

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

2016

Venerdì 21 ottobre 2016 - ore 9.30

PAOLA SORGE	Francavilla evocata da Gabriele d'Annunzio nelle lettere, negli scritti giornalistici e nel Libro segreto
GIACOMO D'ANGELO	La "piccola patria" dalle Novelle al Libro segreto
GIOVANNI ISGRÒ	La Venezia filmica di Gabriele d'Annunzio
ELENA LEDDA	D'Annunzio e Brescia: un poeta immaginifico e una città silente e munifica
ANTONIO ZOLLINO	D'Annunzio a Carrara: la buccina del cavatore e del "Tritone" alcionio

Venerdì 21 ottobre 2016 - ore 16.00

LORENZO BRACCESI	Dal rudere al monumento. L'ideologia delle pietre ne Le città del silenzio
MARIA TERESA IMBRIANI	D'Annunzio, la Napoli post-desanctisiana e la coscienza della letteratura

Sabato 22 ottobre 2016 - ore 9.30

MARIA ROSA GIACON	La Venezia di d'Annunzio: erbe, parole, pietre ed acque nella Città del "Fuoco"
MARIO CIMINI	Le "città morte" di d'Annunzio
RAFFAELE GIANNANTONIO	D'Annunzio nelle Città

Francavilla evocata da Gabriele d'Annunzio nelle lettere, negli scritti giornalistici e nel Libro segreto

Paola Sorge

“Qui è l'aria dove maturano i capolavori”, esclama il giovane d'Annunzio quando a Francavilla, nell'estate del 1888, si chiude in convento e scrive il suo primo romanzo; è un convento, come si sa, molto particolare, dove la religione professata è quella dell'Arte con l'A maiuscola, dove al posto dei frati operano giovani di talento pieni di vita, alla continua ricerca di nuove espressioni creative.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, Francavilla a mare, con i suoi otto chilometri di arenile, è un centro balneare alla moda: la buona società abruzzese è attirata dalla vasta spiaggia, dalle colline cosparse di ulivi dove vanno sorgendo ville di lusso, dalle feste organizzate al Club “La Sirena”, nonché dalla fama crescente di Francesco Paolo Michetti, che si è affermato giovanissimo grazie “alla più felice, alla più bella e alla più corrotta disposizione artistica”; il pubblico rimane strabiliato di fronte alle pennellate fresche e vigorose, al gioco audace dei colori e dei chiaroscuri, al ritmo che pervade ogni scena dandole un soffio di vita. D'Annunzio non si stancherà mai di ammirare e di descrivere in toni esaltati le più celebri tele michettiane ma anche la magnetica personalità del pittore venerato sin da quando, appena diciottenne, ha appreso da lui tecniche e segreti d'artista; da quando ha cominciato a osservare la realtà che lo circonda con i suoi occhi, con gli occhi di un incomparabile Maestro, un po' mago e un po' sognatore.

Per il giovanissimo poeta Francavilla è Michetti, è il paradiso dove poter mettere in pratica i suoi insegnamenti e realizzare così i suoi sogni.

Al pittore appartiene, dal 1883, il Convento cinquecentesco degli Zoccolanti, situato sulla sommità di una piccola collina solcata da stretti sentieri che i francavillesi chiamano “ruelle” e trasformato in incantevole dimora-studio in cui le antiche celle dei frati restano intatte nel loro candore. Michetti le ha destinate ai suoi amici artisti che ogni estate vengono a vivere, e a lavorare da lui. Francesco Paolo Tosti arriva da Londra con le sue nuove romanze, Costantino Barbella, scultore di Chieti, crea statuine in bronzo e in creta, Vittorio Pepe, musicista di Pescara, compone deliziose gavotte per le nobildonne abruzzesi e d'Annunzio, nel luglio dell'88 scrive *Il Piacere* che inizia il 26 luglio e porterà a termine a dicembre.

“Devo resistere *usque ad finem*, con spirito lucido e resistenza fisica”, ripete il poeta agli amici che, secondo l'unica regola vigente al convento, si riuniscono ogni sera a cena sulla bella terrazza coperta da un pergolato che guarda verso la campagna. È questo un periodo magico per il futuro Vate che, lontano dalla famiglia, dai creditori, dalle preoccupazioni della vita romana, si può dedicare interamente alla creazione letteraria. A Francavilla scriverà nel '91 *l'Innocente*; nel '94 terminerà *Il Trionfo della Morte*.

Nelle brevi pause che si concede, d'Annunzio scrive all'amante, Elvira Natalia Leoni, incontrata a Roma nell'aprile dell'anno precedente, lettere a dir poco appassionante,

in cui fa rivivere la sua donna evocandone continuamente il fascino fatto di pallore e languore, di vibrazioni, di gesti, di movenze.

Con lo stesso appassionato entusiasmo ci descrive una Francavilla che oggi non esiste più, incantevole e incantata, ritratta in ogni sua angolazione, in ogni stagione, in ogni ora del giorno e della notte. Luogo fatato che diventa parte integrante di una delle storie d'amore più intense e intriganti di fin du siècle. E che entra idealmente non solo nella realtà ma anche nella *fiction*, visto che tanti passi suggeriti al poeta dalla splendida natura che circonda Francavilla, verranno poi trasposti nei suoi primi, celebri romanzi.

In un primo tempo d'Annunzio abita nel "castello incantato", l'ampio atelier del pittore costruito sulla sabbia: è un eccentrico cubo di tufo dalle mura grezze alleggerite da finestre oblunghe e tonde, che sarà raso al suolo durante l'ultima guerra.

Il poeta vive e scrive in una stanza rallegrata da un pastello di Michetti e scaldata da tappeti, coperte e cuscini che si è fatto mandare da Roma.

Così la descrive a Barbarella nella lettera del 14 luglio 1888:

... Ho teso alle pareti le tende e i tappeti. La stanza è larga; dà sopra una terrazza che si protende sul mare e ha una finestra lunga e ampia che s'apre su un quadro meraviglioso di colli e di paesi biancheggianti per la salita. Ora sono *solo* nel castello.

Il castello incantato è un edificio nel quale tutta la strana fantasia di quel grandissimo artista che è il Michetti, è profusa. È un'opera curiosa. È quasi *inabitabile* tanto è diversa da tutte le forme architettoniche fin qui praticate. La prova migliore è che lo stesso possessore non ci abita e lo lascia in balia dei colombi e dei falchetti. Truci delitti, spaventose tragedie avvengono alla sommità del castello, tra i santi e candidi uccelli di Dio e i feroci ghermitori!

Io andrò definitivamente nel mio nuovo *retiro* lunedì. E incomincerò la gran fatica, in solitudine.

Jeri, quando terminai di fare il tappezziere, mi distesi sul divano, con il capo appoggiato al cuscino magico, e sognai lungamente. Fra le tende verdi, sbattute dal vento, appariva il mare azzurro, popolato di vele rosse: tutto il violento colore del *Canto Novo*...¹

Francavilla il poeta la vede simile a una città moresca. Così scrive il 21 dello stesso mese, alle otto di mattina:

...Jersera mi addormentai per la prima volta in questa dolce stanza, tra mormorii misteriosi che escivan da' tappeti e da' cuscini. Rimasi prima, a lungo, alla finestra. La notte era di una tranquillità senza fine. Il mare si muoveva a pena; alcune paranze apparivano e scomparivano come ombre fuggevoli. Francavilla, tutta bianca su la collina, tra i grandi alberi, faceva pensare a una città moresca. La luna splendeva dalla faccia una magia profonda, in cui tutte le cose languivano e sospiravano...²

Qualche giorno prima l'ha descritta al crepuscolo, durante una lenta passeggiata a cavallo:

...Il cavallo andava quasi sempre al passo, sbuffando di tratto in tratto e scuotendo il collo. Io mi perdeva nei sogni, nelle speranze, nelle visioni. Dalle siepi saliva un profumo singolare di fiori che non si vedevano. Le colline diventavano violette e trasparenti nell'ombra, sul cielo di perla. Il mare appariva d'un verde chiarissimo, ancor luminoso, come sazio di luce. Lungo i fossati scintillavano le lucciole. Gli stagni qua e là riflettevano il cielo, come specchi pallidi, con non so che di roseo fluttuante sopra, come un velo vago.

Quando ho attraversata la pineta, mi son sentito inebriare dal profumo resinoso. I pini erano immobili; si moltiplicavano intorno agili ed eretti come le canne di un organo...³

Se è facile credere a d'Annunzio quando, con incredibile immodestia, annuncia capolavori ancora non realizzati, più arduo è prestargli fede quando dichiara alla sua Barbarella di lavorare al convento senza sosta e distrazione alcuna; sei mesi di vita ascetica di d'Annunzio, che tra l'altro si trova in mezzo a un'allegria compagnia di amici, sono quasi inimmaginabili. Ma tant'è, la lettera di marcia contenuta nella lettera a Barbara del 25 luglio è in effetti piuttosto dura. Le giornate che il poeta trascorre al convento sono cadenzate da severi orari di lavoro:

...Lavoro molto; e *profondamente*.

Mi levo la mattina alle 6 e 1/2. Alle sette mi metto al tavolino e rimango là fino alle undici. Alle undici mi faccio il bagno nel mare e sto poi al sole, nudo, fino alle 12 e 1/2: è la mia più grande voluttà. Alle 12 e 1/2 faccio colazione, una colazione rapida e leggera, sul tavolino medesimo delle carte. Fumo una sigaretta, prendo il thè; e alle due mi rimetto alla fatica, fino alle sette. Alle sette mi vesto e vado su al Convento, per il pranzo. La sera passeggiavo per la riva, in compagnia, o solo. E vado a letto non mai dopo le undici, a meno che non mi attragga troppo la bellezza della notte o non mi tormenti troppo il pensiero di te...

Jersera camminai solo, lungo la riva del mare. Le luna era ancora bassa, un poco vermiglia. Tutto il lembo delle acque, presso al lido, scintillava mirabilmente. Alcune barche erano ancorate e gittavano un'ombra trasparente e azzurra su la sabbia umida che pareva cosparsa di diamanti fini. Non incontrai nessuno. La tua anima era meco, ed io ebbi con la tua anima lunghi e dolci colloqui, lungo la riva del mare...⁴

Sono tante le descrizioni che, come questa, fanno delle lettere a Barbara dei piccoli capolavori e di Francavilla una città di sogno, con il suo mare che "sorride".

Il giorno dopo, 26 luglio, d'Annunzio scrive all'amata:

Dalla immensa finestra spalancata entrava l'immensa tristezza della luna. Il mare appariva tutto di perla, nel presentimento dell'alba; e rabbriviva ad ogni tratto. Un sorriso vago, assai più dolce della luna, fluttuava all'estremo orizzonte del mare...⁵

L'incanto di Francavilla, e del suo mare, continua invariato in autunno. Il 1° ottobre:

...Giornata assai dolce, oggi, se ben triste. Ho camminato su per le vie de' colli numerose come in un labirinto; mi son riposato sotto i nespoli carichi di frutti, quasi dolenti sotto il peso, vasti come capanne; ho guardato il mare immobile e trasparente come un cristallo a pena a pena colorito di verde; ho sentita tutta la profonda e ineffabile poesia delle cose nell'autunno, ho ascoltati i canti delle vendemmie, lenti e solenni come canti gregoriani; e l'anima mia ti ha rimpianta con infinito desiderio.

Ora viene la sera. Tutte le cose, nel languore dell'aria e della luce, paiono quasi perdere la loro realtà...⁶

E il 13 di ottobre:

...Che mari! Che cieli! Che tramonti! Tutti i colori d'autunno splendono su la collina benedetta: l'ambra, lo zafferano, l'oro, lo zolfo, l'ocra, l'arancio, il vermiglio, l'alga marina, l'amaranto. All'autunno pallido e soave succede l'autunno rosseggiante. L'autunno è una stagione bisessuale, ha la grazia e la forza, la gamma minore e la gamma maggiore. *Gravis dum suavis* ...⁷

La luna vista da Francavilla è sottile, elegante, "fina come un gioiello"; in primavera, "una primavera che sorride così teneramente che quasi chiama le lacrime agli occhi di chi la guarda", un bosco di mandorli splende come l'argento; la campagna attorno alla cittadina è coperta da centinaia di alberi in fiore; "pervinche azzurre e serene" si aprono sotto le siepi; dai roseti che si arrampicano sui muri, "sale un profumo pieno e fresco"; i sentieri sono illuminati da nuvole di lucciole che sono stelle non del cielo ma della terra; il cielo è profondo, il mare, nelle "notti divine", diventa "fosforescente".

Il gracidare delle rane e il canto dell'usignolo, evocati nella lettera a Barbara del 19 aprile 1891, daranno una nota struggente alle drammatiche vicende di Tullio Hermil nell'*Innocente*.

...Jersera discesi alla casa del mare, per la cena. Poi risalii, verso le dieci, solo, su per la collina, sino al Convento.

Era una notte fresca ma lucidissima. Gli olivi alla luna parevano forme di vapore verdastro. E il silenzio era pieno d'un canto di rane continuo, corale.

Sono rimasto su la terrazza ad ascoltare, fino alla prima ora di stamani.

Alle undici incominciò a cantare l'usignuolo, e cantò per un'ora senza interruzione; poi volò più lontano.

Il Convento era deserto. Udivo di tratto in tratto lo scalpitio del cavallo...⁸

È questo uno dei rari momenti di solitudine vissuti da d'Annunzio nella dimora di Michetti; di solito passeggia la sera per le "ruelle" con lui, l'"Amico Ideale", il suo *dimidium animi*, come lo definirà nel *Libro Segreto*. In realtà il pittore abruzzese è un Maestro nel vero senso della parola: ha un'attitudine naturale a insegnare, a proporsi come modello di vita e di arte, a creare un cenobio di artisti.

Non è questa la sede per ricordare le mie prime scoperte sul cenacolo di Francavilla, rese note nel 1983⁹. Ma, visto che si tratta di una data così remota, mi sia concessa al riguardo, da veterana, una nota personale.

Scoprire che i componenti del Cenacolo di Francavilla, negli anni Ottanta dell'Ottocento, seguirono, sia pure su un piano puramente sperimentale, la teoria wagneriana della fusione delle arti traducendola in un sistema di scambi di tecniche e di esperienze allora all'avanguardia, è stata per me una delle avventure più emozionanti della mia vita familiare e professionale. Familiare perché tutto ha avuto origine dall'amicizia che legò Michetti e d'Annunzio alla mia famiglia; in particolare, da una lettera a Vinca Sorge del 25 ottobre 1887, in cui il poeta le parla degli artisti del cenacolo in termini tali da stimolare vivamente la mia curiosità.

Il confronto tra le prime tele di Michetti, le sculture di Barbella, le prime composizioni di d'Annunzio, mi portò a una conclusione sorprendente: a Francavilla si formò, negli anni Ottanta dell'Ottocento un vero cenacolo artistico che, unico in Italia, si riallacciava alle correnti più innovative e suggestive d'oltralpe¹⁰. L'esame attento della produzione artistica del cenacolo, mostrata anche in un documentario RAI, tolse ogni dubbio sulla comunione d'intenti che univa gli artisti abruzzesi. Avevo solo un cruccio: mi mancava al riguardo una testimonianza scritta, un manifesto, una dichiarazione dei componenti del cenacolo sul fatto che erano stati contagiati da quella febbre wagneriana che aveva invaso l'Europa. Era già andato in onda il documentario sul 1° canale tv, quando lessi casualmente un articolo della "Cronaca Bizantina", a firma Leandro (Giustino Ferri), in cui si parlava di un artista "innamorato dell'avvenire" che sognava "la formazione di una grande, immensa Arte fatta di tutte le arti". L'artista era Francesco Paolo Michetti, l'articolo è del 28 febbraio 1886, io l'ho letto giusto cento anni dopo. Era la conferma che aspettavo, il premio alle mie fatiche.

In un primo tempo d'Annunzio è dunque l'apprendista stregone che vede Francavilla con gli occhi del pittore. Occhi d'artista che vanno oltre la realtà e colgono segreti, magie e miti pagani della sua terra; che notano dolorosamente la povertà, l'ignoranza, le superstizioni del popolo abruzzese. Fotografo di grandissimo valore, scenografo, filosofo amante della natura, contornato da un alone vagamente esoterico, Francesco Paolo Michetti non si allontanerà mai dal suo piccolo regno; non pensa a scrivere manifesti ma solo a lavorare; il suo pensiero lo esprime in semplici massime, come "La bontà è forza", che scrive sulle candide pareti della sua dimora, a matita, con la sua calligrafia minuta e che saranno poi cancellate dai lavori di restauro del convento. Ben presto si rende conto della straordinaria della forza creativa del suo giovane amico, lo stimola a scrivere e ne salvaguarda la tranquillità mentre scrive.

“Ciccillo Michetti veglia come un cerbero alla mia porta”, scriverà d’Annunzio a Treves nel 1893¹¹.

In realtà “I ricordi francavillesi” scritti dal poeta nel gennaio del 1883 per il *Fanfulla della domenica*,¹² non sono che un lungo, vivo, esauriente ritratto di Michetti, un inno alla “chiara e sana giocondità di toni” dei suoi primi quadri, la dettagliata descrizione delle scene da lui ritratte su una gran quantità di tele ammassate in “una povera casa solitaria in mezzo alla immensità dei litorali” - una casa che per loro due era un tempio.

Di ben altro tenore è l’articolo scritto il 30 agosto 1888 dal d’Annunzio giornalista in procinto di lasciare per sempre l’unico lavoro fisso della sua vita, quello di redattore del quotidiano romano *La Tribuna*, svolto per quattro anni (13).

Non a caso si firma qui col *nom de plume* *Il Duca Minimo*, ironica allusione allo spietato suocero, Jules Hardouin, duca di Gallese, *duca massimo*: nella cronaca delle processioni di santi e Madonne che si svolgono a Francavilla a fine agosto e della festa di San Franco, protettore della città, d’Annunzio infatti si diverte a sfoggiare un insolito sarcasmo dal sapore blasfemo. Santi e Madonne si animano, vanno in giro tra i fedeli mostrando le loro ferite o vanno errando per le colline intorno; si mettono a dormire sotto una quercia o pregano nel cavo di un ulivo centenario.

“Una metà, al meno, del gran Paradiso cattolico ha sede a Francavilla”, constata beffardo il cronista che descrive le lunghe teorie di contadine con in testa canestri pieni di doni, ornati di fazzoletti multicolori e gioielli d’oro, tra squilli di trombe, rulli di tamburi, rintocchi di campane. All’improvviso si grida al miracolo: un uomo, l’Eletto, ha visto la Madonna in cima a un olmo; lui, chino a terra, loda la Vergine, invita i pellegrini a guardarla e ad adorarla; intorno all’olmo ha costruito uno steccato.

Intanto il cielo s’era oscurato; all’orizzonte rimaneva una lunga e sottile zona di fuoco, come una spada rovente che si spegnesse nel mare; il vento imperversava, e or sì, or no, con le raffiche giungevano i gridi dell’Eletto e i canti delle compagnie in cammino,

racconta il reporter rattristato dalla scena. Ma ecco che i gendarmi abbattano lo steccato, arrestano l’Eletto e trovano in una siepe una spiga di granturco vestita da Madonnina. Battuta finale: “Ecco un gran turco ch’è diventato un gran cristiano!”

Segue la cronaca mondana di dovere: *il Duca Minimo* elenca donne e nobildonne presenti alla festa; molte signore cantano, osserva, “cantano con gusto e purezza di voce”. Verso sera marchese, contesse, duchesse e borghesi danarose concludono la giornata andando a ballare al Club “La Sirena”.

Ma torniamo a d’Annunzio che nel 1888 lavora alacremente al *Piacere* nella sua cella adorna di tappeti, divani e cuscini.

Quando scrive alla sua Barbarella non può non ricordarsi del suo primo amore, di Lalla, ovvero Giselda, figlia di Tito Zucconi, un professore del Collegio Cicognini di Prato, conosciuta nell’aprile (mese fatale per gli amori del poeta) del 1881; giusto sette anni prima, poeta quasi adolescente, le ha scritto da Francavilla, letterine traboccanti d’affetto per lei e di entusiasmo per la meravigliosa vacanza che sta trascorrendo.

Il carteggio è una sorprendente miniera di notizie su vita e opere del giovanissimo Gabriele, sulla sua formazione, sulle fonti di ispirazioni, sui suoi esordi letterari.¹⁴ È a Francavilla che, tra cavalcate sulla spiaggia, balli, gite nell’entroterra in compagnia del Maestro, d’Annunzio scopre la chiave per fare “arte nuova”: descrivere la realtà non in presa diretta, ma già trasfigurata artisticamente da Michetti e da Barbella, come ampiamente dimostrano i versi di *Canto Novo* e *Terra Vergine*.

Lo stile di queste letterine, specie se paragonate a quelle alla Leoni, appare, naturalmente, piuttosto ingenuo: sempre sopra le righe, d’Annunzio risente qui della “febbre del colore”; sin da ora è così conscio del suo ruolo di poeta, da usare espressioni alate che ricordano da vicino le liriche di *Primo Vere* o anticipano quelle di *Canto Novo*.

Il 15 luglio del 1881 scrive a Lalla:

Mia mia divina! Sono stato fino ad ora sulla terrazza che guarda il mare, sono *solo*, a guardare te vanire dolcissimamente tra i vapori meravigliosi del vespero, là giù, là giù, oltre la immensità glauca delle onde... Che momenti di poesia sublime! Mi sentivo l'anima grande e fremente come il mare; e il mare mi cantava una canzone misteriosa, misteriosamente monotona.

Quante strofe in quell'ondeggiamento, in quel ritmo di fiotti morenti sulla sabbia gialla dello spiagione! Eppure mi pareva che ogni strofa avesse un ritornello continuo, un ritornello dolce e malinconico come un *fa minore*: Elda! Elda!

Dalla sinistra staccava stupendamente su'l cielo bronzino il profilo di Francavilla con la saetta ardita del suo campanile e la curva molle della sua cupola...Francavilla in un'aria piena di bagliori opalini e di sogni orientali...¹⁵

Michetti è il suo faro, il suo Virgilio nell'ardua strada dell'arte:

Che belle cose abbiam dette io e il Michetti! Jeri parlammo sette ore di seguito, sempre, sempre! Figurati che si faceva a chi parlava di più; e sempre d'Arte, sempre d'Arte...

...E la villa del mio Ciccillo è veramente il Tempio dell'Arte: noi siamo i sacerdoti...

scrive il poeta a Lalla il 3 settembre del 1881¹⁶.

Sin da ora Francavilla è per il poetino “un lembo di paradiso terrestre che mi fa obliare ogni tetraggine e mi rafforza il gran canto della vita nel cuore”; è preso dall'incanto delle “notti lunari”, ascolta voci e fremiti misteriosi della natura, ascolta il mare “che cantava la più profonda delle sue canzoni”.

A proposito di canzoni, d'Annunzio confida a Lalla, che sta studiando Chopin, tutto il suo amore per le canzoni popolari abruzzesi, da lui intese come voci della natura stessa, profonde e affascinanti. E aggiunge:

...Bisognerebbe sentirle cantare dalle nostre contadine nei tramonti di porpora, ne' gialli silenzi del mezzogiorno, nei pleniluni fatati...¹⁷

Negli ultimi anni della sua esistenza, chiuso nell'Eremo di Cagnacco, il poeta ricorda l'estate del 1889, quando nel Convento di Francesco Michetti pittore e pitagorico io mi proponevo appunto di comporre la mia seconda prosa. ero impaziente di scrivere, scrivere era già per me una necessità vitale, un officio essenziale del mio spirito...¹⁸

L'episodio viene ricordato nel *Libro Segreto* principalmente per le intenzioni suicide che il poeta, in questa sua ultima fatica, vuol mettere in rilievo. Ma di certo questo è anche l'ultimo grande omaggio che l'allievo tributa al suo grande Maestro che lo salvò da una grave crisi: in un momento di disperazione, d'Annunzio infatti aveva scritto tre lettere “funerarie” alla madre, a Barbara Leoni e a Michetti.

Quanto ci sia di vero e quanto di inventato o per lo meno di romanzescamente alterato in questo frammento autobiografico, lo apprendiamo dalla accurata ricostruzione di quei giorni di luglio del 1889 fatta da Franco Di Tizio¹⁹; la crisi, documentatissima, ci fu, e fu violenta; sappiamo anche che nel lungo colloquio tra d'Annunzio e Michetti avvenuto il 10 luglio, “Ciccillo” effettivamente propose all'amico un soggiorno a San Vito Chietino con la sua amata. Il fatto che il pittore non si recò a Roma per andare a prendere la bella romana, come scrive il poeta nel *Libro Segreto*, è in effetti non rilevante: i ricordi, a tanta distanza di anni, si sfumano come i sogni, espressioni di desideri nascosti in fondo all'animo.

È bene dunque evitare di usare e di abusare, come nota giustamente Mario Cimini, di formule standard assolutamente riduttive – insincerità, falsità artificiosità, inautenticità

– per spiegare il continuo sfalsamento dei piani della realtà e della finzione nella produzione dannunziana²⁰.

Importa invece notare come anche qui, in questa prosa frammentaria, assolutamente moderna, innovativa, il poeta non rinunci a descrizioni che si struggono di nostalgia: rivede il bel giardino del Convento michettiano così caro al suo cuore, contempla il mare di Francavilla così come appare dalla sommità del piccolo colle:

...Scendemmo nell'orto odoroso di aranci, fiorito di oleandri. Ci mettemmo giù pel sentiere di lauri a mezzo del colle. poco mancava al plenilunio. gli ulivi dall'alto variavano al vento freschetto che saliva dal mare...²¹

Quando rientra con Michetti nella “cella penosa”, d'Annunzio non resiste allo sguardo di quegli “splendidi occhi di corsiere arabo” dell'amico che lo fissano; gli apre il suo animo, gli confessa la sua passione “non medicabile” per Barbara, il desiderio folle di averla a qualsiasi costo. E intanto

i vetri erano aperti, toccava il colmo la bellezza della notte. il respiro del mare disegnava la curva del colle quasi labbro cheto. e io pensavo come nulla valesse nell'infinito quella pura elevazione umana in quell'ignudo asilo...²²

Ho annunciato una piccola sorpresa che riguarda, appunto Gabriele d'Annunzio al Vittoriale. Piccola perché si tratta di pochi minuti di proiezione di un film muto, girato presumibilmente non più tardi del 1922-'23; grande perché contiene un messaggio da lui rivolto ai pescaresi, un messaggio chiarissimo, fatto non di parole ma di immagini.

Ancora relativamente giovane, in piedi su una piccola altura del Parco del Vittoriale, il Vate sfoglia un libro: *Le Novelle della Pescara*, poi guarda l'orizzonte dove appaiono le immagini del suo Abruzzo più caro, valli, montagne, marine, chiese. Sono sequenze girate da Michetti, le uniche che si sono conservate. Non manca un'inquadratura di Francavilla e del giardino del Convento dove, per qualche istante, appare lui stesso, il Maestro, che innaffia un'aiola. Le riprese gliel'ha chieste d'Annunzio che poi le ha fatte montare unendole a quelle girate al Vittoriale.

Il significato di questo singolare documento è palese: pur fisicamente lontano dalla sua piccola patria, il poeta è sempre presente qui, nella sua terra, con la mente e con il cuore²³.

NOTE

1. In Gabriele d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a cura di Vito Salierno, Lanciano, Rocco Carabba, 2008, p. 145.

2. *ibidem*, p. 152.

3. *ibidem*, p. 149.

4. *ibidem*, pp. 157-158.

5. *ibidem*, p. 160.

6. *ibidem*, p. 188.

7. *ibidem*, p. 195.

8. *ibidem*, p. 592.

9. in *D'Annunzio giornalista*, Atti del V Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 14-15 ottobre 1983.

10. cfr. Paola Sorge, *Sogno di una sera d'estate*, Pescara, Ianieri, 2004.

11. in *Gloria alla Terra!*, *Gabriele d'Annunzio e l'Abruzzo*, Pescara, Editrice dannunziana abruzzese, 1963, p. 78.

12. in Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A.M. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, volume I, pp. 84 -91.

13. *ibidem*, pp. 1211- 1217.
14. cfr. Gabriele d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985.
15. *ibidem*, p. 133.
16. *ibidem*, p. 215.
17. *ibidem*, p. 138.
18. in Gabriele d'Annunzio, *Libro Segreto*, Milano, Mondadori, 1950, pp.672-676.
19. *D'Annunzio a Barbara Leoni. Lettere del luglio 1889*, in "Rassegna Dannunziana", n. 36, Pescara, ottobre 1999, pp. XXIV-XXXIV) e in Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Michetti – La verità sui loro rapporti*, Casoli, Ianieri Editore, 2002, pp. 81-108).
Cfr. anche Tobia Iodice, *Tutte le sfumature della rosa*, Giugliano, ed. Cento autori, 2013.
20. Mario Cimini, *Sulla scrittura esoterica del "Segreto"*, in Atti del 29° Convegno di Studio del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Chieti - Pescara, 25-26 ottobre 2002.
21. In Gabriele d'Annunzio, *Libro Segreto*, *op.cit.*, p. 673.
22. *ibidem*, p. 675.
23. Il filmato è proprietà dell'Istituto Luce.

La “piccola patria” dalle *Novelle* al Libro Segreto

Giacomo D'Angelo

Il *remoto e incolto* Abruzzo è il fondale luminoso, costantemente presente nell'itinerario artistico di Gabriele d'Annunzio, che proietta il suo alone su paesaggio, religione, folklore, dialetto, miti e superstizioni, leggende e tradizioni, *figurine* e amori, arti e natura. Sperimentatore di tutti i generi letterari, «*poligrafo sfrenato*» (Niva Lorenzini), d'Annunzio ha influenzato il Novecento, a cominciare da Joyce, lettore del *Fuoco* e teorico dell'“epifania”, che riteneva Kipling, Tolstoj e d'Annunzio «i tre scrittori che nel 19° secolo abbiano il più gran talento per natura». *Figlio d'una razza semibarbara* (Mario Praz), «*vivacissimo cafoncello abruzzese*» (Giovanni Macchia), fu cronista mondano, aviatore, soldato, arredatore, inventore di liquori gioielli ex libris, *connaisseur* di vetri e pietre (Arbasino, dopo un primo abbaglio, lo riconobbe¹), *bibliomante*, *amatore* inesausto di *femmes fatales* e non frettoloso come Georges Simenon che vantava le sue diecimila sveltine con guardarobiere (confessate a Federico Fellini in *Carissimo Simenon Mon Cher Fellini, Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Adelphi, Milano 1998), grafomane bulimico, se si pensa ai suoi sterminati epistolari (e telegrammi), in parte ancora inediti, con i taccuini zeppi di appunti, *nulla dies sine linea*, amanuense nevrotico, che durante il volo su Vienna, il 18 agosto 1918, trovò il tempo di vergare qualche riga. Il padre, Francesco, volle mandarlo al Cicognini, *vietandogli* la «*barbara terra d'Abruzzi finché non mi fossi intoscanito incorruttibilmente*»². Eppure conservò fino alla fine l'accento meridionale, come narrò Edmondo De Amicis (intervista del 10 giugno 1902) e come ha scritto recentemente Aurelio Picca («Un accento abruzzese che neppure le frequentazioni con Debussy riuscirono a cancellare³»), similmente al conterraneo banchiere-umanista, Raffaele Mattioli, che - Indro Montanelli *dixit* - parlava inglese, francese, tedesco e spagnolo con accento abruzzese.

Ma la *vita inimitabile* ha origine da Pescara, racchiusa nel perimetro della fortezza borbonica. Dove si può incontrare il Poeta, in quali luoghi fisici, nella magia o semplicità di quali scenari? Soltanto nella casa dove nacque? Forse, chissà... Già nel maggio del 1940, su “Oggi”, Ennio Flaiano avvertiva: «*I turisti di passaggio si facevano indicare la casa natale meravigliandosi che fosse di così semplice e borbonica architettura. Il loro desiderio segreto, quello di trovare un'abitazione corrispondente alla fama dello scrittore, è stato soddisfatto da tempo con una costruzione che ha sostituito all'intonaco della facciata una cortina di lustro travertino, al portone un portale, ai balconi con le ringhiere di ferro altrettanti monumentali veroni. Né manca un cortiletto col pozzo finto e l'olivo sacro*». Poi, si sa, la dimora di corso Manthoné fu messa a sacco, *insultata, lordata*⁴ nel luglio '45 da una *jacquerie* di popolo (che Marietta Camerlengo - *serva ammirabile, creatura fedele, nata dalle nostre glebe, allevata nella nostra casa*⁵ - piangendo, narrava a Orio Vergani che l'appuntava per il suo bellissimo libro postumo, *Misure del tempo. Diario 1950- '59*, un *journal* degno dei Goncourt), subì la cosmesi di altri *maquillages* e oggi si presenta con la modica suggestione di un ex voto, di un larvale museo, spoglio di reliquie, dove non trovi l'ombra di un libro o di un autografo del suo famoso abitante. Una casa che il Poeta nel *Notturmo* ripercorre, stanza dopo stanza, oggetti libri ritratti vecchio armadio immagini di santi, fino all'ultima stanza dove *una povera povera cosa*

curva, una cosa informe, una cosa di miseria e di pena, abbassata, umiliata, perduta, mia madre.

Una prosa alta, grande, rabbrividente che rende incomprensibili le spocchiose geremiadi sul d'Annunzio «senza inconscio» e con «nessun mistero della vita e della morte da consegnarci» dei vari Elio Gioanola (che scrive in *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005, «...d'Annunzio non conosce l'alterità, sola autentica depositaria del segreto, cioè del rimosso e del separato dalla coscienza»), Ruggero Guarini («Savinio, l'uomo più intelligente del nostro secolo, di d'Annunzio pensava, né più né meno, che faceva abbastanza schifo»), Giovanni Raboni. Il critico Riccardo D'Anna a Raboni che indica «Rilke, Eliot e Machado veri maestri di poesia del nostro secolo» ha obiettato: «Ma che cosa i Rilke, gli Eliot, i Machado, ecc., hanno conosciuto dell'ignoto e del mistero più di d'Annunzio? Nulla c'è da credere⁶».

Per il resto della ricerca non c'è che l'entropia, l'incanto delle pagine delle *Novelle*. Dove spunta il forno di Flaiano «con l'odore caldo e sano del pane recente, la casa di Farina (l'odierno palazzo della Regione, già palazzo Monti), il palazzo di Brina, la cantina di Lucitino da cui usciva *Verdura l'eterno ubriacone*, l'Arco di Portanuova, l'Arsenale di Rampigna, la Pesceria, il Bagno, Sant'Agostino, la casa di Rosa Schiavona, *una fila di pipistrelli crocifissi ornava l'architrave*, la *candina* della cecata di Turlendana, il lupanare che la vergine Orsola spiava, *cercando di penetrare negli interni*, il *vecchio ponte di legname*, Mungia, rapsodo cattolico e pirata barbaresco, *cieco a somiglianza dell'antico Omero*, che *reca i lamentevoli canti cristiani, le antifone, gli invitatorii, i responsorii, i salmi dell'ufficio per i defunti*, con la processione bruegheliana e arcimboldesca della sua corte, i fratelli Mammalucchi, Chiachiù, la Strigia, l'Ossesso, la Catalana di Gissi, il Golpo di Casoli, Costantino di Corropoli, le cucine pubbliche, Giulio Citrullo che sentenza: «*I nin vulesse esse lu sinnache*», i sette starnuti di Mastro Peppe La Bravetta che annunciavano il mezzodì, il vernacolo pescarese dei dialoghi, non «inerte» come pontificava Gianfranco Contini, misto a ricercatezze linguistiche e arcaismi, in un Abruzzo primitivo e ferino, immaginario ma confuso con la realtà, dove ci si imbatte in luoghi dai nomi siciliani, come Radusa e Mascàlico. Nella novella *La vergine Anna* spunta la leggenda di un certo San Cetto liberatore (che altrove diverrà *strepitosissimo*), un santo di dubbia attendibilità storica, patrono di Pescara, la cui festa, *un baccano orribile*, irrita il Poeta, come si legge in due lettere a Giselda Zucconi (16 e 18 agosto, 1880): *figurati una festa in una piccola città, e in una città meridionale con bande piuttosto di masnadieri che di musici...me ne andrò pei solitari lidi; e i Pescaresi dicano di me quel che più loro piace, mi chiamino selvaggio e lupo di mare...beh, meno triviali dei recanatesi con il Gobbo dei Leopardi*. Per il santo, d'Annunzio avrà cura di far collocare la tomba della madre, donna Luisa, in buon accordo con l'intraprendente Abate don Brandano, suo amico.

