Laudi* sarebbero altre da quello che sono²⁸. Indirettamente, e lo conferma il *Notturmo* dove l'uso dell'identica dicotomia dà un risultato opposto: «*Se la mia carne consente [a guarire], il mio spirito repugna. Il corpo è impigliato nell'inganno; l'anima è fortificata nella verità*» (p. 159). Né la dichiarazione è isolata. Definisce la sensualità «*il male che ha devastato tanta parte della mia esistenza*» (p. 156). Ma coesistono dichiarazioni opposte. Proprio alla vigilia della Settimana Santa definisce un «*male ereditario*» la sua sensualità e la giudica non negativa dal momento che essa è «*il più attivo legame lirico della [sua] vita interna*» (p. 440).

È quasi ovvio attribuire più che alle condizioni esterne favorevoli (buio, invalidità, silenzio, guerra, sacrificio collettivo...), alla presenza della Sirenetta, interessata, vicina e coraggiosa nelle opere quotidiane, una specie di suggestione per l'ipotesi dualistica cristiana. Ma per una ipotesi cristiana, a parte alcuni toni nel giovane decennio romano-abruzzese (1883-1893), non si può ignorare l'esplicita componente ideologica nella più vicina *Contemplazione della Morte* [1912]. Qui, quattro anni prima del *Notturmo*, l'Aprile, il mese del «sacro» pasquale, gli offrì un séguito cronologico. Il Poeta ebbe allora a contemplare la morte in Giovanni Pascoli attraverso il nodo d'arte «materia-spirito», e subito dopo attraverso il metafisico cristiano in Adolph Bermond. Ma fu ancora e sempre nella Natura che egli contemplò la Morte tornata alla Vita attraverso l'ultima immagine delle due cagne che hanno partorito («*Mai il primo fiore della vita animale m'era parso più miracoloso. La cagna aveva alzato il muso verso la mia carezza, poi s'era volta a leccare il poppante che succhiava l'ultima mammella*»... «*tutto ora mi pareva sacro*»²⁹. Ed è ancora il «sacro» di un «nodo materno».

3. Terza Offerta («Una morte anche più bella»)

Dunque: Risurrezione come epifania per trionfare sulla Morte. Le tre ipotesi del 1912 (Arte, Metafisico, Natura) furono presentate ognuna autonoma, nessuna in contrasto. Nel 1916-1921, la ipotesi «risurrezione nell'Arte» [Giovanni Pascoli] è un'opzione assente. Quella «nel Metafisico» l'abbiamo colta finora in una pluralità di suggestioni che presuppongono ogni volta l'antagonista. È un fatto che la Natura, per affermare il privilegio di una propria risurrezione, ha dovuto nel *Notturmo* opporre al mistero metafisico un mistero dionisiaco. Ma la risurrezione per trapassare dalla Natura dionisiaca alla Storia lineare doveva uscire dal mistero. È questa la tendenza della «Terra Offerta», e occorre prenderne atto. Non avremo difficoltà, allora, ad accettare le pagine, altrimenti non giustificabili, dedicate a «*El-Nar, ardore pieghevole del deserto, compagno della mia libertà senza vie!*» (pp. 382-391) dove la parola «libertà» ha un significato «fisico» che anticipa quello finale («*O liberazione, liberazione*», p. 494).

Nelle pagine dedicate a Aquilino (pp. 395-405) piccolo cavallo sardo dallo sguardo nero e il fremito delle froge bramoso, la fisicità della morte vista per la prima volta («*agonizzava su la paglia*») è priva di tempo recuperato e altro non può esprimere che umana «malinconia».

Le pagine della Settimana Santa corrispondono alla sequenza finale (pp. 448-494). Qui, la presenza di Renata-Sirenetta (nel Giovedì santo e nel Sabato santo) risale a cartigli del 1916. Il resto (simboli, riflessioni) fu organizzato nel 1921. Le pagine risultano ora introdotte dai due valori opposti della dicotomia: quello della «sensualità» già citata (pp. 438-439) e quello spiritualizzato non a caso da Eleonora Duse, la «*Bellezza della notte*» (p. 445). Subito dopo, nel séguito, l'unica sapienza che il D'Annunzio immette è quella eraclitèa del tempo non recuperato, secondo l'immagine del fiume che scorre:

«... *riacquisto l'orecchio del poeta seduto in riva al fiume del tempo: riodo la melodia del perpetuo fluire*». (p. 475)
«*L'immagine del fiume mi supera, mi sommerge, mi corre sopra*». (p. 487)

La rappresentazione fisica del Figlio e della Madre si carica di significati simbolici:

«... *io sono alla foce del mio fiume, sono con mezzo corpo nel sabbione del mio fiume; e mia madre è là, accosciata che pare vi prenda radice...*» (p. 487)

Queste immagini di ulteriori simboli fisici gli sono necessarie per oltrepassare la «malinconia» del tempo non recuperato (v. sopra Aquilino) e porre l'interrogativo «*O madre, da che oscurità debbo io rinascere?*» (p. 487). Solo ora il Poeta può uscire dalla «oscurità» dionisiaca delle Fenici rinute e trasferire il fiume di Eraclito dalla Natura alla luce della Storia: «*Lascia che sul suo [del contadino senza nome] sacrificio oscuro e silenzioso passi il fiume della Patria*» (p. 491).

Egli suggella così questo trasferimento con un interrogativo tipicamente zarathustriano al quale solo la storia potrebbe dare risposta: «*Ma se ci fosse una morte anche più bella?*» (p. 492). In sostanza, il sacrificio del «*contadino senza nome*» nella oscurità e nel silenzio potrebbe fare ancor più bella la morte, potrebbe fare dell'uomo un Ulisside anonimo più grande dei figli stessi di Icaro.

Su queste linee si chiude la narrazione lirica del *Notturmo*. Al di fuori di riferimenti esterni (campane, Giovedì santo, Venerdì santo, Sabato santo, Domenica di Resurrezione), il Poeta non ha sentito il bisogno di qualificare l'evento con significati del rito cristiano.

Nell'autografo per l'Edizione Nazionale del 1927, al nr. 14 della prima sezione (*Versi d'amore e di gloria*) il D'Annunzio prevedeva «*Celena: Laus Mortis*», settimo e ultimo Libro delle *Laudi*. In verità tracce di inni funebri si ritroveranno nel *Libro Segreto* del 1935. Ma una organica lode della morte non uscirà più dalla sua officina. Sequenza ininterrotta di ritmi nar-

rativi sul tema della resurrezione, il *Notturmo* aveva celebrato la morte-sacrificio comune per la buona Causa. Sembra che il Ditirambo della Vita (*Laudi*) creativamente si chiuda nel 1921 con la corallità rituale del *Notturmo*.

4. Annotazione (4 novembre 1921)

L'«Annotazione» porta la data simbolica «4 novembre 1921, Suso in Italia bella». L'Autore vi distingue alcuni momenti di particolare emozione intercorsi tra i cartigli del 1916 e la stampa del 1921, e li interpreta sui temi del Libro appena concluso:

- estate-autunno 1916. Dei cartigli la Sirenetta riuscì a decifrare alcuni passaggi staccati. Treves tira le bozze in colonna [1917]. Il lavoro penoso resta subito interrotto. Da qui, parte la genesi del *Notturmo* che oggi il Comitato per l'Edizione critica ha affidato alle cure di Luisa Magrini e di Carla Riccardi. La sistemazione finale della sequenza narrativa è, dunque, sostanzialmente databile al 1921, in Cargnacco. Vuol dire che l'Autore elaborò i significati e la progressione tematica a vittoria acquisita, nei turbamenti politici del dopoguerra, e che questa elaborazione toccò soprattutto il nucleo «Seconda-Terza Offerta», nucleo - non a caso - del nostro discorso.

- 13 settembre 1916. Pomeriggio. Primo volo di guerra su Parenzo, dopo gli intervalli di cecità. Il D'Annunzio ritualizza la data come il giorno della propria «Risurrezione». Codesto primo volo fu dunque un presupposto per la futura «Seconda Offerta».

- 27 gennaio 1917. Morte della madre e funerali a Pescara. Ha la visione fisica della realtà trasformata. «Su la fine del quinto giorno, la salma esposta nella chiesa... appariva immune dal fato carnale». «La sua faccia era rimodellata secondo i lineamenti della sua anima». «Era... più bella che qualunque creature umana da me conosciuta nei miei anni... «Tale fu poi per me, da quel punto.» (p. V).

Da quella data la madre diventerà elemento risolutivo per la trasformazione degli orrori della realtà (Seconda Offerta).

- Ottobre 1921. Nei giorni in cui portava a termine il *Notturmo* (l'invenzione del fiume, del contadino e del guado, pp. VIII-X) si svolgeva il rito di Aquileia: una «Madre» di soldato ignoto sceglie la bara per l'Altare della Patria a Roma. Il rito provoca una emozione nazionale testimoniata dalle cronache del tempo. Per il D'Annunzio, i significati conclusivi dell'eroismo senza nome e della morte «anche più bella», sull'onda di quella emozione, gli si allineano subito con il rito «Soldato Ignoto».

Nel corso della stesura «1921», l'Annotazione era verosimilmente prevista almeno a scopo informativo; ma così come risulterà alla fine, carica di ulteriori significati sulla «Madre», sulla povertà e sull'eroismo ignoto, essa appare una voluta risposta alle tensioni sociali e politiche che in quel momento agitavano non solo l'Italia.

Nel novembre 1921 gli Stati Uniti preparavano a Washington l'apertura della Conferenza internazionale sul Disarmo navale. L'Editore americano Hearst riesce a impegnare il «Comandante» D'Annunzio per alcuni articoli sul «New York American»²⁷. I primi tre presentano alcune consonanze con l'Annotazione notturna²⁸. Non mi risulta che il rimando sia mai stato preso in considerazione.

Nella Annotazione, connesso al Soldato Ignoto, il D'Annunzio aveva lanciato improvvisamente il tema dell'Italia povera:

«Quanti secoli di sventura nostra, quanti secoli italiani di patimento e di pazienza, quanti secoli d'iniquità e di servaggio in lei [nella madre dolorosa di Aquileia] piangevano; (p. X)

E però anche il tema della povertà gli si lega al fante morituro «senza nome e senza tomba»:

«E vidi allora venire per la ripa un soldato grigio, più povero del poverello di Dio, coi piedi ignudi negli zoccoli, con i calzoni laceri ai ginocchi, con la giubba logora ai gomiti. Pareva d'un sol colore, tanto i suoi panni arieggiavano la sua macilenzia. Bianco era il capo fasciato.» (p. XI)

Per un uomo del Sud, dovunque fosse, parlare di America e contrapporre Povertà a Ricchezza era da tempo un luogo comune. Negli articoli sul Disarmo Navale, il D'Annunzio riprende e enfatizza il tema. Vuole provocare un duro contrasto a sfavore del «capitale». Considerando tra gli alleati ricchi e vincitori «la presenza dell'Italia "poverella di Dio"»,²⁹ fa un quadro polemico e compie una inversione dei valori:

... «oggi l'Italia vittoriosa e povera... immune d'ogni vile cupidigia... può con fronte alta e con voce sicura pronunziare una parola degna dell'avvenire al cospetto di quel Campidoglio che la gente di Abramo Lincoln costruì... in gloria della più alta dignità umana.»³⁰

Continuando su questa linea, il D'Annunzio ricorda l'industrializzazione internazionale agli inizi del secolo che parve assegnare all'uomo una statua gigantesca. Ma «venne il conflitto mondiale... L'uomo fu rimpicciolito... l'eroismo senza nome apparve infinitamente più grande dell'eroismo illustre. E questo sentimento fu troppo tardi testimoniato dai superstiti, in un'ora di umiltà veggente, con l'esaltazione del soldato ignoto».³¹

Codesto «povero» che vince per ricchezza di spirito nell'area internazionale, nel quadro della «Annotazione» è un presupposto di storia italiana. Da qui, l'ultimo ricupero del simbolo fisico della Madre:

«Rientro nella mia casa deserta dove mia madre... non lasciò mai che il fuoco si spegnesse nel focolare ma ogni notte rinnovò l'arte di disporvi sotto la cenere un tizzo che durasse fino al nuovo giorno» (p. VII).

Solamente ora (alla data 4 novembre 1921) il figlio ritrova l'arte della madre «nel porre sotto la brace il capo del tizzo» (p. XIV), arte che consentirebbe all'Italia di domani di non sparire dalla Storia. Mi rendo conto che uno storico per un discorso professionale sulla «politica» o sul «socialismo» di Gabriele d'Annunzio non potrà mai utilizzare il tema «Madre». Tuttavia, anche lo Storico davanti a una presunta «politica dannunziana» non ha altro riferimento che quello a disposizione del critico letterario: la trasformazione della realtà attraverso «una sorta di magia pratica». Il procedimento che consentì a lui Poeta di tradurre in parola l'orrore della realtà fisica [risultato: le *Laudi*] è identico al procedimento che ora consente a lui Uomo pubblico, gli orrori della realtà storica, di tradurli in azione, in «archi da saettare» [risultati: il volo su Vienna, la «Marcia» di Ronchi et similia]. Per sei anni, dal 4 maggio del 1915 «discorso di Quarto» al 18 gennaio 1921 «uscita da Fiume», il D'Annunzio fece una scelta: trasformare la realtà della storia in atto [realtà equiparabile sempre a una «bestia potente di mille branche...»², a «ogni cosa brutta o vile», e anche ai «più comuni oggetti»³] in una azione di bellezza e di fantasia⁴, mercé una sua «magia pratica» (eroismo, oratoria di persuasione, «ardimentoso lirismo»... e altro). Con ciò, fece «politica», fece «socialismo»? Fece errori, aprì la strada a futuri disastri? Sul piano della Storia, il Conte di Cavour fece politica e anche «socialismo» più e meglio di Giuseppe Garibaldi, e meno di lui fece errori. Ma quanto a «magia pratica» per azioni di bellezza e di fantasia, il Conte di Cavour, accanto a Garibaldi, è inesistente.

In quei sei anni, le azioni dell'Uomo pubblico furono più del tipo «Garibaldi» che del tipo «Cavour».

* Al convegno di Pescara comunicai brevemente la linea sulla quale avrei svolta la mia ricerca. Il testo della ricerca viene ora pubblicato negli Atti, d'accordo col Prof. Ettore Partore Presidente del Centro Nazionale di Studi dannunziani e del Dr. Edoardo Tiboni V. Presidente.

Nel testo, tutti i rimandi di pagina si riferiscono all'editto *princeps* (G. d'A., *Notturmo*, Treves, Milano 1921).

NOTE

1. EMILIO MARIANO, *La genesi del Trionfo della Morte e Friedrich Nietzsche*, Estratto da: *Trionfo della Morte*, Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 1983 (pp. 142-193).

2. G. d'A., *Dell'attenzione*, in *Prose di ricerca...II*, Sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Mondadori, s.l., 1950, p. 41. Il vol. ripetutamente ristampato ora è fuori catalogo. Il testo, datato «5 settembre 1899 (Zurigo), 6 settembre», fu pubblicato per la prima volta in volume in *Il Venturiere senza ventura*, Treves, 1924.

3. *Ibidem*, p. 37.

4. G. d'A., *Contemplazione della Morte*, p. 274. Per il rimando bibliografico v. *infra* n. 22.

5. *Carteggi Pucciniani* a cura di EUGENIO GARA, Milano 1958, p. 327.

6. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, I, Mondadori, [Verona, t.], 1967, pp. 450-2 (4 Febbraio 1921) in «Tutte le opere di Giacomo Leopardi» a cura di FRANCESCO FLORA.

7. UGO FOSCOLO, *I Sepolcri*, vv. 95-96.

8. Per questo e per ogni altro riferimento alla «Pietà» michelangiolesca l'esito finale è nel *Dialogo della convalescenza*, (in *Prose di ricerca...II*, op. cit., pp. 632-637.) Il testo, s.d., fu pubblicato per la prima volta in volume in *Il compagno dagli occhi senza cigli*, Treves, 1928.

9. G. d'A., *Esequie della giovinezza*, in *Prose di ricerca...II*, op. cit., pp. 531-541. Il testo, datato «12 marzo 1903 in Settignano di Desiderio» fu pubblicato per la prima volta in volume in *Il compagno dagli occhi senza cigli*, Treves, 1928.

10. I rimandi al *Notturmo* di D'Annunzio sono ora ben disponibili in: F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di LUCIANO DE MARIA Mondadori [Collana I Meridiani], Milano 1983. In particolare, vedi pp. 189-191 (Introduzione a «I nuovi poeti futuristi»), pp. 925-927 (*Gli Indomabili*, 1922). Inoltre, cfr. le immediate recensioni al *Notturmo* (citare da Marinetti) di Bahila Pratella («Il Popolo d'Italia») e di Giuseppe Lipparini («Il testo del Carlino»).

11. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone...I*, op. cit., p. 1455, p. 1453.

12. UGO FOSCOLO, *Epistolario II*, F. Le Monnier, Firenze 1952, p. 367 (da una lettera all'abate Giuseppe Botteoli traduttore in latino del suo *Sermone*). Il vol. (a cura di PLINIO CARLI è il XV° della Ediz. Naz. delle opere di U.F. La figura della «transizione» fu uno degli argomenti polemici della querelle con «il giornalista» monsieur Guillon. Cfr. la compiuta documentazione nel vol. VI della cit. Ediz. Naz. a cura di GIOVANNI GAMBARIN, (Firenze, 1972), in particolare: pp. 508-509 (testo di U. Foscolo), pp. 526-527 (testo del Guillon), p. 558 sgg. (testo di Antonio Bianchi che, istruito forse dallo stesso Foscolo, conduce un persuasivo commento sulla «transizione»).

13. G. d'A., *Alcione (Il fanciullo)*, v. 320 [Libro Terzo delle *Laudi*].

14. G. d'A., *Notturmo*, Treves, p. 230.

15. G. d'A., *Maia. Laus Vitae*, III, *Il dono di Dioniso*, vv. 524-5 [Libro Primo delle *Laudi*...]. Rimando a una qualunque sia edizione Treves dopo la *princeps* del 1903.

16. *Ibidem*, XXI, *Pregiera alla Madre immortale* vv. 834-4.

17. Per i rapporti di tipo letterario intendo: l'Afrodite Anadiomene [p. 172], il mito di Orfeo sbranato dalle Baccanti [p. 12 «il nuovo mito è più bello» (in *Alcione, Anniversario orfico*)], il mito di Demetra e Demofonte [p. 303, (in *Maia*, vv. 4453-4515)], il parallelismo «Madre mortale» - «Madre immortale» [p. 121] e altri analoghi.

18. G. d'A., *Alcione*, (Comitato v. 33) [Libro Terzo delle *Laudi*].

19. MIRCEA ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1948 (*Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976, p. 343. Traduzione di VIRGINIA VACCA, dalla quale si cita).

20. G. d'A., *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca...III*, sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Mondadori, [Verona t.], 1950, p. 79. Il vol. ripetutamente ristampato ora è fuori catalogo. Il *Proemio*, datato «Ognissanti, 1912» fu pubblicato per la prima volta nel 1913 [Treves].

21. Per la componente oracchitica nella *Welanschauung* delle *Laudi* rimando a E. MARIANO, *Nietzsche, D'Annunzio e le "Laudi"* in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno Internazionale, Pescara 1985, pp. 129-197.

22. G. d'A., *Contemplazione della Morte*, in *Prose di ricerca...III*, op. cit., p. 278. *La Contemplazione...*, datata «Dalle Lande nel maggio 1912» fu pubblicata nel 1912 [Treves].

23. Per la vicenda dei sei articoli del D'Annunzio sul Disarmo Navale tra il 1921 e il 1922 e per la commissione «francescana» rimando alla ricostruzione e ristampa degli Articoli in: E. MARIANO, *Il San Francesco di Gabriele d'Annunzio*, Milano, 1978 (numero monografico 12, «Quaderni del Vittoriale», pp. 1-103).

24. *Ibidem*, pp. 53-67. [Gli autografi nell'Archivio Personale del Vittoriale (LXXXI, 5) sono rispettivamente: il primo, senza titolo e senza data; il secondo, senza

titolo e con la data 24 novembre 1921; il terzo, col titolo *Il sorriso del Commodoro Perry* e con la data 4 dicembre 1921. La serie dei sei articoli titolati apparve nel testo italiano sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino].

25. *Ibidem*, p. 58.

26. *Ibidem*, p. 55.

27. *Ibidem*, p. 62.

28. G. d'A., *Dell'attenzione, Prose...II*, op. cit., p. 37.

29. *Ibidem*, p. 41.

30. È questo (bellezza e fantasia) il risultato finale della operazione al secondo capoverso della *protolavilla 1899* (*ibidem*, p. 37).

PAOLA SORGE

Aleksander Skrjabin e il «Notturmo»

Nel *Notturmo* vive il ricordo delle musiche e dei musicisti che, come sappiamo, alleviarono l'infermità di d'Annunzio; fra questi particolare rilievo ha Aleksander Skrjabin.

«Tutto Skrjabin», chiede con insistenza il Poeta all'amico pianista Giorgio Levi che aveva il compito di organizzare quasi quotidianamente dei piccoli concerti alla «Casetta Rossa» a Venezia; e l'interesse per il musicista russo non è certo occasionale né superficiale se d'Annunzio rievocherà poi, in prosa e in versi, quella musica profondamente innovativa, comunque di non facile comprensione, che destò al tempo ammirazione e avversione.

Artista che non «crea» ma che «traduce» una musica che gli si rivela al di fuori di sé, Aleksander Skrjabin si configura - come è stato osservato di recente¹ - il vero erede di Wagner per aver raccolto la carica di utopia individualistica del grande compositore tedesco: la stessa aspirazione di Skrjabin al superamento dei limiti oggettivi delle varie discipline espressive implica l'esaltazione dell'individuo creatore. Una figura, quella di Skrjabin, che indubbiamente esula da quella del musicista tradizionale: egli è un mago, un filosofo, un demiurgo, in lui l'esperienza estetica diventa realtà spirituale, arrivando alle soglie del misticismo orientale.²

Sorretto da un intuito che ben conosciamo e da una sensibilità musicale ancor più affinata dalla sofferenza, d'Annunzio si accosta a questa personalità così complessa, quasi magica, con una sorta di devozione, creando

immagini aeree e colorate. E scrive, in omaggio al compositore russo quattro «immaginazioni musicali»: un modo, forse, di confessare pubblicamente l'affinità che lo lega al musicista.

Entrambi partecipi del particolare clima di rinnovamento che caratterizzò i primi decenni del nostro secolo, d'Annunzio e Skrjabin preludono, con l'uso di un linguaggio fortemente innovativo, alle rivoluzioni che avverranno in futuro: in letteratura con l'esplosione futurista, in campo musicale con l'opera di Schönberg e Stravinsky. Certamente è impossibile stabilire una correlazione fra linguaggio letterario e musicale, fra la corrosione delle forme espressive della prosa dannunziana e le innovazioni armoniche della musica scriabiniana, ma è innegabile che l'opera di Skrjabin in cui ogni norma e regola del comporre passa in secondo piano, in cui «l'io prevale sulle leggi stesse della sua stessa interna organizzazione», può aver esercitato una suggestione profonda sull'autore del *Notturmo*.

Non sappiamo come e quando d'Annunzio abbia conosciuto la musica scriabiniana: certamente la ascoltò per merito di Giorgio Levi; ma sembra quasi impossibile che egli abbia ignorato l'opera di diffusione attuata da Giannotto Bastianelli. Nel 1915 Skrjabin in Italia era conosciuto poco e male, secondo quanto scrive lo stesso Bastianelli in un articolo apparso su *La Voce* in quell'anno. A nostro avviso, proprio questo articolo può aver destato l'interesse di d'Annunzio per il musicista russo.

Scrittore vivace, polemico, inquieto, particolarmente sensibile alle problematiche del suo tempo, il Bastianelli aveva già ipotizzato ne «La crisi musicale europea», uscita nel 1912, una musicalità moderna che prendesse avvio dalla estetica decadente; si accosta con trepidazione ed entusiasmo, a quella che egli considera «la vera musica moderna pura», ossia alla sonata scriabiniana, ed è il primo a diffonderne la conoscenza nel nostro Paese.

Nell'articolo intitolato «Un nuovo sonatista», Giannotto Bastianelli presenta Aleksander Skrjabin come un uomo di alta cultura, un «aristocratico ricercatore di musiche profonde e preziose: un personaggio pieno di fascino, avvolto nel mito già prima di morire.

Per spiegare ai lettori de *La Voce* l'effetto che la musica scriabiniana ha su di lui, il critico fiesolano non esita ad usare espressioni «letterarie», similitudini che colpiscono l'immaginazione: i preludi di Skrjabin sono «quasi dei chiaroscuri leggeri di suon colorati di bronzo scuro»; una sonata è «un cesello bronzeo di suoni penetranti e misteriosi.»

«...Le sonate (la 6^a e la 10^a) - scrive Bastianelli - le ho avute là, enigmatiche ed ossessionanti, da prima lette con freddezza quasi ostile, di poi diventatemi belle, cose belle viste divenire in me sempre più luminose come lampade che si andassero a poco a poco illuminando da sé stesse dal di dentro...»

È curioso notare che l'immagine della lampada ricorre ben due volte nelle composizioni dedicate da d'Annunzio a Skrjabin:

«...Io non so se sia sonno / o languore, o se sia / la lampada soave / che dentro mi rischiarà...»⁷; il viso di Skrjabin è «come una lampada sublime / che rischiarà la danza ma non la conduce...»⁸

Di fronte alla improvvisa popolarità «riflessa» che ebbe Skrjabin a seguito del successo del *Notturmo*, il Bastianelli rimase sconcertato: le poesie dedicate da d'Annunzio al compositore russo gli parvero un omaggio superficiale e, comunque, un'interpretazione alquanto arbitraria del grande musicista; non riusciva a capire cosa c'entrassero il principe Igor e cinquanta fanciulli «eredi del folle volo» con l'ardua e severa musica scriabiniana. Ed in effetti le composizioni dannunziane in versi ispirate a Skrjabin non sono tra le cose più riuscite del *Notturmo*.

È piuttosto su tutta la prosa «notturna» di d'Annunzio che si esercita, a nostro avviso, l'influenza della musica di Skrjabin, con il suo simbolismo, la ricchezza di chiaroscuri, l'ambiguità tonale e armonica.

NOTE

1. Cfr. Carlo Piccardi, *Realtà e virtualità del decadentismo in Studi Musicali*, anno XV, 1985, n. 2, p. 294.

2. Dopo aver insegnato pianoforte a Mosca, Aleksander Skrjabin si dedicò dal 1903 esclusivamente alla composizione; a Parigi si legò al gruppo dei «decadenti» e dei simbolisti; dopo aver tentato la combinazione di suono e colore con il *clavier à lumières*, egli concepisce il *Mistero*, un'opera che, rappresentata ai piedi dell'Himalaya, avrebbe dovuto essere la realizzazione della *Gesamtkunstwerk*, dell'arte totale wagneriana, portata alle estreme conseguenze. Morì prima di poterla portare a termine.

3. Cfr. Carlo Piccardi, *op. cit.*, p. 295.

4. L'articolo de *La Voce* è riprodotto in *Paragone*, Firenze 1972, n. 270, pp. 8-24.

5. G. D'Annunzio, *Notturmo*, Milano, Treves 1921, p. 253.

6. *Ibidem*, p. 257.

7. Cfr. *Il Convegno*, n. 11-12, Milano 1921, p. 554.

ANTONIO SORELLA

Alcuni appunti sul lessico del D'Annunzio notturno

È ancora recente l'annuncio dei primi risultati di una ricerca sul lessico dannunziano, compiuta con l'ausilio del *computer* da un gruppo di studiosi dell'Università di Praga. Da tali spogli elettronici risulterebbe che D'Annunzio adoperava il lessico più ampio tra tutti i grandi scrittori in lingua italiana dalle origini ai nostri giorni. Anzi, sembrerebbe accertato che il Pescaraese abbia utilizzato nelle sue opere una quantità di vocaboli pari ad almeno il doppio rispetto agli scrittori italiani e stranieri lessicalmente più ricchi e più vari¹.

La notizia, presa così, senza ulteriori commenti ed approfondimenti, che ancora si aspettano da parte dell'Università cecoslovacca, non fa altro che aggiungere peso ai vecchi ed ormai tradizionali giudizi e pregiudizi sulla lingua dannunziana.

Parlare soltanto di edonismo verbale forse non è più soddisfacente, dopo gli ultimi studi sui complessi rapporti tra D'Annunzio ed i vocabolari, oppure tra gli appunti dei *Taccuini* e la realizzazione delle sue opere in prosa e in versi².

Tutto sommato il narcisismo ed il superomismo, in qualche modo presenti anche nel linguaggio del nostro autore, non possono spiegare completamente il significato di una poetica non solo perfettamente ancorata ad un preciso periodo storico-letterario, ma destinata ad avere un seguito tutt'altro che trascurabile in prosatori e poeti non certo sospettabili di edonismo verbale.