E sulla via Salaria la casa paterna di Villa del Fuoco, da tempo risucchiata da altre costruzioni, *una villa solitaria in mezzo alla campagna vera*, dove il padre, Don Ciccillo, sanguigno sciupafemmine e scialacquatore come il padre di Flaiano, si era ritirato con l'ultima delle sue amanti (*talis pater...*): *le contadine della Villa del Fuoco, nane, co' l'naso camuso, con le labbra schiacciate, femmine dalla pelle bianca...frustuli di memoria o invenzioni surreali?* E ancora le case di Caldore, la collina d'Orlando, da cui veniva il profumo degli aranci, delle rose dai giardini di Scalia, dei giaggioli dal padule della Farnia che spingevano il cherico Emidio nelle braccia della procace cognata, Rosa Mila, dinanzi al marito morto, *perdutamente, ciecamente, senza parlare, soffocandosi di carezze*. In lontananza il canto dei trebbiatori - *fanno le trebbie di notte*, sussurra Rosa - al lume della luna. Un interno funebre-erotico, di *eros e tanatos* in ambiente contadino, di cui un critico ha ravvisato la sua fonte figurativa in un acquerello di Augusto Corelli, un pittore raggiunto nel suo isolamento di Anticoli Corrado da Angelo Conti, Michetti, Barbella e il Vate.

«*Le mura di Pescara, l'arco di mattone, la chiesa screpolata, la piazza coi suoi alberi patiti, l'angolo della mia casa negletta. È la piccola patria.*»

Il Poeta, trafitto dal suo *carnefice notturno*, l'insonnia, evoca in un cartiglio del suo *commentario delle tenebre* il borgo nativo, che non è stato sempre felice per lui, scontroso come Trieste per Saba, perché Pescara gli ha riservato amarezze, dolori, lutti, fatti spiacevoli, fastidi burocratici, preoccupazioni patrimoniali. Non sempre fu così: in una lettera alla Zucconi (13 novembre 1881) d'Annunzio racconta di essere stato invitato a un banchetto sociale della Società Operaia, «*ove lessi de' versi pieni d'anima. Erano tutti caldi di entusiasmo quei nobili figli del lavoro, e mi gridavano con tale impeto di affetto che io temevo mi mancasse l'aria per respirare...mi gridavano: "Siete nostro!"...A me fece più bene all'anima quella dimostrazione di operai che tutti gl'inni pindarici de' giornali*». Un d'Annunzio invaghito dell'applauso proletario, che anticipa quello dei fanti sul Carso e dei legionari a Fiume. Nel suo ritorno a Pescara (1904). I compaesani lo accolsero con calore, quasi che vedessero nella fama letteraria e mondana del Poeta il riscatto al loro anonimato. Angustie però gliene procura il padre, Francesco Paolo, che ha sperperato il patrimonio di famiglia ed è finito a Villa del Fuoco con l'ultima amante, incalzato da debiti e ipoteche per cui, alla sua morte, il figlio è costretto ad occuparsi della famiglia, ma l'impegno non lo sconvolgerà: va ricordato però che il padre fu generoso con lui, quando sostenne la spesa delle due edizioni di *Primo vere* e poi di *In memoriam* (il fatto lo rileva a mo' di rimprovero per gli studiosi Guglielmo Gatti, nella sua biografia⁸, forse la più ricca e resistente delle tante, con buona pace di quella della signora Andreoli, osannata con iperboli galanti da Vittore Branca e dell'ultima di Giordano Bruno Guerri, disinvolto scopiazatore che non cita le fonti da cui attinge a piene mani). Nel settembre dell'85 il Poeta sfida a duello un impiegato dell'Intendenza di Finanza di Chieti, Carlo Magnico, e in seguito ad un fendente alla testa ha un'emorragia, curata da un medico con una iperdose di percloruro di ferro che distrugge i bulbi capillari causando una precoce calvizie. Il Poeta, in *Di Prometeo beccato - Le faville del maglio*, ricorda il ribrezzo energico che m'attraversò la spina dorsale. Nel *Notturmo* molte pagine sono dedicate alla madre, l'affetto più grande e il pensiero più duraturo del *contadino della Pescara*, che tornava nella città per riabbracciarla, ispiratrice di *Consolazione*, con la fronte china...remota come l'ultima neve della Maiella che sorge laggiù in forma di mamma. La madre, il cui distacco fu vissuto dal Poeta come un traumatico esilio, torna in *Maia*, le *Faville*, il *Libro segreto*.

Su "Il Mondo", nel '57, il redattore-cupo (come lo definiva Maccari) Flaiano scrive: «A letto, prendo a caso l'*Alcyone* di D'Annunzio e rileggo i *Madrigali dell'estate*. "Come scorrea la calda sabbia lieve/ per entro il cavo della mano in ozio/ il cor sentì che il giorno era più breve..." Com'è vero! Ho provato questa sensazione di languida nostalgia per l'estate che se ne va...». D'Annunzio canta l'estate alcionia della Versilia con immedesimazione panica, mentre Flaiano, sull'onda di quei versi rincorre la sua estate pescarese, la «parte più cara dell'Abruzzo... perché io ogni estate tornavo per le vacanze. Questo ritorno puntuale ogni mese di luglio verso il mare, a Pescara, era un premio, che io ho custodito dentro. Da molto tempo non vado più, e il mio mare non è più l'Adriatico, è il Tirreno; un mare a cui... non mi sono ancora abituato⁹». Ma è l'estate dell'adolescenza che entrambi rammentano, quella marina dell'Amarissimo e quella campestre di Villa del Fuoco ("molto più modesta del suo nome", annota lo scrittore dimenticato Mario Schettini nel suo libro *D'Annunzio. Un racconto italiano*, 1973), che la "fantasia pagana" di d'Annunzio e l'altra meno mitizzante di Flaiano. "E intorno a noi vasta, giallissima tacea la state...": è un verso del *Primo vere* che sgorga da un'estate adolescenziale, come la "vasta prospettiva assoluta...sovrastata da cieli preferibilmente d'infanzia, / il mare della Pineta di Pescara soprattutto" si legge in *Spirale tentatively* di Flaiano, in quella che per lo scrittore Franco Cordelli è la «poesia più bella del '900» e «poesia crudele» invece per la moglie di Flaiano, Rosetta, che collegava al poemetto la terribile crisi epilettica di Lè-Lè, la loro figlia, in una notte di disperazione dello scrittore. Dieci anni dopo quella notte, nel 1972, Flaiano moriva di mal di cuore.

Al giornalista abruzzese, Verildo Sorrentino, che lo intervista a Genova il 7 maggio del '15, prima che il Poeta vada a rivedere la mamma a Pescara, chiede: «*Che fa Adele,*

quella che si ebbe tante lettere dal collegio, le fiammate dei primi amori? È vero che “lu furnarelle” è morto? Pescara non ha più, dunque, il suo pirotecnico?». E, ricordando le luminarie che “lu furnarelle” soleva mettere avanti le siepi sulle sponde della Pescara, prorompe: «Io tornerò alle calme dei miei luoghi. E vorrò riassaporare la mia patria: fatemela odorare tutta la mia patria. Dalla frontiera fin qui non m'hanno lasciato respirare il profumo della mia patria, liberamente come io voglio¹⁰».

Sin dalle prime opere - *Primo vere*, *Terra vergine* e *Novelle* - divampò la polemica sulle ruberie del d'Annunzio specie da autori francesi, una ricerca minuziosa e pignola delle fonti, dei padri, dei modelli da lui utilizzati che divenne man mano una caccia vera e propria, al punto da creare una sorta di questione morale sui plagi dannunziani.

Ma il *bavardage* sui plagi è antico e non finisce mai, a volte è badialmente grottesco, come accadde anni fa alla moglie di un noto sociologo, pontificante sul “Corriere della Sera”, che aveva copiato intere pagine di *Via col vento* senza appulcrarci una virgola in più, o sconcertante come nel ruzzolone del filosofo Umberto Galimberti, beneficiario furtivo di una tesi di laurea di una sua allieva, rimasto silente dinanzi agli inviti a giustificarsi (sì, Umberto Eco, intervenne dicendo che può capitare a un professore di copiare senza volerlo un testo che ha contribuito a comporre: una difesa debole e ...corporativa). Borges, il grande scrittore argentino, indicava la *Bibbia* come il libro da cui tutti avevano attinto. Lo scrittore francese, Roland de Chadenay, cacciatore di plagiari, nel suo dizionario, *Les plagiaires* (uscito nel 2002), elenca d'Annunzio, scippatore di Flaubert, ma anche Rabelais, Molière, Zola, Baudelaire, Lautréamont, Balzac, Dumas (che aveva 72 *ghost writers* liberi di depredate con il consenso del Maestro), financo Shakespeare, l'immenso Scuotilancia, reo di aver rubato tremila versi ai poeti elisabettiani. Nel 1888 venne pubblicato a Parigi il *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* di J. Plowert, in cui si trovavano neologismi corrispondenti a quelli introdotti da d'Annunzio.

Ezio Raimondi inserì, tra i furti di d'Annunzio, il filosofo francese, Gabriel Séailles, quale anticipatore di Bergson. Uno studioso di Pirandello, scoprì che quel quasi ignoto pensatore «era stato addirittura plagiato da Borges e anche Proust lo leggeva con ardore». Fonti dannunziane? Come cercarle per un mantrugiatore di tutte le letterature, antiche e moderne, lettore voracissimo di lessici glossari nomenclatori calepini, guide, florilegi, vocabolari (Tommaseo-Bellini, Tramater, Fanfani, Petrocchi, Targioni-Tozzetti), i Citati della Crusca recuperati da Benigno Palmerio, i baedeker - *li amo*, scrisse in una lettera -, dizionari speciali come quello delle arti e dei mestieri di Porena-Gorgioli, di botanica di Teodoro Caruel, geografico fisico storico della Toscana di Emanuele Repetti e quello straordinario come il *Dizionario marino e militare* del Padre Maestro Alberto Guglielmotti, strumento indispensabile per il Poeta che - scrive Mario Praz - «ha trattato il Guglielmotti a guisa di marmo michelangiolesco, rimuovendone il soverchio, e cavandone una cosa d'arte»? Nelle *Interviste a D'Annunzio*, curate da Gianni Oliva, Diego Angeli ricorda che quando apparve la *Francesca da Rimini* il grande filologo Pio Rájna scrisse un articolo per dimostrare che «ogni parola adoperata dal Poeta era esattamente una parola del secolo XIII, in una magnifica ricostruzione di vocaboli e di stile¹¹».

Sul poeta pescarese si accanirono in tanti, che lui ricambiava col silenzio o con espressioni insolenti (*vil canizza gazzettante, gentucola scribacchina, abbaiatori e abbaiatorelli, catoncelli stercorari*, o in vena boccacesca, *critici anorchidi, caczi infreddati*), giudizi severi (*il cinocefalo Borgese, il cercopiteco Baldini, Croce ha tanto ingegno quanto un bue nel ruminare*). In particolare tra i più malmostosi, quando d'Annunzio era ancora in vita, Enrico Thovez e Gian Pietro Lucini. Il primo, nei libri *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna* e *L'Arco di Ulisse*, grandinò sul poeta dell'*Alcyone* una tempesta di insolenze: *camaleonte, un modesto faherender Scholasticus, uno studente girovago, nulla più che un trasformista, rastaquoère* (cioè, un avventuriero), *razziatore astuto e incorreggibile di Maupassant, il press'a poco. Bonne à tout faire della letteratura italiana*. Ma agli insulti schizofrenicamente aggiunse i riconoscimenti: «*Undulna...il*

gioco più straordinario che abbia visto la lirica italiana», e ancora, «il poema della *Laus vitae* è il maggior sforzo d'ingegno che dalla Divina Commedia in poi sia stato compiuto nella poesia italiana». Per ironia della nemesi fu accusato di cleptomania letteraria dal grecista Ettore Romagnoli, altro mostro sacro di pedanteria. Scriveva anche il Thovez: «Come dieci anni innanzi le sudicerie volgari dello Stecchetti avevano destato fanatismo nei commessi di negozio e nelle prostitute, così le sudicerie raffinate del D'Annunzio suscitarono un'ammirazione immensa negli studenti e nelle signore, poiché in Italia coloro che decretano la fama letteraria sono sempre i giovani e le donne¹²». Sembra di leggere l'Arbasino che, molti anni dopo, con altra intelligenza critica, noterà: «Il Piacere rimane fra gli ultimi prodotti "storici" della patria cultura capaci di mettere d'accordo ogni tipo di utenti: l'adolescente libresco e il viveur capriccioso, la signorina che suona il piano e l'adultera con la valigia pronta, l'editor di Vogue e l'autore de La morte e la carne e il diavolo¹³». Ma le stroncature più sferzanti furono di Gian Pietro Lucini, rivolte non solo alla «persona del D'Annunzio, una grande artista decaduto» («ciurmatore mimografo»), ma ai dannunziani, alla «*tabe dannunziana*», al «*dannunzianesimo come malattia morale, come morbo ideologico, come fenomeno sociale allargato*». Se si legge il *Libro delle Figurazioni ideali* di Lucini, ristampato qualche tempo fa, si resta stupefatti dinanzi all'uso straripante del linguaggio dannunziano, come fa notare la filologa Manuela Manfredini, preceduta peraltro da don Cesare Angelini¹⁴. Forse l'autore di *Revolverate* e *Nuove Revolverate*, anarchico e antimilitarista, morto nel 1915, che non conobbe il soldato della Grande Guerra, il rivoluzionario di Fiume, il modernissimo scrittore del *Notturmo*, de *Le Faville del maglio* e del *Libro Segreto*, anticipatore dei *Passages* di Walter Benjamin, ammirato da Joyce e da Musil, avrebbe rivisto il suo giudizio su («...*quel flagello della letteratura italiana che si intitola a Gabriele D'Annunzio, il maggior corruttore delle nostre lettere e del carattere estetico nazionale*»). Insinuando qualche dubbio sulla catafratta sicurezza del suo esegeta adorante, Edoardo Sanguineti, fiero antidannunziano ma dannunziano nei suoi esercizi di giocoliere del verso parolibero. Di dannunziani mascherati ce ne sono tanti: Gadda, Pasolini... Peraltro nella conclusione di *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, il Lucini scrive: «...*il Poeta Pescaresese eccede, colla sua figura, si ostenta in movimento che produce, se non con gioja e salute, meno con febbre e nevrastenia, se non con piacere, almeno con necessità: ma fabbrica. Sì; riconosco in lui un tono superiore di vita alla fiacchissima nostra vita estetica nazionale, alla abitudine dell'indifferenza verso ogni tentativo, all'orrore veramente italiano per lo studio e la fatica intellettuale*¹⁵».

Heinrich Füssli, il grande pittore svizzero naturalizzato inglese, che imparò dall'opera di altri pittori, disse che «il genio può adottare, ma non mai rubare». E il Sommo Anglista scrive: «[D'Annunzio]...*non fece che seguire quella che era stata la pratica dei più degli artisti di quella che potrebbe chiamarsi biblicamente l'antica legge, quando l'allusione dotta e la citazione erano il nerbo stesso dell'arte letteraria: ché se ben guardiamo agli antichi, qual è che non derivasse da altri, non si facesse la mano copiando da altri? Da Chaucer e persino da Shakespeare fino a Keats, da Ronsard fino a Baudelaire persino; da Poussin a Ingres, a Manet; e se d'Annunzio si servì di descrizioni altrui per la sua visione dell'incendio della cattedrale di Reims, non aveva fatto lo stesso Chateaubriand dei suoi viaggi d'America?*¹⁶».

Ho riletto un processo a d'Annunzio, che "L'Espresso" pubblicò nel luglio del '63, cui parteciparono Moravia, Pasolini, Natalino Sapegno, Paolo Milano e Mario Praz. Si alzò una nube purpurea di denigrazioni del Pescaresese. «*Né poeta né romanziere, privo d'intelligenza e di idee, da leggere come il Cavalier Marino o Annibal Caro*», esordì Moravia. «*Macché Marino e Caro, un dilettante rispetto a loro, un esibizionista privo di coraggio, un teppista, le Novelle della Pescara sono una caricatura involontaria e mitizzante del sottoproletariato abruzzese*», rincrudì Pasolini. «*Non ho mai avuto simpatia per lui, la sua è un'arte dilettantesca e inutilmente statica*», concesse il Sapegno, a quei tempi letto in tutti i licei d'Italia per la sua storia della letteratura e il commento alla *Commedia*. Quindi prese la parola Mario Praz, filosofo dell'arredamento, collezionista

di oggetti neoclassici, clonato da leggende negromantiche da lui stesso in parte alimentate, autore di una delle bibbie del decadentismo, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, in cui si leggono saggi penetranti e impagabili di erudizione e di acume critico. Da maestro paziente compitò spiccioli di sapienza critica agli infuriati nipotini di Aristarco Scannabue: «*Siete immersi in un'atmosfera di antidannunzianesimo, di profonda insensibilità per i valori della sua arte...tutta la critica moderna, da De Robertis a Cecchi, s'è orientata a vedere un prosatore non soltanto mirabile nella sua forma letteraria, ma che ha anche delle cose da dire, non retoriche, ma vive....certo, sovente è vacuo, a volte grottesco (valga per tutte la frase: "Voglio fare un libro sotto la specie degli Astragalizonti")*», ma quando la sua voce si fa più dimessa, egli raggiunge toni d'arte squisita...non era estraneo alle esigenze dello stile contemporaneo, nel *Libro segreto* sembra preannunciare addirittura gli esperimenti di Joyce, in qualche passo si avverte un atteggiamento in materia di stile che ricorda quello del nostro Pasolini...è stato inoltre un uomo di coraggio, ha voluto piuttosto creare un'Italia eroica che non esisteva e non poteva esistere, perché era contraria alla natura del nostro popolo...».

Ormai, oltrepassata la linea d'ombra, quando si mostrava a Ugo Ojetti con i denti in disordine (il cantore di «*denti negli alveoli/ son come mandorle acerbe*» nella *Pioggia del pineto* e i «*denti mandorlati*» di Fiora in *Terra vergine*), malvestito, l'aspetto trasandato, il recluso del Vittoriale, il Rospo di Gardone (come lo chiamava Guido Keller), il *Crishte schiuvate*, assaporando il parrozzo le *pizzelles* o il cacio pecorino *rugoso* della Maiella, rileggendo i suoi preziosi taccuini, scorre un frammento annotato nel '25: *Ricordarsi di Pescara, della piccola città giocatrice*, smaniosa di musica, di ballo e di gioco. *Ricordarsi dei tavolini quadrati del Casino ove i giocatori di scopone restavano giorni e notti. Non ho io derivato da quella mania il mio istinto di rischio e di avventura*¹⁷? E ripescando dalla memoria una lontana partita a dadi con Leopoldo Muzii, *come due veri lanzicheneccchi o due guardie svizzere del Papa, affida al Libro segreto* pensieri sul gioco e sulla vita che piacquero a Tommaso Landolfi, dannunziano (e giocatore) senza ambiguità: *ho giocato col destino, ho giocato con gli eventi, con le sorti, con le sfingi e con le chimere, il vero giocatore di baccherà o d'altri giochi rischiosi e veloci seduto alla tavola verde ha in sé qualcosa del mio sentimento sfrenato; che è la vera nobiltà e la vera bellezza della mia vita lunga... Pescara città di Gioco come il Vasto è città di Grazia... Voglio ancora svelare a me stesso. voglio dire come l'impronta della mia città natale sia stampata in me, e nel meglio di me, fieramente, ricordare ricordare, voglio; e gettare la mia miseria nel gioco mortale*¹⁸.

NOTE

1. Arbasino A., *Le Muse a Los Angeles*, Adelphi ed. Milano 2000, pag. 56. Arbasino scrive: «D'Annunzio che amava e capiva le pietre» e fa altri apprezzamenti sul Pescaraese, che aveva criticato in *Meraviglioso, anzi*, Garzanti ed.

2. D'Annunzio G., *Il compagno dagli occhi senza cigli* in *Le faville del maglio*, Oscar Mondadori, Milano '95, pag. 131, a cura di Annamaria Andreoli.

3. Picca A., *L'arte di essere d'Annunzio*, in "Il Corriere della Sera", 3 marzo 2013.

4. Vergani O., *Quando Gabriele s'innamorò di quella comica...*, Textus, L'Aquila 2005, pag. 64.

5. Vergani O., *ibidem*.

6. D'Anna R., *D'Annunzio contronovecentesco*, in *La nuova rivista letteraria*, Guaraldi, Rimini 1996 pag. 90.

7. D'Annunzio G., *Notturmo*, Garzanti, Milano 1995, introd. di Pietro Gibellini, pag.116.

8. Gatti G., *Vita di Gabriele D'Annunzio*, introd. di Paolo Alatri, Sansoni, Firenze 1988, pag. 32.

9. Flaiano E., *Lettere a Giuseppe Rosato (1967-1972)*, Rocco Carabba, Lanciano 2008, pag. 73.

10. Sorrentino V., *Conversando con Gabriele D'Annunzio a Genova* in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di Gianni Oliva, Rocco Carabba, Lanciano 2002, pag. 317.

11. Angeli D., *La nostalgia di Gabriele D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio, op. cit.*, pag. 262.

12. Thovez E., *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*, in *L'Arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Ricciardi, Napoli 1921. I saggi contenuti nel libro furono pubblicati sulla "Gazzetta Letteraria" il 14 e il 18 gennaio 1896. Altre critiche di Enrico Thovez in *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Ricciardi, Napoli 1910.
13. Arbasino A., *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, pag. 118.
14. Angelini C., *Uomini della Voce*, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1986. A pag. 59 Angelini scrive: «...diremo piuttosto che, dichiarandosi antidannunziano, il povero Lucini, che non sapeva rassegnarsi "a essere un letterato senza seguito", sognava di sostituire il *lucinesimo* al dannunzianesimo».
15. Lucini G.P., *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, a cura di Edoardo Sanguineti, Costa&Nolan, Genova 1989, pag. 235.
16. Praz. M., *Introduzione a Gabriele D'Annunzio- Poesie Teatro- Prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli aprile MCMLXVI, pag. XII.
17. D'Annunzio G., *Di me a me stesso*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1990, pag. 138.
18. D'Annunzio G., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Pietro Gibellini, Oscar Mondadori, Milano 1977, pag. 254.

La Venezia filmica di Gabriele d'Annunzio

Giovanni Isgrò

La prima testimonianza artistica che sembra annunciare la vocazione filmica di Gabriele d'Annunzio è il romanzo *Il Fuoco*¹. In esso Venezia si configura come impianto emblematico per una lettura totale di teatro urbano con le caratteristiche di set cinematografico.

In attesa di sia pur parziali riscontri nei luoghi istituzionali del teatro, il romanzo appare così, ancora alla fine dell'Ottocento, come forma d'arte in grado di mettere in atto lo scenario visivo immaginato dal Vate e, al tempo stesso, libero campo di prova della sua vocazione teatrale prefilmica.

La struttura reale, tridimensionale, costruita del dispositivo di architettura e d'acqua della nostra città lagunare è il riferimento concreto per un impianto scenico destinato ad un disegno di spettacolarità all'aperto di vaste proporzioni, godibile con un sol colpo d'occhio nell'insieme e nel dettaglio. È così che, come l'obbiettivo di una macchina da presa, d'Annunzio sceglie tagli di architettura, scorci, quote orizzontali o slanci verticali, parti di un tutto, effetti di sotto in su, carrellate sull'acqua, che spesso illustra con un ritmo veloce anticipando quello con cui la cinematografia, e più in genere l'arte internazionale, insieme ai nostri futuristi, proporranno le accelerazioni e i vorticosi dinamismi delle città moderne. Nel caso de *Il Fuoco*, d'Annunzio affidandosi al mezzo della gondola che scivola lungo i canali si lancia in un vertiginoso gioco di fughe visive:

Il vigore del gondoliere si raddoppiò. La forcola strideva di tratto in tratto sotto lo sforzo. Si dileguò il Fondaco dei Turchi, avorio meravigliosamente trascolorato e consunto, simile al portico superstite d'una meschina in ruina; passarono il palazzo dei corsaro e il palazzo dei Pesaro, i due colossi opachi anneriti dal tempo come dal fumo d'un incendio; passò la Cà d'oro, il divino gioco della pietra e dell'aria; ed ecco il Ponte di Rialto mostrò il suo ampio dorso, già tutto strepitoso di vita popolare, carico delle sue botteghe ingombre.

L'occhio dell'artista, come una macchina da presa piazzata sulla gondola, monta in tempo reale una successione di "piani sequenza"; che traduce in scrittura narrativa, cogliendo in questa corsa continua sulle acque gli effetti del rapido progressivo allontanarsi degli ambienti appena inquadrati (*«lo strepito del mercato si perdeva nella salvezza dei bronzi»*) e persino la suggestione incalzante della *«striscia d'acqua [che] andava sempre più risplendendo innanzi al ferro della prua come se l'accendesse la corsa»*. L'uso della gondola come mezzo tecnico per le immaginarie riprese è, a sua volta, una ideale anticipazione di quanto si verificherà per la realizzazione di tanti film che nel corso del secolo vedranno Venezia nel ruolo di città/set.

L'orientamento scenografico di d'Annunzio fa sì che l'effetto "sintesi" dei palazzi, delle cupole, delle chiese e del paesaggio venga colto con una sapiente proposta di giochi di luci e di ombre, tale che la quotidianità stessa dell'immagine assuma caratteristiche sceniche di particolare suggestione visiva:

Dietro di lei il palazzo dei Dogi attraversato da larghi chiarori e da confusi strepiti [...]. I due giganti custodi rosseggiavano al rossor delle faci; la cuspide della porta dorata brillava

di fiammelle; di là dall'ala settentrionale le cinque cupole della Basilica regnavano nel cielo come vaste mitre tempestate di crisoliti.

La ricerca luminotecnica di d'Annunzio prestata al romanzo ha in realtà agganci concreti con la pratica sperimentale di quegli anni individuabile in particolare nel laboratorio dell'amico Mariano Fortuny, dove il pittore catalano-veneziano fa i primi tentativi di applicazione della luce elettrica al teatro, suscitando nel Vate entusiasmo ed interesse. Siamo dunque davanti ad un fenomeno in cui 'arte della scrittura narrativa fa ancora da ammortizzatore rispetto ad un modo di concepire una forma di rappresentazione scenica da contrapporre a quella di tradizione passatista, verso la quale d'Annunzio rivela nel corso della sua coeva produzione drammaturgica prenovocentesca totale ostilità. Una velocissima panoramica sonora su scala urbana, che risponde simbioticamente agli effetti visivi, anticipa a sua volta di circa un trentennio quanto realmente l'industria cinematografica sarà in grado di proporre con l'avvento del sonoro:

Le campane di San Marco diedero il segno della salvezza angelica; e il rombo possente si dilagò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò sulle antenne dei navigli, si propagò verso la laguna infinita. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto radunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola di invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con uno scintillio delle prime stelle.

E poiché si parla di vocazione filmica, non si può non contestualizzare nel set di Venezia l'approccio "cinematografico" alla rappresentazione dei personaggi.

Per effettuare le loro "inquadrature" d'Annunzio non rinunciò al passaggio dal piano sequenza al "totale" e quindi al "primo piano"; tecnica utile a configurare in modo progressivamente sempre più intenso il loro stato d'animo.

Così è quando intende cogliere l'ansia irrefrenabile di Stelio Effrena nel momento in cui cerca tra la folla la Foscarina:

Stelio Effrena per mezzo alla calca che si apriva era penetrato nell'aula [piano sequenza]; era rimasto in piedi vicino a un fianco del palco occupato dall'orchestra e dai cantori [totale]; egli cercava con gli occhi inquieti la Foscarina presso la sfera celeste [...] un'ansietà confusa lo turbava [primo piano].

La visione cinematografica del "romanzo scenico" si fa prorompente nelle scene di massa. Anche in questo caso la visione dannunziana, spinta all'accelerazione estrema del movimento vorticoso delle masse che tanto sarebbe stata presa a proprio carico ancora dai futuristi e dalla *kinesis* avanguardista, pur contestualizzata nell'ambientazione storica, si esprime in tutta la modernità che sa di anticipazione epocale di forme di rappresentazione non ancora vicine:

La folla unanime e strepitosa che s'addensava nella piazzetta, si prolungava verso la Zecca, s'ingolfava per le Procuratie, abbarrava la torre dell'Orologio, occupava tutti gli spazi come l'onda informe, comunicava il suo calore vivo al marmo delle colonne e delle mura premete con violenza nel suo continuo rigurgito. Di tratto in tratto un clamore più forte si levava lontano dall'estremità della piazza propagandosi; e talora andava crescendo di forza finché scoppiava da vicino come un tuono.

Ricordiamo che siamo ancora alla fine degli anni '90 dell'Ottocento, quando cioè l'idea del teatro di massa vista nelle sue suggestioni sceniche dovrà attendere ancor più di vent'anni per esprimersi negli impianti urbanistico-architettonici d'Europa.²

Max Reinhardt ancora nel primo ventennio del Novecento non riuscirà a portare le sue regie nella piazza, pur arrivando ad utilizzare mille comparse, cinquecento coristi e

duecento musicisti nella grandiosa messinscena de *The Miracle* di Vollmeller all'Olympia Hall di Londra nel 1911, dopo avere sperimentato, fuori dal teatro istituzionale, ma pur sempre al chiuso, spettacoli di massa al Musik-Fest Halle di Monaco, al Circo Renz di Vienna, al Covent Garden di Londra o ancora al Circo Schumann di Berlino per memorabili rappresentazioni di *Edipo Re*. Bisognerà attendere infatti il 1921 per vedere Reinhardt all'opera in uno spettacolo urbano *en plein air*, ossia nella piazza del Duomo di Salisburgo per la rappresentazione di *Jedermann* di Hofmannsthal. E ancora, datano a partire dal 1920 i tre grandiosi spettacoli urbani commemorativi della rivoluzione sovietica a Pietroburgo: *Il mistero del lavoro liberato* (piazza della Borsa), *Verso una Comune mondiale* (piazza della Borsa fino ai due ponti e all'argine della Neva), *La presa del palazzo d'inverno* (nell'ex piazza Alessandro, aperta a centomila spettatori).

Per la prima volta, in questo modo, l'architettura e lo spazio urbano diventavano interpreti di se stessi con la partecipazione di protagonisti veri del recente passato rivoluzionario inscenato nello stesso luogo in cui si erano svolti i fatti di alcuni anni prima. Lo spazio scenico diventava spazio sublimato dalla tensione commemorativa, e per questo doppiamente animato da emozione collettiva. E sarà proprio in questo clima che evolveranno le teorie di Kerzencev e nascerà l'idea cinematografica di Ejzenstejn, che proprio dalla tecnica del montaggio applicata a questi grandiosi spettacoli "teatrali" passerà a quella del montaggio cinematografico fino alle forme più sperimentali e d'avanguardia.

Al di là dell'evoluzione della storia dello spettacolo europeo, rimane comunque fondamentale l'idea archetipica di d'Annunzio riscontrabile nella visione filmica di Venezia basata sul concetto che l'impianto urbanistico-architettonico ha un ruolo attivo nell'economia dell'opera. Fu così che lo spazio scenico di Venezia si rivelò luogo orientabile verso una tensione commemorativa e per questa ragione animata da emozione collettiva.

La visione scenica della massa che ispirò nel Vate il sogno espresso ne *Il Fuoco*, in questo modo, fu destinata a diventare elemento fra i più significativi del rapporto teatro/cinema. L'apporto di d'Annunzio che animò questa prospettiva teatrológica aperta all'idea cinematografica del rappresentare, come è noto, trovò già nella produzione drammatica primonovecentesca, articolazioni che tuttavia furono costrette a svilupparsi al chiuso.

Fu così che anche in questo caso Venezia entrò nella genesi artistica de *La Nave*, secondo criteri cinematografici.³

Dal punto di vista strettamente drammaturgico, rispetto alle opere precedenti, ha maggiore rilevanza il ruolo delle masse collegate alla visione eroica di un popolo, quello veneziano, destinato ad affermare la propria identità, e che rispecchia l'idea di teatro totale e *en plein air* più facilmente assimilabile al genere del cinema storico e in costume che si affermerà negli anni a venire fino alla dimensione del kolossal. La prova più significativa, tuttavia, del progressivo precisarsi del metodo cinematografico di d'Annunzio relativo alla messinscena del suo dramma, sta nella scelta, sia pure forzata, di un luogo al chiuso in apparente contraddizione con quanto aveva fortemente sostenuto nel suo noto articolo *La rinascenza della tragedia* («La Tribuna» del 2 agosto 1897), ripreso nel suo non realizzato progetto per un teatro di festa all'aperto. Tutto avviene fra il 1907 e il 1908, nei mesi della ripresa dell'organizzazione per la rappresentazione de *La Nave*, dopo il fallito tentativo di messinscena degli anni precedenti. Il Vate per la messinscena al teatro Argentina nel 1908 pensò di adoperare il palcoscenico all'italiana come un vero e proprio teatro di posa.⁴

Fu così che, nel tempo delle prove, tutto lo spazio interno dell'architettura del teatro fu trasformato in un vero e proprio arsenale, mentre all'allora esordiente Cambellotti il Vate porgeva gli schizzi per l'apparato scenotecnico, nonché l'idea del grande fondale raffigurante i pini nautici.

Il risultato complessivo del lavoro fu la definizione di una sorta di montaggio di tre quadri in successione, che sembravano ruotare su un perno centrale come in un unico grande dispositivo tornante, tale da consentire a ciclo completo gli effetti di mutazioni

di campo di un medesimo set protoveneziano. Il portico non finito, che nel primo quadro si vedeva (sulla diagonale sinistra/centro) alla sinistra degli spettatori, ricompariva frontalmente nel terzo quadro dopo una rotazione in senso antiorario della ideale «sovrapiantazione», nel corso della quale era già stata presentata la «fossa Fuia» del secondo quadro, per cedere il posto, a completamento della circolarità, alla zona dell'arsenale dominata dalla mole della nave.

Per altri versi l'incalzante articolazione di movimenti di masse che si componevano e si scomponevano per tutte le quote di scena, con conseguenti rapidi spostamenti di volumi e di colori accompagnati da una successione continua di suoni, rientrava, come si è già visto ne *Il Fuoco*, in una dimensione cinetica assimilabile ai ritmi frenetici e alle accelerazioni che il cinema metropolitano degli esordi avrebbe esaltato.

In realtà il Vate sapeva benissimo quanto la rappresentazione de *La Nave* si sarebbe prestata ad una colossale impresa ambientata nei luoghi veri della laguna, proprio dalle parti dell'isola di Sant'Elena. La messinscena de *La Figlia di Iorio* al Vittoriale nel 1927 dimostrò l'attitudine del Vate ad adattare gli spazi naturali all'invenzione dei teatri di set. Per il set veneziano, tuttavia, l'occasione beffardamente venne, ma troppo tardi e per di più come evento commemorativo della sua morte.

La messinscena de *La Nave* del 1938 a Venezia presso l'isola di Sant'Elena non venne pertanto dal nulla. Al di là del "sogno" dannunziano di vedere rappresentata la sua opera sulla laguna veneta, paragonabile nella prospettiva utopica a quello del "teatro di festa" sul lago di Albano e del "Théâtre de Fêtes" sulla spianata del Trocadero a Parigi, vi è tuttavia una molteplicità di coincidenze che determinarono l'eccezionalità della rappresentazione, e con essa l'estensione dell'immagine filmica di Venezia.