Per tralasciare altre discussioni riguardo alle posizioni della critica dannunziana, possiamo arrivare subito a quello che è considerato e resta il loro risultato più alto, almeno dal punto di vista storico-linguistico, ossia agli studi del Mengaldo.

Per quest'ultimo l'«inflessa opera di rianimazione verbale compiuta da D'Annunzio» va ricondotta agli aspetti complementari della «visione dannunziana del linguaggio, sperimentale ma nello stesso tempo oggettivistica ed assolutizzante: cui va evidentemente subordinata la componente, importante e palese ma alla fine strumentale, del purismo classicheggiante da aristocratico tardo-umanista. Alludo in particolare all'aspetto più vistoso di tale edonismo verbale, cioè la continua sollecitazione delle risorse potenziali della lingua dal lato delle sue riserve diacroniche: arcaismi letterari, latinismi ecc.; e lo stesso vocabolario tecnico e speciale, ammesso di preferenza se fornito di patenti d'autorità culte [...] Ora quest'operazione fu possibile, nelle dosi massicce che sappiamo, in virtù di una concezione eminentemente acronica della lingua: la ricchezza di spessore culturale e temporale della pagina dannunziana è in verità condizionata da assenza del senso della temporalità del linguaggio, e risulta piuttosto una pancronia che una stratificazione.»¹

Probabilmente D'Annunzio non si sarebbe riconosciuto in tali ed in simili giudizi. Vediamo perché.

La lingua e la strategia scrittoria di D'Annunzio non sarebbero pensabili senza l'ausilio dei vocabolari², adoperati contemporaneamente come fonti di parole, sintagmi e spunti di ispirazione, come grammatiche vere e proprie ed infine come vaglio o *autorizzamento* per tutte le questioni lessicali. È evidente allora che il punto di partenza per capire l'ideologia linguistica e la prassi stilistica dannunziana è nello studio dell'atteggiamento generale, e naturalmente delle sue motivazioni, con cui costantemente l'autore si accinge alla consultazione dei vocabolari.

Ora, ci risulta - ed è stato confermato da tutti gli studi recenti sull'argomento - che la fonte primaria di D'Annunzio fosse il Tommaseo-Bellini, di cui egli aveva numerose copie, sparse all'occorrenza in tutti i punti della casa per risolvere all'istante anche i più improvvisi dubbi³.

Ugualmente tenuto presente, anche se in misura minore, fu il *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* del Tommaseo, nella cui prefazione possiamo trovare degli utili suggerimenti per interpretare nei suoi elementi costitutivi e genetici l'ideologia linguistica dannunziana.

Qui il Tommaseo, dopo aver evidenziato la differenza tra la sua opera e quelle precedenti, tese a soddisfare il vecchio «vizio» umanistico di cercare espressioni meno comuni per evitare di ripetere più volte gli stessi termini e per puro amore di elaborazione formale, spiega in che cosa consista la ricchezza lessicale di una lingua ed in che modo lo scrittore debba farne uso: «Or quando ciascuno anello della catena d'enti e di relazioni corporee, intellettuali, morali, ha un nome suo proprio incomunicabile e noto; la lingua è ricca. Ma che m'importa ch'io possa adombrar un'idea in dieci modi, se dieci altre idee mi mancano d'un nome lor proprio, e m'è forza

significarle con uno dei dieci modi che servivano a denotare quell'una? Quando la coltura degl'ingegni non sia intrinsecata alla vita della nazione, allora s'ha questa falsa ricchezza di cui parliamo. [...] Certamente la copia delle voci è ricchezza; ma la copia non consiste nel numero, ricchezza inerte d'avari. Se altro non hanno le voci di differente che il suono, e non la maggiore o minore latitudine e determinazione del concetto, le sono ingombro della memoria, non agevolezza all'arte del dire.»⁴

Ebbene, sulla base dei miei spogli lessicali compiuti sulla prosa dannunziana, ed in particolare su quella notturna, mi pare di poter sostenere che il nostro autore, che lesse certamente con molta attenzione il brano appena citato⁵, si trovasse perfettamente in linea con le idee espresse dal Tommaseo e ritenesse inoltre di applicarle praticamente.

Lo studio del lessico di D'Annunzio, infatti, permette di chiarire innanzitutto il suo atteggiamento nei confronti dei sinonimi, che non sono mai utilizzati per puri scopi di variazione o per un presunto amor sensuale della parola. Più che abbracciare una concezione acronica della lingua, D'Annunzio sembra partire da un'idea assolutamente letteraria, per la quale ogni lessema dell'italiano può assumere un suo peso stilistico nella pagina soltanto in quanto rimandi all'uso che ne è stato fatto da autori precedenti. La parola, insomma, non è mai un lessema astratto, ma sempre un elemento che non può essere separato dal contesto in cui si trova nella pagina letteraria. Di qui il ricorso ai dizionari, adoperati non tanto come guardaroba dell'eloquenza, ma con la precisa finalità di recuperare i contesti, sempre in un numero definito e ristretto, nei quali le singole parole sono vissute nel corso di tutta la storia letteraria. È vero che, come dice il Marazzini, il vocabolario può rappresentare «agli occhi dello scrittore l'archivio della repubblica delle lettere e la scorciatoia per incontrare gli *auctores*»⁶, ma è anche vero che molto più spesso il vocabolario, piuttosto che il repertorio e lo spunto di un procedere impressionistico dello scrittore, diviene lo strumento pratico per realizzare una strategia linguistica e stilistica ben precisa e tipicamente dannunziana. Proprio questa, mi pare, è l'acquisizione più importante della critica dannunziana: più recente, soprattutto nel settore linguistico: l'aver individuato, cioè, nella prassi scrittoria del Pescarese una coerenza di fondo, che pur nell'estrema ricchezza lessicale conserva una strutturazione sistematica che non lascia spazio ad improvvisazioni o cambiamenti di rotta da parte dell'autore stesso.

Il più delle volte i vocaboli non sono cercati con lo scopo di utilizzare i contesti in cui si trovano nelle glosse vocabolaristiche come fonte d'ispirazione. Al contrario ogni termine è vagliato singolarmente e quasi schedato (su appositi quaderni o semplicemente a memoria), allo scopo di verificare se possa entrare a far parte di una delle costellazioni lessicali (arcaismi, tecnicismi, prefissati, suffissati, composti ecc.), che D'Annunzio amplia costantemente e programmaticamente, ma con criteri pur sempre rigidamente selettivi e rispondenti ad un ben preciso programma letterario e stilistico.

Per chiarirci la strategia che soggiace agli alambicchi linguistici dannun-

ziani sarà sufficiente, in questa sede, limitarci all'analisi dei sostantivi suffissati presenti nelle opere dell'ultimo D'Annunzio: *Le Faville del maglio*, il *Notturmo* e il *Libro segreto*.

Basta leggere qualcuna delle pagine dalle opere citate, senza bisogno di spogli lessicali sistematici, per capire che i sostantivi suffissati formano delle serie perfettamente strutturate e, si direbbe, predilette in qualche modo da D'Annunzio, che non se ne fece sfuggire le potenzialità espressive.

Già il Mengaldo aveva notato la frequenza nella prosa dannunziana di serie di sostantivi, come i suffissati in *-mento*, e l'aveva spiegata facendola rientrare «nella consueta predilezione per la variante rara e nobile» ed osservando che tale modulo lessicale in D'Annunzio «si presta a raffinate modulazioni musicali nel gusto per la scansione estenuata, polisillabica del ritmo prosastico.»⁸

Ma come spiegare, allora, la frequenza ancora maggiore (risultante dai miei spogli) di altre serie di suffissati, come quelli in *-zione*, *-ura*, *-io*, al posto dei quali in molti casi D'Annunzio avrebbe potuto adoperare sostantivi in *-mento* formati dalla stessa base verbale (ad es.: *oscurazione* e non *oscuramento*, *ripiegatura* e non *ripiegamento*, *balenio* e non *balenamento*, ecc.)?

In realtà i motivi per cui D'Annunzio mostra una specie di predilezione per queste serie di sostantivi suffissati possono essere molteplici.

Innanzitutto non bisogna trascurare il fatto che tali sostantivi si dispongono di per sé stessi ad essere facilmente raggruppati in serie ben organizzate, che agevolano e nel contempo stimolano le *inventiones* verbali del nostro autore.

In secondo luogo c'è da dire che D'Annunzio, soprattutto quello del periodo notturno, tende ad un periodare moderno, che privilegia largamente lo stile nominale. È chiaro quindi che egli si trovava a prestare un'attenzione particolare ai sostantivi, specie naturalmente ai suffissati deverbali, rachiudenti in sé in modo più o meno percepibile l'originaria idea verbale.

Poi è noto che nel francese, con cui D'Annunzio aveva una profonda familiarità (tra l'altro, molte pagine del *Libro segreto*, che ho compreso nei miei spogli, sono interamente scritte in francese), nei primi decenni del Novecento i sostantivi in *-tion*, *-ment*, *-ure*, *-age*, *-ée* erano molto più numerosi e frequenti dei corrispondenti sostantivi suffissati italiani, molti dei quali del resto erano forestierismi di provenienza francese⁹.

Infine c'è un ultimo ordine di motivi che è riconducibile, sulla base dei dati ricavati dagli spogli, alla volontà dell'autore di ampliare all'interno del proprio vocabolario i settori di lessico più moderni o destinati ad avere una notevole espansione nella lingua del nostro secolo. È questo il risultato più interessante del presente studio, e varrà la pena quindi soffermarci qui un po' di più.

A giustificare le precedenti affermazioni, che contrastano in modo evidente con il giudizio vulgato sul lessico dannunziano, converrà chiamare in causa almeno alcuni dei dati relativi al lessico del D'Annunzio notturno.

Tra le serie più ricche di lessemi ci sono quelle dei sostantivi suffissati in

-mento e in *-zione*. I due tipi suffissali già alla fine dell'Ottocento erano concorrenti fra di loro, essendo realizzati entrambi contemporaneamente in formazioni corradicali (es.: *ammonizione / ammonimento*).

D'Annunzio fa un uso piuttosto frequente di entrambe le serie, ma all'interno delle due dà sintomaticamente una certa preferenza a quella dei suffissati in *-zione*, che tra Otto e Novecento hanno dimostrato la loro maggiore vitalità e forza d'espansione rispetto ai composti in *-mento*¹⁰.

Come semplice termine di riferimento, a questo punto, si tenga presente che nel *Dizionario Inverso Italiano* dell'Alfieri, che peraltro annovera molti arcaismi e traslascia non pochi neologismi¹¹, vengono riportati 1868 vocaboli in *-mento*, contro i 1334 in *-zione*.

Dalle mie schede dannunziane, invece, risulta che i sostantivi in *-mento* sono meno numerosi e nel complesso meno frequenti (64 lessemi, realizzati in media un paio di volte l'uno) di quelli in *-zione* (81 lessemi).

Ciò vuol dire che il D'Annunzio notturno, pur avendo uno spiccato interesse per entrambe le serie, dava la sua preferenza a quella più moderna e dotata di maggior forza di espansione.

Tra i suffissati in *-mento* ci aspetteremmo un congruo numero di arcaismi, considerando anche che D'Annunzio non li disprezzava affatto; ed invece non è così. La maggior parte dei sostantivi in *-mento* adoperati dal nostro autore sono forme di vitalità continuata fino ai suoi tempi o voci moderne.

Per visualizzare meglio i fenomeni citati, raggruppiamo tali sostantivi, con l'aiuto del Tommaseo-Bellini, del Tramater, del *Dizionario Etimologico Italiano* di Battisti e Alessio, del *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* di Cortelazzo e Zolli, del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* del Battaglia, in tre sezioni: a) arcaismi, vocaboli non com. o poco com., non usit. o poco usit. b) forme di vitalità continuata c) forme moderne (dal XVIII sec.)¹²:

- a) comprendimento, ingegnamenti, martirizzamento, saettamento, umiliamento, vestimenta, velamento.
- b) accoramento, accostamenti, allontanamento, attorcigliamenti, avvertimento, comandamento, combattimento, cominciamento, compimento, conoscimento, esaltamento, ferramento, fiammeggiamento, fondamento, incantamento, increspamento, intendimento, lampeggiamenti, lavamento, legamento, mancamento, nascimenti, ondeggiamento, patimento, perdimento, pulimento, rapimento, ribollimento, ricominciamento, rinascimento, risentimento, ritrovamento, sbalordimento, sbattimenti, sbigottimento, scavamento, schiarimento, scoprimento, seppellimento, spezzamento, tramortimento, trasognamento, vaneggiamento.
- c) annientamento, attorcimento, camminamento, disconoscimento, dissolvimento, forzamento, incarbonimento, incenerimento, inchiodamento, investimento, raddrizzamento, rincrespamento, rispecchiamento, sfinimento.

Qualche riflessione su questi dati. I sostantivi del primo gruppo sono tutti facilmente comprensibili¹³, pur essendo connotati stilisticamente ed

avendo una scarsa frequenza d'uso.

Tra i sostantivi del secondo gruppo ce ne sono alcuni con alta frequenza d'uso (allontanamento, avvertimento ecc.), altri che sono vocaboli non comuni, con una forte connotazione stilistica (attorcigliamenti, cominciamento, conoscimento, fiammeggiamento ecc.), ed altri ancora che, oggi disusati, potevano essere sentiti come non comuni dai contemporanei di D'Annunzio e da lui stesso (cominciamento, incantamento, lavamento, nascimenti, perdimento, pulimento ecc.).

Nel terzo gruppo, come nel primo, prevalgono i sostantivi con scarsa frequenza d'uso. Ci sono vocaboli come *attorcimento*, che sembrerebbe attestato prima del nostro autore solo nel settecentista Salvini, o accezioni non comuni di vocaboli come *forzamento* (che D'Annunzio adopera nel senso figurato di 'sopruso', già presente in G. dalle Celle, e in due altri significati che non mi risultano attestati prima, di 'scasso' e di 'violenza carnale': cfr. soprattutto *G.D.L.I.*, s.v.). Ma vi sono anche vocaboli la cui paternità va attribuita quasi certamente al nostro autore. Si tratta di termini facilmente comprensibili, di cui in qualche caso possiamo ricostruire la genesi. Si vedano per esempio i due sostantivi *incarbonimento* e *incenerimento*, che troviamo congiunti paratatticamente nel *Notturmo*: il primo, D'Annunzio poteva vederlo citato senza esempi nel Tommaseo-Bellini (il *G.D.L.I.*, s.v., menziona solo Bersezio e il citato luogo del *Notturmo*), al secondo arrivò egli stesso con un procedimento analogico.