La specificità dell'impresa fu determinata da due componenti fra loro interrelate. Innanzitutto vi fu il processo di trasformazione appositamente attuato nell'area destinata alla rappresentazione: una sorta di radicale costruzione dello spazio scenico su scala urbana mai riscontrata fino a quel momento per gli spettacoli all'aperto promossi in Italia dal regime e distribuiti nel 1938 in 243 località diverse.

I 19 giorni (12 - 31 agosto) nei quali si svolse la preparazione scenica de *La Nave* segnano una vera e propria, quanto radicale, metamorfosi dello spazio. Una rapida analisi delle foto riportate da Guido Salvini nella sua relazione al ministro della Cultura Popolare ci consente di passare in rassegna, oltre alla progressiva realizzazione degli allestimenti scenici, la successione quotidiana delle fasi della trasformazione dell'area lagunare all'estremo lembo orientale della città, che Celso Salvini, fratello del regista, nel suo articolo pubblicato ne *Il popolo d'Italia*, il 3 settembre 1938 ricorda «fra le fronde e i marmi dell'isola di S. Andrea alla Certosa, da un lato, e dall'altro la vetusta cupola di S. Pietro in Castello e le braccia delle grue all'Arsenale».

Nel suo minuzioso contributo fotografico, il regista/organizzatore, sulla base del plastico realizzato dallo scenografo Aldo Calvo, fissa il lavoro di scavo effettuato da una ventina di operai, necessario per creare il canale che avrebbe dovuto circoscrivere l'isola artificiale sulla quale, in un terreno che «conservava ancora il colore fangoso delle origini, quando era il luogo prediletto degli uccelli palustri nelle alterne vicende delle maree» avrebbe dovuto avvenire la rappresentazione de *La Nave*. Questa puntualizzazione di Leonida Peraci nel suo articolo dell'11 settembre 1938 pubblicato su *L'illustrazione italiana*, è rivolta a sottolineare come la gran parte dell'isola di Sant'Elena era diventata invece «un'isola civilizzata, ricca di magnifici viali, di giardini profumati, di palazzotti arieggianti le merlettature dello stile ogivale», spazio idoneo ad ospitare una grande platea di una massa interclassista in grado di apprezzare un evento eccezionale in una città eccezionale dove l'immagine del grande evento si coniugava, come si vedrà, con i segni del progresso in tutti i campi. Ma torniamo al canale artificiale. In primo luogo, il 12 agosto fu tracciata la larghezza del canale che, come descrive Salvini, doveva circoscrivere la scena, creando in questo modo l'illusione della prima isola sulla quale sorse Venezia. Si procedette, quindi, il 14 agosto, a raggiungere in alcuni tratti la profondità voluta, per poi proseguire nei due giorni successivi verso la laguna da cui il canale

doveva essere alimentato, mentre lo scavo raggiungeva al centro la massima profondità superiore a 6 metri circa. Intanto che si era prossimi alla rottura degli argini, il 17 agosto cominciava il montaggio del lato destro della scena, per proseguire il giorno dopo con la realizzazione di una piattaforma sorretta da tavole di legno sulla quale sarebbe sorta la basilica. Intanto, il 19 agosto, si iniziava, a cura dell'Ente della Biennale di Venezia, il montaggio dell'armatura in tubi metallici destinata a sostenere la tribuna per il pubblico, vera e propria proiezione "in piccolo" del sistema costruttivo di nuove ma importanti infrastrutture (rotte marittime, canali, ferrovie, autostrade). Era la prima volta che in ambito teatrale si ricorreva a questo sistema di facile montaggio e smontaggio che superava quello in uso fino a quel momento per i grandi spettacoli all'aperto, come quelli di Milano e di Roma, dove il materiale di sostegno destinato ai dispositivi per la platea era ancora in legno. Non a caso l'uso moderno del metallo al posto del legno veniva "mostrato" al pubblico come testimonianza di modernità, intanto che cartapesta e gesso continuavano a mascherare quelle armature in legno che il pubblico non poteva vedere. Ma era la volta adesso della costruzione dei set.

Il 20 agosto venivano eseguiti il montaggio del seggio tribunizio e la costruzione delle gradinate della basilica. Intanto un'altra nutrita squadra di operai al cantiere Papette, utilizzando scafi preesistenti, procedeva a fissare le armature in legno delle navi sì da mascherarle con alte fiancate riprodotte il disegno delle navi d'epoca. In particolare le prue apparivano gigantesche ed orientate a determinare un poderoso effetto scenico.

Giorno dopo giorno apparve così la maestosità della liburna di Basiliola (giorno 22), della nave grande di Marco Gratico (giorno 23), della "Totus Mundus", ecc. E mentre tutte le navi venivano condotte sull'isola di Sant'Elena per essere dipinte, il lavoro degli altri operai si avviava a terminare l'allestimento della Basilica (giorno 25), della "Fossa Fuia" (giorno 26), del Mulino (giorno 27), fino a quando il 29 agosto tutte le opere non furono ultimate. Si fecero quindi le prove di navigazione delle navi maggiori, mentre la notte del 31 agosto si piazzarono tutte le imbarcazioni che avrebbero fatto da fondale alla scena. Dopo la prova generale del 1° settembre, fu la volta della prima, il 2 settembre.

Fin qui la cronaca della preparazione materiale dell'evento. Quasi 100 operai distribuiti fra il movimento terra, il laboratorio a cielo aperto per gli allestimenti scenici, il cantiere navale, la creazione delle tribune, mentre le prove di recitazione e quelle musicali venivano effettuate presso il teatro La Fenice, sede centrale dell'organizzazione artistica.

C'è "qualcosa" di d'Annunzio in tutto questo febbrile percorso preparatorio, se si pensa all'idea di un laboratorio multiplo e a spazio totale che il Vate cercò di attuare, come si è visto, negli angusti spazi del teatro Argentina, costretto come fu a scardinare l'assetto tradizionale dell'edificio per il teatro, quando tutte le poltrone della platea furono tolte per consentire le prove dell'orchestra e gli attori furono costretti ad uscire fuori dai canoni del "bel teatro"; per misurarsi con i calcinacci e le tavole della carpenteria attivata sul palcoscenico all'italiana. Per non parlare dell'impiego di operai prestati al teatro, come del resto era avvenuto per *La figlia di Iorio*, abbiamo detto, e come era già avvenuto per la stessa rappresentazione del 1908, con i battitori veri della laguna veneta, a piantare le palafitte sul palcoscenico o il barcarolo del Tevere, Cupellini, ad allestire la nave "Tutto lo mondo".

Nella rappresentazione del 1938 il metodo dannunziano della messinscena fu a tal punto portato alla concretezza ma anche al debordamento del livello estremo, che si venne a creare una malvista convergenza con gli orientamenti di regime e con l'eccezionale progetto di promozione e rinnovamento dell'immagine di Venezia, che finirono per assorbire *post mortem*, adulterandolo, il sogno del Vate.

Il successo dell'OND a Venezia aveva costituito, come è stato detto, la base del processo di reinvenzione della città della laguna⁵, con un'attenzione particolare alla riconquista del mare, sotto tutti i profili: da quello commerciale a quello sportivo, a quello artistico, a quello epico ed eroico, ma anche militare, come se tutto dovesse contribuire a fare della città portuale il luogo simbolo di una ricolonizzazione

dell'Adriatico e dell'Egeo. Fu una sorta di recupero dell'identità storica della città, con un occhio particolare alla spettacolarità e, soprattutto nel campo dello sport, all'aspetto partecipativo di tutte le categorie di lavoratori. E mentre l'élite veneziana e internazionale si gratificava assistendo ai grandi appuntamenti del golf e dell'ippica, alle sfilate di moda al Lido e alle serate di gala ai palazzi, e nasceva la Biennale d'arte, la musica, il teatro e il cinema si aprivano al nuovo pubblico popolare fra proiezioni su schermi giganti con attrezzature d'avanguardia e grandi concerti in piazza San Marco, spettacoli goldoniani (e non solo) nei campi, esecuzioni di bande musicali con repertori patriottici.

La piazza si trasformava così da salotto borghese a spazio di esaltazione collettiva, è stato detto, intanto che nella città si moltiplicavano sagre e luminarie fra serenate galleggianti e naumachie in una crescente estensione di allestimenti scenografici. Particolare partecipazione suscitavano le competizioni di natanti e nuotatori contestualizzate in cerimoniali solenni, ad esaltazione dell'era fascista. E non mancavano, da parte dell'OND, le iniziative di ispirazione dannunziana volte a scoprire le bellezze, ma anche il mito dell'Adriatico, con escursioni nella laguna ed a mare aperto, come una sorta di presa di possesso del mare italico, mentre gare di motoscafi da corsa aperte anche alla visione di un pubblico popolare ed a turisti si aggiungevano al clima di esaltazione della città d'acqua, intesa anche come luogo di sosta di pellegrinaggi patriottici diretti verso le zone alpine, teatro del mito eroico del primo conflitto mondiale.

Nella prima metà degli stessi anni Trenta, alla spettacolare cerimonialità volta alla valorizzazione della componente acquatica dell'urbe, si aggiunsero iniziative volte ad aprire la comunicazione fra Venezia e l'entroterra e ad esaltarne l'immagine moderna e industrializzata, mentre prendevano sempre più campo i movimenti imprenditoriali dei Cini-Volpi col coinvolgimento di architetti neo gotici alla Torres. Era l'altra faccia di Venezia intanto che si avviavano orientamenti e progetti nuovi di bonifica della laguna.

È proprio in questa fine degli anni Trenta che l'epopea adriatica della città della laguna si teatralizza congiungendo l'antico col moderno. Fu così che l'esibizione delle capacità costruttive e di movimento terra messe in atto per la rappresentazione de *La Nave*, evidenziò in controluce possibilità di attuare metamorfosi urbane a carattere epocale da parte della macchina del regime.

L'azione celebrativa in onore del Vate, oltre ad assolvere il fascismo dalla colpa di avere relegato d'Annunzio nella liminarietà del Vittoriale, fu dunque occasione di messaggi che andarono ben oltre la rappresentazione teatrale.

La stessa idea cinematografica del teatro del nostro artista così appassionato di metamorfosi, rimase schiacciata dalla macchina progettuale urbana che non aveva nulla a che vedere con l'arte dannunziana. Soltanto quella disposizione di più set, uno accanto all'altro (la basilica, il trono, il mulino, la nave di Marco Gratico, ecc.), rimase inavvertita testimonianza di un possibile *trait d'union* fra teatro e cinema che avrebbe portato presto, da Visconti in avanti, dopo le regia di Guido Salvini, ad un radicale rinnovamento ed a risultati ben maggiori.

NOTE

1. Per una visione più completa sul rapporto fra d'Annunzio e il cinema, rimando al mio saggio *La vocazione filmica di Gabriele d'Annunzio* in «Il Castello di Elsinore», a. XXIII, 2010. Si vedano anche: M. Verdone, *Gabriele d'Annunzio nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», 7-8, luglio-agosto 1959; G. Rondolino, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, in AA. VV. *Gabriele d'Annunzio, grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo* (a cura di R. Alonge e G. Livio, Costa & Nolan, Genova, 1989); I. Ciani, *Foto grammi dannunziani*, Ediars, Pescara, 1999.

2. Su questo argomento, rimando per tutti al mio *Tra le forme del teatro "en plein air"*, Bulzoni, Roma, 2014.

3. Gianni Rondolino, nel citato studio pubblicato in occasione del convegno commemorativo del

1988, ha raccolto, proprio a proposito de *La Nave*, qualche pur superficiale approccio al problema. Egli ricorda che Goffredo Bellonci nel suo *Il Teatro del Novecento* (in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio D'Amico, Bompiani, Milano, 1936) scriveva de *La Nave*: «È uno spettacolo da riprendere con la macchina da presa, e al quale non mancano i "primi piani" dell'attrice che rappresenta Basiliola». E già nel 1908 Ugo Ricci aveva parlato della natura cinematografica de *La Nave*: «A questo ideale d'arte cinematografica il poeta già si era avvicinato nella sua ultima opera *La Nave*. In essa già si avverte chiaramente il predominio dell'azione sull'espressione». In entrambi i casi l'accostamento D'Annunzio/cinema in riferimento a *La Nave* si limita alla dominante dell'azione sulla spiritualità e sull'espressione, così come, più in generale, Rondolino ricorda che la critica imputò all'opera «un carattere cinematografico cioè la risoluzione del teatro di parola e di situazione per una rappresentazione in larga misura modellata sugli schemi cinematografici».

4. cfr. in proposito il mio *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo, 1993.

5. Cfr. F. Mariani, F. Stocco, G. Crovato *La reinvenzione di Venezia. Tradizioni cittadine negli anni ruggenti*, Il Poligrafo, Padova, 2007.

D'Annunzio e Brescia: il poeta immaginifico e la città silente e munifica

Elena Ledda

«Ho lasciato ieri la terra lombarda. Lungo il viaggio ho scorto, evanescente e silenziosa come un volto di donna appena velato e soffuso nel sogno, la città eroica di Brescia. Tra la bruma sottile, morbidamente si plasmavano, come cammei, i fantasmi di cupole e campanili e il colle sereno con la sua fortezza vegliava claustrale. Era forte il desiderio di varcare la soglia dei luoghi antichi e penetrarvi alla scoperta della Vittoria, ma l'ora era ormai tarda [...]».¹

Si potrebbe pensare a una pura trasfigurazione lirica, ma chi conosce il luogo e il tempo sa quanto, seppur nei toni del preziosismo dannunziano, sia realistica questa descrizione.

È un crescendo ritmato quello che si legge nelle parole scritte dal poeta nella lettera destinata all'amico filologo Francesco Novati. Dalle vibrazioni più basse della subitanea apparizione della città, seppur offuscata, il tono sale quando lo scrittore mira all'identificazione dei soggetti storico-architettonici e poi culmina nel desiderio di «penetrarvi alla scoperta».

Riteniamo sia la prima «istantanea» che d'Annunzio dedica alla città bresciana. È di ritorno da Milano dove ha tenuto, il 1° marzo 1901, su invito dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti, un discorso per l'inaugurazione della cattedra di Umanesimo dell'Università Popolare e la presentazione della *Notte di Caprera*.

L'occasione di sostare a Brescia si presenta al poeta nel luglio dell'anno successivo quando accetta, dopo alcuni rinvii, l'invito di Massimo Bonardi, politico liberale e direttore del quotidiano «Provincia di Brescia», a tenere, presso la «Dante Alighieri»², la lettura di alcune liriche che entreranno a far parte, di lì a poco, del *Libro primo* delle *Laudi*.

Alla proposta del deputato bresciano, d'Annunzio risponde con una missiva da Settignano datata 10 febbraio 1902, pubblicata per la prima volta da Attilio Mazza nel 1988:

«[...] mi perdoni l'indugio nel rispondere alla Sua lettera cortese e bella. Da gran tempo io desidero di venire ad adorare la Vittoria che ispirò al mio grande Maestro³ un'ode sublime. Sarò a Milano nella Quaresima verso i primi di marzo, probabilmente. Spero che nessuna circostanza avversa m'impedisca di venire a Brescia per la lettura che la Dante Alighieri mi chiede. E mi sarà compenso larghissimo la gioia di vivere qualche ora nello spirito della città eroica. Null'altro potrebbe il poeta accettare».⁴

In realtà d'Annunzio si trattiene a Brescia un solo giorno, il 7 luglio, perché «ufficialmente» atteso, in quello successivo, da Giuseppe Treves a villa Cordelia sul Lago Maggiore. Più verosimilmente ad attenderlo è la giovane e attraente nipote dell'editore, Olga, verso la quale prova, da alcuni mesi, una «voluttuosa attrazione di sensi e di vitale piacere».

La visita alla città è dunque fuggevole, ma tanto basta al poeta per recarsi ad ammirare la «grande Nike» nel Museo dell'Età romana, coglierne l'essenza, annotarla, per poi idealizzarla nei versi ieratici e celebrativi del sonetto *Brescia*⁵, accolto tra le *Città del silenzio* in *Elettra*:

Brescia, ti corsi quasi fuggitivo
nell'ansia d'una voluttà promessa!
Ed ebbi onta di me, o Leonessa,
per la vil fiamma che di me nuttivo.

Sol cercai nel tuo Tempio il vol captivo⁶
della Vittoria, con la fronte oppressa.
Repente udii su l'anima inaccessa
fremere l'ala di metallo vivo.

Bella nel peplo dorico, la parma⁷
poggiata contro la sinistra coscia,
la gran Nike incideva la sua parola.

Il trasferimento dagli appunti al testo formale comporta in genere in d'Annunzio, fin dal tempo di *Canto novo*, un affinamento stilistico operato attraverso sostituzioni preziose. In questa lirica si può assistere a un fenomeno di alleggerimento e rarefazione lessicale nel passaggio dal dato informativo alla realizzazione poetica. La citazione, il clima di «sospensione meditativa», l'acclamazione e l'incitamento finale

«O Vergine, te sola amo, te sola!».
Gridò l'anima mia nell'alta angoscia.
Ella rispose: «Chi mi vuole, s'arma».

Sono gusto di travestimento prezioso, estetizzante, che si serve del passato per fissare immagini sottratte al tempo.

Quella che d'Annunzio liricizza, come nella sua ode alcaica il Carducci, è la bronzea statua della Vittoria⁸, di grandezza poco più che naturale, rinvenuta la sera del 20 luglio 1826⁹, in parte smontata, priva delle ali¹⁰, accuratamente nascosta, insieme ad altri reperti, in un'intercapedine fra il tempio di Vespasiano e il colle Cidneo. Nascosta, probabilmente, perché non fosse fusa, al fine di ricavarne delle armi, durante le invasioni delle genti barbariche, o più semplicemente, per evitarne, in tempi sospetti, la venerazione.

L'opera, attualmente conservata nel Museo di Santa Giulia, al tempo della visita dannunziana era stata ricollocata nel Museo¹¹ ricavato proprio nelle tre celle dell'edificio romano.

Nel 1903 d'Annunzio torna a Brescia in compagnia di un'altra «Nike», la marchesa Alessandra Starabba di Rudini¹², donna di straordinario fascino, dal corpo statuario «affinato dalla sensualità ellenica», che risiede tra Roma, Firenze e Garda, cittadina della sponda veronese del Benàco. Con lei rivede la simbolica scultura bronzea e sale lungo il sentiero ombroso che conduce al cinquecentesco castello della città, arroccato sul colle Cidneo (più che un castello una fortificazione, tra le maggiori per estensione in Italia, teatro delle storiche «dieci giornate di Brescia»).

Dopo il 1903, altre sono le opportunità per il Poeta di ritornare a Brescia: la prima gli è offerta dagli organizzatori della «Targa Florio»¹³, legata alla gara automobilistica che si svolge nel circuito Brescia-Cremona-Mantova.

Vi soggiorna dal 31 agosto al 3 settembre 1907 in compagnia di amici milanesi e fiorentini tra cui la nuova amante¹⁴, la contessa fiorentina Giuseppina Giorgi Mancini, la «Giusini/Amaranta» del diaristico *Solus ad Solam*¹⁵, opera in cui la città è evocata come la «meta d'un sogno ardente».

La presenza a Brescia del poeta, che alloggia in un appartamento di due stanze preso in affitto al secondo piano di una palazzina di Corso Magenta, al numero 41, passa, tuttavia, quasi inosservata. Solo «La Tribuna» del 1° settembre segnala la sua partecipazione al ballo offerto dall'Automobile Club di Milano presso il Grand Hotel Vittoria. La stampa locale¹⁶ dedica più spazio a Giovanni Pascoli, anch'egli in città, per diporto.

E certamente è più il tempo che d'Annunzio destina alle visite di luoghi antichi e artistici, compreso quello della statua bronzea restaurata, che non il tempo che trascorre ad assistere alle gare automobilistiche.

Quando, nei primi anni Trenta, i membri dell'Associazione «Combattenti bresciani» scrivono a d'Annunzio, al Vittoriale, per informarlo dell'intenzione di donargli un perfetto calco della loro «Vittoria alata», egli risponde che desidera sia corrispondente a quella ritrovata in origine, cioè senz'ali.

E nel suo ultimo messaggio del 17 agosto 1936 *Per i bresciani morti nella conquista d'Africa*, scrive al podestà di Brescia, Fausto Lechi:

«Oggi la nostra città sembra effigiata in una sola effigie spirante. Esprime in anima quello che in bronzo finge: e, togliendole alla fine le ali non sue, le ridona le sue vere di origine divina e maschia [...]».¹⁷

Se la visita bresciana compiuta dal poeta nel 1907 non trova particolare eco tra le pagine dei quotidiani locali, quella effettuata in occasione del primo Circuito aereo internazionale di Montichiari, a pochi chilometri dal capoluogo, nel settembre del 1909, suscita – invece – un certo clamore.

D'Annunzio ha, tra i molti, un osservatore d'eccezione, Karl Kafka, che lo descrive «piccolo e debole, mentre sgambetta apparentemente timido davanti al conte Olofred».

A Montichiari il poeta sperimenta personalmente l'ebbrezza del volo, prima con Curtiss, poi con Calderara, confidando al giornalista Luigi Barzini del «Corriere della sera» le sue prime impressioni:

«Vi ripeto, una sensazione divina! Vorrei essere aviatore! [...]. E il rumore del motore si perde nell'immensità dello spazio libero; invece di stridire, pare che quel rombo concentri ogni facoltà e diventi così un elemento del piacere. [...] Distaccandosi dalla terra pare che si abbandoni la materia. Ci si sente lievi, eterici, trasfigurati».¹⁸

Debitrice della sua infatuazione per il mondo dell'aviazione è, come sappiamo, l'elaborazione del *Forse che si forse che no*, nata dalle pagine del *Solus ad solam*. Alla «fiammante passione amorosa» – come si legge in un'intervista rilasciata a «La Tribuna» – in d'Annunzio si va coniugando la «rappresentazione delle forme eroiche della civiltà moderna conosciute a Brescia», vale a dire l'automobilismo e l'aviazione. Ma è in particolare quest'ultima ad attrarlo per la sua forza moderna, innovativa, sensuale, «erotica-eroica».

Lo sfondo del romanzo è quello della bassa pianura lombarda, per la verità un po' di maniera, e più bresciana che mantovana, con «i salici della pianura fuggente, i pioppi, i gelsi, in filari lungo gli argini verdi, dove tutte le linee che seguono l'orizzonte, in concorde lentezza, si prolungano verso l'infinito».

La storia – è forse qui superfluo rammentarlo – si dipana attraverso le figure di Paolo Tarsis e Giulio Cambiaso e le sorelle «diversamente amate», ma è il caso di evocare che vede protagonista anche la statua emblematica della Vittoria bresciana che torna a rivivere in frammenti paradigmatici nelle pagine relative al volo campestre: «[...] nel mezzo del campo sorgeva alla sommità d'una colonna romana la statua della Vittoria»¹⁹. Liberata dal carcere astruso²⁰.

Negli anni a seguire d'Annunzio gode di Brescia e dei suoi dintorni ancora dall'alto,

ma l'occasione è ben diversa. È tempo di guerra, il 4 settembre 1917, e deve compiere, come osservatore, un volo di ricognizione. Annota, sotto quella data, nei *Taccuini*:

«Il lago ha qualcosa di pudico. S'avvolge in un velo argentino, e lascia vedere qualcuna delle sue grazie rosee.

(Ricordi della grande Alessandra²¹, dell'alta Diana cacciatrice. La visita estiva).

[...] Il lago è immobile, come allora. Le nuvole vi si specchiano. A Desenzano l'acqua è zaffiro schietto [...]. Il lago è d'una bellezza improvvisa, indicibile. E il nemico è tuttavia laggiù!

Intorno a Sirmio le vene di smeraldo. S'odono i violini e le viole di Salò.

[...]Passiamo su Desenzano alle 10 e 25'. La pianura tutta s'indora. Brescia e la strada sono come un aquilone abbattuto in cima a una lunga cordicella bianca.

Ecco che dal monte arriva un corteggio di nuvole. Passano sotto la carlinga, con lunghi dossi paralleli. Riappare la cordicella che tiene Brescia».²²

Di rientro al campo aviatorio della Comina, il poeta invia una breve missiva all'amico Francesco Longhi, anch'egli aviatore della «Serenissima» e fidanzato con una giovane bresciana: «Brescia, vigile e accorta, ha toni adamantini e voce di leonessa che vibrano nell'animo come richiamo alla vita»²³.

Non può sorprendere, quindi, se a questo richiamo d'Annunzio risponde non più con un breve soggiorno nei luoghi ammirati, ma con una lunga permanenza: dal febbraio 1921, dopo l'esperienza fiumana, fino alla morte.

Il luogo prescelto, quale *buen retiro*, Cagnacco di Gardone Riviera, dista solo una trentina di chilometri da Brescia.

Il giorno in cui vi giunge – come scrive a Giuseppe Giulietti²⁴ – è sorpreso dai colori e dagli umori del posto, dal fascino silenzioso, dai profili pietrosi della costa, dalle erbe che odorano di rugiada, dalle storie nascoste che si respirano come nella vicina città, capoluogo di provincia: «Brescia è silente e composta eppur forte, munifica e propizia. Lo so, lo sento»²⁵.

Nella vecchia casa colonica «stodeschizzata» che va via via trasformandosi in «quel libro religioso che pensa preposto ai riti della patria e dai vincitori latini chiamato il Vittoriale», le proposte al poeta di tessere quel «fitto ordito bresciano di amicizie e affettività», fatto di impegni sociali e culturali (inviti a teatro, conferenze, inaugurazioni e commemorazioni) giungono sempre più frequenti.

Sedotto, a volte suo malgrado, dalla forza d'immediata comunione d'intenti, d'Annunzio è coinvolto appieno nella vita di Brescia nei momenti più felici e in quelli meno.

Tra le prime visite ufficiali bresciane al Vittoriale, pochi giorni dopo da lui ricambiata in città, si annovera quella del poeta dialettale Angelo Canossi, ritenuto da Pietro Gibellini²⁶ «il piccolo vate della brescianità»: interprete di un mondo di valori antropologici, etici e sociali, nel quale coesistono modestia e orgoglio.

Nella memoria del cantore bresciano è impressa l'immagine del primo incontro con d'Annunzio, a Firenze, nel 1881:

«D'Annunzio è giovane vanesio, privo di avvenire, trascurato nell'abbigliamento, i calzoni sono sempre rappezzati, un cappello a *sbrindulù* (n.d.r., a penzoloni) che faceva pietà: gli stivali senza tacchi, non portava mai cravatta e quasi mai colletto»²⁷.

Diversa è, invece, l'impressione che d'Annunzio suscita in Canossi, nel 1909, a Montichiari, in occasione del primo circuito aereo:

«Snello scattante, due baffetti arditi, all'insù; un'eleganza raffinatissima, giacca tweed, pantaloni bianchi e le scarpe in tinta con le ghette. Tutto in tiro, come un damerino dandy, sul campo fangoso prima di salire su un traballante aereo».²⁸

Canossi si reca per la prima volta al Vittoriale nel 1923, la vigilia della Domenica delle Palme, per ritirare un fascio di rami di olivo da portare all'Istituzione della «Memoria»²⁹ e che d'Annunzio accompagna con le parole:

«A Brescia, gli Ulivi del Vittoriale, nella domenica santa, *crescunt*»³⁰.

Durante la visita i due poeti si scambiano opinioni sulle liriche vernacolari e d'Annunzio, che tra i vocabolari conserva quello bresciano-toscano³¹ del 1759 (con numerosi angoli piegati e segni di lettura) e quello bresciano-italiano³² di Giovan Battista Melchiori del 1817, annuncia che sta imparando il più ostico tra gli idiomi italiani. E commenta: «Nó só mia tant bu ma ghe la mète tötä».³³

Lo stesso giorno il poeta abruzzese telegrafa al direttore della «Provincia di Brescia»:

«Mi è carissimo l'affettuoso ricordo del buon Poeta bresciano, che amo ed ammiro da tempo. Sono ormai vostro cittadino per decreto di sovrana gentilezza»³⁴.

Canossi torna al Vittoriale nell'estate del 1927 per accompagnare alcune comparse bresciane alle prove teatrali della *Figlia di Iorio*. E in questa occasione che scrive la nota quartina:

Come d'Abruzzo il magico cantore
Si fè brescian tra i lauri gardonesi.
Così i Bresciani, qui per «mutuo amore»
Corrono a trasformarsi in Abruzzesi.

Già nei primi mesi del soggiorno gardesano d'Annunzio riprende a interessarsi della storiografia e della storia della città e delle sue figure illustri, come testimoniano molti volumi conservati nella Biblioteca privata e copiosamente segnati o le annotazioni manoscritte su cartigli che riportano i nomi di Luca Marenzio³⁵, Veronica Gambara³⁶, Cesare Arici³⁷ che il poeta legge – in particolare - attraverso le lodi di Monti e Foscolo o Cesare Abba, bresciano d'adozione.

Dai carteggi conservati negli Archivi, luoghi da indagare con la torcia dell'esploratore, emergono, invece, gli aspetti meno noti del rapporto del poeta con Brescia, con i suoi esponenti politici, con le istituzioni e i comuni cittadini. Nelle lettere dell'«artefice di parole», anche nelle ultime quando meno frequenti si fanno le visite in città e viene a diradarsi l'ospitalità al Vittoriale, trovano espressione i tratti più amabili del suo carattere (come la generosità e l'ironia) e un senso dell'amicizia, cordiale e schietto, scientemente ricambiati dai bresciani anche attraverso piccoli gesti che richiamano implicanze profonde non solo legate alla sfera affettiva.

Il giorno in cui le spoglie di d'Annunzio, cantore del mito e infine mito egli stesso, sono tumulate al Vittoriale nel piccolo tempio della Piazzetta Dalmata, una delegazione della Municipalità di Brescia depone ai piedi della statua della Vittoria senza ali³⁸, collocata poco discosta dalla tomba, una corona d'alloro con una fascia nera sulla quale scorrono le parole: «Al poeta imaginifico. La sua città silente».

NOTE

1. Lettera datata 2 marzo 1901 (in Archivio privato M. P.) a Francesco Novati (Cremona, 10 gennaio 1859 – Sanremo, 27 dicembre 1915).

2. Dell'Associazione culturale è presidente lo stesso Bonardi.

3. Evidente allusione a Giosuè Carducci che compone l'ode *Alla Vittoria (Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia)*, raccolta nel Libro V delle *Odi Barbare* (14 - 16 Maggio 1877), dopo aver compiuto due visite a Brescia: la prima nell'estate 1871 insieme a Carolina Cristofori, la seconda

nell'ottobre 1876. Celebrati i versi: «Lieta del fato Brescia raccolsemi,/Brescia la forte, Brescia la ferrea,/Brescia leonessa d'Italia/beverata nel sangue nemico».

4. Lettera di G. d'Annunzio a Massimo Bonardi, in Archivio Personale del Vittoriale (A.P.V.), inv. n. 29890, raccolta da Attilio Mazza in *D'Annunzio grande ospite al Vittoriale*, Bergamo, Burgo, 1988, p. 14.

5. La lirica dedicata a Brescia, unitamente a quelle dedicate a Bergamo, Carrara, Volterra, Vicenza e Ravenna, è pubblicata per la prima volta nella «Nuova Antologia» del novembre 1903.

6. Prigioniero, perché rinchiuso all'interno del museo.

7. D'Annunzio evoca qui l'immagine classica della Vittoria, tutta avvolta nel finissimo peplo, con uno scudo poggiato sulla coscia sinistra e con la mano destra nell'atto d'incidervi il proprio nome.

8. Sappiamo, oggi, che la statua è da attribuire alla scuola di Cleomene III, artista eclettico del I secolo d. C ed è considerata una felice ripresa romana, tramite la replica di Capua, proprio dell'Afrodite di Milo del IV secolo a. C. che, posto il piede sull'elmo di Ares, si specchia nel suo scudo. È lecito pensare, quindi, che la statua sia stata trasformata in Vittoria all'epoca di Vespasiano, in occasione della costruzione del *Capitolium*.

Sulla simbologia delle statue della Vittoria nella lirica italiana si veda, in particolare, l'opera di Lorenzo Braccesi, *Archeologia e Poesia 1861-1911. Carducci-Pascoli-d'Annunzio*, Roma, «L'Erma di Bretschneider», 2011.

9. Il ritrovamento è frutto di una campagna di scavi, iniziata nel 1823 dall'Ateneo di Brescia, su invito dell'Amministrazione municipale, nell'area dove era stato eretto, nel 73 d. C., il tempio di Vespasiano. «Il podestà Giovanni Calini diede immediata notizia del clamoroso ritrovamento e il mattino seguente una grande folla assistette al trasporto, dal luogo della scoperta al Collegio Peroni, dei bronzi e della scultura, issata sopra un carro. Mentre le campane suonavano a stormo, il corteo attraversò le vie della città; davanti al carro il podestà, dietro la banda militare, i membri della Congregazione municipale, i Commissari degli scavi; la folla acclamò la preziosa statua – da allora simbolo di Brescia – e l'accompagnò per l'intero percorso» (Attilio Mazza, op. cit., p. 11).

10. Le ali bronzee erano state ritrovate in prossimità della statua e poi rimontate.

11. Gaetano Panazza nell'opera *Il volto storico di Brescia*, Brescia, Grafo, 1978, vol. I, scrive a proposito del Museo dell'Età romana, realizzato fra il 1830 e il 1833: «Si trattò di un ammasso di materiali che conferì alle tre sale un curioso aspetto di magazzino, mentre all'esterno, fra le piante e i fiori, si scorgevano, in un romantico disordine, colonne, steli e frammenti scultorei».

Il Museo rimane in tali condizioni fino al 1935.

12. D'Annunzio incontra per la prima volta Alessandra di Rudini a Roma, nella primavera del 1903, in un *foyer* di teatro e torna a rivederla a Milano la sera del 6 maggio dello stesso anno alla Società «Leonardo da Vinci» dove Gemma Bellincioni canta romanze toscane. Il poeta parte l'indomani, in compagnia della nuova «Nike», verso Brescia e il lago di Garda.

13. Tale denominazione è assunta dalla competizione automobilistica a partire dal 1905. In precedenza era denominata *Coppa Brescia*. Deriva dalla decisione di Vincenzo Florio di istituire un premio di 50.000 lire e una coppa (opera del parigino Polak) da assegnare alla casa costruttrice che avesse vinto più volte nell'arco di sette edizioni.

14. Della compagnia fa parte anche il marito di Giusini, del tutto ignaro del coinvolgimento amoroso tra la moglie e il poeta.

15. Sull'opera e la figura della protagonista si veda, in particolare, Gabriele d'Annunzio, *Solus ad solam*, introduzione e note di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1979, pp. 5-56.

16. Si veda *D'Annunzio e Pascoli*, in «La provincia di Brescia», 1° settembre 1907.

17. Cfr. Archivio Generale del Vittoriale (A.G.V.), Provincia I,5.

18. Dal «Corriere della sera» del 12 settembre 1903. Simili attestazioni si leggono anche negli articoli *D'Annunzio's day* e *Il volo di d'Annunzio con Calderara. Impressioni e sensazioni del poeta*, apparsi sulla «Sentinella bresciana», rispettivamente l'11 e il 13 settembre 1909.

19. Nel romanzo la prima citazione della statua della Vittoria allude a quella originale, nella seconda, a una copia fornita dall'erario civico creata per commemorare l'eroe ligure «caduto sulla pianura sottoposta al suo immenso stadio azzurro».

20. Per «carcere astruso» intende il museo bresciano visitato per l'ennesima volta durante i giorni del circuito aereo e riguardo al quale annota sui *Taccuini*: «Si entra in una grande sala dalle pareti coperte di iscrizioni – Le vetrine funebri – piene di bronzi e di vetri. Nella stanza chiara – dove il sole entra – ingombra di are, di plinti, di anfore, di bassi rilievi è la Vittoria di bronzo – Tiene il piede destro a terra, il sinistro alzato, forse poggiato su che? Su l'occipite del vinto? Le due braccia fanno un gesto incomprensibile le mani sono mutilate con lievi tracce di dorature – Ha il diadema d'argento».