Più interessante è la possibile genesi di *rincrepamento*. Nel Tommaseo-Bellini, sotto la voce *lampeggiamento*, che D'Annunzio usò più volte, è riportata una frase del Caro in cui si parla di «lampeggiamenti e increpamenti». Anche *increpamento* è adoperato dal Nostro nel *Notturmo*, e non mi sembra azzardato supporre che tale termine sia suggerito a D'Annunzio dalla lettura della frase del Caro sul Tommaseo-Bellini. È certo comunque che da *increpamento* D'Annunzio tira fuori un inedito *rincrepamento*, che usa più volte, compiacendosi forse di essere riuscito a trovare, con l'aiuto del solito Tommaseo-Bellini, la base del nuovo deverbale (*rincrepare*) nientemeno che in Petrarca. Non mi sembra inoltre da escludere che D'Annunzio avesse in mente durante tutte queste scelte lessicali un brano della *Prefazione al Dizionario dei Sinonimi* del Tommaseo: «[...] troverete *accrespare* che in Toscana non è morto ancora, e *crepare*, che non ha esempi, ma è padre legittimo del tuo *crepamento*, o Francesco da Buti commentatore: [...]»¹¹.

Discorsi analoghi possono essere fatti per i suffissati in *-zione*. Passiamo subito perciò alla suddivisione nei tre consueti gruppi.¹²

a) circonvoluzioni, costrizione, obiurgazioni, esaltazione, titubazione.

b) abolizione, affettazioni, agitazioni, ammonizione, annunziazione, apparizione, articolazioni, aspettazione, aspirazione, attenzione, cessazione, coagulazione, commemorazione, concitazione, congelazione, congiunzione, consunzione, decapitazione, dedizione, denominazioni, deposizione, destinazione, devastazione, dissipazione, divinazione, elevazione, esaltazione, esasperazione,

ne, espugnazione, figurazione, fluttuazione, gestazione, gesticolazione, immolazione, interrogazione, irruzione, ispirazione, lacerazione, lacrimazione, lamentazione, meditazione, modulazioni, mutazione, mutilazione, operazione, oscurazione, palpazione, penetrazione, perdizione, pulsazione, rappresentazione, ricardazione, rinnovazione, rotazione, salvezza, salvazione, sanguinazione, scintillazione, significazione, soffocazione, sollevazione, sublimazione, transustanziazione, trasmutazione, vacillazione, violazione, visita, vociferazioni.

c) allucinazione, collaudazione, compenetrazione, enucleazione, gemmazione, ondulazione, postazioni, spoliatura.

Al terzo gruppo andrebbero tuttavia aggiunti tutti quei sostantivi adoperati da D'Annunzio anche in una nuova accezione:

circonvoluzioni (cerebrali), coagulazione (della vita), congelazione (del corpo), dedizione (fig.; già in Pascoli e Svevo), deposizione ('seppellimento'; già in Fogazzaro), devastazione, elevazione, esasperazione, gestazione (figur.), immolazione, interrogazione ('dubbio'), lacrimazione ('sgocciolio'; già in Tramerter, s.v.).

Per la maggior parte, comunque, i vocaboli che D'Annunzio usa di più e con maggior frequenza sono quelli del secondo gruppo, di facile intuizione ed attestati nella tradizione letteraria senza soluzioni di continuità.

Passando all'analisi comparata delle due serie in *-mento* e in *-zione*, la cosa che più colpisce è che generalmente il nostro autore tende a scegliere uno solo tra i due suffissati, anche quando entrambe le forme sono possibili ed attestate dal vocabolario. Soltanto in un paio di casi ciò non avviene, cioè nelle coppie *esaltamento / esaltazione* e *perdimento / perdizione*, compresenti nel D'Annunzio notturno. Tuttavia ognuno dei due sostantivi concorrenti possiede un suo specifico ambito semantico, come del resto il nostro autore poteva leggere sul Tommaseo-Bellini (cfr. *esaltamento*, s.v.: «esaltamento è l'atto; esaltazione, meglio l'effetto»).

Per quanto riguarda i sostantivi in *-mento*, soltanto per 12 di essi D'Annunzio aveva a disposizione la possibilità di usare al loro posto corradicali in *-zione* (cfr. Tommaseo-Bellini, ss.vv.: accorazione, annientazione, dissoluzione, esaltazione, incantazione, incenerazione, lavazione, oscurazione, perdizione, scavazione, seppellizione, umiliazione). Tuttavia in ben 5 di queste dodici alternative il suffissato in *-zione* era un arcaismo scomparso dall'uso (accorazione, annientazione, incantazione, lavazione, seppellizione), mentre soltanto in un caso (umiliazione) il suffissato in *-mento* era non comune rispetto a quello in *-zione*, normalmente attestato.

Ben diverso discorso bisogna fare sui suffissati dannunziani in *-zione*. Degli 81 lessemi in *-zione* sopra citati, D'Annunzio poteva trovare un corrispettivo sinonimico in *-mento* per ben 56 di essi, ma solo di *esaltazione* e *perdizione* adoperava anche, come si è visto, i corradicali *esaltamento* e *perdimento*. Negli altri 54 casi in cui gli si offriva (da parte del Tommaseo-Bellini) la possibilità di una scelta binaria, D'Annunzio optò per la sola variante in *-zione*. Come si presentava in questi casi la variante concorrente

in *-mento*? Soltanto 8 di questi suffissati non realizzati dall'autore erano arcaismi o voci non comuni (divinamento, gesticolamento, immolamento, lamentamento, operamento, rappresentamento, saltamento - ma anche saltazione è ant. -, salutamento), mentre in tutti gli altri casi si trattava di termini attestati senza soluzioni di continuità ed ancora vitali quando D'Annunzio scriveva.

Egli, dunque, mostra di aver percepito nella lingua contemporanea la tendenza a privilegiare gli astratti in *-zione*, schierandosi dalla parte dell'uso più moderno¹⁷. D'altra parte il nostro autore neanche nell'ultima sua stagione letteraria rinuncia alle possibilità espressive implicite nella patina arcaizzante di molti vocaboli in *-mento*, che infatti sono numerosi se ragioniamo in termini assoluti e non relativamente al confronto con i suffissati in *-zione*.

In favore della fortuna di questi ultimi nella lingua letteraria del Novecento l'esempio di D'Annunzio svolse una funzione probabilmente decisiva. Tra i vocaboli in *-zione* da lui introdotti o risemantizzati, a parte gli arcaismi, soltanto uno, se non mi sbaglio, oggi è disusato. Si tratta di *collaudazione*, introdotto nel *Notturmo* con il senso inedito di 'verifica', ad esprimere il quale, invece, nella lingua comune del Novecento si è specializzato il deverbale a suffisso zero, *collaudo*, dopo aver perso il senso ant. di 'lode' e quello ottocentesco di 'approvazione'. A sua volta *collaudazione* è ammesso dal Tommaseo, e prima di lui dal Bernardoni¹⁸, nel senso però di 'approvazione'. Sia *collaudazione* che *collaudo*, dunque, all'epoca di composizione del *Notturmo* avevano acquistato il significato tecnico di 'approvazione di un lavoro' ed erano entrambi pronti per specializzarsi ulteriormente nel senso di 'sottoporre a verifica una costruzione, un apparecchio'. Tra i due contraddicali D'Annunzio, in anticipo sui tempi, sceglie *collaudazione* per il senso più moderno, probabilmente per lasciare a *collaudo* il valore di voce dotta ed antica, con il significato originario di 'lode'. Una scelta, dunque, contraria a quella che di lì a poco avrebbe fatto la lingua comune, in cui, scomparso definitivamente dall'uso *collaudazione*, si è imposto *collaudo* nel senso tecnico di 'verifica'¹⁹.

Un'altra serie di suffissati molto cara a D'Annunzio è quella dei sostantivi in *-ura*. «Si tratta di un suffisso con molto minore forza d'espansione rispetto a *-mento* e *-zione*»²⁰. Nel *Dizionario Inverso Italiano* dell'Alinei, i sostantivi in *-ura* sono 1096 contro i 1868 in *-mento* e i 1334 in *-zione*. Invece D'Annunzio, almeno nelle opere notturne che sono state oggetto dei miei spogli, predilige i suffissati in *-ura* anche rispetto a quelli, a lui molto cari, in *-mento* e *-zione*. Questi ultimi infatti sono rispettivamente, come si è appena visto, 64 e 81 lessemi, mentre quelli in *-ura* sono 93. Perché un tale interesse per questi suffissati? Il motivo principale potrebbe essere «il valore di azione verbale caratteristico di *-ura*»²¹, che proprio per ciò oggi tende ad essere sostituito da altri suffissi e che invece tornava utilissimo ad uno scrittore sempre più impegnato nella sperimentazione di una prosa franta, evocativa e dominata dallo stile nominale, per compensare attra-

verso un'attenta scelta di sostantivi la carenza di verbi.

D'altronde non c'è dubbio che D'Annunzio potesse essere influenzato dal francese, in cui «le parole in *-ure* indicano il risultato (spesso concreto) di un'azione (*une piqûre, une brûlure, una puntura, una bruciatura, ecc.*), un po' come i neutri in *-μα, -ματος* del greco antico»²², ed in cui «il carattere statico di questa lingua si riflette nel predominio del sostantivo sul verbo»²³.

Ma ecco i sostantivi in *-ura* presenti nelle mie schede, divisi al solito in tre gruppi: a) arcaismi, vocaboli non comuni o poco comuni, non usati o poco usati b) forme di vitalità continuata c) forme moderne (dal XVIII sec.):²⁴

- a) capellatura (ant.; ma rivitalizzato da Pascoli: cfr. *G.D.L.I.*, s.v.), contrattura, copritura, intavolatura, involtura, inceratura, lacerature, spiegatura (nel senso di 'spiegazione'), tastatura, ufziatura (variante fon. ant.).
- b) altura, andatura, annodature, appiccatura, armatura, arsura, battitura, bruttura, capigliatura, chiusura, cinture, clausura, colature, commessura, commettitura, contestura, corporature, creatura, crepature, curvatura, dentatura, dettatura, dirittura, doratura, fasciatura, fenditura, fessure, frescura, gemitura, giunture, guardatura, impalcature, impugnature, incavatura, legatura, lordura, membratura, mercatura, millantature (attestato fino al primo XVIII sec.), miniature, modanature, orlatura, ossatura, parlatura, piegatura, pressione, ricamature, rigonfiature, rilegatura, rimboccatura, ripiegature, roditore, rosure, rottura, saldatura, sbavature, scalfittura, scanalatura, scannelature, scrittura, segatura, slogature, sprezzatura, stroppiatura (fam.), struttura, suture, sventura, trafitture, travature, ventura, verzura.
- c) alberatura, allumacature, biasciatura, fiaccatura, incollatura, incrinature, inquadatura, modellatura, nervature, puntura, spartitura, venatore.

Pochi, anche qui, i veri e propri neologismi dannunziani, che, se escludiamo tutti i vocaboli adoperati con nuove sfumature semantiche, si riducono a: *biasciatura* (che il *G.D.L.I.* attribuisce al Cicognini, epigono ed imitatore del nostro; già presente però senza ess. nel Tommaseo-Bellini, s.v.) e *fiaccatura* (zootecn.).

Bisognerebbe però aggiungere che *alberatura* prima di D'Annunzio è solo in Algarotti e che non ho trovato attestazioni di *puntura* (nel senso di 'iniezione') prima che nel *Notturmo*.

Vediamo ora i termini che D'Annunzio ha adoperato in nuove o arcaiche accezioni, che sono poi entrate o rientrate nell'uso.

Di *altura* e di *bassura* (che però non è nelle mie schede, sebbene spesso usato altrove dal D'Annunzio poeta e prosatore) fa rivivere i sensi figur. L'ant. *capellatura*, già impiegato dal Pascoli, è presente in D'Annunzio anche in un nuovo senso figur. per indicare le fronde degli alberi. Così *cinture*, che per primo egli usa anche per indicare i quartieri e zone verdi che cingono una città. *Colature* gli serve anche per il magma vulcanico, mentre *dentatura* è per lui anche quella del pettine (ma lo era già nel *Vocabolario d'arti e mestieri* di Giacinto Carena, art. XLIII [Pettinagnolo], s.v.) e quel-

fa delle foglie. È il primo a chiamare *doratura* anche un accento, una cadenza (dialettale), oppure una traccia, una sfumatura. *Fenditura* è da lui adoperato in una serie di accezioni nuove: a) in quella di 'squarcio, spacco'; b) per simil. e al figur. (ma già nel Tommaseo: cfr. *G.D.L.I.*, s.v.); c) in quella di 'guasto'; d) infine in quella di 'esitazione'. *Genitura* in D'Annunzio è anche lo spazio di tempo tra due generazioni, e il sintagma dannunziano di *genitura in genitura* (che però è nelle *Vergini delle rocce*) significa 'di padre in figlio'. L'incastellatura per riparare un edificio è definita da D'Annunzio in poi *impulcatura*. *Incrinatura* è solo nel Tommaseo-Bellini ed è qui che probabilmente D'Annunzio lo trova, per servirsene non solamente nel senso dato dal dizionario, ma anche in una nuova accezione, come equivalente di 'stridente asprezza' (nelle *Vergini delle rocce*: cfr. *G.D.L.I.*, s.v.). È lui il primo ad adoperare *inquadatura* nel significato estensivo di 'pittura dentro un riquadro': di qui probabilmente lo spunto per il successivo impiego nel linguaggio cinematografico. *Legatura*, frequente nelle mie schede, appare anche una volta nella variante fon. *ligatura* (*Libro segreto*).

È interessante notare che il rapporto tra sostantivi conferenti una maggiore connotazione stilistica e quelli con alta frequenza d'uso è pressoché paritetico, considerando insieme i tre gruppi dell'intera serie in *-ura*.

Prevalgono inoltre, in maniera preponderante, i vocaboli attestati nella storia della letteratura senza soluzioni di continuità, ed è proprio in questo settore del lessico che D'Annunzio opera preferibilmente le sue selezioni per arricchire continuamente di nuovi elementi la serie di suffissati. È un discorso che vale non solo per la serie in *-ura*, ma come si è visto anche per quelle in *-mento* e in *-zione* e per molte altre che non esemplificherò.

Un discorso a parte meritano, invece, i sostantivi in *-io*, che posseggono «un particolare valore aspettivo e intensivo»²⁷. Si tratta infatti, per la maggior parte, di vocaboli di origine moderna, pochi dei quali sono attestati dai dizionari storici prima del XIX secolo. Ne aveva rivitalizzato e coniato parecchi Manzoni, che dedicò ad essi una particolare attenzione, come può vedersi anche attraverso lo studio delle varianti dei *Promessi sposi*²⁸. Probabilmente Manzoni aveva avuto una predilezione per tali sostantivi perché in parecchi casi erano voci popolari diffuse in Toscana, di suono onomatopico e con un preciso valore aspettivo, marcato in senso frequentativo.

Anche D'Annunzio adoperava un cospicuo numero di suffissati in *-io*, sebbene indubbiamente per ragioni diverse.

È vero che il nostro autore fu educato nel collegio "Cicognini" di Prato e che andò sempre orgoglioso della sua toscanità profondamente assimilata, ma non si curò mai molto della lingua parlata, se non attraverso la mediazione letteraria o vocabolaristica. Infatti parecchi sostantivi in *-io* di D'Annunzio erano già presenti in Manzoni, molti altri in Pascoli²⁹, altri ancora erano spiegati, senza esempi letterari, nel Tommaseo-Bellini.

La divisione nei tre consueti gruppi dei sostantivi presenti nelle citate

opere notturne comprende in questo caso anche gli spogli tratti dal Mengaldo e dal Passerini³⁰ su tutta l'opera dannunziana (tra parentesi). In questo modo viene evidenziata con maggiore chiarezza sia l'origine moderna di molti di questi suffissati, sia la continuità stilistica del D'Annunzio notturno rispetto a quello precedente:

- a) borbottio (ma già in De Roberto), (favello: ma rivitalizzato nel XIX sec.), gocciolio (ma già in Pascoli), romorio, scalpitio.
- b) (brulichio), (calpestio), cigolio, (gemito), (gridio), leggio, luccichio, mormorio, scalpiccio, scoppietto, tremolio, (turbiniio).
- c) (acciottolio), arrotio, balbettio, balenio, (brillio), brontolio, (brusio), chiocciolo, chioccolio, (ciaramello), crepitio, friggio, fruscio, (gracidio), (lumpoggio), logorio, martello, (monichio), mugolio, (patassio), piagnucolio, ronzo, saettio, (scampanello), scampanio, sciacquo, sfavillio, sgocciolio, stonio, stridio, ticchettio, tramento, (trascinio), trepestio, uggolio, (vermicolio), vocio.

Qualche osservazione su questi sostantivi. *Arrotio* è sfuggito sia al *D.E.I.* e al *D.E.L.I.* che al *G.D.L.I.*, ma è nel Tommaseo-Bellini da dove probabilmente D'Annunzio l'avrà preso. Prima che nel D'Annunzio notturno troviamo *chioccolio* in Pananti, nel Tommaseo-Bellini e in Pascoli; ma il Nostro adoperava anche un *chiocciolo*, scaturito dall'unione e dalla convergenza semantica di *chioccolio* e *chiocciolare* ('fare la chioccia'), attraverso un'operazione tutta dannunziana e non, come vorrebbe il *G.D.L.I.*, di Jovine. Dannunziano è anche *martello*, adoperato dall'autore in vari sensi: a) 'martellare continuo' b) 'scampanio' c) 'pulsazione accelerata'. *Rumorio* appartiene al XIX secolo, ma D'Annunzio, attraverso forse il Tommaseo-Bellini, risale ad un ant. *romorio*. Manzoni aveva usato *scampanio*, e così fa D'Annunzio nelle *Faville*, anche se precedentemente, nel *Forse che sì*, aveva usato anche il sottoderivato *scampanello* (presente nel Tommaseo-Bellini, s.v.). Anche *vocio*, che il D'Annunzio notturno adoperava spesso pur non essendo attestato nella tradizione letteraria, è riportato senza esempi nel Tommaseo-Bellini. Tutto dannunziano è invece *ticchettio*, che il *D.E.I.* data nel 1931 mentre compare molti anni prima un paio di volte nel *Notturmo*.

È il momento di trarre qualche breve conclusione. Le schematiche esemplificazioni sopra presentate dovrebbero essere sufficienti a dimostrare che il lessico dell'ultimo D'Annunzio, almeno nel settore dei suffissati, si mantiene coerente a quello della produzione precedente. Egli vaglia sostantivo per sostantivo il suo lessico, ricercandone tutte le attestazioni letterarie con l'aiuto del Tommaseo-Bellini. Ciò non significa che D'Annunzio prediligesse i termini antichi o rari, perché come si è visto per i suffissati in *-zione* o in *-io* egli sapeva anche sfruttare settori del lessico più moderni o addirittura destinati ad avere dopo di lui un'ulteriore espansione.

1. Tali dati, forniti dagli studiosi praghensi, sono indubbiamente interessanti, ma va precisato che a simili rapporti percentuali già accennava D'Annunzio stesso, conversando al Vittoriale con un accademico straniero, quando paragonava le quarantamila parole da lui adoperate con le diciassettemila di Dante e le quattromila di Anatole France (cfr. B. Mighotini, *Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana*, in Id., *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, 1963 (3^a ed. ampliata), pp. 293-94).

2. Superata definitivamente la questione dei «plagi» dannunziani, la critica recente si sta interessando con sempre maggiore sollecitudine ad analisi lessicografiche e filologiche, miranti a ricostruire i criteri metodologici sottesi alla prassi scrittoria di un autore che si rivela ormai non solo linguisticamente ricchissimo, ma anche straordinariamente coerente nelle sue scelte lessicali.

3. P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, 1980⁷, pp. 187-88.

4. Cfr. P. Bongrani, *D'Annunzio e i vocabolari: alcuni studi recenti*, in «Lingua Nostra», XLIV, 2-3, 1983, pp. 57-69.

5. Cfr. C. Marazzini, *La «vertu des verbes» ed il comportamento linguistico di D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», 14, marzo-aprile 1979, p. 44.

6. N. Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Firenze, 1973 (riprod. anastatica), *Prefazione*, pp. XXXIII-XXXIV.

7. Cfr. *infra*, n. 15.

8. C. Marazzini, *art. cit.*, p. 43. Concordo con il Marazzini anche sul fatto che «il Vocabolario è per l'Immaginifico vera fonte di ispirazione, spunto e stimolo allo scrivere, secondo la poetica parnasiana» (*ibidem*, p. 44), ma sono pure convinto che la singola ripresa vocabolaristica da parte del D'Annunzio vada inquadrata metodologicamente in un contesto più ampio, cioè all'interno delle costellazioni lessicali dannunziane che, come nel caso dei suffissati presi in esame nel presente studio, dimostrano una coerenza strutturale da cui non si può prescindere nell'analisi genetica di ogni singolo lessema.

9. P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 62.

10. L'influenza del modello francese, per quanto riguarda per esempio i suffissati in *-mento* e *-zione*, risulta chiara dal quadro delineato da L. Serianni, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, 1981, p. 61 e n.6.

11. Cfr. *ibidem*, pp. 61-2 e 66.

12. Cfr. M. Dardano, *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*, Roma, 1978, p. 46 n. 23.

13. Non ho compreso negli spogli sostantivi in *-mento* la cui base verbale latina non è più individuabile nella coscienza del parlante medio e che rappresentano pertanto dei veri e propri fossili non scomponibili in matrici e suffissi (es.: *alimento*, *aumento* ecc.); per una discussione metodologica di tali criteri cfr. M. Dardano, *op. cit.*, spec. pp. 10-1. Nel presente studio non ho riportato al singolare, come sarebbe più corretto trattandosi di lessemi, alcuni sostantivi che D'Annunzio adopera costantemente declinati al plurale.

14. È probabile che nella scelta di simili suffissati D'Annunzio tenesse conto delle indicazioni date dal Tommaseo-Bellini anche a proposito di altre categorie suffissali (cfr. per es.: *scelleranza*, s.v.: «non usit., ma di suono efficace; e tutti lo intenderebbero»).

15. N. Tommaseo, *Diz. dei sin.*, cit., p. XXXIV. Tale brano della *Prefazione* segue immediatamente quello precedentemente citato (cfr. *supra* note 6 e 7). Non mi pare azzardato ipotizzare che D'Annunzio si fosse soffermato con maggiore attenzione su questo luogo della *Prefazione* così importante dal punto di vista metodologico.

16. Ho espunto dalle mie schede anche in questo caso i suffissati fossili, dei quali generalmente non è più percepibile come tale la matrice (ad es.: *perfezione*, *petizione* ecc.), mentre ho conservato sostantivi come *gemmazione*, per cui si può avvertire la presenza di una virtuale base verbale, o *gestazione*, la cui base verbale latina (*gestare*, «portare») non è percepibile dalla coscienza del parlante medio, ma è avvertita come matrice virtuale del suffissato.

17. In questo settore del lessico il nostro autore non segue il Tommaseo-Bellini, che mostra di preferire i suffissati in *-mento*, spiegando di frequente le voci in *-zione* con un sinonimo corradicale in *-mento*, e raramente le voci in *-mento* con un sinonimo

corradicale in *-zione*.

18. Cfr. L. Serianni, *op. cit.*, p. 129 (s.v. *collaudo*).

19. Il *D.E.L.* di Cortellazzo e Zolli attribuisce a U. Oietti (1923-39) l'uso di *collaudare* (cfr. s.v.) nel senso di «sottoporre a collaudo un'opera, una costruzione, un apparecchio».

20. L. Serianni, *op. cit.*, p. 63.

21. *Ibidem*, p. 64 n.

22. Ch. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, ed. it., Milano, 1963, pp. 412-13.

23. *Ibidem*, p. 413.

24. Ho compreso nel novero dei suffissati in *-ura* sia le formazioni deverbali che quelle deaggettivali e desostantivali (ad es., rispettivamente, *alitura* «alto» e *capellatura/capigliatura* «capello»), per i quali ultimi, del resto, è ipotizzabile una virtuale base verbale (cfr. M. Dardano, *op. cit.*, p. 92 e n. 74). Ho invece escluso, come al solito, i sostantivi fossili dei quali non è percepibile normalmente la matrice (ad es.: *misura* e *dimisura*, *sciagura*, *statura*, *vettura* ecc.).

25. M. Dardano, *op. cit.*, p. 48.

26. Cfr. M. Puppo, *Un uso linguistico manzoniano: i sostantivi frequentativi in «-io»*, in «Lingua Nostra», XXII, 4, 1961, pp. 110-14.

27. A questo proposito P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 127, parla di «una sorta di *kolné* pascoliano-dannunziano - responsabile per esempio della fortuna di moduli «impressionistici» come i deverbali a suffisso iterativo *-lo* - che costituisce il piedistallo comune di tutta la lirica contemporanea italiana».

28. G.L. Passerini, *Il Vocabolario dannunziano*, Firenze, 1928.

VITO MORETTI

Il «Notturmo» in diacronia.
Aspetti lessicali per una significanza
storica e letteraria
del concetto di 'notte'

Il termine «notturmo» non è nuovo nel romanzo del '16, né reca, entro le strutture e le tensioni espressive dei codici dannunziani, connotazioni univoche, e neppure ha costante valore di segno aggregativo nelle elaborazioni linguistiche privilegiate dallo scrittore; tuttavia il termine, nei suoi impieghi molteplici, ha natura di elemento significante, e consente di scandire la molteplicità e la diversità degli approcci alla realtà fisica e morale compiuti dallo scrittore, sulla linea sia delle accezioni suggerite dalla tradizione letteraria sia (per le ragioni che esporrò più avanti) degli usi trasgressori e fecondi rintracciabili proprio nel romanzo composto durante la permanenza nella «Casa Rossa» del principe di Hohenlohe, a Venezia.

Impiegato per designare il pensoso ripiegamento del poeta-scrittore dopo la stagione magniloquente e 'solare' delle *Laudi* e dei romanzi del 'Superuomo', il termine sottolinea - come si sa - per un verso aspetti di *scrittura* (vale a dire il dissolvimento progressivo delle strutture ipotattiche a favore della paratassi e dello stile nominale), per altro verso aspetti di *contenuto*, che tendono ora a tradurre nel romanzo le esperienze più intimamente ed umanamente vissute dal D'Annunzio, nonché i moduli del nascente futurismo, in una sorta di «stil novo» dannunziano¹ proiettato, dal *Forse che si forse che no*, verso una «esplorazione d'ombra», come propose il Cecchi, ove «l'artista non espone [più] una favola, né colora un mito, ma giuoca sulla materia di emozioni profonde ed elementari, inflettendole e modulandole»² con registri inediti.

Il termine «notturmo» ricorre, tuttavia, in più luoghi, ed è la titolazione

che egli sceglie, ad esempio, per il componimento XIX della raccolta *In memoriam*⁷ dedicata alla nonna e stampata a Pistoia, presso la tipografia Niccolai, l'anno successivo a *Primo vere*, cioè nel 1880 (ma il componimento reca la data 18 agosto 1879: tre anni prima di *Canto novo* e cinque di *Intermezzo di rime*); inoltre, in *Primo vere* D'Annunzio muta *Plenilunio* (dedicato al secondo insegnante di musica del «Cicognini» di Prato, Attilio Ciardi⁸), il *Notturnino* (senza più dedica, però, e con alcune varianti, anche nel nome della protagonista, che da Lilia diviene Iole): il diminutivo poi, come altri termini del ricco vocabolario dannunziano, avrà particolare impiego e fortuna in autori di poco o di tanto posteriori, come ad esempio in Marino Moretti: «Era quello un nodo di strade quasi inestricabile e che sarebbe anche stato piuttosto lugubre la sera senza le lampade d'un cinematografo che gettava, come a caso, luci squallide per quanto violente su quell'abortito 'notturnino' dall'aria poco meno che medioevale»⁹.

Ad un primo spoglio (che mi riservo di far conoscere a parte), il termine ricorre, insieme ad alcuni altri (connessi sinonimicamente o per analogia, per correlazione, per conformità o per equivalenza ed affinità), con un impiego sorprendentemente continuo, dagli anni dell'esordio, appunto, a quelli della tarda maturità, sia nel suo uso corrente di aggettivo (riferito a ciò che è proprio o caratteristico della notte), come in *Primo vere* («Ad un sorriso de' vostri occhi muore, / qual caligin notturna a 'l nuovo albore, / ogni triste ansietà»¹⁰) o come in una pagina 'minore' del '15, contenuta in *Per la più grande Italia* («Pare che i suoi gesti abbiano omai acquistato qualcosa degli ordegni notturni ch'egli inventa e adopera»¹¹), sia nel suo uso avverbiale (sul conio della più celebre lezione di Giovanni Pascoli: «Il vento come un mostro ebbro mugliare / udi notturno»¹², che non poteva essergli sfuggita), sia - ancora - nel suo uso metaforico, o come similitudine del colore scuro, del bruno intenso o della stessa notte, rintracciabile in questo ulteriore esempio: «La massa cupa del lungo pianoforte orizzontale vi riluceva polita come un'arca costrutta col marmo notturno della Palmària»¹³.