21. Cfr. nota 12.

22. G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 967-968.
23. Archivio privato, fam. Longhi-Fiaschi, Firenze.
24. Sindacalista, fondatore della Federazione italiana lavoratori del mare, capitano di Marina mercantile, è a fianco di d'Annunzio a Fiume e lo sostiene finanziariamente in iniziative editoriali e politiche. Nasce a Rimini nel 1879 e muore a Roma nel 1953.
25. Cfr. Antonio Bonatti, *La vigilia*, Roma, Lux, 1939, p. 18.
26. Il raffinato filologo e critico letterario bresciano giudica Canossi «non un grande poeta e neppure il maggiore poeta in dialetto bresciano, ma certamente il più popolare e il più genuino interprete di un sentimento collettivo».
27. Cfr. G. Furlan, *Canossi-Poeta della Brescianità*. Brescia, S.T.E., Giulio Vannini, 1949.
28. Ibid.
29. Istituzione voluta dallo stesso Canossi, sorta presso l'ex convento dei santi Cosma e Damiano, in città, sacrario dei caduti di guerra.
30. Nelle carte autografe del carteggio tra i due poeti si trova la singolare lirica in dialetto bresciano del Canossi, probabilmente consegnata in occasione della sua prima visita a Gardone: «Fra Gabriél, vardé/sté fòja de ligabosc e sté tré viòle,/e uliga 'n po' dè bé,/ e alura capiri/perché V'hò dit chè si/ pròpe 'l "nòst söcher sura le maöle».
31. L'opera è in due tomi: tomo I (A-L) in Scale LVIII,5/A; tomo II (M-Z) in Scale LVIII, 6a/A (con ex-libris G.d'A.)
32. Il vocabolario è conservato in Officina F/2, 15/A. Segno di lettura alla p. 125, angoli piegati alle pp: 31, 112, 116, 120, 125, 129, 184, 278, 305, 392, 394, 396, 398.
33. «Non sono molto bravo ma ce la metto tutta».
34. In A.G.V, Provincia, I,5.
35. È il più acclamato autore di madrigali e liutista del Cinquecento la cui musica è frequentemente eseguita dal «Quartetto veneziano del Vittoriale», nella Sala di Gasparo della villa gardonese del poeta.
36. Poetessa fra le più note del Cinquecento italiano, figlia del conte Gian Francesco e di Alda Pia dei principi di Carpi, nasce a Pratalboino (oggi Pralboino), vicino Brescia, nel 1485, in un'aristocratica famiglia, e riceve una raffinata educazione umanistica, studiando il greco e il latino, la filosofia e la teologia. Sposata a ventiquattro anni a Gilberto X, signore di Correggio, vive con lui un felice matrimonio fino al 1518, anno in cui diviene vedova. Rimasta sola, Veronica deve occuparsi sia della gestione degli affari di famiglia, sia dello stato di Correggio che regge con molta prudenza e saggezza per tutta la vita, subentrando autorevolmente al marito, riuscendo ad assicurare importanti cariche civili e militari ai due figli, Ippolito e Girolamo, e persino a respingere attacchi nemici.
37. Arici rivela fin da giovane una passione per la poesia e i classici latini e greci. Insegna al Liceo classico Arnaldo di Brescia e compone opere di carattere didascalico, mitologico e storico che nella sua epoca lo collocano tra i più importanti cultori di questi generi. Fra le sue opere, sono da ricordare il poemetto *La coltivazione degli olivi* e *L'origine delle fonti* e le impegnative traduzioni da Virgilio, Bacchilide e Catullo.
38. Il simulacro donato a d'Annunzio dall'Associazione «Combattenti bresciani», nei primi anni Trenta.

D'Annunzio a Carrara: la buccina del cavatore e del Tritone alcionio¹

Antonio Zollino

D'Annunzio visitò in diverse occasioni, dal 1899 al 1907, le cave di marmo di Carrara: la ragione di tale interesse si può spiegare non solo con la relativa vicinanza delle dimore dannunziane del periodo, la Capponcina *in primis*, ma anche e soprattutto attraverso l'affettuosa amicizia che legava il Poeta ad uno degli antichi compagni del "Cicognini", Giovanni Cucchiari, il quale, proseguendo le tradizioni di famiglia, era concessionario di una delle cave più famose dell'intero comprensorio apuano, quella di Crestola, da cui si ricavava e si ricava ancora pregiatissimo marmo statuario. La visita più eclatante, da un punto di vista che oggi si direbbe mediatico, fu quella del 14 luglio 1907, allorché d'Annunzio fu inviato dall'amico

a fare esplodere la più gigantesca mina che si fosse mai tentata fino allora in cave d'ogni luogo: al tocco d'un pulsante elettrico, egli aveva fatto crollare, da grande distanza, tutto il fianco d'una montagna di marmo. Era stato uno spettacolo apocalittico,

come attesta il giovane letterato spezzino Ettore Cozzani², convenuto sul posto insieme a una miriade di giornalisti, autorità e curiosi³; molti furono i reportages e l'evento fu anche filmato da Arturo Ambrosio⁴. In realtà, secondo il resoconto di un cronista d'eccellenza come Luigi Campolongo⁵, d'Annunzio al momento di far brillare la mina s'era attardato con Cagni e Origo, sicché il segnale fu dato da una certa Gemma Garibaldi, figlia del proprietario della ditta produttrice dell'esplosivo, fra l'altro di nuova concezione; dopo lo scoppio, che pare abbia liberato 195.000 metri cubi di marmo impiegando 24 tonnellate di carica esplosiva, il Poeta pronunciò il *Discorso della mina*, annotato fra gli appunti del taccuino LI⁶.

Ai fini della presente indagine, tuttavia, interessano in particolare le prime due visite del 1899 e del 1900, che certo non lasciarono indifferente il poeta pescarese, come testimoniano i relativi appunti sui *Taccuini*⁷ e alcuni passi delle lettere inviate a Giovanni Cucchiari⁸. Oltre a ciò, se prescindiamo dalle osservazioni sulla vita delle cave, l'emozione provocata dalle Apuane si libera in diverse liriche dell'*Alcyone*, spesso strettamente collegata al motivo statuario e michelangiolesco; componimenti che avrebbero anche potuto essere più numerosi se il Poeta avesse dato corso ad un titolo come *La lizza*⁹, di chiaro argomento marmifero, presente in uno degli annunci che precedono l'opera¹⁰. La vita delle cave e il duro mestiere del cavatore, tuttavia, avrebbero costituito un motivo troppo crudo ed esplicitamente quotidiano, e quindi un'intrusione del registro civile nella tregua lirica d'*Alcyone*, che ne consente pochissime. Non bisogna però credere che nulla di ciò sia trapelato nel terzo libro delle *Laudi*. Fra i molti testi di *Alcyone* che fanno menzione delle Alpi Apuane, credo sia molto interessante, in tal senso, rileggere una lirica come *Il Tritone*, finora considerata dalla scarsissima bibliografia critica esistente sotto la specie di un componimento alquanto manierato, al punto che De Maldè e Pinotti lo ritengono «interamente progettato e costruito intorno a un'idea-guida mutuata dai *Jeux rustiques et divins* di H. de Régnier»¹¹, mentre Roncoroni, riprendendo e citando le loro conclusioni, parla di

un chiaro esempio “di operazione centonaria e imitativa” (V. De Maldè- G. Pinotti). Solo lo stimolo culturale ha indotto il poeta a recuperare, in verità senza neanche molta convinzione, i modi dell’esperienza parnassiana e a organizzarli in forme convenzionali con il frequente ricorso a vocaboli preziosi di nobile ascendenza letteraria¹².

Io credo invece che il *Tritone*, se si tengono presenti certi particolari aspetti della visita di d’Annunzio alle cave carraresi, rappresenti qualcosa di più di un semplice esercizio di bravura su un tema già esperito da altri. Rileggiamo allora con attenzione il testo del sonetto dannunziano:

Il Tritone squamoso mi fu mastro.
S’accoscia su la sabbia ove la schiuma
bulica; e al sole la sua squamma fuma.
Giúngogli ov’è tra il pesce e il dio l’incastro.
Ha il gran torace azzurro come il glastro
ma l’argento sul dorso gli s’alluma.
Sceglie tra l’alghe la piú verde, e ruma
e gli cola il rigurgito salmastro.
Con la vasta sua man palmata afferra
la sua conca, v’insuffla ogni sua possa,
gonfio il collo le gote gli occhi istrambi.
Va il rimbombo pel mare e per la terra.
L’Alpe di Luni cròllasi percossa.
Bàlzano nel mio petto i ditirambi.

Come si vede, la fantasia mitologica dannunziana si avvale di una descrizione linguisticamente assai marcata, dove il mostro marino figura in tutta la sua imponenza, pur accosciato e intento a ruminare alghe. Nelle terzine conclusive il Tritone afferra la sua conchiglia e vi soffia dentro con ogni forza, tanto che il rimbombo dal mare scuote le montagne circostanti; a tale spettacolo l’animo del poeta si riempie di impetuosa ispirazione.

Proprio in questi perentori versi finali, in cui l’unità metrica coincide con quella sintattica: «Va il rimbombo pel mare e per la terra./ L’Alpe di Luni cròllasi percossa./ Bàlzano nel mio petto i ditirambi» sembra tuttavia essere racchiuso il segno decantato di un’esperienza individuale assai esaltante, come abbiamo visto essere, per il nostro poeta, lo scoppio delle mine nelle cave. Ricordiamo, infatti, come terminava il componimento che precede e introduce *Il Tritone*, ovvero *Il policefalo*:

V’insegnerò davanti alle tempeste
dedurre dalle bùccine profonde
la melodia delle mie mille sorti.

Le «bùccine profonde», allora, rimanderanno da un lato proprio alla «conca» nella quale il Tritone «insuffla ogni sua possa» (v. t0), dall’altro a tutta una serie di analoghi sintagmi dell’*Alcyone*, fra i quali spiccano «la vasta bùccina tritoniana» di *Anniversario orfico* (v.2), e la «bùccina / cupa» del *Ditirambo I*¹³. Ebbene: se torniamo sui taccuini carraresi, troviamo nel XXVIII, sotto la data 21 luglio 1899, la seguente notazione relativa al momento dell’esplosione della mina in cava:

S’ode a tratto a tratto il suono rauco della tromba che avvisa lo scoppio della mina. Poi lo scoppio, il rimbombo, lo squarcio. Quelli che lavorano i blocchi sono al coperto sotto una specie di vela, attaccata a un albero, come su una zattera (pp. 323-24),

dove appare singolare, ma significativa se orientata nell'ottica simbolistica dell'ispirazione che ha dato luogo al *Tritone*, l'ambientazione marina che immagina i cavatori al riparo come se fossero appunto «sotto una specie di vela [...] su una zattera». Nel taccuino XXXIX, dell'anno successivo, intitolato nel sommario *Mina a Carrara*, si legge invece:

La cresta dei monti verdastra sparsa di cespugli scuri – sopra il ravaneto biancheggiante
–
Di fianco il Polvaccio donde Michelangelo trasse il marmo del Davide – e la Colonna Traiana
Silenzio d'aspettazione. Le bùccine suonano – Le nuvole passano lentamente su i picchi (p. 417).

Tali «bùccine» meritano particolare attenzione, in quanto anch'esse costituivano l'oggetto di un componimento alcionio annunciato ma non realizzato, intitolato appunto *La bùccina*; si tratta certamente di un latinismo, già in uso fra gli altri presso Carducci, di cui vale la pena di ricordare il passo ai vv. 53-4 della celebre *Alle fonti del Clitumno*: «la torta/ lo ripercosse buccina da i monti», poiché abbastanza vicina, come si vede, all'«Alpe [...] percossa» dal suono della «conca» del Tritone. Ma qui occorre fare chiarezza su un particolare decisivo, sfuggito sinora a tutti i commenti di *Alcyone*: la «buccina», in dialetto carrarese e nel gergo dei cavatori, è la peculiare tromba che annuncia dal piazzale della cava l'imminente esplosione d'una mina, dando l'allarme e quindi permettendo ai lavoratori e agli eventuali astanti di mettersi al riparo. Del resto, già nel secondo componimento dedicato a Carrara, nelle *Città del silenzio* di *Elettra* – libro che esce, lo ricordiamo, nel dicembre 1903, in un unico volume comprendente anche *Alcyone* – la circostanza era esplicitamente menzionata:

S'ode ferrata ruota strider forte
sotto la mole candida che abbaglia,
e il grido del bovaro furibondo
ed echeggiar la bùccina di morte
come squilla che chiami alla battaglia,
e la mina rombar cupa nel fondo.

Mettendoci dunque nei panni dei primissimi lettori delle *Laudi*, ciò avveniva a p. 169 della *princeps* di *Elettra* e *Alcyone* (Treves 1904¹⁴) mentre nello stesso volume, ma passati nel libro di *Alcyone*, a p. 351 si trovava il testo del *Tritone*: certo molte pagine dopo, ma sotto la stessa «Alpe di Luni» che sovrasta Carrara. Se il Tritone, nell'eponimo componimento alcionio, soffia con ogni sua forza nella conchiglia, potremo pertanto riconoscere senza troppe esitazioni le conseguenze di un simile segnale:

Va il rimbombo pei mare e per la terra.
L'Alpe di Luni cròllasi percossa.

«Il rimbombo», infatti, non sarà tanto (o soltanto) quello della «bùccina tritonica» ma anche, e soprattutto, quello provocato dall'esplosione, che avrà l'effetto di far franare un bel po' di marmo dal monte: mi pare sia questo il senso precipuo da attribuire al verso «L'Alpe di Luni cròllasi percossa» e cioè: la montagna, dopo il segnale del Tritone, si scuote e crolla percossa dalla mina e non, come accreditato dai diversi commenti alcionii, si scuote semplicemente a causa delle tremende vibrazioni suscitate dalla tromba della possente creatura mitologica. Se tutto questo è vero, *Il Tritone* non si potrà dunque interamente inscrivere (come vorrebbe Adelia Noferi) «nel cerchio d'un fermo e prezioso décor»¹⁵, dal momento che il senso da attribuire alla chiusa del componimento riscatta questo pericolo ed anzi esalta la pregnanza metapoetica dell'ultimo verso: «Balzano nel mio petto i ditirambi», con il quale d'Annunzio mette a confronto la «varata»¹⁶ carrarese

cui ha assistito con la propria ispirazione poetica. Lo scoppio che nei monti libera la materia dell'arte statuaria, toglie anche il freno all'ispirazione dannunziana, ed il parallelismo è pure confermato dall'incipit de *L'arca romana*, che segue immediatamente *Il Tritone*:

Alpe di Luni, e dove son le statue?
I miei spirti desian perpetuarsi
oggi nel cielo in grandi simulacri.

Anche *Il Tritone*, quali che ne siano stati gli indubbi modelli letterari, si può quindi collocare fra i miti di esclusiva cittadinanza alcionia, ed il suo significato ribadisce ancora una volta che per d'Annunzio l'arte tutta è figlia del mito, il quale, in questo caso, trasfigura e pone al di fuori di qualsiasi dimensione diacronica il momento cruciale e rituale di uno dei più duri mestieri umani, verosimilmente nobilitato, agli occhi del nostro poeta, dalla sua essenziale funzione di produrre una materia prima indispensabile all'arte.

Resta da stabilire quale sia stato il nesso, o lo spunto, in grado di trasfondere un umile capomastro di cava nella figura di una possente creatura mitologica quale il Tritone. Qualche ruolo suggestivo, in tal senso, può averlo giocato la figura del Nettuno di Baccio Bandinelli, statua incompiuta di grandi dimensioni e dunque ben visibile nei pressi del Duomo di Carrara, anche perché d'Annunzio, ammettendo che possa aver indirizzato inizialmente la propria attenzione su una figura mitologica affine, poteva rinvenire in un giovanile *Inno a Nettuno* del grande Recanatese¹⁷, una situazione simile a quella poi esperita nel suo *Tritone*: in Leopardi, infatti, «i boschi su le cime / de le montagne crollansi» (vv. 142-43), «e gran fracasso s'ode» (v. 147) allorché il nume scuote «la terra» (v. 146) col suo tridente, mentre sappiamo che il Tritone dannunziano produce in parte simili effetti insufflando «ogni sua possa» in una conchiglia: «Va il rimbombo pel mare e per la terra. / L'Alpe di Luni cröllasi percossa».

E tuttavia, la prova decisiva, cioè capace di indirizzare la trasfigurazione mitica del capomastro nel Tritone alcionio, si trova in un notissimo e fortunato volume di Antonio Stoppani, *Il bel paese*, che dedica l'intera *Serata XXIII a I marmi di Carrara* qui a p. 417, descrivendo lo scoppio di una mina, si legge dei «flebili ululati del corno che avvisa del pericolo». Lo strumento viene meglio descritto nella pagina successiva:

un corno naturale che consiste in una di quelle grosse chiocciole di mare dette *tritoni* forate con troncarne l'apice, a cui si aggiustano le labbra come all'imboccatura d'un corno artificiale. Le avrete vedute queste chiocciole in bocca a quelle statue che ornano sovente le fontane dei giardini, e son dette *Tritoni*, d'onde il nome che i naturalisti impongono alle conchiglie di cui vi parlo¹⁸.

Secondo Stoppani, insomma, le buccine carraresi sono dette anche «*tritoni*», e per sineddoche d'Annunzio ricava assai probabilmente da qui la propria fantasia mitologica che a questo punto appare tutt'altro che banale o decorativa.

Ha dunque ben visto Sergio Solmi nell'individuare l'originale processo di trasfigurazione della realtà nei miti di *Alcyone*, che «si sviluppano dal corpo stesso dell'emozione fisica come figure spontanee e necessarie di essa, come una loro esaltante amplificazione»¹⁹. Il mito, che in *Alcyone* è deputato a travalicare la storia e il contingente, eterna così nei versi del *Tritone* la figura del capomastro e l'intera operazione della varata, con la sua fondamentale funzione di fornire la materia prima dell'arte, in questo caso il marmo «carne delle statue chiare»²⁰, e per estensione l'ispirazione stessa della poesia.

NOTE

1. Nell'elaborazione della presente relazione mi sono avvalso delle ricerche già condotte in anni passati, i cui esiti sono documentati dai saggi *La Spezia e le Apuane. Biografia, cultura e poesia tra "l'Alpe e il mare"* di Alcyone, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, XXIV Convegno internazionale del Centro nazionale di Studi dannunziani, Vol. II-III, Pescara, Edians 1999 e *Il tritone e la mina. D'Annunzio alcione tra Carrara e La Spezia*, «Rassegna lucchese», n. 1, 1999; e tuttavia non si tratta qui, ovviamente, di un contributo che replica pedissequamente le acquisizioni dei suddetti lavori, contenendo diversi elementi che mi sembrano di significativa novità rispetto a quelli. Sull'argomento generale dei rapporti fra d'Annunzio e Carrara si veda l'ottimo contributo di R. M. GALLEN PELLEGRINI, *Omaggio a d'Annunzio*, «Le Apuane», a. XXXII, n. 63 - 64, novembre 2012.

2. Cito da E. COZZANI, *Come giungemmo alla Sagra dei Mille*, Milano, L'Eroica 1963, p. 60.

3. Accompagnavano d'Annunzio fra gli altri, gli amici Plinio Nomellini e Clemente Origo; fra le numerose personalità convenute segna lo Lorenzo Viani, Carlo Fontana e Leonardo Bistolfi.

4. Cfr. *Esplosione della colossale mina di Carrara con l'intervento di Gabriele d'Annunzio*, <http://www.imdb.com/title/tt1431060/fullcredits/>. Per avere un'idea della risonanza dell'evento si può leggere l'articolo di U. SERENI, *Tra L'Alpe e il Mare*, in *D'Annunzio e la scoperta della Versilia*, a cura di A. Andreoli, Firenze-Siena, Maschietto & Musolino 1999.

5. L. CAMPOLONGHI, *L'uomo e la montagna*, «La Rassegna Latina», 1 agosto 1907, pp. 385-391.

6. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori 1965, pp. 511-13.

7. Ivi, pp. 315-26 e pp. 415-17.

8. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere a un amico di collegio*, «Nuova antologia» gennaio 1949; altre lettere di Cucchiari a d'Annunzio sono raccolte in M.M. CAPPELLINI, *D'Annunzio e Prato. Documenti e lettere ritrovate*, Firenze, Zella 1999, pp. 89-95.

9. Così nei *Taccuini* dannunziani alla data del 21 luglio 1899: «La lizza è una via seminata di detriti. I blocchi posano su due lizze, due travi legate, e le lizze scivolano su i parati pezzi di legno sdruciolevoli unti di sapone. I blocchi sono assicurati da funi che si legano ai FORTI, blocchi di pietra infissi nel terreno dove sorgono i PIRI, piuoli. Il capo lizza sta davanti e mette di mano in mano i parati che un uomo dietro i blocchi di mano in mano toglie da terra, quando è passato il peso. Il vocio degli uomini, esposti di continuo al pericolo. Ogni grido può esser l'ultimo, di dolore!» (p. 322).

10. L'annuncio è riprodotto in P. GIBELLINI, *La storia di «Alcyone»*, in *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki 1985, pp. 81-83.

11. G. DE MALDÈ-G. PINOTTI, *D'Annunzio e i "Jeux" di Henry de Régnier*, «Quaderni del Vittoriale», n. 20, 1980, p. 153.

12. Cito da G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori 1982, p. 555.

13. Un repertorio ragionato del lemma «buccina» si legge in D. JANJI Æ, *Il gusto dell'antico in Pascoli e D'Annunzio: linguaggio poetico e strumenti musicali*, ne *L'Italia altrove*. Atti del III Convegno internazionale di Studi dell'AIBA, Banja Luka 17-18 2011, a cura di D. Capasso, Raleigh, Aonia 2014, p. 162.

14. Si tratta di una data editoriale, il volume uscì infatti nel dicembre 1903: G. D'ANNUNZIO, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, II, Libro secondo *Elettra*, Libro terzo *Alcione*, Milano, Treves 1904.

15. A. NOFERI, *Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Firenze, Vallecchi 1946, p. 117, n. 1.

16. Si dice «varata», nel gergo dei cavaatori, l'operazione di distacco del marmo dal monte tramite esplosivo.

17. Per i rapporti fra d'Annunzio e Leopardi mi permetto di rinviare ad A. ZOLLINO, *Modulazioni del tempo in Leopardi e d'Annunzio. Rilievi per una lettura parallela di «Meriggio» e «L'infinito»*, in *Il senso del tempo in Giacomo Leopardi. Miscellanea di studi*, a cura di P. Polito ed E. Strudsholm, Ravenna, Pozzi 2015, pp. 103-27.

18. A. STOPPANI, *Il bel paese. Conversazioni sulle bellezze naturali la geologia la geografia fisica d'Italia*, Milano, Agnelli 1881, p. 418.

19. S. SOLMI, *L'Alcyone e noi*, in *Scrittori negli anni. Note e recensioni, ritratti di autori contemporanei, due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi 1992, p. 238.

20. G. D'ANNUNZIO, *Alcyone, L'Alpe sublime*, v. 51.

Dal rudere al monumento. L'ideologia delle pietre ne "Le città del silenzio"¹

Lorenzo Braccesi

In *Elettra*, nelle *Città del silenzio*, l'antico nella forma più epidermica è semplice corredo ornamentale, e appunta il suo spettro di attenzione, anzi di attrazione, più sul reperto della cultura materiale che sulla maestosità del monumento in quanto tale. Ci troviamo, cioè, al cospetto di oggetti riprodotti o evocati per impreziosire lo sfondo per un quadro il cui soggetto neppure, necessariamente, rimanda all'antichità. Per esemplificare il concetto, mi soffermo in particolare sulla serie dei sonetti che il poeta dedica ad *Arezzo* e a *Cortona*.

Arezzo rivive nella sua storia medievale e rinascimentale per successiva evocazione dei condottieri Ugucione della Faggiuola e Buonconte da Montefeltro, degli artisti Piero della Francesca e Benedetto da Maiano e inoltre del poeta Guittone e del vescovo Guglielmo degli Ubertini, che - come Buonconte - morì nella battaglia di Campaldino. D'improvviso però, e quasi fuori contesto, il panorama di Arezzo, quale si ammira dalla più celebre delle sue logge, sfuma dalla "ghirlanda" delle nubi alla "ghirlanda" dei tralci che, in rilievo, ornano con motivi curvilinei la celebre ceramica a impasto di argilla rossa di produzione locale, la cosiddetta sigillata aretina²:

Bruna ti miro dall'aerea loggia | che t'alzò Benedetto da Maiano. | Fan ghirlanda le nubi [...]. || E fannoti ghirlande i tralci a foggia | di quelle onde i tuoi vasi ornò la mano | pieghevole del figulo pagano | quando per lui vivea l'argilla roggia. || Or rivive pel mio sogno il liberto | grèculo intento a figurar le tigrì | l'evie i tripodi i tirsì e le pantere. || Arar penso i tuoi campi e, nell'aperto | solco da' buoi di Valdichiana impigri, | discoprir l'ansa infranta del cratère.

La divagazione archeologica ci propone all'attenzione un'ampia gamma di reperti di cultura materiale, di fatto più adatti a essere allineati negli scaffali di una bottega antiquaria che non nelle teche espositive di un museo. Domina, come negli arredi delle coeve case borghesi, la nota della sovrabbondanza. Sono, infatti, menzionati non solo i vasi in sigillata aretina con decorazione di scene dionisiache - quindi di tigrì, di pantere, di baccanti e di tripodi rituali - istoriate dal "figulo pagano", ovvero dal "liberto grèculo"; ma, nel sogno agreste del poeta-contadino, sono evocati anche frammenti di anse di crateri greci dissepoliti dall'aratro tra le zolle etrusche della Valdichiana.

Il reperto della cultura materiale ha qui una mera funzione esornativa, così come nella serie dei tre sonetti che il poeta dedica a *Cortona*. Rifugge, in essi, la descrizione del celebre lampadario bronzeo, di fattura etrusca, conservato nel locale museo. Ci si presenta come un disco radiato, dal quale fuoriescono, o aggettano, disposti circolarmente, sedici beccucci, separati da altrettante teste in altorilievo con fronti munite di sottili corna taurine e con guance ampiamente barbute. La parte sottostante, leggermente concava, è fregiata di bassorilievi disposti su tre fasce circolari. La prima è formata da un'alternanza di figure muliebri e di satiri itifallici sulle cui teste insistono i beccucci. La seconda raffigura in forma stilizzata onde marine e delfini. La terza fascia, infine, una

sorta di combattimento fra pantere e altri animali. Al di sotto ancora, al centro del lampadario, pendente sul capo del visitatore, si materializza una grandiosa figurazione della Gorgone. Così il poeta ne rivive e immortala l'iconografia³:

Ecco, nel bronzo, la Gorgone è viva; | nuota il delfino, corre la pantera; segue le
melodie di primavera | Sileno con la fistola giuliva. || Bacco e gli aspetti delle Essenze
ascese | fan di fecondità ricco il metallo.

Nella descrizione del lampadario gli elementi essenziali ci sono tutti, seppure ovviamente trasfigurati nella fantasia del poeta. La Gorgone dall'aspetto terrificante è "viva" perché essa stessa rappresenta il mistero spaventoso della vita. Sileno incarna allusivamente tutti gli otto satiri, mentre le sue melodie, legate alla rinascita della vita vegetale con l'avvento della primavera, sono evocate dal corredo della siringa o del doppio flauto che, nella prima fascia del manufatto, ne impreziosisce l'iconografia. L'irruzione di Bacco si deve all'interpretazione in chiave dionisiaca delle sedici teste effigiate in altorilievo, con corna e barba. Le Essenze, che sono qui espressione del dio, rimandano nuovamente al mistero della vita, e per questo sono "ascese" e tali da fare palpitare di "fecondità" lo stesso metallo.

Ma il lampadario esposto nel locale museo non è il solo reperto di cultura materiale che, con funzione esornativa, correda i tre sonetti che il poeta dedica a *Cortona*. Più oltre, come nella serie di componimenti dedicati ad *Arezzo*, anche qui le zolle etrusche, rivoltate dal vomere del contadino, restituiscono manufatti archeologici. Non si tratta però di frammenti di crateri greci, ma di reliquie romane o cartaginesi affioranti da un campo di battaglia⁴:

Dirompendo col vomere l'antica | gleba etrusca il bifolco, a Sepoltaglia, | all'Ossaia,
la spada e la medaglia | scopre laddove ondeggerà la spica.

I toponimi di Ossaia e Sepoltaglia rimandano, già nella tradizione umanistica, a memorie annibaliche, e precisamente all'area circostante il sito della battaglia del Trasimeno, combattuta ai piè del declivio che da Cortona degrada verso le rive del lago.

Non sono certo questi gli unici esempi di reperti di cultura materiale che impreziosiscono i componimenti delle *Città del Silenzio*. Ma abbiamo privilegiato - per esemplificare - i materiali esornativi offertici dai componimenti su *Arezzo* e su *Cortona* perché entrambi ci consentono, e in due casi proprio nei luoghi che abbiamo esaminato, di trascorrere dal reperto della cultura materiale, recepito e riciclato quale elemento puramente ornamentale, a quella che ne è l'intima addizionale ideologica.

* * *

Come primo esempio parto da *Arezzo*. Nella cui corona di sonetti ricorre un'altra evocazione dell'antico, ma questa volta fortemente ideologizzata e dominata, in connubio di cristianesimo e paganesimo, dalla trasfigurazione di Gesù in Orfeo, e di Maria Maddalena in una Athena priva di attributi guerrieri. È proprio quest'ultima, la Maddalena, "il fiore di Magdala", che anima la sovrapposizione di immagini. Il poeta la scorge, in San Francesco, ritratta nell'affresco di Piero della Francesca presso il sarcofago marmoreo che, con il relativo monumento funebre, custodisce i resti mortali del vescovo Guido Tarlati, della casa dei Pietramala, che, nei primi decenni del '300, governò tirannicamente la città⁵:

Presso l'arca del crudo Pietramala | vidi il fiore di Magdala, Maria. | E un greco ritmo
corse il pio silenzio. - ||- Forte come una Pallade senz'armi, | non ella ai piè del mite
Galileo | si prostrò serva, ma il furente Orfeo | dissetò arso dal furor dei carmi.

Di questi versi ripareremo. Qui basti sottolineare che la figura del "furente" Orfeo "arso dal furor dei carmi" è destinata ad ampia fortuna anche presso quanti, fra i letterati

militanti, rifiutano la lezione dannunziana. Non escluderemmo, infatti, che, a lato delle suggestioni dalla drammaturgia tedesca, sia stato proprio il mitico cantore, quale ritratto dal poeta, a ispirare, di lì a un decennio, il titolo del grande libro poetico di Dino Campana. *Orfici* i suoi *Canti* proprio perché Orfeo è l'ultimo ideale rappresentante di un'umanità moralmente incorrotta, e lo è anche in virtù dell'assimilazione dannunziana con il Cristo.

Il secondo esempio riconduce a *Cortona* e ci riporta al dato della cultura materiale. Nel secondo sonetto dedicato alla città non domina la scena solo la mera descrizione esornativa del celebre lampadario bronzeo, ma il lampadario stesso si anima e trasmette un proprio messaggio se abbeverato del suo "nutrimento", cioè del sacro olio di oliva⁶:

O Còrito, perché la Lampa è priva | di nutrimento? Io vidi messaggera, | [...] | [...],
recar l'olio d'oliva. || *Ecco, nel bronzo, la Gorgòne è viva; | nuota il delfino, corre la*
pantera; segue le melodie di primavera | Sileno con la fistola giuliva. || Bacco e gli
aspetti delle Essenze ascose | fan di fecondità ricco il metallo. | Or versa nel suo cavo
l'olio puro! || La vita! Lampa in cui l'arte compose | tra mostri e idii l'Onda marina e
il Phallo, tu suspendila accesa al dio futuro.

Il corsivo rimanda alla sezione del sonetto che il lettore ha già memorizzato. Il poeta nella figurazione composita del lampadario intravede - come abbiamo detto - il mistero spaventoso della vita. La Gorgone come in altri contesti è terribile potenza generatrice. Il combattimento tra le fiere simboleggia il principio di lotta che, per il poeta, è connaturato ai viventi. L'onda marina e il fallo alludono, rispettivamente, al principio procreatore femminile e maschile, esaltato dall'alternò corteo di donne e di satiri. Il tema prorompente è quello del succedersi delle generazioni che immortalano le stirpi. Il poeta vuole riaccendere la serie di fiammelle che, come una teoria circolare di lucerne, danno linfa vitale all'antica lampada, dedicandola in voto con tutto il suo chiarore "al dio futuro", cioè - dopo la morte di Garibaldi - al nuovo eroe, all'auspicato "Eroe necessario", come insegnano, sempre in *Elettra*, i *Canti della ricordanza e della aspettazione*⁷:

È figlia al silenzio la più bella sorte. | Verrà dal silenzio, vincendo la morte, | l'Eroe
necessario. Tu veglia alle porte, | ricordati e aspetta.

Ma chi è "l'Eroe necessario"? Senz'altro il medesimo altrimenti evocato, nelle stesse *Città del Silenzio*, in chiusa del componimento proemiale dedicato a *Ravenna*⁸:

O prisca, un altro eroe tenderà l'arco | dal tuo deserto verso l'infinito. | O testimone,
un altro eroe farà di tutta | la tua sapienza il suo poema. || Ascolterà nel tuo profondo
| sepolcro il Mare, cui 'l tempo rapì quel lito | che da lui t'allontana; ascolterà il grido
| dello sparviere, e il rombo | della procella, ed ogni disperato | gemito della selva. "È
tardi! È tardi!" | Solo si partirà dal tuo sepolcro | per vincer solo il furibondo | Mare e
il ferreo Fato.

Ma quale l'eroe che dovrà muovere da Ravenna? Quale l'eroe che, come l'Ulisse omerico, tenderà l'arco per trarre la propria vendetta, ovvero suprema rivendicazione? I commentatori del ventennio fascista pensano certo a un'evocazione profetica del condottiero di Predappio, ma non osano esternare altro nome che quello di Dante. I chiosatori più recenti ignorano il problema. Il fantasma dell'Alighieri alita senz'altro nella pagina dannunziana, ma non è egli "l'altro eroe" che "tenderà l'arco", bensì il primo eroe che idealmente l'anticipa e al quale questi deve raccordarsi. Con tutta probabilità altri è l'eroe che, dopo Dante, ma in mistica comunione con lui, muoverà da Ravenna - sepolcreto della romanità - per edificare l'opera immortale. Precisamente Giuseppe Garibaldi! Come Dante, poeta, diviene eroe perché profeta della nuova Italia, così egli, l'Eroe, diviene poeta, in quanto la sua azione sarà il vangelo speculare delle generazioni venture.

Ovviamente, se abbiamo colto nel segno, si tratta del Garibaldi del 1849: quello dell'epica ritirata da Roma, che ha il suo tragico epilogo proprio nella pineta di Ravenna. Da cui il poeta può avere immaginato che egli abbia tratto auspicio per la resurrezione sua e dell'Italia, incalzato a fare presto - "È tardi! È tardi!" - dalla furia degli elementi: il rombo del vento e il gemito della selva. Ma siamo, con il libro di *Elettra*, nel 1904, a distanza di ventidue anni dalla morte del Generale. In una stagione politica segnata da turbolenze interne e da frustrazioni nazionali e coloniali, dalla quali ci si può riscuotere solo auspicando, sul teatro degli umani eventi, l'avvento di un nuovo Garibaldi, di un altro Eroe, cioè del nostro "Eroe necessario".

La conferma che il poeta non esiti a sovrapporre tra loro, in un'unica eroica dimensione mitologica, le figure di Ulisse e di Garibaldi ci è fornita, sempre nelle *Città del Silenzio*, da uno dei molti sonetti che egli dedica a *Prato*, la città del Collegio Cicognini e degli studi della sua adolescenza⁹:

Taceva il suolo senza mutamento. | Ma non vidi, pe' tramiti ferrigni, | passi d'eroe?
Me li faceva sanguigni | tutto il sangue del cor mio violento. || Lui seguitai per monti e
boschi e fiumi, | Lui vidi giungere al Tirreno, ignoto | entrar nel mare come un dio
marino. || E, quando mi chinai su' miei volumi | ebro, nel canto omerico il pilota | re
d'Itaca mi parve men divino.

I "tramiti ferrigni" sono i sentieri dell'alpe di Spazzavento, rifulgenti al sole per essere intrisi di minerali ferrosi. "Lui" è il Garibaldi profugo dalla pineta di Ravenna, che, superato l'Appennino toscano-emiliano, raggiunge il Tirreno dove si imbarca su una tartana a Cala Martina, nelle acque di Punta Ala, scomparendo nel mare. Un Garibaldi la cui figura sovrumana il poeta - nel retrospettivo ricordo di sé giovinetto - avvicina senza esitazione a quella del "re d'Itaca", dell'Ulisse omerico. Con una similitudine non priva di una sua fortuna, come mostra l'ultimo Pascoli dei *Poemi del Risorgimento* che, seppure riferendola all'eroe dei Mille, la ricicla nel tardo *Inno a Torino* ("Rossa la veste dei remigatori | divini; capo era il divino Ulisse"¹⁰).

L'eroe che "tenderà l'arco" è dunque, contemporaneamente un nuovo Ulisse e un nuovo Garibaldi. Questi è il dannunziano "Eroe necessario"! Ma siamo davvero sicuri che, nella vitalistica interpretazione delle raffigurazioni del lampadario di Cortona, il poeta, accennando "al dio futuro", pensi davvero alla necessaria, o ineluttabile, reincarnazione di un nuovo eroe? Al quale è dedicata la lampada che, con la sua luce, gli indicherà le vie dell'avvenire. Non può sussisterne dubbio alcuno, se consideriamo che il terzo sonetto dedicato a *Cortona* - quello, per intenderci, della "spada" e della "medaglia" - si conclude proprio con l'auspicio che "un novello Eroe" nasca dall'italico sangue contadino, ovviamente per guidare il paese alla resurrezione e alla riscossa¹¹:

*Dirompendo col vomere l'antica | gleba etrusca il bifolco, a Sepoltaglia, | all'Ossaia,
la spada e la medaglia | scopre laddove ondeggerà la spica.* || Chi sa, nell'ansia della
sua fatica sotto l'igneo fersa, non l'assaglia | un subito furore di battaglia | a trionfar la
sorte sua nemica! || [...] || Sono le glebe tue fatte sì povere, | o Italia, che non sorgavi
un novello | Eroe dall'aspro sangue contadino?

Il corsivo rimanda nuovamente alla sezione del sonetto che il lettore ha già memorizzato. "Italia, Italia, | sacra alla nuova Aurora | con l'aratro e la prora", tale il ricorrente ritornello, sempre in *Elettra*, del *Canto augurale per la nazione eletta*¹². Orbene, se la prora rimanda allo stereotipo di Garibaldi, del marinaio ligure, l'aratro rimanda a una sua reincarnazione che, a Italia risorta, deve anzitutto trarre origine dalla più pregnante essenza dell'italico sangue contadino. La circolarità di motivi è davvero impressionante, e ancora più impressionante se si consideri che non esente alla serie dei tre sonetti dedicati a *Cortona* è la rievocazione, post-omerica e dantesca, della figura di Ulisse. Rievocazione cui, addirittura, è assegnata una posizione proemiale¹³:

O Cortona, l'eroe tuo combattente | non è già quel gagliardo che s'accampa | giuso in Inferno alla penace vampa | ove si torce la perduta gente?

Il “gagliardo” che si accampa nel girone dell'*Inferno* dantesco altri non è che Ulisse; cioè l'eroe della leggenda post-omerica, esiliato a Cortona o qui sepolto. A stare a una tradizione che lo proietta in un confuso orizzonte etrusco/pelagico; tradizione nota al d'Annunzio attraverso la pagina dell'*Alessandra* di Licofrone, letta con tutta probabilità nella coeva edizione, egregiamente commentata, di Emanuele Ciaceri. Né è da dimenticare che l'eroe, proiettato nella medesima temperie leggendaria, è già insignito del titolo di “Re Pelasgo” nell'inno *Alle Pleiadi e ai Fati*, concepito quale proemio ai cinque libri delle *Laudi*. Anche in questo caso, oltretutto, non senza incidente corredo di memorie dantesche¹⁴:

Di latin sangue sorse la parola | degna del Re pelasgo; e il sacro Dante | le diede più grand'ala, onde più vola. || Re del Mediterraneo, parlante | nel maggior corno della fiamma antica, | parlami in questo rogo fiammeggiante!

Dunque: se la serie di sonetti su *Cortona* si impreziosiscono con la menzione di una serie di reperti di cultura materiale che ci sembrano possedere solo un'esclusiva ed eccessiva valenza esornativa, come la famosa “Lampa” conservata al museo o la “spada” e la “medaglia” emergenti dal solco dell'aratro, scavando più a fondo ci accorgiamo di una loro, non trascurabile, addizionale ideologica. La “Lampa” sarà accesa a premonizione dell'avvento di un “dio futuro”, di un nuovo eroe del riscatto nazionale che deve sorgere, quasi per auspicio della “spada” e della “medaglia”, dalle stesse glebe etrusche, cioè “dall'aspro sangue contadino”. Sottinteso è il richiamo al paradigma di Garibaldi, ma palese il ricordo di Ulisse, l'eroe antico che presta la sua maschera al moderno in altri luoghi dannunziani del medesimo libro delle *Laudi*.

Che altro aggiungere? Se non due notazioni. La prima è che, nelle *Città del silenzio*, non appare immune da coloriture marziali anche il vomere dell'aratro che rivolta le zolle della terra. Così nel sonetto su *Todi* (“... il rosso Marte | ti visitò, se il marzio ferro or parte | con la forza de' buoi le acclivi zolle”). La seconda notazione è che nei noti versi proemiali dedicati a *Ravenna* l'evocazione ulissiano-garibaldina dell'ultima strofe non può dissociarsi dalla solenne apertura del componimento, che ne suggella l'immagine di eterno sepolcro della romanità.

1.

Bruna ti miro dall'aerea loggia | che t'alzò Benedetto da Maiano. | Fan ghirlanda le nubi [...]. || E fannoti ghirlande i tralci a foggia | di quelle onde i tuoi vasi ornò la mano | pieghevole del figulo pagano | quando per lui vivea l'argilla roggia. || Or rivive pel mio sogno il liberto | grèculo intento a figurar le tigri | l'evie i tripodi i tirsi e le pantere. || Arar penso i tuoi campi e, nell'aperto | solco da' buoi di Valdichiana impigri, | scoprire l'ansa infranta del cratere.

2.

Ecco, nel bronzo, la Gorgone è viva; | nuota il delfino, corre la pantera; segue le melodie di primavera | Sileno con la fistola giuliva. || Bacco e gli aspetti delle Essenze ascose | fan di fecondità ricco il metallo.

3.

Dirompendo col vomere l'antica | gleba etrusca il bifolco, a Sepoltaglia, | all'Ossaia, la spada e la medaglia | scopre laddove ondeggerà la spica.

4.

Presso l'arca del crudo Pietramala | vidi il fiore di Magdala, Maria. | E un greco ritmo corse il pio silenzio. - ||- Forte come una Pallade senz'armi, | non ella ai piè del mite Galileo | si prostrò serva, ma il furente Orfeo | dissetò arso dal furor dei carmi.

5.

O Còrito, perché la Lampa è priva | di nutrimento? Io vidi messaggera, | [...] | [...], recar l'olio d'oliva. || Ecco, nel bronzo, la Gorgone è viva; | nuota il delfino, corre la pantera; segue le melodie di

primavera | Sileno con la fistola giuliva. || Bacco e gli aspetti delle Essenze ascose | fan di fecondità ricco il metallo. | Or versa nel suo cavo l'olio puro! || La vita! Lampa in cui l'arte compose | tra mostri e idii l'Onda marina e il Phallo, tu sospendila accesa al dio futuro.

6.

E' figlia al silenzio la più bella sorte. | Verrà dal silenzio, vincendo la morte, | l'Eroe necessario. Tu veglia alle porte, | ricordati e aspetta.

7.

O prisca, un altro eroe tenderà l'arco | dal tuo deserto verso l'infinito. | O testimone, un altro eroe farà di tutta | la tua sapienza il suo poema. || Ascolterà nel tuo profondo | sepolcro il Mare, cui 'l tempo rapì quel lito | che da lui t'allontana; ascolterà il grido | dello sparviere, e il rombo | della procella, ed ogni disperato | gemito della selva. "E tardi! È tardi!". | Solo si partirà dal tuo sepolcro | per vincer solo il furibondo | Mare e il ferreo Fato.

8.

Taceva il suolo senza mutamento. | Ma non vidi, pe' tramite ferrigni, | passi d'eroe? Me li faceva sanguigni | tutto il sangue del cor mio violento. || Lui seguitai per monti e boschi e fiumi, | Lui vidi giungere al Tirreno, ignoto | entrar nel mare come un dio marino. || E, quando mi chinai su' miei volumi | ebro, nel canto omerico il pilota | re d'Itaca mi parve men divino.

9.

Dirompendo col vomere l'antica | gleba etrusca il bifolco, a Sepoltaglia, | all'Ossaia, la spada e la medaglia | scopre laddove ondeggerà la spica. || Chi sa, nell'ansia della sua fatica sotto l'igneo fersa, non l'assaglia | un subito furore di battaglia | a trionfar la sorte sua nemica! || [...] || Sono le glebe tue fatte sì povere, | o Italia, che non sòrgavi un novello | Eroe dall'aspro sangue contadino?

10.

O Cortona, l'eroe tuo combattente | non è già quel gagliardo che s'accampa | giuso in Inferno alla penace vampa | ove si torce la perduta gente?

11.

Di latin sangue sorse la parola | degna del Re pelasgo; e il sacro Dante | le diede più grand'ala, onde più vola. || Re del Mediterraneo, parlante | nel maggior corno della fiamma antica, | parlami in questo rogo fiammeggiante!

12.

Todi, volò dal Tevere sul colle | l'Aquila ai tuoi natali e il rosso Marte | ti visitò, se il marzio ferro or parte | con la forza de' buoi le acclivi zolle.

13.

Ravenna, glauca notte rutilante d'oro, | sepolcro di violenti custodito | da terribili sguardi, | cupa carena grave d'un incarco | imperiale, ferrea, costrutta | di quel Ferro onde il Fato | è invincibile, spinta dal naufragio | ai confini del mondo, | sopra la riva estrema!

NOTE

1. Questa comunicazione si basa su materiali già esplorati dall'autore in *Archeologia e Poesia, 1861-1911*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011, cui si rinvia per maggiore informazione.

2. II, vv. 1-3. 5-14 (= G. d'A., *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi, II, Milano, Mondadori, 1984, p. 392 sg.).

3. II, vv. 5-8 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 395).

4. III, vv. 1-4 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 395).

5. III, vv. 12-14. IV, vv. 1-4 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 393).

6. II, 1-2. 11-14 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 394 sg.).

7. Vv. 25-28 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 366).

8. III, vv. 15-27 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 369).

9. XIII, vv. 5-14 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 381).

10. Lassa IV (= G. P., *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967¹¹, p. 1355).

11. III, vv. 1-8. 12-14 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 395).

12. Vv. 1-3. 69-71 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 407. 409).

13. I, vv. 1-4 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 394).

14. Vv. 43-48 (= *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 4).

D'Annunzio, la Napoli desanctisiana e la coscienza della letteratura

Maria Teresa Imbriani

1. Un fatto di cronaca

Il 25 giugno 1893 a Napoli una gran folla di autorità, studenti e gente comune partecipava alla cerimonia pubblica per l'inaugurazione della tomba di Francesco De Sanctis nel cimitero monumentale di Poggioreale. Un comitato, promosso dal Comune di Napoli e dalla Provincia di Avellino, aveva chiamato a raccolta Istituzioni, Università, Comuni, Scuole e convitti per dare finalmente un'onorevole sepoltura al critico-eroe del Risorgimento. Quel giorno, il corteo, partito dalla Villa comunale dove veniva inaugurato il busto commissionato dai discepoli allo scultore Achille D'Orsi, aveva dapprima sostato nella Galleria Umberto I ad ascoltare il discorso commemorativo di Ruggero Bonghi, per dirigersi poi, attraversando le vie del centro, al cimitero monumentale di Poggioreale.¹

Si dava così, a un decennio dalla morte, una tomba a Francesco De Sanctis, il cui cadavere, vicenda "in certo modo allucinante", dopo il solenne funerale del 4 gennaio 1884, era stato "imbalsamato", "deposto in una bara e lasciato all'interno della cappella del suo caro Peppino De Luca"². La tomba, commissionata all'indomani del funerale allo scultore Raffaele Belliazzi e conclusa a due lustri dalla morte, fu collocata nel Recinto degli uomini illustri con la lapide dettata da Bonaventura Zumbini.³

Questo è il fatto di cronaca, ignoto finora ai commentatori, alla base dell'articolo di d'Annunzio *Nota su Francesco De Sanctis* apparso sulla "Tribuna" del 28 giugno 1893 come terzo tra quelli della rinnovata collaborazione con il famoso quotidiano degli anni del *Piacere*.⁴ Dopo *Preambolo* (7 giugno) ed *Elogio dell'epoca* (23 giugno) è proprio a De Sanctis che si rivolge il d'Annunzio di stanza a Napoli, al "critico maestro di cui in questi giorni non l'Italia soltanto ma tutta l'Europa colta onora la memoria".⁵

Seppure la *Nota* dannunziana non contenga alcun riferimento alle manifestazioni napoletane del 23 giugno, non vi è alcun dubbio che essa sia certamente dettata dalla cronaca. Ne è spia proprio quell'*incipit*, con il riferimento alle onoranze che coinvolgono non solo l'Italia ma anche l'Europa: infatti, a rileggere il volume commemorativo di Vincenzo Pennetti spicca, tra i telegrammi e le lettere ricevute dal Comitato, oltre a quella dell'Università di Zurigo, una, lunga e articolata, di Émile Zola, sull'arte del quale lo stesso d'Annunzio si soffermerà nei tre contributi successivi apparsi sulla "Tribuna" a partire dal 3 luglio.⁶

2. Il critico e l'artista: De Sanctis e d'Annunzio

Se entriamo nel merito della *Nota su Francesco De Sanctis*, dobbiamo riconoscere a d'Annunzio una straordinaria facoltà di cogliere dati essenziali del lavoro desanctisiano, che forse gli proviene dall'assidua frequentazione del gruppo del "Mattino" di cui diremo poi. Notevole intuizione dannunziana è proprio la parola che riassume e ribattezza, per

così dire, tutta l'attività del maestro irpino: "intellettuale", il termine molto caro a De Sanctis nella sua funzione attributiva, che qui viene sostantivato e già utilizzato nel senso che poi avrebbe preso nel Novecento, cioè di uomo di cultura impegnato sul versante della politica e delle istituzioni spesso in funzione "critica" o comunque "morale e civile", secondo la celebre formula giobertiana.⁷

Il De Sanctis di d'Annunzio è appunto uno di "quei rari spiriti" sempre pronti a mettersi in discussione per comprendere le possibili "forme" nelle quali si cela il pensiero umano. "Nulla gli era estraneo di ciò che concerne l'intelligenza", ovvero della capacità di capire e anche di portare in tutte le sue ricerche

un calore sincero e comunicativo: il calore d'uno sforzo intellettuale che, se non sempre riesciva a sciogliere un problema d'arte o ad estrarre l'intima essenza di un'opera, moveva però sempre qualche flutto d'idee spesso nuove o improntate d'un'impronta particolare.⁸

Se d'Annunzio ci tiene a rimarcare che De Sanctis non è stato un filosofo, è però colpito dal metodo di lettura e di analisi dell'opera d'arte, soprattutto in quel mettersi in sintonia con l'artista, dandogli una *seconda vita* attraverso la critica.

Di particolare interesse ci sembrano le citazioni desanctisiane disseminate nell'articolo che illustrano puntualmente le letture che d'Annunzio conduce sulla produzione del nostro più grande storico della letteratura. E cominciamo proprio da qui: nessuna traccia della *Storia della letteratura italiana*⁹ in questo articolo, ma letture puntuali del De Sanctis critico del Petrarca,¹⁰ l'opera sua più discussa, e vari lacerti dai *Saggi critici*,¹¹ che per più di una generazione, sono stati riferimento essenziale. Manca all'appello anche la *Giovinetta*, la cui prima edizione postuma apparve nel 1889 per essere poi rilanciata da Morano proprio nel 1894, mentre non possiamo sapere se qualcosa dell'ultimo De Sanctis conferenziere sia stata acquisita direttamente dai giornali dell'epoca, ai tempi delle cronache mondane. E penso all'ultima conferenza romana del Maestro sul *Darwinismo nella storia e nell'arte* su cui occorrerà ritornare.¹²

La prima citazione proviene appunto dal *Saggio critico sul Petrarca*. Si tratta della formula conclusiva di un lungo ragionamento desanctisiano, che d'Annunzio più avanti cita anche nella sua parte iniziale, quella che in De Sanctis funge da premessa, ma qui ne diventa conseguenza. E già in questa manipolazione della fonte di riferimento notiamo l'uso tipico del laboratorio dannunziano che se non si inaugura, sicuramente a Napoli si affina, rielaborando le fonti, frasi e annotazioni prese qua e là attraverso studi sistematici, ma poi parcellizzate e riutilizzate ai propri fini in modo da trasformarle in altro da sé.¹³

Questo metodo di lavoro è già riconoscibile nella *Nota*, sia perché alcune idee e citazioni di De Sanctis saranno riprese nelle *Note su Giorgione e su la critica* (e quindi nel "ragionamento" *Dell'arte, della critica e del fervore* premesso alla *Beata riva* di Angelo Conti)¹⁴, sia perché all'interno dell'articolo si riconoscono frasi estrapolate da altre letture, poi riversate in scritti diversi.

Ma torniamo alla *Nota* dannunziana e alla prima citazione tratta dal *Saggio sul Petrarca*:

il critico può sentirei uno con l'artista e col suo lavoro, può ricrearlo, dargli la *seconda vita*, può dire con l'orgoglio di Fichte: — Io creo Dio!

E più avanti:

La critica è dirimpetto all'opera d'arte quello che la filosofia è dirimpetto all'opera della natura. Si può anzi dire che tante sono le forme della critica, quante quelle che nel processo dei secoli ha preso la filosofia. Anche la critica ha la sua storia naturale, la sua anatomia, la sua fisiologia, la sua fisica e la sua metafisica. Come il pensiero si è andato a poco a poco alzando nell'interpretazione della natura, così la critica dalle forme più palpabili e più grossolane della produzione artistica è salita di mano in

mano sino alla forma, sino a quell'unità immediata ed organica del contenuto, in cui è il segreto della vita.¹⁵

A d'Annunzio interessa dunque l'atto creativo, il lavoro dell'artista connesso al "segreto della vita", al miracolo dell'intuizione poetica. La genialità della critica desanctisiana sta proprio in quel suo saper cogliere "per intuito", grazie al "senso della bellezza" che nasce dal "culto della forza creatrice", il mistero della "genesì artistica". Un critico di questo tipo è infatti capace di intuire, grazie alla sua sensibilità, che il poeta, in qualunque tempo sia vissuto,

nel manifestare il suo mondo interiore, non soltanto comunica con noi fraternamente, non soltanto risveglia nel nostro spirito cose da noi stessi ignorate, non soltanto sembra darci il ricordo di qualche forma che i nostri occhi mortali non hanno mai veduta; ma veramente è il primo interprete di ciò che in noi vive eterno, è la voce della nostra coscienza profonda, è l'anima della nostra anima.¹⁶

Vista dall'ottica dell'artista creatore, la parola desanctisiana è destinata a incidere un solco profondissimo nell'arte di un d'Annunzio, ormai alla ricerca di quelle verità per cui l'artefice, nell'atto creativo, diventa "la voce della nostra coscienza profonda", si eterna collocandosi fuori dalla sfera dei mortali, si trasforma nel creatore del dio che è in ciascuno di noi.

Saccheggiato in più parti il *Saggio sul Petrarca*, viene però da uno dei più interessanti tra i *Saggi critici*, quello dedicato a Victor Hugo, la citazione destinata a fecondare il laboratorio del giovane d'Annunzio, tanto più che sulle parole chiave del reale, del vero poetico/artistico e dell'ideale, proprio in quel torno di mesi, lo scrittore aveva incrociato un testo per lui rivelatorio, la biografia che Gabriel Séailles dedicava a Leonardo da Vinci. Aveva detto De Sanctis:

Il lettore poetico sa bene che ciò che il poeta vi presenta non è il reale, ma il vero.¹⁷

La frase, estrapolata dal contesto, diventa assiomatica, tant'è che viene sottolineata. Si tratta della spia più significativa dell'interesse dannunziano intorno ai nodi problematici della nuova estetica tra Positivismo e Decadentismo. Un gruppo di carte riemerse dal Fondo Gentili, e da noi studiate in rapporto alle *Vergini delle rocce*, contiene appunti di lettura dal volume di Séailles,¹⁸ riutilizzati non solo in questo articolo ma anche in quelli limitrofi e precisamente in *Una tendenza* (in «Il Mattino», 30-31 gennaio 1893), *Elogio dell'epoca* (in «La Tribuna», 23 giugno 1893), *La morale di Emilio Zola* (in «La Tribuna», 15 luglio 1893),¹⁹ ma anche nell'intervista a Ugo Ojetti,²⁰ tutti scritti per l'appunto esteticamente programmatici, ivi compresa la *Nota* inviata a Herelle per l'allestimento del volume di novelle in Francia.²¹

Nella *Nota su Francesco De Sanctis* si leggeranno quindi, attribuite al pensiero del Maestro irpino, varie frasi tradotte dall'autore francese che le aveva coniate per l'arte di Leonardo da Vinci:

Sapeva bene che in fondo non v'ha se non un realismo solo: - la potenza tecnica di dar la forma e la vita all'ideale sognato.²² Sapeva bene che realismo e idealismo sono parole di scuola e di guerra, le quali non dimostrano se non la parzialità degli incompleti.²³ Sapeva bene, in fine, che l'ideale non è se non "una forma superiore" del reale.²⁴

Si tratta dunque di riflessioni destinate ad avere una non piccola parte nella produzione dannunziana di quel tempo, a partire dalle *Vergini delle rocce*, il romanzo cui allude Croce in quel torno di anni napoletani. Perciò a De Sanctis spetta un primato, visto che è l'unico ad aver concepito l'intuizione della "critica moderna", nella ricerca delle "emozioni" del lettore di un'opera d'arte per risalire a quelle "provate dall'artefice" nel compierla.

In questa direzione vanno senz'altro lette anche le altre citazioni delle opere desanctisiane, come quella dalla *Postilla alla seconda edizione del Saggio critico sul Petrarca* a nostro parere importante per la coscienza della letteratura nell'artista d'Annunzio

Fatemi cose vive, e battezzatele come volete.²⁵

E ancora:

Se nel vestibolo dell'arte volete una statua, metteteci la Forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio.²⁶

La Vita da un lato, la Forma dall'altro, che d'Annunzio però traduce a suo modo, ossia con quell'ossessione per lo stile che dominò la sua riflessione negli anni napoletani. Da questo punto in poi, infatti, lo scrittore si soffermerà nella *Nota* sullo stile di De Sanctis, rimproverando all'irpino la trascuratezza e la superficialità d'espressione, giacché, mentre "con convinzione così tenace predicava il culto della forma" non era capace, a parere del suo critico, di dominare il "verbo", la retorica. E vale la pena di sottolineare che la frase riportata "a caso"²⁷ da d'Annunzio per testimoniare la debolezza stilistica desanctisiana sarà poi attentamente segnalata da Croce alla riproposizione del *Saggio critico sul Petrarca* nel 1907. Al "raggomitolata come in medaglia" Croce infatti postilla:

Ecco un esempio caratteristico di quelle scorrettezze stilistiche, cui si lasciava andare il De-S. È chiaro che la parola "raggomitolata" sta in luogo di un'altra che egli non ha avuto la pazienza di cercare: come "compressa", o "ridotta", o simile.²⁸

Se torniamo alla *Nota*, dobbiamo infine considerare che pure questa lunga digressione sullo stile desanctisiano riguarda ancora una volta d'Annunzio stesso: quell'attenzione maniacale all'espressione, alla musicalità delle parole, alla poesia lo condurrà a battere nuove strade, il teatro innanzitutto, ma prima, e qui, a Napoli, a quel capolavoro che è il *Trionfo della morte*, dove l'opera d'arte nasce da una ricerca ossessiva, frutto di stratigrafie e sovrapposizioni. Dunque d'Annunzio parla del critico, ma invero vuol parlare di sé e di quegli studi inaugurati nell'ex capitale del Regno, grazie alla vicinanza di uno straordinario gruppo su cui aleggia lo spirito (e potremmo dire anche il corpo!) di Francesco De Sanctis.

3. Il "convitato di pietra": De Sanctis tra Scarfoglio, Carducci, d'Annunzio e Croce

Una testimonianza di Croce mette insieme i nomi di Carducci e d'Annunzio:

L'ultima volta che il Carducci venne a Napoli fu nell'aprile del 1892, e allora l'ho conosciuto anch'io di persona, recandomi una sera agli uffici del giornale *Il Mattino*. Il Carducci vi si tratteneva in compagnia, tra gli altri, di Matilde Serao e di Gabriele d'Annunzio, che dimorava in Napoli. Era venuto per una conferenza, che tenne infatti il 10 aprile al Circolo filologico, sul Parini, e che consisté nella lettura di alcune pagine del libro che pubblicò in quell'anno, la *Storia del "Giorno"*. In quelle pagine, egli citava più volte, e con assenso, i giudizi del De Sanctis.²⁹

Altrove Croce avrebbe ancora ricordato che nella stessa circostanza aveva conosciuto anche Gabriele d'Annunzio:

Eravamo stati presentati in Napoli una sera dell'aprile 1892, nella redazione del *Mattino*, dove mi ero recato a ossequiare il Carducci; e l'autore dell'*Innocente*, che allora cominciava a preparare le *Vergini delle rocce*, sapendomi esperto dei monumenti napoletani, colse l'occasione per pregarmi di fargli da cicerone in una visita alla

chiesa di Santa Chiara. Prendemmo appuntamento pel giorno dopo, aspettai un'ora al luogo indicato, e il poeta non venne...³⁰

Se la redazione del "Mattino" di Scarfoglio è un nodo cruciale, com'è ampiamente noto, della Napoli post-unitaria, qui importa mettere in relazione tra di loro i nomi dei protagonisti, che per una serie di contingenze risultano tutti legati al De Sanctis, e rendono quindi la dannunziana *Nota* di cui ci occupiamo qui più significativa e rilevante anche nel senso di ricostruzione storica di un ambiente intellettualmente vivace. Dobbiamo infatti ricordare che proprio Edoardo Scarfoglio aveva denunciato la dimenticanza colpevole della salma di De Sanctis (Pennetti lo mette in cima alla lista di coloro che invocarono una soluzione tempestiva e degna).³¹ Ma c'è un episodio, di dieci anni prima, che, chiamando in causa Scarfoglio, Carducci e De Sanctis, s'interseca con il tributo che viene elargito al critico dopo due lustri. Il 16 dicembre 1883, Edoardo Scarfoglio, allora di stanza a Roma, firmava un lungo articolo in prima pagina, *La critica del Carducci*, dove l'entusiasmo per il maestro bolognese gli dettava parole non lusinghiere contro De Sanctis, l'hegelismo e Napoli. All'origine di molti e superficiali commenti sulla contrapposizione tra settentrionali e meridionali anche nella critica letteraria, Scarfoglio scadeva in una descrizione bozzettistica del folklore alimentare partenopeo, che giustificava, secondo lui, la propensione alla metafisica di Napoli e dei suoi abitanti.³² Vittima ne rimaneva il povero De Sanctis, e soprattutto le sue posizioni critiche più avanzate, come quelle dell'ultima conferenza pubblica, *Il darwinismo nella vita e nell'arte*, stenografata e pubblicata da Francesco Torraca sulla "Rassegna" del 17 marzo 1883. Perciò, fu proprio lui, il discepolo e trascrittore delle lezioni della seconda scuola del Maestro irpino a Napoli, a rispondere per le rime al rampante giornalista nell'articolo *Per la verità e per Francesco De Sanctis*,³³ apparso il 22 dicembre 1883 sulla "Rassegna", il giornale che allora dirigeva il fratello Michele, tra i primi sostenitori politici di De Sanctis all'indomani dell'Unità. L'episodio assume rilevanza proprio considerando le date: l'improvvisa scomparsa di De Sanctis a ridosso di quelle polemiche, il 29 dicembre, metteva a tacere quei "moretti" carducciani di cui si lamentava anche D'Ancona,³⁴ ma lasciava un solco tra le opposte fazioni, di fatto insanabile. E basterebbe qui citare il saggio del 1911 che Benedetto Croce dedica ai due contendenti *Il De Sanctis e il Carducci*³⁵ e i due interventi di Torraca sulla questione, nel 1902, quando concludendo la sua prolusione dalla cattedra di letteratura comparata dell'Università di Napoli, che era stata appunto la cattedra di De Sanctis, menzionava quella polemica scarfogliana³⁶ e nel 1907, quando, ripubblicando il suo intervento nella raccolta dedicata a Carducci,³⁷ suscitava il fastidio del "Giornale storico della letteratura italiana": «uno solo, l'ultimo *Il Carducci e il De Sanctis*, poteva non esserci perché se aveva valore di opportunità nel 1883 quando uscì per la prima volta, oggi non fa che sfatare pregiudizî ormai dissipati»³⁸.

Pregiudizi invero, insuperati nella scuola italiana, che hanno ancora qualcosa di fruedianamente irrisolto, soprattutto nelle contrapposizioni tra meridionali e settentrionali. Colpisce, tuttavia che, nel 1915, nel *Contributo alla critica di me stesso*, capitolo II, *Svolgimento della vita intellettuale*, Benedetto Croce, tracciando la genesi della sua formazione filosofica, contrapponga decisamente a d'Annunzio proprio Carducci, e proprio ricostruendo il suo rapporto con il pensiero desanctisiano. Croce ammette:

Il problema generale, al quale io ora mi avvedo di avere per lunghi anni lavorato si potrebbe formulare come quello di accogliere e risolvere il pensiero del De Sanctis in una mente disposta in altro modo dalla sua, cioè intesa a determinare quanto in lui rimaneva indeterminato, a stringere in fascio con coerenza sistematica tutti i quesiti storicamente esistenti della filosofia [...] così da far sorgere una filosofia dove egli aveva dato semplici saggi su particolari scrittori e delineaioni di storia letteraria e, in conseguenza, una critica e una storiografia nuove in più punti, e nuove nella loro fisionomia, per effetto di quell'approfondimento e sistemazione filosofica.

E continua poi affermando che, se quei nessi non erano stati compresi nella giovinezza, era per via di un'educazione "platonico-scolastico-herbertiana" che lo protesse non solo dalle insidie del "naturalismo e materialismo", ma anche da quelle più suadenti del

sensualismo e del decadentismo che allora si iniziarono e presto trovarono una figura rappresentativa nel mio quasi coetaneo e corregionale, ma non correligionario, Gabriele D'Annunzio. Non rammento di aver mai, nemmeno per un istante, smarrito il discernimento tra raffinatezza sensuale e finezza spirituale, voli erotici ed elevatezza morale, falso eroismo e schietto dovere, e non mai, pure ammirando a luoghi l'arte del D'Annunzio, detti il più fuggevole e sentimentale assenso all'etica che egli suggeriva o addirittura predicava. Quello che si è scritto più volte da giovani critici circa le affinità o le analogie tra l'opera del D'Annunzio e la mia, è semplice parto d'immaginazione [...]. Il D'Annunzio ed io siamo spiritualmente di diversa razza, né, d'altra parte, sarebbe stata agevole un'efficacia di lui sull'animo mio, perché i coetanei di solito non operano sui coetanei, ma sulla nuova generazione, e infatti il dannunzianesimo propriamente detto è cosa della generazione che si formò dopo il 1890. La mia generazione, se mai, fu carducciana.³⁹

Se da un lato sembra quasi di essere ritornati in quella redazione del "Mattino", dove Croce, recandosi per Carducci, aveva conosciuto d'Annunzio, dall'altro dobbiamo di nuovo tornare a quel 1893, l'anno in cui, mentre d'Annunzio cercava la sua via per l'arte, tra realtà e verità, rileggendo De Sanctis, Croce, rileggendo anche lui De Sanctis, rifletteva per la prima volta sui nessi filosofici della storia e dell'arte in una memoria, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, letta presso l'Accademia pontaniana il 5 marzo (l'avrà udita d'Annunzio?) e poi confluita in un volume autonomo qualche anno dopo, dove arte e storia sono definite entrambe "rappresentazione della realtà", l'arte di quel reale che è possibile, la storia di quel reale che è il fatto, l'accaduto.⁴⁰ Insomma non sfugge al Croce maturo che, a partire da premesse similari, e segnatamente dalla lezione del De Sanctis, d'Annunzio abbia senz'altro imboccato la via dell'Arte, mentre lui, attraverso la Storia, sia approdato alla Filosofia.

Uno scrittore, quando parla di uno scrittore, parla anche di sé: Croce, parlando di d'Annunzio, rammenta le sue ingenuità giovanili; d'Annunzio, occupandosi di De Sanctis, delinea la sua poetica a venire. Nell'obiettivo di una *forma vivente*, infatti, il grande pescarese aveva imboccato decisamente la strada che lo avrebbe per sempre allontanato dal *reale*, anche declinato in senso di verosimiglianza storica, ma non dalla *vita* e dal *vero*.

NOTE

1. La cronaca della giornata, le adesioni alla sottoscrizione, i telegrammi degli assenti e il discorso di Bonghi sono raccolti nel volume pubblicato per l'occasione: *Commemorando Francesco De Sanctis dopo un decennio dalla morte*, a cura di Vincenzo Pennetti, Napoli, Morano, 1894.

2. Lo ricorda Michele Cataudella, *Francesco De Sanctis. Immagini e ambiente*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, pp. 15-16 (le citazioni a p. 15). Nel volume commemorativo approntato da Mario Mandalari all'indomani della morte (*In memoria di Francesco De Sanctis*, Napoli, Morano, 1884) si leggeva la cronaca della consegna del cadavere imbalsamato nella giornata del 19 febbraio 1884, pp. XXVIII-XXX: "Tutti in piedi, tutti fuori, tutti in vettura, in silenzio, a vedere il maestro adorato nel suo ultimo letto, entro ad un lenzuolo bianco, nella cappella del suo caro Poppino de Luca, a Poggioreale. Là vedemmo una coorte: Giuseppe e Domenico de Luca, Raffaele Bonari, Giuseppe Tammeo, Egidio Candia, il colonnello Testa, Ernesto di Pietro, e tutta la Redazione del Risveglio Irpino; poi venne Schrönn, de Bonis, ed il cav. Morgigni. Eravamo circa duecento. E c'erano studenti e donne e guardie e preti e custodi: chi le ha vedute tutte queste persone? Il nostro sguardo era là, nella cassa. Oh! mio caro de Bellis, sento che vi voglio bene. Giosuè ha fermato il sole e voi avete fermato la morte. Avete vinta la morte stessa. Non parla; ma è lui. È rigido, è freddo. Ma è lui, de Sanctis. [...]"

Si fa la regolare consegna del cadavere imbalsamato alle Autorità governative e comunali: sottoscrivono il verbale, come testimoni, Bruto Amante e Rastrelli; il Colonnello Testa, intrepido quando deve compiere tristi e grandi doveri, rappresenta la signora Marietta, sempre inconsolabile. Si chiude la cassa e la Cappella. Il vento muggia, intanto, su' cipressi e scote le croci e le lunghe aiuole dell'allegria terra dei morti.