In queste medesime accezioni il termine «notturno» è impiegato dagli autori della nostra tradizione letteraria, maggiore e minore, caricandosi di una propria significanza 'topica' - per così dire - e codificandosi progressivamente in talune formule che confluiscono pari pari nelle strutture linguistiche e culturali del D'Annunzio «pre-notturno». Infatti, nella prima accezione il lemma (con valore riferito a 'notte') si trova in autori troppo divulgati per poter sfuggire alla sua prensile lettura: in Dante («Vedi? sola questa riga / non varcheresti dopo 'l sol partito: / non però ch'altra cosa desse briga / che la notturna tenebra, ad ir suso, / quella col nonpoder la voglia intriga»¹⁴), in Gherardi («Continuando l'amore e di giorno in giorno infiammandosi oltre a modo, intanto che chi lui volca quasi a ogni ora notturna e diurna appresso della sua amata trovare lo potea»¹⁵), in Bandello («La luna per sé non luce, né potrebbe alcuno splendore o lume a le notturne tenebre dare, se dal sole non fosse illuminata»¹⁶), in Pallavicino («Nel silenzio notturno qualunque più sottil voce chiaramente s'ascolta»¹⁷),

in Parini («In aureo cocchio, col fragor di calde / precipitose rote e il calpestio / di volanti corsier, lunge agitasti / il queto aere notturno»¹⁸), in Leopardi («Più che mezze oramai l'ore notturne / eran passate, e il corso all'oceano / inchinavan pudiche e taciturne / le stelle»¹⁹), e - ancora - in Pirandello («Con l'anima piena della più angosciosa dolcezza d'amore, ecco, affonda gli occhi in quel notturno azzurro, e si beve tutte quelle stelle»²⁰); anzi, in Guido delle Colonne, nel testo volgarizzato della prima metà del sec. XIV, si trova: «Infino che la terra si cuopra di caligine notturna»²¹, che richiama «caligin notturna» dell'esempio dannunziano riferito poc'anzi, documentando la matrice per lo più letteraria - come sostenevo - di tali strutture, assunte dal D'Annunzio esordiente e poi in varia misura protratte nelle opere successive, fino al '16. In questo primo gruppo di esempi si colgono inoltre agevolmente le aggregazioni che sorreggono con maggiore frequenza in lemma, e che recano nel dettato le coppie (statiche e convenzionali) del tipo «notturno / tenebra», «notturno / silenzio», eccetera.

In altra accezione il lemma, riferito a ciò che accade o che può accadere nel corso della notte (e dunque identificando, in questo caso, 'notturno' con talune vicende proprie della natura o dell'agire umano), ricorre nel già menzionato Dante («Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, / si drizzan tutti, aperti in stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca»²²), in Petrarca («Non vidi mai dopo notturna pioggia / gir per l'aere sereno stelle erranti»²³), in Boiardo («Qual al peregrin de nimbi carico, / doppio notturna pioggia e fredo vento / se mostra al sol averso il celeste arco»²⁴), in Poliziano («Surgevon rugiadosi in loro stelo / li fior chinati dal notturno gelo»²⁵, di evidente conio dantesco), in Tasso («Né mai di mattutina o di notturna / rugiada stille sì dolci e leggiadre / cadder nel grembo de l'antica madre»²⁶), in Chiabrera («Dal chiuso albergo al fin le gregge invia / per la foresta, sulla verde erbetta / guida i lor passi lenti, ove è più viva / la rugiada dolcissima notturna»²⁷), in Cesarotti («Spargesi su i monti / alto infinito gemito confuso, / pari a notturno tuon»²⁸), in Foscolo («Mamola, dogliosa / di non morir sul seno alla fuggiasca / ninfa di Pratolino, o sospirata / dal solitario venticel notturno»²⁹) e in Manzoni («Questo nome fu nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore»³⁰). Anche in questo secondo gruppo di casi il lemma si codifica in un uso generalmente convenzionale, di 'scuola' per così dire, legandosi a strutture che percorrono orizzontalmente la nostra tradizione sia lirica che prosastica, con un lessico pur esso del tutto convenzionale ('gelo', 'pioggia', 'rugiada', 'tuono', 'temporale' ...) che non consente dubbi al riguardo e che anzi si ripropone con analogia di registri e di toni - come si è visto - anche in autori fra loro distanti e di diversa personalità culturale.

In sostituzione, talvolta, del complemento di tempo, il lemma ricorre - inoltre - in Petrarca («Di Claudio dico, che notturno e piano, / come il Metauro vide, a purgar venne / di rìa semenza il buon campo»³¹), in Tasso («Escon notturni e piani e per lo colle / uniti vanno a passo lungo e spes-

so»²⁸, che memorizza, forse, il verso petrarchesco), in Baldi («Tu, Priapo, / ... / spaventa i ladri che notturni vanno / predando, ingiusti, le fatiche altrui»²⁹), in Marco Cornelio Bentivoglio («Di non tornar entro le mura / prendon consiglio, ed osserrar che i Greci / ... / non fuggano notturni entro Micène»³⁰), in Scipione Maffei («In solingo ricetto e taciturno / su dotte argive carte / l'occhio affissando io mi sedeai notturno»³¹), in Fantoni («Soltanto intorno all'urne / di Furio e Mario dai stranier temuti / s'aggirano notturne / le non bene invocate ombre dei Brutii»³²), in Pascoli («Al pastore chiese il moltaccorto: / E l'occhio a lui chi trivellò notturno?»³³): per limitare gli esempi, anche qui, ai più emblematici.

Ma va subito aggiunto che se questi sono gli usi codificati - che si ripropongono con scarsità d'invenzione e con pedissequa e meccanica vicenda all'interno della nostra tradizione letteraria -, D'Annunzio sembra soggiacervi fino al romanzo del '16, e poi inequivocabilmente distanziarsi, con esiti del tutto nuovi sia in ciò che attiene all'impianto narrativo che al tessuto sintattico della sua prosa.

Il lemma infatti (ordinariamente in relazione col periodo di tempo compreso fra il tramonto e l'alba) è assunto dal D'Annunzio nel *Notturmo* come valore estensivo di 'buio' nella specifica, doppia relazione «notte-buio» / «buio-cecità», e dunque nel più macroscopico binomio connotativo rappresentato da «cecità-notte», comportante la implicita, sussidiaria (ma senz'altro pregnante) *consecutio* secondo la quale «vivere nell'assenza di immagini visive» (di strutture aggreganti generate da valori plastici, cromatici, volumetrici e prospettico-spaziali, propri del 'vedere') equivale a «vivere» un diverso processo aggregativo di valori linguistici e una diversa dinamica di oggetti e di tensioni, incentrati su registri che non possono più esemplare una specifica ottica ideologica né perpetrare la dimensione monosistemica e piramidale dell'*homo heroicus*, bensì instaurare - con i diversi contenuti - una 'devianza' verso toni dimessi, medio-bassi o addirittura bassi *tout court*, che nel contesto della comunicazione autore/lettore impone da una parte una linea orizzontale (fondata sulla intuizione più che sull'*eloquio*, sulla frammentarietà del dettato al pari della frammentarietà delle percezioni fisiche e spazio-temporali, parcellizzate - per così dire - nella coscienza dello scrittore e vissute come in una sorta di prefigurazione prototestuale della scrittura³⁴) e, dall'altra, la precisazione sempre più in direzione 'collocutoria' dei soggetti chiamati entro il circuito delle relazioni di lettura, fino a privilegiare in essi un ruolo di insolita aderenza ai contenuti (finora inediti) della memoria³⁵.

Sicché, come si comprende, il problema dei rapporti col mondo esterno, generato in D'Annunzio dalla condizione di cecità, viene ricondotto e risolto dallo scrittore entro ambiti che hanno da un canto un 'movente' tutto psicologico, soggettivo (la cecità, appunto, per quanto provvisoria) e, dall'altro, il sostegno di una codificazione culturale tanto estesa quanto legittimante (che attraversa diacronicamente quasi l'intera nostra tradizione culta), stimolando una tensione linguistica che risulta - ad operazione com-

piuta e nonostante alcuni elementi di subsidenza - complessivamente nuova ed originale, con revisioni profonde in ordine ai canoni teorici e alle formalizzazioni di dettato. D'altronde (ed è cosa che si sa) un conto è 'vedere' e altro è 'rappresentare' (o 'rappresentarsi') le cifre e le forme dell'esperienza; e su questa diversa possibilità di lettura del reale e dei suoi rapporti palesi o idealizzati, le modalità linguistiche del *Notturmo* scandiscono il passaggio - per così dire - dalla superficie alla profondità, da una forma 'chiusa' ad una forma 'aperta', dall'assoluto al relativo, dai linguaggi condificati ai linguaggi decodificati («Ero quel che sono quando la mia natura e la mia cultura, la mia sensualità e la mia intelligenza cessano di lotare [...]. Un cerchio di solitudine separa il mio letto di miseria dal resto del mondo»³⁶). Infatti, venuti meno i concetti 'visivi' e i connessi valori (la massa, il volume, il colore, il movimento, il chiaroscuro, la luce, ecc.), la interiorizzazione delle prospettive e la riproposizione soggettiva (o soggettivamente 'deviante') degli elementi fenomenici ed esperienziali, divengono quasi un percorso scontato, un cammino che - se autentico - non può che procedere come tale, 'da sé': essere cioè conseguente e presentare nuovi connotati, una diversa polivalenza, a prescindere - si capisce - da ogni giudizio di valore (che potrebbe intervenire, semmai, solo molto più tardi).

E allora, se anche il binomio connotativo «cecità-notte» (emergente dall'uso estensivo di 'buio') può rintracciarsi in taluni altri autori o in taluni impieghi meno scontati, in D'Annunzio «notturno» si propone di sicuro come modalità egemone, strutturante e, a tratti, anche sperimentale, che 'ricrea' i rapporti della realtà, che aggrega con molteplicità di valenze i connotati delle forme narrative e dello stile, e che dà inedita direzione, nuova tessitura e insolita modalità alla sintassi della sua ultima stagione letteraria. Ben diversa, infatti, è la tensione del binomio (ammesso, naturalmente, che il confronto sia sostenibile) in Cavalcanti, ad esempio («Incontante che Fortunato fece il segno della santa croce sopra gli occhi suoi, rendutagli la luce, fu cacciata la notte della cecità»³⁷), in Villani («Passati gli anni dell'infanzia, privato del vedere, cominciando a intendere la miseria della cecità, per potere con qualche sollazzo alleggerire l'orrore della perpetua notte, cominciò [...]»³⁸), in Ariosto («mandò l'angel suo tra quelle frotte, / che centomila ne fece morire, / e condannò lui di perpetua notte»³⁹), in Firenzuola («Preso un dirizzatoio d'acciaio e fittolo per mezzo d'ambe le luce di Scannadio, lo dannò ad una perpetua notte»⁴⁰), in Chiabrera («Affermo / che dentro le pupille de' mortali / regna gran notte e che si vive al buio»⁴¹), in Marchetti («Se corrosa / sia la pupilla, ancor che sia dell'occhio / una minima parte, e tutto il resto / dell'orbe illeso e splendido rimanga, / tosto il lume tramonta, e buia notte / n'ingombra»⁴²), in Foscolo («Insultanti, / delle sue frecce immemori, le lepri / gli trespavano attorno, e i capri e i cervi / tenean securi le beate valli, / ché non più il dardo suo dritto fischiava; / però che la divina ira di Palla / al cacciatore col cenno onnipossente / avvinse i lumi di perpetua notte»⁴³), in Tommaseo («Chi sa se prima al sol chiuderò gli occhi. / misero, che alla vita? E notte tetra / la

fronte involverà⁴⁴) o in Tarchetti («Tenebre e luce, notte, sprazzi e baleni, ecco la mia intelligenza, ecco la sofferente intelligenza [...]»⁴⁵), che pure avvertirono la complessità di tale tematica e ne subirono un'ampia, personale suggestione; analogamente ben diversa è la sua resa in altri tre autori di 'scuola': Graf («Sento più scura / farsi la notte dello stanco ingegno»⁴⁶), Algarotti («Dopo una lunga notte d'ignoranza, ovvero dopo che il falso è ito [...]»⁴⁷), Monti («[...] per mano amica, / dopo l'orror di lunga iniqua notte, / salutar liete la lor cuna antica»⁴⁸), nei quali si registra una preferenza, dire, per il figurale, o piuttosto un esito in direzione metaforica della problematica in questione.

In D'Annunzio il binomio «cecità-notte» occasiona quell'«arte nuova» asserita proprio ad apertura di *Notturno* ed instaura una dimensione mnemonica della 'narratio' che si traduce in forme comunicative risolte sempre più consapevolmente in strutture 'diaristiche', con le quali (ed in uno con le inedite figurazioni della sua rivitalizzata fantasia) egli ragiona ora sulle cifre non convenzionali (e neanche più edonistiche e declamatorie) dell'umana avventura. Il binomio «cecità-notte» si pone insomma come vera e propria 'polarità' (forse ultimo 'archè' dannunziano) intorno alla quale s'intravede la ridda molteplice delle invenzioni che caratterizzano la stagione «notturna», col progressivo dissolvimento (sulla linea - senz'altro - di una più critica e matura sperimentazione) dei divulgati impianti estetico - descrittivi, sino a consentire al prosatore una resa impressionistica animata da un piglio analitico che si insinua nel superamento palese della causalità determinante dei fatti (o anche nel superamento della meccanica concatenazione delle reazioni alle fattualità proprie del demiurgo) per una diacronia tutta incentrata, invece, sulle reazioni sentimentali, emotive, psicologiche, e dunque su un 'vissuto' inteso non già come mera cronologia di eventi o di episodi esterni, convenzionalmente selezionati, bensì come successione (anche se non sempre del tutto coordinata) di elementi dell' 'intimo', ricondotti alle loro coniugazioni remote e perciò stesso più suggestive («Come il rapimento di una melodia che sorge improvvisa da un'orchestra profonda; come la rivelazione d'un verso che sveglia il suono segreto dell'anima; come il messaggio del vento che è la rapidità dell'infinito in cammino; con uno spirito senza riva, con un corpo senza forma, con un gaudium che sembra terrore, io sento [...]»⁴⁹).