3. Questo il testo: "Vissuto LXV anni fino al MDCCCLXXXIII / Patriota Esule Critico sovrano / Che insegnando una nuova / Incomparabile maniera / Di interpretare i nostri scrittori / Infondeva nei giovani / Amore di tutte le imprese grandi / Il Municipio di Napoli / E la nativa Provincia di Avellino." Si tenga presente che, mentre Vincenzo Pennetti sostiene che la bara fu tumulata quel 23 giugno sotto il monumento di Belliazzari, c'è chi sostiene che De Sanctis sia stato invece inumato nella tomba fatta erigere l'anno prima dalla vedova, Maria Testa Arenaprimo (con tanto di lapide dettata da Giovanni Bovio: "MDCCCLXXXII / Te ricorderà l'Italia / O FRANCESCO DE SANCTIS / insino a quando / vedrà vivi nelle pagine tue / sei secoli di gloria ideale / d'imminente età più umana / indicatori. / Io che ti udii parlare con gli Avi / parole ch'erano leggi / e me chiamare Tua sempre / qui ridussi il talamo / fidente nel colloquio nostro / sospeso non rotto. / Maria Testa Arenaprimo").

4. Gabriele d'Annunzio, *Nota su Francesco De Sanctis*, in "La Tribuna", 28 giugno 1893, ora in *Scritti giornalistici 1886-1938*, a cura di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2003, pp. 208-213 (e note alle pp. 1970-1971) e prima in *Le cronache de "La Tribuna"*, a cura di Ruggero Puletti, Bologna, Boni, 1993, vol. 3, pp. 652-657. Sulla *Nota* cfr. Ricciarda Ricorda, *Gli anni di Napoli e la poetica del romanzo*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2005, p. 290 e relativa bibliografia.

5. G. D'Annunzio, *Nota...* cit., p. 208.

6. G. D'Annunzio, *La morale di Emilio Zola*, in *Scritti giornalistici* cit., pp. 214-232.

7. Sull'uso sostantivo del termine "intellettuale" è intervenuta persuasivamente Emma Giammattei, *D'Annunzio giornalista a Napoli. I segni del contesto*, in *D'Annunzio giornalista*, Atti del V Convegno di Studi internazionali dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), a cura di Edoardo Tiboni e Luigia Abrugiati, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1984, pp. 37-57.

8. G. D'Annunzio, *Nota...* cit., p. 208.

9. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Edizione Nazionale, Torino, Einaudi, 1958 (I ed.: Napoli, Morano, 1870).

10. Id., *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Edizione Nazionale, Torino, Einaudi, 1958 (I ed. Napoli, Morano, 1869; II ed. accresciuta, ivi 1883).

11. Id., *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1869.

12. Id., *Il darwinismo nella vita e nell'arte*, in «La Rassegna», 17 marzo 1883.

13. Lo testimonia Francesco Saverio Nitti, anche lui di stanza al "Mattino" in quel torno di anni: *D'Annunzio, la guerra e Fiume*, in *Scritti politici. Rivelazioni. Meditazioni e ricordi*, a cura di Giampiero Carocci, Edizione Nazionale, Bari, Laterza, 1963, vol. XV, pp. 319-321: "Ammiravo la sua grande capacità di lavoro. Moltissime ore egli rimaneva curvo di fronte al tavolo e preparava e rivedeva i suoi scritti con pazienza di benedettino. Nulla era da lui improvvisato. Un'altra cosa che mi colpiva era la diligenza con cui leggeva e rileggeva i vecchi classici italiani e non solo Boccaccio, ma Cavalca, i *Fioretti* di San Francesco e soprattutto il *Novellino* e altre vecchie prose. Le frasi e i modi di dire che più lo colpivano copiava con la sua grossa scrittura diligentemente."

14. Cfr. G. d'Annunzio, *Note su Giorgione e su la critica*, in "Il Convito", I, 1895; *Dell'arte, della critica e del fervore*, in Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, preceduto da un ragionamento di G. D'Annunzio, Milano, Treves, 1900 (ora a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000).

15. Id., *Nota* cit., pp. 209-210. Si veda la frase desanctisiana nella sua interezza, tratta appunto dal *Saggio critico sul Petrarca*, nell'edizione del 1883, quella utilizzata da d'Annunzio, a p. 14: "La critica è dirimpetto all'opera d'arte quello che la filosofia è dirimpetto all'opera della natura. Si può anzi dire che tante sono le forme della critica, quante quelle che nel processo dei secoli ha preso la filosofia. Anche la critica ha la sua storia naturale, la sua anatomia, la sua fisiologia, la sua fisica e la sua metafisica. Come il pensiero si è andato a poco a poco alzando nell'interpretazione della natura, così la critica dalle forme più palpabili e più grossolane della produzione artistica è salita di mano in mano sino alla forma, sino a quell'unità immediata ed organica del contenuto, in cui è il segreto della vita. Là il critico può sentirsi uno con l'artista e col suo lavoro, può ricrearlo, dargli la seconda vita, può dire con l'orgoglio di Fichte: — Io creo Dio!"

16. G. D'Annunzio, *Nota* cit., p. 209.

17. Ibidem. E si veda F. De Sanctis, *Di alcuni caratteri della poesia moderna. Contemplazioni di Victor Hugo*, in *Saggi critici...* cit., p. 472: "Ci ha di quelli, i quali fanno di berretto a Victor Hugo e lo salutano poeta, ma sotto beneficio d'inventario; accettano la sua poesia, ma rifiutano le sue metafore

e le sue antitesi. Non sanno essi comprendere come i cadaveri possano sentir freddo, come il legno parli, come neroneggi la pietra. Gli è che il cadavere, il legno e la pietra non sono per Victor Hugo cose reali, ma semplici forme, variamente accozzate, dove egli suggella il pensiero: di modo che la loro realtà poetica è non in quell'involuppo esteriore, che fa dell'una un cadavere e dell'altra una pietra, ma nell'anima o nel contenuto che il poeta vi ha messo. / Per godere della poesia bisogna alzarsi dalla nuda realtà e ricordarsi che il regno delle Muse è il regno delle ombre, e che la realtà è data in balia del poeta per disfarla e ricrearla in nuove combinazioni: ciascuna poesia è un nuovo fiat. Il lettore poetico sa bene che ciò che il poeta vi presenta non è il reale, ma il vero; e comprende perché Goethe fa parlare i fiori, e perché Victor Hugo gitta al di dentro della pietra l'anima di Nerone”.

18. Gabriel Séailles, *Leonard de Vinci l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892.

19. Cfr. *Scritti giornalistici...* cit., pp. 123; 206-207; 231.

20. *Gabriele d'Annunzio*, in Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 297-331 (ora anche in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002).

21. Cfr. *Carteggio D'Annunzio – Hérelle* (1891-1931), a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 346-250 (ma si veda anche l'Introduzione, con ampi riferimenti alle questioni dello “stile”). Sulle carte di appunti da Séailles cfr. Maria Teresa Imbriani, «*Nascondere il brutto o volgerlo al sublime*»: *nel laboratorio delle “Vergini delle rocce”*, in “Quaderni del Vittoriale”, nuova serie, 3, 2006, pp. 39-130.

22. La frase è estrapolata dagli appunti autografi conservati nel Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ARC.21.1/69, 1: “In fondo non v'ha che un solo realismo: la potenza tecnica di dar la forma e la vita all'ideale sognato”, che a sua volta traduce Séailles, op. cit., p. XI: «*Son réalisme n'est que la puissance technique de donner la forme et la vie à l'idé al qu'il rêve*».

La stessa espressione in *Note su Giorgione e la critica*, in «Il Convito», gennaio 1895 (ora in *Scritti giornalistici...* cit., p. 302): «*Anch'egli [De Sanctis] sapeva bene che nell'opera d'arte lo stile è tutto e che soltanto lo stile ha la potenza di dar la forma e la vita all'ideale sognato*».

23. La frase proviene dalla carta autografa del Fondo Gentili ARC.21.1/69, 2-3: “Non v'è contraddizione tra i due termi[ni] [3] realismo e idealismo. Sono parole di scuola e di guerra che non dimostrano se non la parzialità degli incompleti”, che traduce riassumendo Séailles, op. cit., p. 67: «*La contradiction n'existe que pour ceux qui se font du réalisme la singulière idée que vous savez: réalisme, idéalisme, ce sont là mots d'école et de guerre qui ne marquent que la partialité des incomplets. La vérité matérielle n'est, pour le Vinci, qu'un moyen de donner plus de relief à la vérité morale. Il apporte dans la peinture le souci du grand poète dramatique qui fait agir des vivants et n'agit pas de vains fantômes. La pensée est la grande réalité humaine. Dans la nature, selon lui, l'âme crée le corps qui la manifeste; ainsi, dans l'art, la forme ne doit être que l'image de l'esprit*».

24. Anche questa frase è nella carta autografa del Fondo Gentili ARC.21.1/69, 1: “L'ideale non si distingue dal reale se non per questo: ch'esso è una *forma superiore* del reale” che traduce riassumendo Séailles, op. cit., p. 18: «*L'objet change, c'est le même art de concentrer les traits expressifs, de faire sortir du réel même, à force de le comprendre, l'idéal qui, à dire vrai, ne s'en distingue pas puisqu'il n'est une forme supérieure, puisqu'il est fait des mêmes éléments combinés selon les mêmes lois par un esprit qui est la nature encore*».

La stessa espressione si legge anche in *Note su Giorgione e la critica* cit.: «[...] e sapeva bene che l'ideale non è se non “una forma superiore” del reale».

25. D'Annunzio, *Nota...* cit., p. 210. E si veda De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca* cit., pp. 40-41: “Ciascun vede che l'ideale, così nella sua sostanza come nella sua espressione, è tanto innaturato nell'uomo, che negar quello è sconfessar questo. Del resto, è la moda. Oggi, a forza di guardar nell'uomo la bestia, talora dimentichiamo l'uomo. / E ci è un altro significato dell'ideale. Ed è quell'ingrandire gli oggetti di là delle proporzioni naturali, e sotto nome d'individui rappresentare tipi ed esemplari. Questo m'è parso una mutilazione; e questo ho sempre biasimato nei miei scritti fin dalla prima giovinezza, e principalmente poi in questo scritto. Così venni nel concetto che la base dell'arte non è il bello o il vero o il giusto o altro tipo, ma il vivente, la vita nella sua integrità. E, se mutilazione della vita è l'allegoria, il simbolo, il tipo, non è minore mutilazione quel riscare dall'individuo ogni vestigio tipico, ogni segno del gruppo, della classe, del genere a cui appartiene. Sicché anche questo ideale vuol essere rispettato. E, per finirla, tutta la quistione è di misura, e non è il caso di ammazzare né il reale, né l'ideale, che in fondo sono tutti e due il vivente, la vita. / Fatemi cose vive, e battezzatele come volete.”

26. D'Annunzio, *Nota...* cit., p. 210. E si veda De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca* cit., p. 36: “Se nel vestibolo dell'arte volete una statua, metteteci la Forma, e in quella mirate e studiate, da quella sia il principio. Innanzi alla forma ci sta quello che era innanzi alla creazione il caos. Certo, il caos è qualche cosa di rispettabile, e la sua storia è molto interessante: la scienza non ha detto l'ultima parola

su questo mondo anteriore di elementi in fermentazione. Anche l'arte ha il suo mondo anteriore; anche l'arte ha la sua geologia, nata pur ieri e appena abbozzata, scienza *sui generis*, che non è critica, né estetica. Apparisce l'estetica quando apparisce la forma, nella quale quel mondo è calato, fuso, dimenticato e perduto. La forma è sé medesima, come l'individuo è se stesso, e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'idea. Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente; i suoi criteri, la sua ragione di esistere non è in altro che in questo solo motto: - Io vivo."

27. D'Annunzio, *Nota...* cit., pp. 211-212 e si veda De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca* cit., p. 308: "Il poeta non gitta risolutamente un occhio nel suo male, anzi ne lo ritira spaurito; ed in luogo di apparecchiare i rimedii, s'abbandona e fantastica. Il che spiega l'impressione superficiale che fa questa poesia, dove la storia del cuore, raggomitolata come in medaglia, lascia appena intravedere abissi inesplorati. Si può dire che il *Canzoniere* sia una superficie, scavata di mano in mano dalla lirica moderna; o, se vi piace meglio, una prima pagina, in cui sono schizzati i semplici motivi della musica posteriore."

28. F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, nuova edizione a cura di Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1907, p. 300. Nell'Introduzione Croce faceva esplicito riferimento a d'Annunzio (pp. VI-VII), sebbene non citasse questo articolo ma la già citata premessa alla *Beata riva* di Angelo Conti: "Malgrado l'elaborazione letteraria, il lavoro conserva le tracce della primitiva forma orale; ed è stato facile al D'Annunzio l'andarvi censurando metafore sconcordanti, deficienze di ritmo, parole improprie e frasi vaghe. Ma, allorché il D'Annunzio in forza di queste censure stilistiche, conclude, con molta gravità, che «l'opera critica dell'illustratore di Farinata e di Ugolino essendo priva di quella resistente virtù vitale che è lo stile, dovrà in breve perire», non si può non deplorare la leggerezza di un tal giudizio. Perché, non solo i libri dei pensatori serbano la loro peculiare virtù anche quando non sieno capolavori artistici: ma questo del De Sanctis, nonostante la frequente imprecisione e scorrettezza di particolari, è così fresco e vivace da riuscire attraentissimo anche sotto l'aspetto letterario, meglio di molte prose elaborate, accurate e fredde. E torna in niente il paradosso di Gustavo Flaubert, che i piccoli scrittori debbono scrivere bene, ma i grandi hanno anche il diritto di scrivere male."

29. B. Croce, *Aneddoti carducciani*, in "La Critica", 8, 1910, p. 432. Su Croce e d'Annunzio, si veda almeno Raffaele Sirri, *Il D'Annunzio di Croce*, in *D'Annunzio a Napoli...* cit., pp. 295-304.

30. Id., *Pagine sparse. Memorie, schizzi biografici e appunti storici*, serie terza, a cura di Giovanni Castellano, Napoli, Ricciardi, 1920, pp. 32-33.

31. Cfr. il volume *Commemorando...* cit., p. 2: "Il primo, fra' pubblicisti napoletani, che s'occupò della questione della sepoltura, fu il mio amico Edoardo Scarfoglio, fin dal dicembre dell' '84, e scrisse due articoli, nel Corriere di Napoli, i quali provocarono una lettera nobilissima del generale Marselli. Risolledata, da me, la questione, pubblicarono splendidi articoli, Matilde Serao, nel Mattino, Michele Ricciardi nel Pungolo, Ettore Moschini, nel Corriere di Napoli, Andrea Torre, nella Riforma, Mario Mandalari, nella Piccola Rivista di Roma, Caramba, nell'O di Giotto, Aniello Falcone (l'egregio amico Valentino Gervasi), nel Torneo, Giuseppe Errico, nella Tavola rotonda, l'avv. Pasquale Squitieri nella Cronaca d'Italia, ed io stesso scrissi quel che potetti nel don Marzio del Sacerdoti, ed in Fortunio, di G. M. Scialinger. Molti altri giornali politici di Napoli e di Roma, come il Paese, il Roma, il Napoli, la Tribuna e il Diritto, si occuparono del doloroso argomento, ed anche parecchi giornali di provincia, fra' quali tre del Principato ultra, La Sentinella irpina, la Provincia e il Popolo irpino."

32. Edoardo Scarfoglio, *La critica del Carducci*, in «La Domenica Letteraria», 16 dicembre del 1883, (ristampato nell'*Appendice* a E. Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, note di Antonio Resta, Napoli, Liguori, 1990, pp. 328-336). Ne riportiamo qualche stralcio: "[De Sanctis], nelle sue ultime prove critiche, che furono delle pubbliche conferenze, fece un tale pasticcio di idealismo darwiniano e di darwinismo hegeliano, da indurre parimente a gridar per l'orrore hegeliani e darwiniani. [...] nel Carducci appunto avreb'egli dovuto cercare a preferenza il tipo dei novissimi critici, per più ragioni, delle quali moltissime obbiettive e questa subbiettiva: il Carducci, nel suo saggio di commento al *Canzoniere* del Petrarca - opera mirabile ch'egli non può lasciare incompiuta - fa un'osservazione che definisce mirabilmente il distacco fra le due scuole critiche. Si tratta di determinare la data di due canzoni scritte a molta distanza di tempo: il De Sanctis, per questa determinazione si affidò al suo intuito hegeliano e dimostrò l'opinione sua con molte sottilissime argomentazioni metafisiche; il Carducci invece ricorse direttamente ai documenti, e trovò che l'opinione del De Sanctis era per l'appunto falsa, e osservò che, in fatto di date, le opinioni sono una allegra oziosità accademica quando non siano fonte di errore, e provò che nella critica l'idealismo è un triste ausiliario. [...] È uno studio non vano, quello del hegelianismo italico; perché la filosofia hegeliana è stata l'anima ispiratrice di molta vita politica e letteraria, segnatamente napoletana. Chi sa per quale strana causa fisiologica, la città d'Italia ove il sano e ilare pantagruelismo della vita più nativamente e largamente è diffuso, ove il diletto del mangiare e del bere e dell'amare le donne belle e tutte le altre

cose belle è più profondo e più vivo, è poi quella che più volentieri cede alle insidie dell'idealismo, è la più loica, la più disputatrice, la più teorizzatrice. Chi sa? Nelle ore della digestione volentieri lo spirito umano si discioglie dai lacci dell'organismo, e scorre liberamente le regioni azzurre dell'inconoscibile, e si adagia soavemente sulle fuggevoli piume del sogno; e mentre i succhi gastrici disfanno il cibo, e segregano e avviano negli organi umani gli elementi della vita, la volontà dell'uomo pare che ceda per un momento al sonno, e lasci le immagini accumulate nella memoria levarsi al volo. Allora in tutto il corpo corre un'onda di tepore soave, e per quel tranquillo esercizio della vita si espande da tutto l'essere una ilarità serena e mite, nella quale ride il fermento del vino: lo spirito guidato da una sensazione diletta, si libera a grado a grado dalle angustie e dai richiami del dolore, e fluttua in alto oltre i confini del sensibile e del percettibile. Questo ognuno, che dopo il pasto ami di digerire in silenzio, fumando e bevendo tuttavia del tè, può sperimentare ogni giorno. Or pensate che debba essere nella digestione complessiva di un popolo, dopo quelle tremende scorpiate, alle quali il popolo napoletano tanto spesso e tanto volentieri si abbandona."

33. L'articolo *Per la verità e per Francesco De Sanctis* fu poi stampato con il titolo *Per Francesco De Sanctis* in Francesco Torraca, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 382-394 e con il titolo *Carducci e De Sanctis* nel volume *Giosuè Carducci commemorato da F. Torraca*, Napoli, Perrella, 1907, pp. 145-159.

34. Si veda la risposta di Alessandro D'Ancona a Francesco Torraca, in *Carteggio D'Ancona-Torraca*, a cura di M.T. Imbriani, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003, p. 70: "Hai fatto opera di galantuomo. Codesti *moretti* di C[arducci] gli fanno danno, ed egli non se n'accorge ed è da dolersene per lui e per tutti. Sono uno strano adulterio di Petulanza ed Ignoranza."

35. B. Croce, *Il De Sanctis e il Carducci* [1911], in *Una famiglia di patrioti e altri saggi storici e critici*, Bari, Laterza, 1949³, pp. 253-265.

36. "Pochi giorni prima che il De Sanctis morisse, essendomi occorso di rettificare le censure, che un giovane scrittore, ingegnoso ma non esattamente informato, gli aveva rivolte, mi scrisse da Pisa Alessandro D'Ancona: «Hai fatto il dover tuo di galantuomo». Mentre ero immerso nel lutto della sua morte, con pensiero, del quale ognuno di voi sentirà la squisita gentilezza, da Bologna, Giosuè Carducci volle scrivere a me il suo dolore per la irreparabile perdita. In quest'ora per me solenne, poter trarre gli auspici da questo ricordo mi conforta e incoraggia. E, dalla cattedra di Francesco De Sanctis, con animo riverente e grato, invio agli altri due grandi maestri saluti ed auguri "": la prolusione fu pubblicata in «La settimana. Rassegna di lettere, arti e scienze», IV, 1902, pp. 401-416 [7 dicembre 1902] e ristampata in F. Torraca, *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, Perrella, 1910, pp. 89-117 (ora anche in F. De Sanctis, *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di Gennaro Savarese, Torino, Einaudi, 1961, pp. 460-472).

37. Vd. nota 33.

38. In «Giornale storico della letteratura italiana», 50, 1907, p. 187.

39. B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso* [1918], a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1989, pp. 48-49 e pp. 50-51.

40. B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", 23, 1893, pp. 1-29 conflui, con numerose aggiunte e varianti, nel volume *Il concetto della storia nelle sue relazioni con l'arte. Ricerche e discussioni*, Torino, Loescher, 1894.

La Venezia di d'Annunzio: erbe, parole, pietre ed acque nella Città del «Fuoco»¹

Maria Rosa Giacon

Ogni volta che io torno a Venezia, sembra che dietro di me s'abolisca la vita d'esilio come per incanto, e ho il sentimento illusorio ma profondo di non essermene mai dipartito. Così, in questa casa magnifica, tra spiriti in cui più vivace brilla quella venezianità che è un riscontro del settecento, venezianissimo sono fin nella più secreta delle mie vene.

In tal modo, 5 anni prima del suo soggiorno ultimo e storicamente più significativo, d'Annunzio dichiarava la propria appartenenza *in spiritu* alla città lagunare.² Ma, come Jaufré per la Contessa di Tripoli, l'amore di Gabriele per la città di «erbe», di «pietre» e anche, integrando il bel titolo di questo Convegno, di acque; nella quale e per la quale avrebbe proferito «parole» inimitabili, ebbene quest'amore era in lui germogliato in età addirittura puerile, ancora sotto le ali della Cicogna pratese. Amore tutto libresco, che gli faceva stendere il compito d'italiano *Venezia la bella* avvalendosi della guida di Alphonse Royer (1834):³

venivano le feste magnifiche del primo giorno dell'Ascensione, quando il Doge si recava sul Bucentoro a sposare il mare. Allora [...] Venezia prendeva un aspetto meraviglioso e superbo; da tutte le finestre dei palazzi di marmo sventolavano gli stendardi di porpora, i drappi d'oro; le gondole s'infioravano; le navi s'imbandieravano; e in mezzo ai canti, alle grida della folla plaudente, in mezzo a quel turbinio di piume, a quel lampeggiare di ori e di gemme, a quella confusione di colori, a quella pioggia di fiori e di corone si avanzava magnificamente il Bucentoro con sedici ordini di remi, colle vele di porpora, colla poppa intarsiata d'oro, sulla quale stava assiso il Doge scintillante di gemme. L'aria rimbombava di suoni e di evviva, e la regina dell'Adriatico si dava ad una festa sfrenata

Ingenua, inconsapevole, ma a tutti gli effetti già in atto, investitura di Venezia a simbolo d'irrefrenabile *joie de vivre*; non solo, pertanto, il primo tra i “plagi” del poeta, bensì un preannuncio di quella che, con ben altra maestria, sarebbe divenuta la Città del *Fuoco*. Non molto dopo (1879) ecco l'autore di *Primo vere* comporre l'ode *A Bacco Dioniso Nel Museo archeologico della Marciana in Venezia*: suggestione venutagli dal *Catalogo dei marmi marciiani* del prefetto Giuseppe Valentinelli (1863).⁴ Infine, nel 1886 pubblicava sulla nuova «Cronaca bizantina» un sonetto caudato evocante il *Breviario Grimani*, fulgido lascito, allora erroneamente attribuito al Memling, del Cardinal Domenico alla Libreria di San Marco, opera che il giovanissimo direttore della rivista aveva potuto ammirare in una bella riproduzione litografica della *Vie militaire et religieuse au Moyen Age* di Paul Lacroix.⁵ In breve, che l'arte figuri la vita tracciandone preliminarmente le direzioni, che la lettura si sostituisca all'esperienza o, meglio forse, già la costituisca, è notoriamente nel caso di d'Annunzio un dato coesenziale di natura. In particolare, il complesso di simili riferimenti fa sistema: esso testimonia la notevole precocità presso d'Annunzio della fermentazione creativa riguardante Venezia, il configurarsi di mitologemi cui la

realtà avrebbe fornito conferma, ma che a questa già preesistevano nella più libera, e tutt'affatto privilegiata, delineazione fantastica. E se tali modalità sono tipiche della *poiesis* dannunziana, e dunque probabilmente da estendersi a molti altri casi, esse più che mai valgono in quello di Venezia, per la quale, come si verificherà in seguito, la registrazione del reale, di norma affidata agli appunti dei *taccuini*, visibilmente obbedisce ad artistica progettazione: mentre d'Annunzio stende le sue note su dipinti e monumenti e traccia percorsi da un capo all'altro della città, mentre si abbandona a complicati tragitti e ne ricostruisce la topografia, è altra topografia, altri sono i tragitti che invero egli sta seguendo e di volta in volta costruendo. Il travagliatissimo percorso d'arte che avrebbe condotto al *Fuoco* esce da uno sguardo marcatamente selettivo che nella realtà ricerca non solo o non tanto materia d'ispirazione, quanto il giusto riscontro e la conferma delle proprie intuizioni o pre-figurazioni. Ma nel frattempo, per ciò che riguarda quel saggio esordiale, riscontro e conferma non sarebbero tardati a venire, dal momento che nell'87, ossia un anno dopo la stesura del sonetto, d'Annunzio, De Bosis, Carlo Ferrari e Paolo Parenti, issati con la smarrita *Lady Clara* a bordo della Regia «Agostino Barbarigo», attraccavano il 9 settembre con poca gloria e molto sconcerto in Riva degli Schiavoni. Qui, per l'appunto, d'Annunzio prendeva alloggio all'Hôtel «Beau-Rivage», l'attuale «Londra Palace»,⁶ che aveva il pregio di sorgere nel più ameno dei luoghi – un'azzurra finestra su San Giorgio e la Giudecca –, a celebrazione di *amores* rapidi, ma intensissimi – con l'arrivo di Barbara Leoni il 16 settembre e la sua partenza l'indomani –, e in una città ravvivata da importanti eventi culturali, come la recente istituzione ad opera di Carlo Castellani della *Sala Bessarione*, illustrata con una mostra permanente di tipografia veneziana fra i cui tesori figurava anche lo splendido *Breviario*.⁷ Sicché nella Libreria di San Marco, allora situata con il suo ricco museo di statuaria nel Palazzo Ducale, d'Annunzio poté finalmente ammirare dal vero i reperti della sua primitiva ispirazione libresca, e altro ancora, come il bellissimo gruppo scultoreo, a lui affatto nuovo, della *Leda col cigno*. Perché mai la visita alla Marciana, che del resto si trovava a due passi dal «Beau-Rivage», avvenisse solo in data 24 settembre non si può sapere:⁸ viene però da pensare che molte fossero le distrazioni di quel soggiorno spensierato e gaudente, e, ancor libero da un preciso impegno d'arte, forse il più spensierato di tutti, segnato dalle visite ai padiglioni della VI Esposizione d'Arte, la splendida installazione a sapore *Nouveau* di Raimondo d'Aronco, frequentata da ampio pubblico italiano e straniero; occasione fertile d'incontri amicali e scambi d'opinione, dal momento che a visitare l'Esposizione si recavano, ricorda il «Capitan Fracassa», anche gli artisti e letterati conosciuti da Gabriele a Roma, come Cesare Pascarella, Carlo Yriarte, Giuseppe Ferrari e soprattutto il filosofo, critico d'arte Angelo Conti e il pittore Mario de Maria: «L'allegria stagione balneare è finita, l'esposizione artistica si chiude fra un mese [...]», ma «di stranieri son pieni gli alberghi, e di italiani molti non sanno staccarsi dalle lagune più belle e pittoresche ora che mai. C'è ancora Ettore Ximenes scultore [...] C'è ancora Gabriele D'Annunzio arrivato già con la squadra navale e errante pei flutti radiosi sulla neonata *Lady Clara*: ha aspetto mezzo assonnato e stupefatto, e, ch'io sappia, non fa versi nel paese dei versi».⁹ Ciò non corrisponde a completa verità, avendo egli composto al «Beau-Rivage» quel *Frammento d'un poema obliato* che nel 1895 s'inscriverà nel titolo dell'*Allegoria dell'Autunno*. D'altro canto, i ricordi della sua prima visita marciiana affioreranno nel seguito: ciò che allora egli vide, o “rivide”, sarà tesaurizzato nel lungo periodo, tant'è che, come la scultura della *Leda* si sarebbe aperta un varco nel corridoio memoriale della *Licenza*,¹⁰ così menzione al capolavoro della miniatura fiamminga figurava nel ricco *Taccuino* XV dell'ottobre 1897: «PALAZZO GRIMANI, (a S. Maria Formosa) edificato dal Cardinal Grimani, umanista magnifico, celebre per il meraviglioso *Breviario* conservato nella Marciana».¹¹ E addirittura nel 1908, all'indomani della rappresentazione veneziana della *Nave*, consegnando al primo Cittadino (un altro Grimani) il manoscritto della «tragedia adriaca», egli avrebbe rammentato «la magnificenza di un

libro che, custodito come incomparabile tesoro, perpetua nella Marciana il nome della stessa casata dogale ed è la gioia segreta e perenne degli occhi che sanno mirarlo».¹²

Da simile «gioia segreta», ossia segreta fermentazione dell'arte, gli occhi di d'Annunzio mai si distaccheranno nei soggiorni veneziani del decennio successivo. Primo di questi il settembre del 1894, quando l'autore del *Trionfo della morte*, uscito presso Treves nel mese di maggio, s'incontra con Georges Hérelle per prendere accordi sulla traduzione francese del romanzo. Qui il professore di Cherbourg introdurrà il promettente scrittore ai nobili spiriti del circolo della contessa de La Baume a palazzo Venier dei Leoni, di cui alcuni, sia pure per ragioni diverse, gran peso avranno nella sua vita, come il principe austriaco Friedrich Hohenlohe, il proprietario della Casetta rossa in campo San Maurizio, della quale d'Annunzio apprezzerà la grazia settecentesca negli anni Novanta, e che diverrà sua dimora durante la guerra;¹³ Mariano Fortuny, il pittore «wagneriano», l'ideatore di quel famoso sistema a luce indiretta, o «cupola», le cui potenzialità d'ordine scenico-pittorico sedurranno il futuro autore della *Francesca da Rimini*;¹⁴ Eleonora Duse, appassionata lettrice del *Trionfo*, per ora incontrata solamente ma che già lasciava in lui indelebile impronta,¹⁵ e qui sempre avrebbe ritrovato anche l'amico degli anni romani Angelo Conti, il cui *Giorgione*, occhieggiato tra le *nouveautés* d'una libreria veneziana, egli avrebbe a breve recensito sul primo numero del «Convito» debosisiano (gennaio 1895).¹⁶ Ma, altri risvolti biografici a parte, conta un'attestazione che ci viene direttamente da Hérelle. In visita per la città, sotto la guida esperta del Conti, ora sovrintendente delle Gallerie di Venezia, osservava Hérelle come il poeta si mostrasse meno attratto dalle forme esterne della pietra lagunare, e invece conquistato dal cromatismo caldo e avvolgente dei pittori veneziani, il Carpaccio dell'Accademia, il Tintoretto di San Rocco, il Giorgione del Palazzo Giovanelli (quello della *Tempesta*), e sollecitato da talune sculture, quali le tombe dogali a San Giovanni e Paolo e la statua di Bartolomeo Colleoni. Di fatto, «Il passait devant beaucoup de choses sans même leur accorder un regard; il prêtait au contraire une longue attention à celles, peu nombreuses, qui avaient l'heur de lui plaire».¹⁷ È un giudizio che va interpretato e in parte corretto. Gli appunti dei *Taccuini* dannunziani stesi nei soggiorni successivi, del biennio '96-'97 in particolare, ci mostrano un d'Annunzio che, ritornando sui percorsi già esperiti, dedica concentrata attenzione anche agli aspetti architettonici della città lagunare. Ad esempio, nell'*AT2* del giugno '96, egli visita o torna a visitare San Marco e Palazzo Ducale; nel *T VIII*, del medesimo periodo, dedica cura al Palazzo Van Axel, a San Giovanni e Paolo e l'antistante statua del Colleoni, mentre S. Maria dei Miracoli, «Tutta di marmo, puro stile della Rinascenza, isolata, con un fianco sul rio», gli strappa note visibilmente ammirate: «È bella e serena, piena di armonia. Si sponde intorno non so qual riposo divino, su la vita comune, su le opere degli uomini. È il trionfo e la gloria della pietra [c. nostro]. Nell'interno tutto è marmo bianco venato [c. d'A.]. Le venature sono come scritte sapienti» (*TT*, 109). E anche all'esame degli altri taccuini su Venezia, ferma restando la predilezione per il patrimonio pittorico, non si può certo affermare l'insensibilità di d'Annunzio per l'architettura della città. In una cosa, però, Hérelle non s'era ingannato: che quello di d'Annunzio fosse uno sguardo indifferente a tutto ciò non rientrasse nel proprio orizzonte d'attesa. Era invero un turismo specialissimo il suo, mosso da una vista, dicevamo, selettivamente proiettata, perché pre-ordinata nell'interno. In effetti, in quel settembre del 1894, mentre si occupava della resa francese del *Trionfo*, egli doveva avere già in mente, o l'idea essergli nata proprio allora, la stesura non solo di un altro romanzo, ma d'un romanzo precisamente veneziano. Lo si ricava poco dopo, da una lettera del 27 ottobre allo stesso Hérelle: «Per la vostra curiosità, *La sublime aventure*», tale il primo annuncio del futuro *Fuoco*, «è il titolo del romanzo VENEZIANO – che ho già chiaro e vivo nello spirito».¹⁸ E se gli sviluppi concreti di quella storia già «scritta» nello spirito non li possedeva per nulla, ne possedeva però (almeno a tratti) la premessa. Per quest'ultima, la messe di materiali pittorici raccolta in quel soggiorno era bastata ad

attivare il suo irrequieto *laborintus*, com'è vero che nell'inverno del '94 prometteva ad Antonio Fradeletto e Riccardo Selvatico l'orazione inaugurale dell'Esposizione di Venezia, la nostra prima Biennale, da tenersi nell'ultima settimana di aprile. Ebbene, con uno scarto cronologico di mesi, che avrebbe sconcertato (e messo nei guai) gli organizzatori della Mostra, egli avrebbe fatto passare per orazione dedicata alla Mostra ciò che tale affatto non era: quella *Glosa al Frammento d'un poema obliato* o *Allegoria dell'Autunno*, la cui materia, per intero intessuta dei dati pittorici digesti l'anno precedente, da Tintoretto a Giorgione, da Bonifacio de' Pitati a Paolo Veronese, avrebbe composto l'orazione di Stelio Èffrena nel primo capitolo del *Fuoco*.¹⁹ La lettura tardiva del discorso dannunziano, l'8 novembre del '95, a battenti dell'Esposizione ormai chiusi, basterebbe a dimostrare come non fosse la Mostra, bensì il futuro romanzo veneziano la vera sede di destinazione dell'*Allegoria*, quanto della visita e verosimile spigolatura di materiali eruditi compiuta alla Marciana qualche mese prima, il 27 settembre, appena rientrato dalla Grecia, con l'assistenza del prefetto Castellani. Visita brevissima,²⁰ che però gli aveva dato anche modo d'incontrarsi con la Duse al «Danieli»: «Amori. et. dolori. sacra.», reca il *T VI*, «* 26 settembre 1895. À Hôtel royal Danieli À Venezia» (*TT*, 77), primo concreto episodio della storia degli *amants de Venise*. Qui conta però rilevare come, benché l'Ellade e la frequentazione di Eleonora avessero acceso in lui l'interesse per il teatro attivando una di-versione dal genere romanzo, la «capolavorazione» del *Fuoco* tuttavia fosse sicuramente avviata, con le «parole» del futuro Stelio ormai in fase di stesura. Da qui, anche, la predilezione mostrata nel '94 per il patrimonio pittorico rispetto a quello architettonico. Se il primo era funzionale alla composizione dell'*Allegoria*, che sarà posta in bocca a Stelio con minime varianti, il secondo tornerà utile, come attestano i *Taccuini* citati, a partire dal giugno del '96, quando sappiamo d'Annunzio attendere al seguito del romanzo.²¹

È però giunto il momento di porsi la domanda: che cosa fu Venezia per d'Annunzio? Altrimenti, la vita essendo per lui inseparabile dall'arte, quale sarebbe stata la Venezia del *Fuoco*? E qui possiamo intravedere una duplicità di declinazioni ideative e sentimentali, opposte ma strettamente complementari, nel configurarsi d'una singolare sinergia che fa della città del *Fuoco* un prodotto affatto inedito nel quadro del suo tempo. La Venezia dannunziana è innanzitutto «Città anadiomene». Con tale *epithetum ornans*, che è probabile gli venisse da Gautier,²² d'Annunzio consacrava l'immagine di Venezia quale *Vas voluptatis*, pronta ad accogliere il divino Autunno tra le sue «mille cinture verdi», a farsi fecondare, lei di marmo apollineo, dalla forza dionisiaca del dio, operatore della metamorfosi il poeta e musicista Stelio Èffrena. Nell'apertura del romanzo, durante il passeggio in gondola con Foscarina, Stelio porge all'attrice un saggio del discorso che a breve egli terrà nella Sala dogale del Maggior Consiglio:

Vorrei celebrare in me le nozze di Venezia e dell'Autunno, con una intonazione non diversa da quella che tenne il Tintoretto nel dipingere le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'Anticollegio: – azzurro, porpora e oro. D'improvviso, ieri mi si aprì nell'anima un antico germe di poesia. Mi tornò nella memoria il frammento d'un poema obliato che incominciai a comporre in nona rima qui a Venezia, quando venni la prima volta navigando, alcuni anni fa, in un settembre della prima giovinezza. Era intitolato appunto *L'Allegoria dell'Autunno* e vi si rappresentava il dio – non più inghirlandato di pampini ma coronato di gemme come un principe del Veronese e infiammato di passione le vene voluttuose – nell'atto di migrare verso la *Città anadiomene* dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi (*F*, 216-217)

Ed ecco ancora, nel concludersi del Libro I, Stelio porre in atto il suo programma demiurgico, inneggiando alla vita e alla creazione col favore di Venezia «anadiomene», trionfante sulle acque:

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, incendiarono la sfera della Fortuna, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La *Città anadiomene* fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati.

«Gloria al Miracolo!» [...] Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si senti capace di compierlo. «Creare con gioia!»

E il mondo era suo (*F*, 320)

Un fastoso complesso simbolico, un composto di luce, calore e colore, ecco quanto gli si agitava nella mente già nell'autunno del 1894; una celebrazione di Venezia come *Città di vita*, della quale le «parole» di Stelio costituiscono imprescindibile incunabolo. Simile gioiosa sinfonia rappresenta una forma di estetismo reattivo che fa della Venezia di d'Annunzio cosa ben diversa da quel «grande reliquario inerte», «rifugio benigno» per «le anime gracili», com'era la città lagunare nella vista comune degli intellettuali coevi.²³ Fra costoro, in primo luogo il Barrès, che in *Amori et dolori sacrum* avrebbe visto in Venezia i segni d'una putredine pullulante di «millions de bactéries», «Tout un poison», meta di coloro che «ont besoin de se faire mal contre la vie [...] dans une ville où nulle beauté n'est sans tare».²⁴ Perché, in effetti, come già scriveva il recensore del *Giorgione* contiano (altro tassello del romanzo, in realtà), l'acqua raccolta nel grembo di Venezia è «asservita dalle colonie umane», è torpore «febricitante», «quasi animale», «presa dai contagi, ammalata delle malattie degli uomini», e tuttavia, ben diversamente dalla visione barresiana, torpore, malattia, animale *tristitia* sono in d'Annunzio funzionali ad una pulsante pienezza di vita:²⁵ simbolica espressione della potenza fecondatrice di Dioniso-Autunno, che anela a possedere la Città dalle «mille cinture verdi», e, insieme, della potenza generativa dell'esteta Stelio Èffrena. Così egli afferma a Palazzo Ducale:

Io pensava in un pomeriggio recente – tornando dai Giardini per quella tiepida riva degli Schiavoni [...] – io pensava, anzi assisteva nel mio pensiero come a un intimo spettacolo, alla nuziale alleanza dell'Autunno e di Venezia sotto i cieli.

Era per ovunque diffuso uno spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore; che mi stupiva per la sua veemenza ma che pur non mi sembrava nuovo poiché io l'aveva già trovato raccolto in qualche zona d'ombra, sotto l'immobilità quasi mortale dell'Estate, e l'aveva anche sentito fra lo strano odor febrile dell'acqua vibrar quivi a quando a quando come un polso misterioso. – Così, veramente, – io pensava – questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza [...] Ella tende a rivelar sé medesima in una piena armonia quasi che sempre ella porti in sé possente e consapevole quella volontà di perfezione da cui nacque e si formò nei secoli come una creatura divina. Sotto l'immobile fuoco dei cieli estivi, ella pareva senza palpito e senza respiro, morta nelle sue verdi acque; ma non m'ingannò il mio sentimento quando io la indovinai travagliata in segreto da uno spirito di vita bastevole a rinnovare il più alto degli antichi prodigi (*F*, 233)

L'insieme di simili passi attesta la presenza in d'Annunzio d'una congiunzione assolutamente originale, che neppure con Nietzsche ha molto a che fare: quella di Apollo reggitore di questa «pura Città d'arte», che «aspira» alla «piena armonia» delle sue forme, e di Bacco-Dioniso, che ne ha il governo fin sotto la profondità delle sue acque morte, oscuro fecondatore come l'Osiride egizio. Tale, dunque, in simile composta ambiguità, si definisce la prima delle declinazioni del modo dannunziano di vivere Venezia, modalità tanto prepotente da ricondurre a sé, temperandola e inglobandola, anche l'altra, e invero avvertibilissima, declinazione dell'anima veneziana: la melancolico-nostalgica legata alla mestizia dei luoghi e ai segni devastanti del tempo. In effetti, i percorsi registrati nei taccuini dell'estate-autunno 1896 e 1897 e anche in taluni appunti dell'ottobre 1899²⁶

mostrano come la frequentazione dannunziana ampiamente risenta d'una sensibilità "crepuscolare", che, se non fosse bilanciata dai simboli magnifici della «Città di vita» condurrebbe in ben altra direzione. In realtà, anche il poeta avvertiva risuonare dentro di sé, e ben forte, il canto malioso «d'une beauté qui s'en va vers la mort». Di Venezia i taccuini dannunziani certo restituiscono, accuratamente annotati in più occasioni, i maggiori *tópoi* di rappresentanza: la Scuola di San Rocco, con l'amato Tintoretto (*T X: TT*, 131-133), l'Accademia e il Museo Correr (*AT 3: ATT*, 36-40); San Marco, meta d'intenti sopralluoghi, con i suoi ori fiammeggianti e i suoi marmi dall'«infinita varietà di colori e di venature» (*T XVI: TT*, 217; *T XXXI: TT*, 349); e Palazzo Ducale, con il *Paradiso* del Tintoretto e il *Trionfo* di Venezia del Veronese, meta di visite cui invero è connessa una duplice figurazione del futuro Stelio, per ora «Basilio» (*AT 2: ATT*, 25; *T X: TT*, 130-131). Ma, accanto a simili luoghi e forse in prevalenza, appare ai nostri occhi la Venezia degli itinerari minori, sottratti alla vista del comune passeggio borghese come, nel giugno 1896 (*AT 2*), i canali verso Rio Marin, il Palazzo Gradenigo, San Giacomo dell'Orto con la Chiesa di San Giovanni Decollato, dove si trova quella «meravigliosa» colonna di marmo verde, registrata anche nel *T IX* del medesimo periodo, alla quale, chiara prefigurazione di Foscarina, per ora si appoggia «Laura» (*ATT*, 29; *TT*, 120). E, scorrendo l'insieme di queste attestazioni, ecco l'incolto giardino Gradenigo (*T VIII: TT*, 106, e poi *T XXX: TT*, 344) e il suo Palazzo dove «la ruggine macchia i davanzali» e «Tutto è morto, cadente, nell'abbandono» (*AT 2: ATT*, 27-28); la Chiesa di S. Alvise, circondata da mortale silenzio e il cui interno comunica al visitatore «un'impressione strana di dissolvimento, di decadenza, di ruina» (*T XV: TT*, 208); la casa serrata di Calle Gambara, presso l'Accademia, *hortus conclusus* ove «Tutto è silenzio e mistero» (*T VIII: TT*, 105);²⁷ antichi orti con «un avanzo di chiostro», come quello delle Clarisse presso «il Ponte dell'Erbe sul rio della Panada» (*T VIII: TT*, 111) o il «piccolo chiostro segreto» di Sant'Apollonia (*T IX: TT*, 118); le molte viste sulla laguna «pallida», cosparsa di «vapori nivei», con l'Isola dei Morti antistante le Fondamenta nuove (*T IX: TT*, 121), o, ben visibili dal giardino degli Eden alla Giudecca, le isole della Follia, San Clemente e San Salvo, «isolette lontane, perdute nel vapore – cinereo» (*T VIII: TT*, 108); Murano, Burano, Torcello, bellezze già visitate nel '94 durante un'escursione con Hérèlle, cui nel '96, s'aggiungerà la visita in compagnia d'Angelo Conti a San Francesco del Deserto, *insula* di preghiera remota dagli uomini (*T IX: TT*, 122-125);²⁸ le ripetute, al ritorno prima da San Francesco (1896) e poi da Murano (1897), inquadrature di Venezia immersa nella «caligine violacea», «paonazza, cupa [...] fumante come una città incendiata che arde sotto le sue ceneri vaste» (*T IX: TT*, 125; *XV: TT*, 204-205). Saranno poi anche (ormai ottobre '99) i «felsi marciti» che si scorgono nei pressi di San Simeone, «neri, funebri, con la rascia macerata», le statue mutili del giardino Gradenigo (*T XXX: TT*, 342), e infine il Palazzo Vendramin-Calergi, in cui restano, segni impropri di quella defunta grandezza, le stanze occupate da Wagner: la camera «dove lavorava» e le «Stanze basse», del mezzanino, con «decorazioni volgari» (*T XXXI: TT*, 350-351). Né certamente poteva sfuggire all'attenzione dannunziana la captazione dello spazio acustico e sensoriale in genere, con i suoi dati olfattivi e tattili-termici: la giornata di pioggia «grigia, fumosa, col vento di Greco» della visita a Calle Gambara (*T VIII: TT*, 105); il pervadente odore della canapa dei cordami nel Campiello della Comare (*T XXX: TT*, 342), e le tante voci lagunari: suoni di campane lontane e il canto degli uccelli che popolano le isole (*T IX: TT*, 122); il rumoreggiare, fra lo «strano riso» dei gabbiani, della tempesta in laguna che fa ondeggiare Venezia sulle sue fondamenta, ed è un «ululo singolare [...] come un gemito, come una implorazione iterata» (*T XVI: TT*, 217-218); il ronzio degli insetti nell'orto degli Eden alla Giudecca e il lento cantare dei malati che vi giunge da San Clemente (*AT 6: ATT*, 61); gli urli lamentosi delle sirene (*ibidem*), che tuttavia, nella «mollezza» della bassa marea, tra il discoprirsi delle velme, si fanno «dolci come suoni di flauto, nel lontano» (*T XVI: TT*, 216). Larghissimo è il numero delle annotazioni che trapasseranno

nel romanzo, anche per queste scelte di dettaglio ambientale e atmosferico dalle quali dipende quell'aria indefinibile che fa delle città individui viventi. Ma, nell'aver presente la funzione sperimentale dei taccuini veneziani, puntuale e fittissimo avantesto in rapporto alla cucina del testo compiuto, sarà facile constatare che in più casi, e a più riprese, tale componente è registrata e ricreata in una sorta d'ossimorica compresenza con luoghi caratterizzati da un genere di vita palpitante che direttamente riconduce all'altra, dionisiaca, declinazione. Vero è sì, ad esempio, che il *T VIII* del giugno '96 è quello della tristissima casa serrata di Calle Gambarà (*TT*, 105), ma è quello, anche, del rigoglioso giardino degli Eden, ai cui lati sorgono «nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli», e dove il sole isolano ha nutrito innumeri fiori e frutti: marasche dall'«odore *écœurant*», rose, oleandri, garofani, papaveri, e i fiori, «violentemente rossi», dei melograni (*TT*, 108). Un luogo caro al poeta – come lo sarà a Foscarina²⁹ ch'egli ritorna a visitare l'anno successivo (14 luglio '97) non solo per l'aggiunta dei particolari d'ordine acustico,³⁰ ma anche per sottolinearne la «pienezza ineffabile di vita», il «fiume di cose ricche belle e misteriose fluente nell'immensità» (*AT 6: ATT*, p. 61). Ancora, nel medesimo *T VIII*, l'incolto giardino Gradenigo offre al visitatore il dono inaspettato di roseti, papaveri e calicanti (*TT*, 106): una connotazione di vitalità destinata a rafforzarsi quando (*T XXX*) il poeta ritornerà al medesimo luogo nell'ottobre del 1899, prossima ormai la conclusione del romanzo; il giardino Gradenigo è infatti ora detto «– *selvaggio* – prato di trifogli, tra cui serpeggiano le zucche, con i frutti verdegialli», chiuso da una *tache* «di alberi scuri» (*TT*, 344), mentre la vista del suo cadente palazzo, del quale nel '96 si registrava lo squallore (*AT 2: ATT*, 27), si ravviva con il giallo-arancio dei *girasoli* occhieggianti da un verone lì appresso (*TT*, 343). Parimenti, a suggerire la vitalità di Venezia sono le note del *T IX*, giugno '96, su quel «tempietto» interno al giardino di Palazzo Capello, la cui «parete di fondo» è sì «coperta di affreschi quasi distrutti», ma dal cui centro balza una «figura di donna» che «conserva ancora la freschezza della carne» (*TT*, 118). E ancora prima, al suo ingresso nel giardino, il poeta era stato accolto da un inno di natura trionfante: una fila di gigli, viti cui s'intrecciano gelsomini, e tutta una moltitudine di fiori e frutti, intere «ajuole di fragole; Rosai numerosi», e garofani sgorganti da una «specie di coppa da acqua santa», «Ajuole intere di papaveri rossi; alberi tutti pieni di marasche vermiglie», e, lungo la «dolce umidità» del muro, «giaggiuoli bianchi e violacei» (*TT*, 117).³¹ In questo edenico recinto, persino le statue agli angoli delle mura, preannunciate da cespugli di spigo e papaveri imperiali, appaiono viventi, giacché son «uomini vigorosi che sollevano tra le braccia donne giovini, quasi rapitori di Sabine» (*TT*, 118). Infine, la visione della laguna immersa nel suo lattescente pallore non si rianima forse alla vista degli orti muranesi? Il «vecchio muro» che li cinge è d'un bel colore rosso, e «sui culmini» tremano «piccoli fiori rosei» (*T IX: TT* 121). Non sarà necessario esemplificare oltre: già scorrendo queste note, sorge l'impressione che il poeta, eletti i *tüpoi* della melanconia, senta l'esigenza di coniugarli con l'espressione prepotente della «Città di vita». Si tratta, è da credersi, d'una compresenza già artisticamente proiettata. Dall'intreccio fra i due blocchi dei *Taccuini*, fogli complementari per più punti e più luoghi, si evince il carattere non tanto d'una stesura *in loco*, quanto d'una ricostruzione memoriale o d'una risistemazione dei dati a visita avvenuta, dato che decisamente sposta queste registrazioni in una dimensione di pre-scrittura d'arte.³² In effetti la giunzione di vitalità e malinconia è una delle direttrici simboliche, tra le principali, dell'intero romanzo, delle quali si fanno portatori ed operatori gli stessi protagonisti, Stelio e Foscarina. Infatti, tra lo spazio della città e le *dramatis personae* è in più casi visibile un rapporto metonimico (lo spazio come prolungamento del personaggio) e alla pari metaforico (lo spazio è il personaggio). Qui, tuttavia, bisogna distinguere. Connessi all'azione di Stelio sono la magnifica Sala dogale con il *Paradiso* di Tintoretto e il *Trionfo* di Venezia del Veronese, la Città anadiomene sfolgorante nella luce del mattino o altre viste e luoghi gioiosi: simili *tópoi* rappresentano la dionisiaca

potenza generativa quanto l'apollinea aspirazione dell'artista, Stelio, alla perfezione delle forme. Più complesso il caso di Foscarina-Perdita, poiché è in lei, non in Stelio, che s'esprime il congiungersi delle due declinazioni, la vitale-dionisiaca e la melanconica, dell'anima veneziana. In effetti, tra Venezia e Foscarina d'Annunzio ha tracciato una fitta rete di rapporti analogici, che fanno dell'una figura dell'altra. È proprio Stelio a fornircene esempio. Celebrato il suo trionfo nella Sala del Maggior Consiglio, egli si ritrova con i suoi proseliti a discuter di musica nella «vecchia casa dei Capello», dove Foscarina a un tratto gli appare

divenuta bellissima, creatura notturna foggata dalle passioni e dai sogni su un'incudine d'oro [...]

Così per lui vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, la creatura notturna riappariva *ancor più profondamente commista con la Città* dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili. *Nella città e nella donna* egli vedeva ora una forza d'espressione non mai veduta prima. *L'una e l'altra ardevano* nella notte d'autunno, *correndo per le vene e per i canali una medesima febbre* (F, 282, 285)

A rafforzare la natura dionisiaca di Foscarina vi è anche il fatto che più volte ella appare associata al *melagrano* di Persefone, che, in quanto dea della vita sotterranea, è il corrispettivo del Dioniso egizio. Tale associazione è visibile fin dalle pagine iniziali, in cui, al passaggio d'un carico di melagrane, l'attrice prende a recitare i versi del «drama sacro» di Stelio, ove son «le parole che Ade rivolge» alla «figlia di Demeter» mentre ella «gusta la *melagrana fatale*» (F, 207).³³ Ma il simbolismo analogico, mistico e alla pari sessuale, 'melograno – Persefone – Foscarina' si farà evidentissimo nel giardino di Palazzo Capello, laddove si manifesta la passione fra i due amanti. Qui Foscarina si macchia di quel succo come del suo stesso sangue (F, 302-311):

Ella stava sotto l'arbusto ornato di monili e carico di frutti, vivamente inarcata a guisa delle sue labbra [...] *I frutti magnifici pendevano sul suo capo*, recanti in sommo la corona d'un re donatore. *Il mito del melagrano* riviveva nella notte come al passaggio della barca ricolma su l'acqua vespertina. – *Chi era ella? Persefone signora delle Ombre?* [...] Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito? [...] *La donna si chinò a raccogliere su l'erba la melagrana*. Era matura, s'era aperta cadendo, versava il *succo sanguigno* [...] *Ella strinse il frutto nel pugno* [...] *l'umore stillò, le rigò il polso*. Tutto il suo corpo allora si contorse e vibrò intorno a un nucleo di fuoco, chiedendo di soggiacere» (F, 309, 311)³⁴

Da lei, appunto detta *donna dionisiaca*, emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da far sussultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancùra informe ma già vitale» (F, 282). Tuttavia, nella sua bellezza autunnale, che rammenta la matura dogaresa del *Sogno d'un tramonto d'autunno*,³⁵ Foscarina è anche «Perdita»,³⁶ incarnazione della melanconia legata, proprio come Venezia, alla devastazione del tempo.³⁷ Il congiungersi in lei delle due componenti emerge a pieno non solo dall'opera compiuta, ma anche dal confronto fra il romanzo e il tracciato dei taccuini. Di ciò ora daremo qualche esempio a partire dalle note del T VIII, splendidamente ricreate all'interno del *Fuoco* nella visita dei due amanti alla casa serrata di Calle Gambarà. Qui, dietro a persiane inchiodate e porte suggellate, vive Radiana di Glanegg, che così s'è reclusa perché nessuno possa assistere «allo sfacelo di sua bellezza». Si tratta d'uno dei *tipoi* maggiormente deputati all'espressione della mestizia veneziana, cui non a caso è Foscarina, la donna che sta per sfiorire, a condurre il più giovane Stelio:

– [...] Passiamo per la Calle Gambarà. Non volete sapere la storia della contessa di Glanegg? Guardate! Sembra un monastero.

La calle era soletta come il sentiere di un eremo, grigiasta, umidiccia, sparsa di foglie màcere. Il grecolevante creava nell'aria una fumèa tarda e molle che assordiva i romori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero.

– Dietro quelle mura un'anima desolata sopravvive alla bellezza d'un corpo – disse la Foscarina pianamente. – Guardate! Le finestre sono chiuse, le persiane sono fisse, le porte hanno i suggelli. Una sola fu lasciata aperta, quella dei servitori, per dove entra il nutrimento della morta, come nelle tombe egizie. I servitori nutrono un corpo estinto.

Gli alberi sopravanzando la cinta claustrale parevano fumigare per le cime quasi nude; e le passere, più numerose delle foglie malate su i rami, cigolavano cigolavano senza pause.

[...] Essi tacquero. Il cigolare assiduo delle passere non sopraffaceva il silenzio delle mura, dei tronchi, del cielo; poiché la monotonia era negli orecchi loro come il rombo nelle conche marine ed essi attraverso quella sentivano la taciturnità delle cose intorno e qualche voce remota. L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto. Si spense [...]

– Dunque? – domandò Stelio. – Che fa Radiana? Non mi avete ancùra detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. (*F.*, 325-326)

E, richiamandolo ora da vicino, si osserverà come l'avantesto sia stato tenuto presente non solo per la costruzione della *fabula*, ma anche dello spazio nel suo complesso sensoriale:

Nella Calle Gambarà, presso l'Accademia, è l'orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case ermeticamente serrate perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza.

Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. *Negli alberi cantano gli uccelli*

Giornata grigia, fumosa, col vento di Greco. Piove 16 giugno '96 (TT, 105)³⁸

Tuttavia, nel medesimo *Taccuino* venivano, ricordavamo, ospitate anche presenze dal segno ben diverso: la scomposta vitalità del giardino Gradenigo, nel cui «terreno vario» alle erbacce s'intrecciano rose, papaveri, calicanti, e soprattutto la festosa esuberanza del giardino degli Eden, fra i cui tanti fiori e frutti spiccano le macchie «violentemente» accese dei melograni: «quei fiori», annotava l'ammirato estensore, «in cui sono già i *frutti*», simbolo della futura Persefone del *Fuoco* (*TT*, 108).

Molti sarebbero gli esempi citabili, ma la ricca ambivalenza figurale di Foscarina trova la sua più significativa conferma in quelle pagine del romanzo in cui ella attende, accanto a Lady Myrta e ai suoi splendidi levrieri, l'arrivo di Stelio nel giardino del palazzo Gradenigo. Seguendo il tracciato del *TXXX*, ottobre '99, vediamo Stelio muovere, tra pietre disgiunte e felsi marciti, dalla Fondamenta di San Simeone al Campiello della Comare, «erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre», al cui fondo, «tra due pilastri coronati da statue mùtile», s'apre il cancello del giardino Gradenigo.³⁹ E qui incontriamo Foscarina, la cui «veste fulva» rammenta, sì, la «fiera stoffa detta rovana usata nell'«antica Venezia», ma anche il mantello di Donovan, il levriere prediletto da Stelio. Quest'ultima associazione, essenziale per il senso dell'episodio, traspare ancor più evidente dalla caratterizzazione dell'andatura di Foscarina, giacché la vedremo dirigersi «verso il gruppo dei veltri camminando sull'erba *con una svelta ondulazione* a immagine di quel passo dagli antichi Veneziani chiamato appunto «*alla levriera*»» (*F.*, 392).⁴⁰ In breve, tanto vicina è questa donna ai moti della natura, che all'unisono col suo

polso palpita l'intero «giardino *selvaggio*», ed ella, a sua volta, par come auscultarne i battiti profondi e farli propri. Tanto forte è in lei l'attesa dell'amato, quanto in Venezia quella del divino Autunno:

«Vieni! Vieni!» In sé ella chiamava l'amato, quasi ebra, sicura ch'egli era per giungere poiché ella lo presentiva e mai era stata ingannata dal suo presentimento [...] Immobile, ella desiderò e soffrì vertiginosamente. *Col suo polso palpità tutto il giardino selvaggio* penetrato di calore fin nelle radici. Ella credette di perdere la conoscenza, di cadere (F, 382)⁴¹

Con l'arrivo dell'amato, la potenza della donna amante si moltiplica. E a confronto di quella forza, Stelio diviene un co-protagonista minore, estraneo alla prepotente terrestrità che è di questa figlia di Demetra. Parla, parla l'imaginifico «animatore», ma, mentre egli *discorre* dei bellissimi animali, della loro destrezza, del loro vigore, Foscarina *attinge* alle radici stesse della terra e dell'animalità:

Ella era là, alzata su l'erba come quegli alteri animali ch'egli amava, vestita come quello ch'egli prediligeva su i compagni, com'essi piena del confuso ricordo d'una lontana origine, e un poco stupefatta dall'ardenza dei raggi che rifletteva il muro coperto di rosai, stupefatta e fervente come in una leggera febbre. Ella lo udiva parlare delle cose vive, delle membra atte alla corsa e alla presa, del vigore, della destrezza, della potenza naturale, della virtù di sangue [...] Ed ella medesima, con i piedi nella terra calda, sotto i soffii del cielo, simile nel color della veste al predatore fulvo, *sentiva sorgere dalle radici della sua sostanza uno strano senso di bestialità primitiva*, quasi l'illusione di una lenta metamorfosi in cui ella perdesse una parte della sua consapevolezza umana e ridivenisse una figlia della natura, una forza ingenua e breve, *una vita selvaggia* (F, 387-388)

Altrove, anziché concentrarsi in un unico personaggio, la dialettica descritta si costruisce attraverso l'interazione di quadri evenemenziali facenti capo ai due protagonisti. Se Foscarina figura l'ambivalenza, tra Dioniso e Melancolia, che è della stessa Venezia, il "copione" di Stelio prevede ch'egli soltanto obbedisca alle spinte della sua irrefrenabile vitalità, sì da farne il corrispettivo del dio Autunno. Possedere la donna sarà dunque per lui possedere la stessa Città ardente di febbre dionisiaca; sarà possedere la stessa Signora delle Ombre, «così smorta, così cocente e così perigliosa» (F, 309). Ma, consumato l'evento, nel ritratto di Foscarina-Perdita prevarrà la componente melancolica associata allo scorrere del Tempo. «Perduta», ella si sente, «disfatta» a fronte della «pura» giovinezza di Donatella Arvale:

Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancora, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà; viveva ancora, e l'alba si levava, e ricominciavano i giorni, e la fresca marea rifluiva nella Città bella, e Donatella era pura sul suo guanciale [...]

Addio, addio!

Era perduta. Egli s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente, attirato dalla freschezza dell'alba, dalla libertà del mattino.

Addio!

Dalla finestra ella lo scorse su la riva respirare largamente l'aria vivida (F, 311-312)

A tal punto, toccherà a Stelio riconfigurare i termini dell'interazione bilanciando la componente melancolica con il prorompere del suo vitalistico *élan*: insofferente di quelle catene amorose come d'ogni altro giogo, egli lo farà a suo modo, ossia con un'insensibilità nei confronti dell'infelice Perdita che appare decisamente odiosa. Levatosi senza indugio dal letto di Foscarina, eccolo impartire al fidato (e complice) Zorzi ripetuti «Voga!» per farsi condurre alla Veneta Marina dove prenderà il largo su d'un bragozzo chioogiotto;

e qui lo vedremo calmare il suo giovanile appetito avventandosi sull'uva delle Vignole, i fichi di Malamocco e il pane appena uscito dal forno (F, 316, 319) con un impeto che ricorda i denti sani e forti dei levrieri di Lady Myrta. E, tuttavia, di tanta insensibilità egli non ha colpa alcuna (come non riteneva d'averne d'Annunzio nei confronti della Duse): essa è servita a ricomporre l'equilibrio narrativo e dunque Stelio null'altro ha compiuto che il proprio dovere di *dramatis persona*.

In realtà, fra tutte le opere veneziane simile equilibrio sul piano simbolico e compositivo appartiene al solo *Fuoco*, poiché, seguendo la curva di ben altre declinazioni, la «Città anadiomene» del romanzo del 1900 sempre più si farà struggente figura d'una solarità perduta. Né il subentrare d'una mitologia politica incarnantesi nella Regina dell'Adriatico varrà a riempirne la mancanza.⁴² Sarà, dunque, nel declinare della vita questa volta, non della finzione, la «intenebrata Venezia di guerra» con le fantasmali epifanie del *Notturmo* fra la nebbia o lungo la laguna stigia, segnata da neri pali, che conduce a San Michele. O sarà l'elegiaco paesaggismo della *Licenza*, con le sue mete di nostalgici pellegrinaggi in compagnia delle «suore di Francia» Chiaroviso e Nontivolio.⁴³ Splendide, sensibilissime immagini in cui Venezia sarà pur sempre Donna sovrana, ma l'armonica congiunzione delle due anime dannunziane, che era nel romanzo lagunare, non si ripeterà mai più.

NOTE

1. Il presente intervento utilizza spunti e materiali derivati da alcuni nostri studi su d'Annunzio ad argomento veneziano. Cfr., così, M.R. GIACON, *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Piombino, Il Foglio, 2009, pp. 47-202; «*Figure del desiderio e figure del tempo*». *Immagini di Venezia in Gabriele d'Annunzio*, «Città storia», VI, 2011, 2, pp. 329-351; *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»*, «Archivio d'Annunzio», 2, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, in corso di stampa; *Introduzione* a E. MARIANO, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal «Fuoco» alle «Laudi»*. Prefazione di Anco Marzio Mutterle. A cura di Maria Rosa Giacon. Venezia, Ca' Foscari - Digital Publishing, 2016, pp. 13-72, pp. 46-70 in particolare.

2. È il testo di un appunto veneziano del ciclo di conferenze *Per il dominio dei cieli* (1910): cfr. G. D'ANNUNZIO, *Altri Taccuini (AT e ATT)*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1969, AT 18, p. 190. Per gli altri taccuini dannunziani, vedasi G. D'ANNUNZIO, *Taccuini (T e TT)*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1959.

3. A. ROYER, *Venezia la Bella*, Bruxelles, Meline, 1834, voll. 2. Il giovanissimo allievo del «Cicognini» ne avrebbe tratto ispirazione, come evidenziava Giulio Zorzanello riscontrando nel compito di Gabriele il puntuale coincidere d'interi passi: vd. G. ZORZANELLO, *Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana*, «Quaderni del Vittoriale», 37, gennaio-febbraio 1983, pp. 11-26, pp. 20-21, nota 1. Questa produzione scolastica fu divulgata da E. BODRERO, *Prose e versi dell'adolescenza*, «Nuova Antologia», A. 69° (1934), vol. CCCLXXII, pp. 161-185. Il componimento dannunziano «Venezia la bella» («Sorgeva Venezia la bella dalle acque del mare piantata su ottanta isolette e si stendeva dall'Adige ai dintorni di Aquileia coi suoi palazzi di marmo e di granito [...]») è qui riportato alle pp. 178-182, p. 181 in particolare.

4. G. VALENTINELLI, *Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana*, Venezia, G. Antonelli, 1863. La segnalazione è ad opera di B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949, pp. 101-102. Per la poesia dannunziana e l'ode *A Bacco Dioniso* in particolare, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria (VS)*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1982 e 1984, voll. I e II: I, pp. 49-51.

5. P. LACROIX, *La vie militaire et religieuse au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1873. Il sonetto, dai versi incipitali «Aveva un tempo il cardinal Grimani /À ne 'l breviale suo, fino tesoro», sarebbe poi confluito nella raccolta *La Chimera, Donna Francesca*, XIV, in *VS*, I, pp. 489-490. La miniatura cui si riferiva d'Annunzio è quella riscontrabile nel *recto* della c. 469: cfr. a riguardo A. ANDREOLI, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993, p. 34.

6. Il «Londra Palace», la cui denominazione risale agli anni '70 del '900, ebbe per nucleo originario l'«Hôtel d'Angleterre & Pension» (1853) e il «Beau Rivage», sorto qualche anno dopo, in marmo d'Istria e stile neo-lombardesco, corpi in seguito (1900) collegati originando il «Londres & Beau Rivage». Nel prestigioso albergo veneziano, la cui attuale fisionomia è il risultato di numerosi interventi dagli anni '50 del '900 a tutt'oggi, figurano alcune *suites* dedicate alle personalità illustri che esso ebbe il privilegio d'ospitare, da Eajkovskij a Borges a Brodskij. A d'Annunzio, che vi soggiornò in due occasioni (1887 e 1894), si trova intitolata una *suite* che non corrisponde alla stanza originale, ma che ha pur sempre il merito di preservare la memoria del poeta. Si ringraziano i gentili responsabili della Direzione, Alain Bullo e Stefania Vaccari, per averci condotto in simpatico "pellegrinaggio" fra i locali del bellissimo ambiente (arredi in originario stile *Biedermeier*).

7. Il cardinale Bessarione fu l'illustre umanista alla cui ingente donazione di codici greci e latini si deve il primo nucleo del patrimonio delle Biblioteche. L'inaugurazione della *Sala* era avvenuta in data 8 maggio alla presenza della Regina Margherita. Per la cronaca dell'evento e una ricostruzione complessiva, cfr. M. ZORZI, *La libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, cap. XIV (*La Biblioteca sotto il governo italiano*), p. 546 (note 30 e 32), e, con particolare riferimento al *Breviario*, v. anche Giacon 2009, pp. 133-135.

8. Come si evince dall'*Albo dei Visitatori della Regia Biblioteca Marciana. Dal 4 ottobre 1879 al 22 gennaio 1889*, p. 96. Sotto la data «24 settembre 1887» si leggono in successione le firme «Gabriele d'Annunzio / Carlo Ferrari / Paolo Parenti / Adolfo de Bosy [sic]».

9. Cfr. «Capitan Fracassa», VIII, 226, 27 settembre 1887: *Principia la fine* (firma «Sordello»), in R. FORCELLA, *D'Annunzio 1887*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 320-321.

10. Il ricordo della *Leda* marciana ricorre quando, a Cervignano del Friuli, un medico esamina l'occhio destro del poeta rimasto lesa nel gennaio 1916 dal brusco ammaraggio nelle acque di Grado. Il test impiegato consisteva nella messa a fuoco di una copia dorata della *Leda*. Cfr. *Licenza alla Leda senza cigno*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi (PR)*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988-1989, voll. I-II: II, pp. 1041-1042. Si precisa che il corsivo nelle citazioni dell'opera dannunziana è sempre da intendersi nostro; quello dell'autore recherà la sigla *c.d'A.*; in caso di compresenza, s'introdurrà distinzione opportuna (*c. nostro*, *c. d'A.*). Si avverte, inoltre, che, per rendere più fluida la lettura del testo, a seguito diretto di sigla (*PR*, *TT*, etc.) s'indicherà il numero di pagina senza l'abbreviazione p. o pp.