Aggiungerei anzi che, su questa linea, non s'incontra situazione o struttura che non venga progressivamente scomposta, dissociata, disgregata nei suoi elementi più suadenti e, quindi, riformulata all'interno di una diversa e più moderna relazione di casi («Per più settimane [...] io ebbi dentro l'occhio lesa una fucina di sogni che la volontà non poteva né condurre né rompere. Il nervo ottico attingeva a tutti gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignorata [...]. Il passato diveniva presente, con un rilievo di forme e con un'acredine di particolari che ne aumentavano a dismisura l'intensità [...]. Si comprende come il pericolo della follia fosse di continuo sospeso sul mio capo bendato. E si comprende come la volontà di

esternare tanto tumulto fosse per me un tentativo di salvazione»⁵⁰). È proprio questo singolare modo di procedere che impedisce peraltro, allo scrittore, di riproporre l'impianto narrativo tradizionale e, allo stesso tempo, di vertere a parabola la trama del suo esercizio di scrittura: e ciò soprattutto in quei luoghi (in quei tanti luoghi) dove egli rinuncia consapevolmente (in quanto avveduto dei nuovi percorrimenti stilistici) ad 'appropriarsi' degli oggetti, per nominarli soltanto ed 'attualizzarli' con i più appassionati ed appassionanti registri della memoria (senza mai cedere, tuttavia, ai toni della magniloquenza), figurandosi un individuo disperso, un individuo in qualche modo fragile nella sua scoperta nudità, sorpreso dai suoi gesti minimi, 'automatici' eppure così umani nella loro autenticità di vita e così analogamente infungibili per gli inediti sentimenti di cui si fanno veicolo di rivelazione.

La passione, svuotata della sua realtà fisica e ridotta a cifra individuale di approccio e di anamnesi, scandisce una modalità di 'ri-creazione' della natura, degli ambienti e dei personaggi che procede per gradi da una prima 'visione' occasionata dal ricordo ad un'altra successiva, più libera e meno rigidamente costruita sui dati del reale, trasformando il ricordo stesso in elemento dinamico, in «antecedente» segnato da un proprio destino di concretezze e di ombre: che generano, a loro volta, una autonoma combinazione di figure e di voci, di visioni e di eventi, essenzialmente fenomenici direi, ma legati a taluni caratteri di coscienza, con una immediatezza prepotente che spezza e rannoda, che evidenzia ed occulta, che indugia e sorvola, che narra, dialoga, si appassiona, tace, in un gioco di dialettiche e di felici tessiture. «Ho vissuto tant'anni» - egli annota - «nella dimenticanza di queste cose»⁵¹. E più avanti scrive: «Sono sfuggito alla notte. [...] Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovane. [...] È buio. È notte fosca. Gli anelli di Saturno, gli anelli di tutti i pianeti inanellati, rotano nell'immensità del mio occhio morto. [...] Il buio si raddensa, mentre il cratere dell'occhio riscoppia. [...] La Notte ritorna; poggia i gomiti alla lettiera; si pone su la bocca il suo dito nero, e mi fissa. [...] Bellezza della notte, quante volte t'ho perduta! Di vedere, di guardare, di conoscere ero avido sempre, insaziabile ero sempre. Eppure, o mie pupille erranti, non avete veduto abbastanza, non avete guardato abbastanza [...] E una di voi è già spenta, l'altra s'intorbida e si affatica e forse è destinata a oscurarsi. [...] 'Guarda! Guarda!' Tutta la mia notte la passerò a noverare i miei rammarichi»⁵².

Il binomio connotativo «cecità-notte», nell'uso che ne fa D'Annunzio, se dunque richiama a sé i molti rivoli della tradizione culta, occasiona in pari tempo (entro una maturità che già sollecita lo scrittore a rinnovare le proprie strutture di linguaggio) una opportunità che si traduce in percorrimenti singolari, collocabili - per significanza e per esiti - alle soglie della stessa contemporaneità, della quale peraltro avvia taluni aspetti facilmente enucleabili. E, per concludere, nell'accezione d'uso del D'Annunzio, i diretti correlati 'buio' / 'notte' / 'notturno' del binomio «cecità-notte» ricorrono - più o meno avvedutamente - in molteplici autori contemporanei, con ani-

logo, felice impiego. È il caso, ad esempio, di Saba («Quanto ha l'uom vaneggiato / per te, feroce brama! / Nel notturno silenzio lo richiama / la tua voce»²²), di Boine («Quando coi neri voli, abisso silente, ritorno notturno dai Limiti»²³), di Montale («Sparir non so né riaffacciarmi; tarda / la cucina vermiglia / della notte»²⁴, ma anche: «Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi»²⁵, e: «Durarono a lungo i notturni giuochi / di Bengala»²⁶), di C.E. Gadda («Si sfilò la camicia, ancora tutta tepida [...], l'appese a 'n gancio: donde la rimirò pendere vuota, immacolata, la pelle notturna di sé medesimo»²⁷), di Pavese («La notte soffre e anela l'alba, / povero cuore [...]»²⁸, e: «Passò una notte tranquilla, in tensione paurosa... poi di nuovo una notte di fuoco e di crolli»²⁹; «Si dissolve al respiro dell'aria ogni forma / dell'estate e l'orrore notturno è svanito»³⁰), di Alvaro («A Tesio era bastato guardare i suoi animali negli occhi, specchiarsi in quella profonda notte dell'istinto»³¹), di Alfonso Gatto («Fu notte e freddo credere che invano / t'avrei cercata senza il mio rimorso»³², e: «Che sogno averti vicina / notturna, fresca, sottovoce»³³), di Sandro Penna («Ribrillava una strada, alta sul buio / della campagna, nel notturno / vento [...]»³⁴), che ne decodificano ulteriormente l'utilizzo sia metaforico che aggettivale, sinonimico e allegorico.

NOTE

1. Cfr. *Omaggio a D'Annunzio*, num. spec. di «Letteratura», a cura di G. De Robertis ed. E. Falqui, marzo 1939, ora in *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940.
2. E. Cecchi, *Ritratti e profili*, Milano, 1957, p. 266 (col titolo «Esplorazione d'ombra» in *Omaggio a D'Annunzio*, cit.).
3. Cfr. R. Tiboni, *Rime inedite e stravaganti di G. D'Annunzio*, estratto da «Oggi e Domani», n. IX, n. 4 (aprile 1981), pp. 9-10.
4. Cfr. in «Nuova Antologia», 1° aprile 1939, pp. 354-356, e in R. Tiboni, *op. cit.*, pp. 11-12.
5. M. Moretti, *Tutte le novelle*, Milano 1959, p. 974.
6. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, 1954, p. 68.
7. Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, Milano, 1954, vol. I, p. 83.
8. G. Pascoli, *Poesie*, Milano, 1956, p. 382.
9. G. D'Annunzio, *Prose di romanzi* Milano, 1955, vol. 2, p. 975.
10. *Purg.*, VII, 53-57.
11. G. Gherardi, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, 1897, vol. 3, p. 177 (rist. anast. Bologna, 1968).
12. M. Bando, *Opere*, a cura di F. Flora, Milano, 1952, vol. I, p. 32.
13. S. Pallavicino, *Opere diverse*, Roma, 1844, p. 23.
14. G. Parini, *Giorno*, I, 18-21.
15. In *Poesie e prose*, a cura di F. Flora, Milano, 1949, vol. I, p. 200.
16. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, 1958, vol. 2, p. 667.
17. In *Storia della guerra di Troia di M. Guido delle Colonne Messinese. Volgareggiamento del buon secolo*, a cura di M. Dello Russo, Napoli, 1868, libro 2, cap. 3, p. 52.
18. *Inferno*, II, 127-130.
19. F. Petrarca, *Rime*, in *Le rime sparse e i Trionfi* a cura di E. Chiaboli, Bari, 1930, comp. 127, vv. 57-58.
20. M. Boiardo, *Canzoniere*, in *Orlando innamorato, sonetti e canzoni*, a cura di A. Scaglione, Torino, 1951, vol. I, p. 74.
21. A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di

- V. Perticone, Torino 1954, libro 2, st. 38.
22. T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano 1963-65, vol. I, p. 571.
23. G. Chiabrera, *Opere*, Venezia, 1780, vol. 3 p. 209.
24. M. Cesarotti, *Opere*, Pisa, 1800-1813, vol. 2, p. 213.
25. U. Foscolo, *Grazie*, II, 169-172.
26. A. Manzoni, *Promessi Sposi*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, 1954, p. 15.
27. F. Petrarca, *I Trionfi* (in *Le rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiaboli cit.), Tr. I, cap. I, vv. 46-48.
28. T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzoli, Milano-Napoli, 1959, p. 43.
29. B. Baldi, *Versi e prose scelte*, a cura di F. Ugolini e F.L. Polidori, Firenze, 1859, p. 171.
30. M.C. Bentivoglio, *La Tebaide*, a cura di C. Calcaterra, Torino, 1928, libro 10, vv. 20-24.
31. S. Maffei, *Rime e prose*, Venezia, 1719, p. 31.
32. G. Fantoni, *Poesie*, Italia (ma: Milano), 1823, vol. I, p. 251.
33. G. Pascoli, *Poesie*, con introduz. di A. Baldini, Milano, 1956, p. 687.
34. Si veda, a esempio, nella recente ediz. mondadoriana del *Notturno* (Milano, 1975), alla p. 49 («Imparo un'arte nuova») e alla p. 52 («Ieri il mio spirito si squassava come una grande aquila presa in una tagliola. Oggi è raccolto, attento, sagace»).
35. Cfr. *ibidem*, p. 56: «[...] non vedo il futuro, né vivo nel presente. Ma solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce. Sento il fiato e il calore delle mie visioni».
36. *ibidem*, pp. 107, 108.
37. D. Cavalca, *Volgarizzamento del dialogo di S. Gregorio e dell'epistola di S. Girolamo a Eustachio*, Milano, 1840, p. 83.
38. F. Villani, *Vite d'uomini illustri fiorentini*, Milano, 1834, p. 418.
39. L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIII, vv. 112-114 (in *Opere*, a cura di A. Sereni, Milano, 1970, p. 710).
40. A. Firenzuola, *Opere*, a cura di A. Sereni, Firenze, 1958, p. 365.
41. G. Chiabrera, *Opere*, cit., vol. 2., p. 395.
42. A. Marchetti, *Tito Lucrezio Caro. Della natura delle cose*, a cura di M. Saccenti, Torino, 1975, p. 108.
43. U. Foscolo, *Grazie*, III, vv. 354-361.
44. N. Tommaseo, *Poesie*, Firenze, 1911, p. 149.
45. I.U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Milano, 1967, vol. I, p. 507.
46. A. Graf, *Le poesie*, Torino, 1922, p. 153.
47. F. Algarotti, *Opere*, Cremona, 1778, vol. 4, p. 193.
48. V. Monti, *Opere*, a cura di G. Carducci, Firenze, 1858-69, vol. 2, p. 185.
49. G. D'Annunzio, *Notturno*, cit., p. 57.
50. *ibidem*, p. 244.
51. *ibidem*, p. 122.
52. *ibidem*, pp. 128, 136, 152, 170, 171, 223, 224.
53. U. Saba, *Il Canzoniere*, Torino, 1957, p. 337.
54. G. Boine, *Frantumi*, a cura di M. Novaro, Modena, 1938, p. 85.
55. E. Montale, *La bufera e altro*, Milano, 1963, p. 12.
56. Id., *Ossi di seppia*, Milano, 1956, p. 114.
57. Id., *Le occasioni*, Milano, 1954, p. 45.
58. C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, 1958, p. 323.
59. C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Torino, 1959, p. 187.
60. Id., *Prima che il gallo canti*, Torino, 1954, p. 207.
61. Id., *Poesie edite e inedite*, cit., p. 144.
62. C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza*, Milano, 1952, p. 202.
63. A. Gatto, *La storia delle vittime*, Milano, 1966, p. 193.
64. Id., *Osteria flegrea*, Milano, 1962.
65. S. Penna, *Poesie*, Milano, 1957, p. 110.

INDICE DEI NOMI

- Addison Joseph: 140.
Alberghini A.: 98, 100, 106, 107.
Albertini Luigi: 37, 53, 60, 66, 67, 74, 80.
Aleramo Sibilla: 95.
Algarotti Francesco: 251, 262, 265.
Alighieri Dante: 212, 213, 254, 258, 259.
Alvaro Corrado: 140, 264, 265.
Amati Nicolò: 106.
Ambrosini Luigi: 134.
Anguissola Renata (Sirenetta): 4, 5, 6, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 41, 42, 43, 46, 98, 103, 155, 200, 228, 233, 234.
Antongini Tom: 50.
Ariosto Ludovico: 261, 265.
Baccara Luisa: 111.
Baldazzi A.: 78.
Baldi Bernardino: 260, 265.
Baldini Antonio: 265.
Bally Charles: 255.
Bandello Matteo: 258, 264.
Barberi Squarotti Giorgio: 157, 158, 159, 215, 222, 223.
Barbieri Alfredo: 40, 199.
Bariè O.: 60, 80.
Bastianelli Giannotto, 240, 241.
Battaglia Salvatore: 247.
Baudelaire Charles: 141, 144, 150, 151, 195.
Beccaria Gian Luigi: 215.
Beethoven Ludwig: 5, 41, 96, 212, 229.
Bellora Claudio: 60.
Benda Julien: 150.
Bentivoglio Marco C.: 260, 265.
Bergamini Alberto: 120.

Bermond Adolphe: 10, 84, 85, 86, 87, 95, 232.
 Bersezio Vittorio: 248.
 Bianchetti Enrica: 30, 59, 61, 222, 223.
 Bianchi Antonio: 237.
 Binni Walter: 153, 154, 158.
 Boiardo Matteo M.: 259, 264.
 Boine Giovanni: 145, 264, 265.
 Bongrani P.: 254.
 Boni Giacomo: 37, 39, 53.
 Borgese Giuseppe Antonio: 144, 163, 173.
 Bossi M.E.: 100.
 Bossi Rinaldo Renzo: 110.
 Bowers E.: 110.
 Bresciani Luigi: 5, 40, 201.
 Brooks Romaine: 94.
 Bruers Antonio: 135.
 Buonarroti Michelangelo: 3, 27, 212, 213.
 Buranello Nanda: 111.
 Buti Francesco: 80.
 Buzzi Paolo: 121.
 Cagni Umberto: 5, 39, 214.
 Calcaterra Carlo: 265.
 Caldara Antonio: 97.
 Calzecchi Onesti R.: 110.
 Cardarelli Vincenzo: 141, 144, 148, 149, 150, 151.
 Carducci Giosuè: 69, 74, 265.
 Carena Giacinto: 251.
 Carissimi Giacomo: 97.
 Carli Plinio: 237.
 Caro Annibale: 138, 248.
 Casella Alfredo: 106.
 Castelbarco Emanuele: 100.
 Cavalca Domenico: 261, 265.
 Cavour Camillo: 236.
 Cecchi Emilio: 63, 64, 78, 93, 108, 114, 124, 138, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 154, 156, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 195, 257, 264.
 Cesarotti Melchiorre: 259, 265.
 Chartier Jean: 99.
 Chiabrera Gabriello: 259, 261, 265.
 Chiari Alberto: 265.
 Chiesa Renato: 110.
 Chiorboli Ezio: 264, 265.
 Chopin Fryderyk: 94, 102.
 Ciani Ivanos: 111.
 Ciardi Attilio: 258.
 Cipollini C.: 109.
 Circeo Ermanno: 215, 223.
 Citati Piero: 78, 173, 174.

Coletti F.: 60.
 Conti Angelo: 69, 94.
 Contini Gianfranco: 155, 158.
 Crémieux Benjamin: 131, 132, 133.
 Crepax Attilio: 100.
 Croce Benedetto: 126, 127, 128, 129, 146, 157, 159.
 Dalle Celle Giovanni: 248.
 Dal Monte Toti: 100.
 Damerini Gino: 60, 110.
 Dardano Maurizio: 254, 255.
 Debenedetti Giacomo: 144.
 De Bosis Adolfo: 84.
 Debussy Claude: 99, 102, 104.
 De Carolis Adolfo: 8, 46, 48, 50, 102, 176.
 Delle Colonne Guido: 259.
 Dello Russo M.: 264.
 De Maria Luciano: 237.
 De Michelis Eurialo: 80, 156, 157, 159, 215, 223.
 De Robertis Giuseppe: 140, 144, 147, 156, 159, 195, 264.
 De Roberto Federico: 253.
 De Schloezer B.: 110.
 Diaghilev Sergej: 104.
 Diertori Benvenuto: 109.
 Dolmetsch Arnold: 106.
 Dukas Paul: 104.
 Duse Eleonora: 49, 81, 203, 228, 233.
 Eaglefield A.: 103.
 Eliade Mircea: 231, 237.
 Falqui Enrico: 138, 140, 141, 143, 156, 264.
 Fantoni Giovanni: 260, 265.
 Federico Giovanni: 17, 23, 25.
 Ferrata Giansiro: 140, 155.
 Firenzuola Agnolo: 261.
 Flaubert Gustave: 141.
 Flora Francesco: 94, 108, 236, 264.
 Fogazzaro Antonio: 249.
 Forcella Roberto: 60, 223.
 Formigari Francesco: 133, 134.
 Foscolo Ugo: 227, 229, 236, 237, 259, 261, 265.
 France Anatole: 254.
 Francesconi Maria: 111.
 Franck César-Auguste: 110.
 Frescobaldi Gerolamo: 5, 99, 100, 111, 212, 229.
 Freud Sigmund: 96.
 Gadda Carlo Emilio: 264, 265.
 Gallo Nicolò: 173.
 Gambarin Giovanni: 237.
 Gara Eugenio: 236.
 Gargiulo Alfredo: 140, 155, 158.

Garibaldi Giuseppe: 234.
Gatto Alfonso: 264, 265.
Gemito Vincenzo: 5, 13, 87.
Gerra Ferdinando: 137.
Gherardi Giovanni: 258, 264.
Ghidetti Enrico: 265.
Ghilardi Margherita: 64.
Ghisalberti F.: 265.
Giarda Goffredo: 100.
Gibellini Piero: 149, 224.
Gide André: 150.
Giorgione (Barbarelli Giorgio): 99.
Goncourt f.lli: 138, 158.
Govoni Corrado: 143.
Gozzano Guido: 20, 91, 92.
Graf Arturo: 262.
Gramsci Antonio: 131, 156.
Guabello Mario: 60.
Guarneri A.: 106.
Guglielminetti Marziano: 159, 215, 223.
Halévy Daniel: 150.
Hearst William Randolph: 235.
Hopkins A.J.: 107.
Isnenghi Mario: 134.
Ivanov Vjaceslav: 102.
Jacomuzzi Angelo: 157, 159, 223.
Johnson Samuel: 140.
Jovine Francesco: 253.
Kandinskij Vasilij: 101.
Kaschmann Giuseppe: 100.
Keats John: 164.
Kipling Rudyard: 144, 145.
Lamb Charles: 140, 141.
Leone De Castris Arcangelo: 156.
Leopardi Giacomo: 141, 149, 150, 151, 153, 154, 227, 229, 236, 237, 259.
Levi Brunner Olga: 49, 102, 104, 105, 111.
Levi Giorgio: 101, 104, 239, 240.
Levi Ugo: 100.
Linde Anna: 111.
Lipparini Giuseppe: 121, 229, 237.
Lorenzini Niva: 108, 215, 224.
Lotti Antonio: 97.
Lucini Gian Pietro: 117, 118.
Luti Giorgio: 223.
Maffei Scipione: 260, 265.
Magrini Luisa: 234.
Maier Bruno: 265.
Malipiero Gian Francesco: 109.
Mallarmé Stéphane: 197.

Manghetti G.: 124.
Manzoni Alessandro: 252, 253, 259, 265.
Marazzini C.: 245, 254.
Marazzan Mario: 155, 158.
Marchetti Alessandro: 261, 265.
Mariano Emilio: 111, 236, 237.
Marinetti Filippo Tommaso: 116, 118, 119, 120, 121, 122, 209, 228, 237.
Marino G. Battista: 137.
Martignoni Clelia: 195.
Mazzali Ettore: 265.
Mengaldo Pier Vincenzo: 143, 149, 244, 246, 253, 254, 255.
Meriano Francesco: 122, 124.
Migliorini Bruno: 254.
Miraglia Giuseppe: 4, 5, 10, 11, 12, 13, 16, 21, 23, 25, 37, 39, 41, 42, 53, 103, 104, 115, 176, 177, 199, 200, 202, 204, 211, 226, 231.
Momiigliano Attilio: 155, 158.
Montaigne Michel: 141.
Montale Eugenio: 264, 265.
Montefoschi Paola: 195, 196.
Monteverdi Claudio: 55, 99, 108.
Monti Vincenzo: 262, 265.
Moravia Alberto: 137, 141.
Morello Vincenzo: 138, 173.
Moretti Marino: 139, 258, 264.
Morosini Annina: 102, 110.
Mozart Wolfgang Amadeus: 5, 55, 107, 212.
Mussolini Benito: 106.
Mütterle A. Marzio: 157, 159.
Nardi Piero: 60.
Nencioni Enrico: 139.
Nicolini Fausto: 222.
Nietzsche Friedrich: 150.
Nijinskij Vaslav: 104.
Novalis (Hardenberg Leopold): 80, 95.
Novaro Mario: 265.
Ojetti Ugo: 95, 143, 145, 151, 255.
Orsini L.: 80.
Orvieto Angiolo: 150.
Palestrina Pierluigi: 99.
Pallavicino P. Sforza: 258, 264.
Pananti Filippo: 253.
Pancrazi Pietro: 138, 153, 154, 156.
Papini Giovanni: 142, 164, 180, 182, 195.
Paradisi Domenico: 96, 97, 109.
Paratore Ettore: 153, 158, 236.
Parini Giuseppe: 259, 264.
Pascoli Giovanni: 10, 85, 87, 95, 232, 249, 251, 252, 253, 258, 260, 264, 265.
Pasolini Pier Paolo: 137, 138, 141.
Passerini G.L.: 253, 255.

Pasternák Boris: 101.
Pater Walter: 141.
Pavese Cesare: 264, 265.
Pedron Carlo: 109.
Péguy Charles: 150.
Penna Sandro: 264, 265.
Perinello C.: 109.
Pernicone V.: 265.
Petrarca Francesco: 248, 259, 264, 265.
Piazza G.: 80.
Piccardi Carlo: 241.
Piccioni Leone: 180, 194, 195.
Pirandello Luigi: 259, 264.
Pizzetti Ildebrando: 99, 109.
Po Guido: 39.
Poe Edgar Allan: 80.
Polidori F.L.: 265.
Poliziano Angelo: 259, 264.
Poltronieri Alberto: 106.
Pope Alexander: 140.
Pratella F. Bailla: 109, 121, 228, 237.
Praz Mario: 137, 138, 140.
Prezzolini Giuseppe: 129, 130, 131, 139, 150, 194.
Prokofiev Sergej: 102.
Proust Marcel: 206.
Prunas Roberto: 5, 40, 201.
Puccini Giacomo: 226.
Puppo Mario: 255.
Raimondi Ezio: 80, 104, 108, 111, 123, 124, 129, 134, 154, 158, 215, 224.
Ravel Maurice: 104, 110.
Rebay L.: 194, 195.
Renard Jules: 144.
Riccardi Carla: 30, 59, 94, 108, 194, 234.
Ricciardi M.: 158, 159, 215, 223.
Rimbaud Jean Arthur: 95, 150, 183.
Rimskij Korsakov Nikolaj: 102.
Rivière Jacques: 104.
Rognoni Luigi: 110.
Rolland Romain: 106.
Ross R.: 112.
Russo Luigi: 155, 158.
Saba Umberto: 264, 265.
Saccenti M.: 265.
Salinari Carlo: 156, 157, 159, 223.
Salomone Oreste: 5, 39, 40, 208, 210, 214.
Salvini Anton M.: 248.
Sanguineti Edoardo: 92, 138.
Sapegno Natalino: 137.
Savinelli M.: 102, 110.

Scaglione A.: 264.
Sclari Domenico: 55, 89, 97, 107, 108.
Schiaffini Alfredo: 138, 139.
Schlumberger Jean: 150.
Schönberg Arnold: 102, 109, 240.
Scudder C.: 173.
Sebančev L.: 101, 110.
Serrianni L.: 254, 255.
Seroni Adriano: 265.
Serra Ettore: 175.
Serra Renato: 113, 126, 127, 128, 129, 134, 135, 141, 154, 158, 188, 195, 196, 197.
Skrjabin Alexander: 5, 39, 50, 52, 55, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 208, 212, 229, 239, 240, 241.
Slataper Scipio: 143, 151.
Soffici Ardengo: 138, 141, 144, 151.
Stevenson Robert: 140.
Stradivario Antonio: 106.
Stravinskij Igor: 102, 104.
Svevo Italo: 249.
Swan A.J.: 110.
Swift Jonathan: 140.
Tagliapietra Gino: 100.
Tarchetti Iginio Ugo: 262, 265.
Tasso Torquato: 259, 265.
Tharaud Jean: 150.
Tharaud Jérôme: 150.
Tiboni Edoardo: 236.
Tiboni Raffaele: 264.
Tommaseo Nicolò: 141, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 265.
Tosi Guy: 97.
Trentacoste Domenico: 70, 73, 76, 80.
Treves Emilio: 66, 67, 77, 80.
Treves Guido: 30, 32, 33, 43, 44, 50, 60, 77.
Tropeano Francesco: 157, 159.
Turini Ferdinando: 96, 97, 109.
Ugolini Francesco: 265.
Ungaretti Giuseppe: 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197.
Vacca Virginia: 237.
Vico Giovan Battista: 218, 219, 222.
Villani Filippo: 261, 265.
Vivanti Annie: 88.
Wagner Richard: 102, 212, 239.
Wesselofsky A.: 264.
Zucconi Giselda: 5, 8.

INDICE DEL VOLUME

	pag.	
Ettore Paratore, <i>Premessa</i>	3	
Emilio Mariano, <i>Il primo autografo della "Figlia di Iorio"</i>	7	
Ivanos Ciani, <i>Sulla genesi della "Figlia di Iorio"</i>	43	
Franco Gavazzeni, <i>Perizia metrica della "Figlia di Iorio"</i>	55	
Carla Molinari, <i>"La Figlia di Iorio" e la tradizione pastorale</i>	103	
Ottaviano Giannangeli, <i>"La Figlia di Iorio" e il canto popolare</i>	119	
Pietro Gibellini, <i>Le altre Mile</i>	137	
Aldo Rossi, <i>"La Figlia di Iorio" e il Tommaseo</i>	149	
Giovanni Parenti, <i>La traduzione francese della "Figlia di Iorio"</i>	165	
Renato Chiesa, <i>Le versioni musicali della "Figlia di Iorio"</i>	191	
Giorgio Prosperi, <i>"La Figlia di Iorio" dramma contemporaneo</i>	207	
Nicola Chiarletta, <i>Il riflesso di Aligi diviso tra la casa paterna e un amore deluso</i>	215	
Gabriella Albertini, <i>Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia "La Figlia di Iorio"</i>	231	
Raffaella Bertazzoli, <i>In margine all'autografo della "Figlia di Iorio"</i>	235	
Simona Costa, <i>Simbologismo e dialettica del simbolo nella "Figlia di Iorio"</i>	247	
Emma Ciammattè, <i>"Il figlio di Iorio" D'Annunzio, Scarpetta e Croce</i>	255	
Ettore Paratore, <i>La figura di Ornella</i>	263	
Umberto Russo, <i>La traduzione in abruzzese della "Figlia di Iorio"</i>	267	
John Woodhouse, <i>"La Figlia di Iorio": vent'anni di critica inglese e la traduzione singolare di W.H. Woodward del 1926</i>	275	
<i>Interventi sulle relazioni di I. Ciani e E. Mariano</i> (Paola Sorge, Ivanos Ciani, A. Maria D'Alessandro, Emilio Mariano, Aldo Rossi, Ettore Paratore)	291	
<i>Interventi sulle relazioni di P. Gibellini e O. Giannangeli</i> (Emilio Mariano, Aldo Rossi, Ottaviano Giannangeli, Domenico De Robertis, Paola Sorge, Pietro Gibellini, Ivanos Ciani)	293	
<i>Interventi sulle relazioni di G. Parenti e di R. Chiesa</i> (Domenico De Rober- tis, Ettore Paratore, Renato Chiesa)	295	
<i>Interventi sulle relazioni di N. Chiarletta e G. Prosperi</i> (Francesco Nicolosi, Ermanno Circeo)	297	
Ettore Paratore, <i>Conclusione</i>	301	
Indice dei nomi	303	