11. In *TT*, 208-209.

12. Episodio rammentato in G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, Milano, Mondadori, 1943, p. 104.

13. Per le visite di d'Annunzio alla Casa Rossa negli anni '90, cfr. *T VIII* e *T XV*, in *TT*, 106 e 195-197. Allo scoppio del conflitto, lo Hohenlohe, sentendosi veneziano, era riparato in Svizzera: grazie al tramite di Mariano Fortuny, d'Annunzio potrà fruire della Casa di Campo S. Maurizio ad un canone d'affitto irrisorio. Divenuta la sua dimora prediletta fra le tante ch'egli ebbe nel periodo della guerra, d'Annunzio rinunciò ad esercitarvi il suo costume d'"arredatore", forse per rispetto dell'amico un tempo, di certo perché egli stesso conquistato dalla grazia e dalla «tenerezza diffusa» promananti da quella «casa di bambola. Tutta rossa di fuori. / Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano)», con alle pareti «stoffe pallide, rosee, specchi, stampe di Pietro Longhi», (*T VIII*). Sequestrata dallo Stato italiano e passata in più mani dopo la guerra, dei preziosi arredi appartenuti allo Hohenlohe, specializzato in *trouvailles* antiquarie (*T XV*), oggi nulla rimane. Con la scomparsa nel 2007 di Evelina Shapira Levi Broglio, tutto il contenuto di quel grazioso cofanetto alla Longhi fu messo all'asta nell'ottobre del 2014, incluso il letto del poeta. A riguardo è consultabile, anche in rete, il *Catalogo* emesso dalla Casa d'Aste milanese «Il Ponte», 14-15-16 ottobre 2014, e, per un'interessante sintesi storica sulla Casetta rossa, cfr. C. CONCATO, *La Casetta Rossa di D'Annunzio. Un percorso storico-artistico attorno alla dimora veneziana del Vate*, tesi di laurea magistrale in «Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici», relatore Prof. Nico Stringa, Venezia, Ca' Foscari, a. acc. 2013-2014.

14. Per la collaborazione di Fortuny alla *mise en scène* delle tragedie dannunziane, ricercata da d'Annunzio, ma poi da lui stesso fatta cadere in più occasioni, cfr. Giacon 2009, pp. 144-154.

15. Lo si ricava dal carteggio della Duse con Arrigo Boito: E. DUSE-A. BOITO, *Lettere d'amore*. A cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, attestante come più volte, tra il maggio e il giugno del 1894, Eleonora si soffermasse con allertata, precoce fascinazione, sul romanzo dannunziano: cfr. in particolare la lettera dell'8 giugno, DCL, p. 831. Riguardo all'incontro di Eleonora e Gabriele nel 1894 e alla profonda suggestione ch'esso dovette lasciare in entrambi, si veda Mariano 2016, pp. 84-85.

16. Ossia il d'Annunzio delle *Note su Giorgione e su la critica*, inauguranti il «Convito» e costituenti, in realtà, un manifesto di poetica in proprio: cfr. G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-*

1938 (SG). A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, 2003, voll. I-II; vol. I (1882-1888): testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni; vol. II (1889-1938): testi raccolti da Giorgio Zanetti; per le *Note su Giorgione*, cfr. dunque SG, II, pp. 287-344. Lo studio contiano era uscito presso la fiorentina Alinari nel 1894; per una edizione recente si veda A. CONTI, *Giorgione*. A cura di Ricciarda Ricorda, Novi ligure, Città del silenzio, 2007.

17. Riportato da G. Tosi, *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpins*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, pp. 25-26. Il medesimo ricordo è leggibile in G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – pettegolezzi*. Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi. A cura di Ivanos Ciani. Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984, p. 17.

18. Cfr. *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérelle (1891-1931) (CDH)*. A cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, LXXIX, p. 237; il titolo in francese è nell'originale. Di lì a poco (5 novembre), l'ipotizzato romanzo sarà divenuto *La Grâce*, titolo «scaturito», assicura il poeta, «da una più profonda meditazione dell'opera futura» (CDH, LXXX, p. 242).

19. D'Annunzio pubblicava tempestivamente, a proprie spese, il testo dell'*Allegoria* presso l'editore Paggi: cfr. G. D'ANNUNZIO, *L'Allegoria dell'Autunno: Omaggio offerto a Venezia*, Firenze, Paggi, 1895, ora in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta, di comando...* A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, voll. I-II, II. L'epigrafe retrodatata che si legge a fine testo della *Glosa*, «*Nell'ottobre del 1895, chiudendosi la prima | "Esposizione internazionale d'Arte" | in Venezia*» (vol. II, p. 2207), è un probabile *escamotage* per accontentare i delusi ideatori della Mostra, Riccardo Selvatico e Antonio Fradeletto, nel tentativo, non troppo riuscito, di dissimulare la vera natura di questo discorso, chiara prolusione al romanzo veneziano.

20. In effetti, dovette trattarsi d'un bel *tour de force*, che vede il poeta correre da un capo all'altro della penisola, il 24 settembre egli trovandosi ancora a Napoli (cfr. G. Tosi, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 142). Il 26 settembre, come attesta il T VI (cfr. qui testo di seguito), avrebbe preso alloggio al «Danieli», in compagnia di Eleonora Duse, per recarsi l'indomani alla Biblioteca Marciana come si ricava dalla sua firma in tale data nell'*Albo dei Visitatori*: «27 7bre 95 / Gabriele d'Annunzio» (ultima della pagina non numerata). Quel giorno stesso, poco prima di lasciare Venezia, lo sappiamo prendere congedo dal prefetto Castellani con il biglietto: «Gabriele d'Annunzio con molti ringraziamenti e cordiali saluti p.p.c. (*pour prendre congé*)» (cfr. Zorzanello 1983, pp. 13-14). Pertanto, la visita veneziana era in tutto durata non più di due giorni.

21. Come si ricava dalle carte autografe «Appunti per *Il Fuoco*» (APV, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2), nel giugno del 1896 d'Annunzio sta lavorando all'immediato seguito del discorso di Stelio: cfr. Mariano 2016, pp. 104-107.

22. Per *Città anadiomene*, stilema ricorrente nel *Fuoco* (F), cfr. PR, II, pp. 217, 232, 267, 320. Se non la provenienza in senso stretto, almeno uno spunto doveva esser giunto a d'Annunzio dal poeta francese, che, anche come autore del *Voyage en Italie* (1852), va annoverato tra le fonti sicure del romanzo veneziano (Giacon 2009, pp. 109-113). Si veda, ad esempio, *Le poème de la femme*, vv. 25-28: «Pour Apelle ou pour Cléomène, | Elle semblait, marbre de chair, | En Vénus Anadyomène | Poser nue au bord de la mer». Il preciso rapporto con Venezia si evince per riferimento subito successivo alla Venere dell'Adriatico (vv. 29-32): «*De grosses perles de Venise* | Roulaient au lieu de gouttes d'eau, | Grains laitieux qu'un rayon irise, | Sur le frais satin de sa peau» (cfr. Th. GAUTIER, *Émaux et Camées*, in *Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski 1970, Paris, Nizet, 1970, voll. I-III: vol. III, p. 8).

23. F, 252: nota critica di Stelio nei confronti della comune percezione di Venezia. Si veda il nostro testo di seguito.

24. Esemplici le riflessioni barresiane interne a *La Mort de Venise*: «En même temps qu'une magnificence écroulée, Venise me paraît ma jeunesse écoulée: [...] *Putridini dixi: pater meus es; mater mea et soror mea vermibus*. «J'ai dit à ce sépulcre qu'il est mon père; au ver, vous êtes ma mère et ma sœur. | A chaque fois que je descends les escaliers de sa gare vers ses gondoles, et dès cette première minute où sa lagune fraîchit sur mon visage, en vain me suis-je prémuni de quinine, je crois sentir en moi qui renaissent des millions de bactéries. Tout un poison qui sommeillait reprend sa virulence [...] | Ceux qui ont besoin de se faire mal contre la vie [...] se plaisent dans une ville où nulle beauté n'est sans tare. On y voit partout les conquêtes de la mort» (M. BARRÈS, *Amori et dolori sacrum. La Mort de Venise*, Paris, Félix Juven, s.d. [1903], pp. 110-111).

25. Cfr. *Note su Giorgione e su la critica*, in SG, 306-307: «Soprastava a Venezia una di quelle ore che si potrebbero chiamar pàniche, in cui la vita sembra sospesa ma non è, ché anzi la sua immobilità risulta da passione concentrata e da violenza repressa [...] L'acqua dei canali deserti – quella *triste acqua prigioniera, asservita dalle colonie umane, che sembra divenuta quasi animale, presa dai contagi, ammalata delle malattie degli uomini, febricitante* – distendeva il suo *torpore palustre* innanzi alle

porte chiuse dei palazzi, sotto la concavità dei ponti [...] o, d'improvviso, sul suo strano odor febrile una barca carica di frutti al passaggio spandeva la fragranza e quasi il sapore dei dolci succhi [...] / Con quali parole ridire la vertigine che davano alla nostra anima tutte quelle cose mute immobili e pur esalanti uno spirito di passione e di tristezza non conosciuto sotto alcun altro cielo? Il senso della vita pareva elevarsi in noi per gradi come una febbre divorante: era come se le vene si moltiplicassero nella nostra carne portando un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano».

26. Per non appesantire il testo con ripetute precisazioni di date, si tenga presente che i taccuini dannunziani (*TT* e *ATT*) furono stilati nei mesi di giugno, luglio, settembre, ottobre 1896-1897 e ottobre 1899, quasi d'Annunzio preferisse i periodi estivo e autunnale per i propri soggiorni veneziani. E precisamente, nei *TT*, cfr. *T VIII*, giugno 1896; IX, [giugno] 1896; X, 1896: il taccuino non è interamente veneziano, poiché le note del 19 e 20 settembre, uniche date registrate, sono abruzzesi; XV, ottobre 1897; XVI, ottobre-novembre 1897; XXX, ottobre 1899: il taccuino è parte viennese (10 ottobre) e parte veneziano (11 ottobre); XXXI, 12 ottobre 1899. Per gli *ATT*, cfr. *AT 2*, 11-12-13 giugno 1896; *AT 3*, 18 giugno 1896; *AT 6*, 1897: l'*AT* è romano, 26 giugno-7 luglio, e quindi veneziano, 14 luglio, poi ottobre; *AT 12*, settembre 1899: il taccuino è steso a Zurigo; vi compare un cenno a Lady Myrta, pensato per *Il Fuoco* anche se non accolto. Per evitare un sovraffollamento di note, si collocherà direttamente nel testo l'indicazione del taccuino e del relativo numero di pagina nelle rispettive raccolte.

27. Cfr. anche *AT 3* (1896): «Calle Contarini – Corfù – e Calle Gambarà – La Casa chiusa [c. d'A.]»: *ATT*, 44. Si osservi che le annotazioni ripetute nei taccuini sono spesso indizio d'un preciso interesse poetico. Come anche si vedrà nel seguito del testo, sulla «Casa chiusa» di calle Gambarà s'incentrerà uno splendido episodio del *Fuoco*, e similmente avverrà per le note sul giardino Gradenigo (*T VIII*, 1896 e *T XXX*, 1899). Anche il giardino degli Eden alla Giudecca, visitato sia nel giugno del '96 (*T VIII*) che nel luglio del '97 (*AT 6*), sarà accolto nel romanzo divenendo il «segreto luogo della [...] solitudine» di Foscarina: cfr. qui n. 29.

28. Angelo Conti accenna a questa visita nella *Georgica dello spirito*, scritto uscito su «Il Marzocco» il 13 settembre 1896.

29. Fatte salve le varianti stagionali (l'azione del *Fuoco* è ambientata in autunno) che si riflettono nella descrizione, nel *Taccuino* del giugno '96 è già iscritta una tra le pagine più belle del romanzo, là dove Foscarina, in preda a gelosia – suscitata dall'ammirazione di Stelio per Donatella Arvale – e a dolorosa veggenza, si rifugia in un orto «segreto» alla Giudecca. Lasciata San Marco, la sfavillante «caverna d'oro» dove si era recata con Stelio, Foscarina, dunque, «discese in una gondola, si fece portare alla Giudecca. Il bacino, la Salute, la Riva degli Schiavoni, tutta la pietra e tutta l'acqua erano un miracolo d'oro e di opale [...] / Giungeva nel rio della Croce. La verdura traboccava da una muraglia rossa. La gondola s'arrestò a una porta chiusa. Ella sbarcò, cercò una piccola chiave, aprì, entrò nell'orto. / Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne [...] / Con le sue lunghe pergole, con i suoi cipressi, con i suoi alberi di frutti, con le sue siepi di spigo, con i suoi oleandri, con i suoi garofani, con i suoi rosai, porpora e croco, meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione, l'orto pareva perduto nell'estrema laguna, in un'isola obliata dagli uomini, a Mazzorbo, a Torcello, a San Francesco del Deserto [...] / La dolorosa si piegò come sotto un giogo [...] Ella senti salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la laguna che tremolò di quel tremolio. Una chiarezza di perla faceva beate le acque. Le isole della Follia, San Clemente e San Servilio, erano avvolte in un vapore pallidissimo; e mandavano a quando a quando per la lontananza grida fioche come di naufraghi perduti nella bonaccia, cui rispondeva ora l'ululo d'una sirena, ora il riso chioccio dei gabbiani dispersi» (*F.*, 398-399, 401). Come si evince dalla lettura completa di tale sezione del *T VIII*, ma senza per ciò escludere altri apporti (cfr. *AT 6*), le coincidenze con il *Fuoco* sono numerose e patentissime. Tuttavia, il dato cromatico della «porpora e croco» di quest'orto autunnale, «meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione», dato che figura nel romanzo, non nel *Taccuino*, proviene dal «Poema tragico» del 1897, *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Così infatti, nella didascalia iniziale, viene descritto il parco della Gradeniga: «I cancelli di ferro [...] appaiono sottilmente lavorati come giacchi, eleganti come opere di ricamo [...] / A traverso si scorge l'immenso giardino di delizia e di pompa, un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfioriti, di frutti strafatti, inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s'inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore di sua bellezza caduca. La porpora e il croco dell'autunno risplendono straordinariamente sotto il sole obliquo» (in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri* (*TSM*). A cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, voll. I-II: I, p. 51). Questa pagina del *Fuoco* è dunque il frutto di un'ispirazione congiunta, che, dal terreno dei taccuini muove al *Sogno* autunnale da qui trapassando nel romanzo.

30. Quelli appunto riportati nell'*AT 6* (*ATT*, 61): v. testo, *supra*.

31. Sul fascino dei vecchi giardini veneziani, così sottilmente interpretato da d'Annunzio, si vedano G. DAMERINI, *Giardini di Venezia*, Bologna, Zanichelli, 1931, e, più di recente, C. MOLDI-RAVENNA / T. SAMMARTINI / G. BERENGO / GARDIN, *Giardini segreti a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1988.

32. Di avviso simile al nostro era Enrica Bianchetti: «È [...] chiaro che di taccuini ne esistono di due tipi: quelli scritti di getto, magari non nel momento e nel luogo stesso dell'avvenimento, ma anche al tavolino, sul filo della memoria [...] e quelli che invece, essendo rielaborati allo scrittoio e perciò in seconda stesura, frutto di un ripensamento, rappresentano già un'operazione letteraria»: cfr. E. BIANCHETTI, *Premessa ad ATT*, pp. XXI-XXII.

33. Il «drama sacro», attribuito a Stelio, è appunto la dannunziana *Persefone*, tragedia mai compiuta e però annunciata ad Emilio Treves, mentre questi attendeva il testo del romanzo, in una lettera del 31 agosto 1896. Qui il poeta, accennando all'opera drammatica, in realtà lanciava all'editore un messaggio rassicurante circa la stesura del *Fuoco*: «Troverai qualche frammento di Persefone nel *Fuoco*» (in G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves (LT)*. A cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio, Milano, Garzanti, 2004: CXXVII, p. 202). Si rammenti del resto che, in una *Noterella* comparsa sull'«Illustrazione Italiana» il 25 ottobre 1896, d'Annunzio ipotizzava una trilogia di romanzi del *Melagrano* e non più dell'*Alloro*, come invece aveva affermato qualche mese prima a Giuseppe Treves (lettera del 12 luglio: *LT*, V, p. 523). In effetti, il frontespizio dell'autografo del *Fuoco*, con data 1897, recita «I romanzi del melagrano / Il Fuoco»: per tali riferimenti si veda anche Mariano 2016, pp. 108-109, 114 e 141.

34. Pienamente innestati nella germinazione del romanzo (entrambi del giugno 1896) appaiono dunque il *TVIII*, con i «*I melograni fioriti di fiori violentemente rossi*» del giardino Eden alla Giudecca, e, per l'ubicazione dell'episodio, il *TXIX*, con i «*I melograni [c.d'A.] numerosi*» di Palazzo Capello (*TT.*, 108 e 117). Il carattere di anticipazione in senso poetico di simili occorrenze trova conferma in una lettera del 17 giugno '96 a George Hérèlle: «sono qui da quattro o cinque giorni per "studii" relativi al mio *Fuoco* [...] Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore [...] Ho trovato "motivi" meravigliosi [...] Vi mando i petali d'un fior di *melograno*. Jeri, in un orto, gli alberi ne brillavano [...] Da per tutto *Il Fuoco*» (*CDH*, CLXII, p. 395). Tuttavia, per il simbolo del *melograno* e il correlato episodio del giardino Capello bisogna cercare premessa nell'*VIII* di quei *Sonnets Cisalpins* che d'Annunzio inviava, auspicandone la pubblicazione, a Georges Hérèlle in data 24 dicembre 1896: «Les paupières couvraient lourdes ses yeux ardents, | toutes rouges encor des voluptés fiévreuses; | [...] || Je lui cueillis alors un des fruits mûrs pendants | sur nos fronts, par pitié des lèvres douloureuses | Du bout de ses doigts blancs comme des tubéreuses | elle écrasa le fruit de pourpre sur ses dents» (*AESTUS ERAT*, vv. 1-8): cfr. Tosi 1946, ora di più facile reperimento in G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. A cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba, 2013, I-II: I, pp. 57-69, p. 61 in particolare. La coincidenza con il passo del futuro romanzo si trova già segnalata in Tosi 1946, p. 312, in nota (o in Tosi 2013, I, p. 67).

35. È invero evidente, per più luoghi e per la parziale contemporaneità delle due stesure, il concretere di dramma e romanzo. Tralasciando la comune spigolatura dal Molmenti sulla storia di Venezia e il suo rimbalzare dall'un testo all'altro, basti qui pensare che i principali motivi legati alla caratterizzazione di Foscari – melanconico incombere della vecchiaia, sensualità e disperata passione per un uomo più giovane – si vedevano già celebrati nel tormento amoroso della dogaresa Gradeniga e, ancora sulla soglia dell'azione, nella voluttà disfatta del suo giardino (cfr. n. 29). Sarebbe dunque a causa non solo di ragioni tecniche (per il gran numero di attrici in scena), ma anche di simile analogia situazionale che la «divina» avrebbe rifiutato l'onore (e l'onere) della rappresentazione dannunziana. Quanto alla composizione del «Poema tragico» e dunque al suo congiungersi col terreno ideativo del romanzo *in fieri*, si ricorderà che il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, uscito per Treves sul finire del '98, era già ultimato nell'ottobre dell'anno precedente, ossia quando (agosto-settembre 1897) aveva corso la ripresa della travagliata stesura del romanzo (cfr. Mariano 2016, p. 142). È infatti sicuro che «nell'ottobre del '97 il poeta [...] aveva con sé il manoscritto» del *Sogno* a Venezia, dov'era giunto il 13 ottobre anche per sottoporre l'opera all'attenzione della Duse (Damerini 1943, pp. 54, 56-57).

36. Annotava giustamente Enrica Bianchetti (*TT*, 1248) che «il nome della protagonista del *Fuoco*» compare «per la prima volta» nel *TXV*, 1897. In effetti, dopo un'annotazione in data «27 ottobre 97», si legge: «Un autografo della *Malibran* [c. d'A.] [...] / La scrittura è tutta "per l'insù", come diceva *Perdita* [c. nostro] dianzi. La vocale che finisce ogni parola ha un prolungamento che s'inalza, simile a un'ala e a una fiamma» (*TT*, 216).

37. Non è certo casuale che sia proprio Foscari a rammentare, durante la visita con Stelio a Villa Pisani, la scritta figurante sul cartiglio del busto di Francesco Torbido, la cui registrazione risale ad una delle visite di d'Annunzio all'Accademia, forse in compagnia della stessa Duse: «La donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile

parola “*Col tempo*” [c. d’A.] È tutta rugosa, sdentata, floscia» (AT 3: ATT, 37). E si veda *Il Fuoco*: «In un’altra [stanza], la Foscarina entrando disse: | – *Col tempo!* Anche qui. | V’era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse» (F, 412).

38. Si osservi, tuttavia, che per la costruzione dello spazio acustico il d’Annunzio del *Fuoco* ha approfittato anche della suggestiva nota del T XVI (TT, 216): «27 ottobre 97. Bassa marea [...] La laguna ha l’aspetto d’una prateria acquitrinosa, nella luce bionda. I sibili rauchi delle sirene [c. d’A.] in questa mollezza *si fanno dolci come suoni di flauto, nel lontano [c. nostro]*» («L’urlo rauco d’una sirena si prolungò nella lontananza fumosa *facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto*»: F, 326). Del resto, la similitudine con il suono del flauto è ben sedimentata nella storia del romanzo dannunziano, risalendo essa all’*Innocente* (1891): al flauto dell’usignolo («una voce liquida e forte risonò, *simile al preludio di un flauto*»), e al flauto dei grilli (dal suono «un po’ roco e indefinitamente lontano»: cfr. G. D’ANNUNZIO, *L’Innocente*, PR, I, pp. 470, 541 e 542).

Dal congiunto terreno delle «Prose di romanzi» e anche dei taccuini del *Fuoco*, la similitudine sarà assunta (come *flauto dei grilli*) in più luoghi di *Alcyone*.

39. Questo era stato infatti il percorso di Stelio: «Nel pomeriggio la Fondamenta di San Simeon Piccolo s’indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l’approdo, [...] animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all’ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall’uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. L’odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d’una pelurie cinerina come di ragnateli confusi. E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d’una parrocchia campestre, s’apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell’edera davano immagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce [...] L’estate dei morti illudeva la malinconia dell’amore» (F, 378-379). Il particolare descrittivo delle «statue mütile» sui pilastri fiancheggianti il cancello del giardino Gradenigo è anch’esso puntualmente derivato dal T XXX: «Il cancello è formato di lance Sui due pilastri due statue di pietra, due statue nude a cui sono state tagliate le parti genitali – Nel luogo vi sono due buchi – Evirate!» (TT, 342).

40. Questo duplice riferimento analogico, nel colore e nell’andatura, ai nobili animali, era però già nel *Sogno d’un tramonto d’autunno*, perché così si veste e così cammina Lucrezia, la servente mandata dalla Gradeniga spiare Pantèa: «La spia, Lucrezia, sopraggiunge ansante, svelta e ondulata come un veltro. Ella è vestita d’una veste fulva, detta rovana; e ha il capo tutto avvolto in uno zendaletto che palpita al soffio veemente» (TSM, 63). Si rammenterà, infine, che l’andatura «alla levriera», con cui si muove la stessa Foscarina, è anche registrata in una nota del T XVI, ottobre 1897, a stesura del *Sogno* appena ultimata: «Una donna – una signora siciliana, Donna Franca – passa sotto le procuratie: alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che gli antichi Veneziani chiamavano appunto *alla levriera*» [c. d’A.]» (TT, 216). Ancora una volta, cioè, si conferma il carattere di raffinato intarsio intratestuale da cui muove l’ispirazione del romanzo.

41. Come si è già rilevato, il carattere «selvaggio» del giardino Gradenigo muove precisamente dallo scarno, ma densissimo appunto del T XXX: «Il giardino Gradenigo – selvaggio – prato di trifogli, tra cui serpeggiano le zucche, con i frutti verdegialli» (TT, 344). Annotazione puntualmente trasposta nel *Fuoco*: «I cani erano da presso, gravi e tristi, pieni di sonnolenza e di sogni, lontani dalle pianure, dalle steppe e dai deserti, accovacciati sul *prato di trifoglio, per ove serpeggiavano le zucche con i lor vani frutti verdegialli*» (F, 379-380). Inoltre, con un aggiustamento di veste cromatica, il motivo della zucca confluirà nel romanzo come *divertissement* di Stelio ai danni del... povero Donovan: «– Là, là, Donovan! Là / Egli additava *una forma tra grigia e rossiccia* a fior dell’erba, in fondo al giardino, che aveva l’apparenza di una lepre dalle orecchie ripiegate assisa su i suoi tarsi / [...] E il gran cane fulvo [...] diede un balzo formidabile, si lanciò verso la preda illusoria, con tutta la veemenza del suo istinto risvegliato. In un attimo la raggiunse; s’arrestò, deluso; ristette nell’atto, piegato su le zampe anteriori, proteso il collo [...] / – *Una zucca! Una zucca!* – gridava l’ingannatore tra gli scrosci di risa. – Neppure un coniglio! Povero Donovan! Un colpo di denti in una cucùbita. Ah, povero Donovan, che umiliazione! Badate, Lady Myrta, ch’egli non s’anneghi nel canale per la vergogna...» (F, 390-391).

42. Simile mitologia avente per centro Venezia e l’Adriatico era tuttavia *in nuce* già negli anni Novanta. A prescindere dunque dalla *Nave*, che uscirà in data ormai prossima al conflitto (1908), si rammenti questo significativo appunto del T XV, [ottobre] 1897: «Je voudrais que les peuples latins s’unissent pour élever sur quelque plage illustre et déserte un monument à la Méditerranée morte, qui porta jadis sur ses eaux charmantes la plus belle chose du monde, le génie grec, et la plus grande, la paix romaine. / Anatole France» (TT, 211). Il fatto che siffatta citazione sia apposta in chiusura a un taccuino interamente veneziano non lascia dubbi sul ruolo che la «Città anadiomene» avrebbe ricoperto presso l’interventismo a valenza fortemente irredentistica di d’Annunzio, col suo messaggio di riscossa

(avvertibilissimo nella *Licenza* “francese”) della stirpe greco-latina dalla “barbarie” germanica. Parimenti, nel contrapporsi di Èffrena, genio italiano e monteverdiano, alla musica di Wagner, si preannunciano ben chiari gli orientamenti della mitopoiesi politica di d’Annunzio.

43. Tra i “pellegrinaggi” richiamati nella *Licenza* si rammenti almeno la visita del poeta il 21 giugno 1916 ad un giardino veneziano, probabilmente – specie per l’accenno ai fiammeggianti melagrani – quel giardino degli Eden alla Giudecca amorosamente annotato nel giugno del 1896 (*TVIII*) e, come si è visto, trasposto in più luoghi, dal *Sogno d’un tramonto d’autunno* al *Fuoco*: «Oggi è il solstizio d’estate, è l’immobile estasi della luce, la culminazione del giorno febèo [...] Il bel giardino lagunare, ove fiutammo tutto il profumo d’Italia accolto, lentamente si cuoce. Sfatte sono le rose, sfatti sono i gigli; e gli steli ingialliti si mutano in stecchi. Le speronelle si sfogliano al vento come farfalle che perdano un’ala. Gualcita è la seta dei gracili rosoni che s’aprono intorno alle verghe fogliute delle alcee. Ma il timo, il rosmarino, la spicanardi, tutti gli aromati, sembrano consumarsi come l’incenso. I fiori numerosi della lavanda sono quasi fumo azzurino. I melagrani sono tutti accesi di fiammelle che si nutrono nella cera scarlatta dei balausti. Il giardino s’appassisce e s’appassiona. Gli ho lasciato il mio affanno. La bellezza del fiore si perde, e il frutto non riempie la mano» (*PR*, 1051).

Le “città morte” di D’Annunzio

Mario Cimini

Una riflessione sulle “città di d’Annunzio” presuppone innanzitutto qualche considerazione preliminare sull’idea che egli ebbe della città e su come questa s’inserisca nell’immaginario letterario tra fine Ottocento e inizi del Novecento. Indubbiamente, come è stato scritto, se da un lato la realtà urbana inizia ad essere elemento ricorrente nella letteratura postunitaria, specie in ambito narrativo, dall’altro si può senz’altro dire che in Italia stenta ad affermarsi un vero e proprio filone metropolitano, complice anche l’arretratezza storica del nostro processo di modernizzazione¹. Non è un caso che la letteratura veristica italiana graviti quasi esclusivamente sul versante rurale e che questa dimensione antropologica e spaziale costituisca uno dei più evidenti elementi differenziali rispetto alla narrativa naturalistica francese che, al contrario, fa della città l’epicentro dei suoi interessi². Il letterato di fine Ottocento resta dunque legato fundamentalmente ad una visione dialettica del rapporto città/campagna, spesso con una propensione nostalgica verso bucolici ambienti campagnoli ed una visione del *milieu* cittadino all’insegna del degrado, della corruzione, della disumanizzazione dei rapporti sociali³.

L’atteggiamento di D’Annunzio rispetto alla tematica urbana non si discosta di molto da queste linee di tendenza, sebbene l’immagine che egli disegna della città già nei primi romanzi – di Roma, in particolare, la città per antonomasia, «la città delle città»⁴ – sia sì connotata da un senso di nostalgia, non tuttavia per un eden agreste o arcadico; «l’immensa augusta unica Roma» è semmai l’emblema di un passato fatto di nobiltà e bellezza: «tutta la relazione D’Annunzio-città – osserva Amerigo Restucci – è anzi simbolicamente definita nel rifiuto, sin dall’inizio, ad occuparsi della nuova Roma, del mondo piccolo-borghese degli speculatori e degli affaristi: la città “degli imperatori e dei Papi” viene resa in un clima teatralmente fascinatore»⁵. Emblematica in tal senso la fuga del D’Annunzio-Cantemo dalla città «infetta», al tempo «in cui più torbida ferveva l’operosità dei distruttori e dei costruttori», e dove, tra «nuvoli di polvere» e «follia del lucro», «cresceva rapidamente l’opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno»⁶. Non diversa l’immagine di altre nobili città italiane – Ferrara, Pisa, Ravenna, Rimini, Urbino, Padova, Lucca, Pistoia, Perugia, Assisi, ecc. – consegnata ai celebri componimenti raccolti in *Elettra*: sono città che parlano attraverso il loro “silenzio”, quasi coscienti del loro grande passato⁷.

Lo spazio urbano, dunque, s’intride ben presto nell’opera dannunziana di valenze ideologiche che da un lato condensano le istanze canoniche di un classicismo sempre esibito con molta convinzione e, dall’altro, rinviano alla sua poetica estetizzante venata dalle più tipiche inquietudini decadenti (come l’intarsio bellezza/morte nella Roma delle *Vergini delle rocce* o la Venezia del *Fuoco* lascia chiaramente intuire).

C’è, tuttavia, un altro elemento che a mio avviso contraddistingue lo sguardo dannunziano sulla città, anch’esso riconducibile a certe marche culturali della sua epoca, ovvero un’immagine di carattere “organistico” che scaturisce dall’idea che la città costituisca un vero e proprio organismo vivente, una sorta di sistema biologico paragonabile ad altri esseri animati. Si tratta di un’immagine letteraria di antica data, ma che nella temperie naturalistico-positivista aveva conosciuto un consistente aggiornamento dettato dal prevalere di scienze come la biologia darwiniana che aveva abbondantemente

influenzato una serie di nascenti discipline; l'urbanistica, nella fattispecie, si sviluppa inizialmente sul modello della medicina positivista, considerando la città come un organismo esposto a patologie e disfunzioni (e dunque da guarire attraverso azioni mirate di risanamento). Anche il tradizionale *hortus conclusus* della letteratura risente di tale mentalità: basti pensare alla narrativa ispirata alle funzioni "fisiologiche" delle città, da *Il ventre di Parigi* di Zola a *Il ventre di Napoli* della Serao.

Il retaggio positivistico, ad ogni modo, viene investito dallo scrittore di Pescara in maniera tipicamente "dannunziana", ovvero rifunzionalizzato e risemantizzato nell'economia di un sistema di pensiero ed espressione dai tratti inconfondibili. Ecco allora che la personificazione della città (non di rado scritta con la maiuscola) comporta la messa in opera di strategie connotative che, facendo leva in primo luogo su facoltà notoriamente immaginifiche, ne esaltano l'individua dimensione fisica o psicologica: le città, di volta in volta, dormono (*Primo vere, Il piacere*) e si svegliano (*Notturmo*), si addolorano (*Proemio alle Laudi*), sono «ruggenti d'ira» (*Elettra*), "addentano" il mare (*Canti della guerra latina*), sbigottiscono (*La guerra del ponte*), tacciano (*Trionfo della morte*), gioiscono (*Le vergini delle rocce*), sono tentatrici e voluttuose come donne, gemono, sono stanche (*Il fuoco*)⁸, sono innamorate, estasiare, malinconiche, insonni, pietose (*Forse che sì forse che no*), hanno sete, si lavano, si armano, trionfano o sono sconfitte (*Più che l'amore*). Nessuna meraviglia, dunque, se queste città viventi, al pari degli esseri umani, possano decadere e morire. Al poeta allora compete di elevare l'epicedio per la loro estinzione, commemorare il loro silenzio, immortalarle come emblemi della ciclicità dell'esistenza. In realtà, questa prospettiva celebrativa che potrebbe configurare una poetica meramente neoclassica s'intride sempre in D'Annunzio di chiaroscuri tipicamente decadenti che nel passato tendono a cogliere suggestioni e stimoli per la modernità in divenire.

Non è un caso che la fantasia dannunziana sia affascinata dal rovinismo prevalentemente nel decennio che va dai primi anni novanta dell'Ottocento agli inizi del nuovo secolo – gli estremi potrebbero essere fissati tra l'elaborazione delle *Vergini delle rocce* e quella dei primi due libri delle *Laudi* – ovvero nel periodo in cui giunge a maturazione la sua visione simbolistico-decadente. La prima menzione di una "città morta" compare proprio nelle *Vergini delle rocce*: nell'atmosfera rarefatta e diegeticamente statica del romanzo i paesaggi sono concepiti come emblemi di condizioni psicologiche o di valori ideologici che alludono leonardescamente ad una trama di significati spirituali. Claudio Cantelmo, disgustato dalla volgarità che attanaglia la città eterna e alla ricerca di una rigenerazione morale, si rifugia nell'avita Rebusa; riprende così i contatti da lungo tempo interrotti con la nobile famiglia dei Capece Montaga a cui appartengono gli esangui amici d'infanzia Oddo e Antonello oltre che le giovani sorelle Massimilla, Anatolia e Violante, tra le quali vorrebbe vanamente scegliere la donna destinata a generare con lui il futuro re di Roma. La geografia immaginaria che fa da sfondo a questa vicenda tutta vissuta nella dimensione labirintica di una coscienza altamente autoreferenziale è costituita soprattutto da scenari montani che simbolicamente rimandano ai velleitari propositi di palingenesi ed elevazione morale del protagonista (notoriamente identificato come prototipo del superomismo dannunziano⁹); a fare da ipostasi della sua inessenzialità e fragilità è però la città morta di Linturno, una «massa biancastra di rovine»¹⁰ chiusa nei meandri limacciosi del fiume Saurgo¹¹. Teatro di una delle scene conclusive del romanzo, Linturno è l'immagine di un gorgo infernale, un luogo in cui dominano morte e disfacimento che ben fanno da contraltare a quel mito della "vita ascendente" invano perseguita da Cantelmo e che inverano la natura tragica del supposto superuomo:

La ruina di Linturno, tutta abbracciata dalle acque e dai fiori, aveva nella sua secolare inerzia lapidea l'apparenza d'una congerie di grandi scheletri infranti. Non è nelle orbite dei teschi tanta vacuità esanime quanta è nei cavi di quelle pietre consunte, imbianchite come ossa dalle brume e dalle canicole.¹²

Il messaggio ideologico del romanzo passa, dunque, attraverso la reiterazione ossessiva di queste immagini mortuarie cementate nei resti dell'antica città:

la visita alla città morta – ha scritto efficacemente Guido Baldi a proposito di questo passo – si offre come un nuovo viaggio nel regno delle ombre, come una nuova discesa agl'Inferi della “decadenza”, che reduplica, in scala minore, quello compiuto dall'eroe nella villa della rovina e della malattia, ed è accompagnata dalla stessa contemplazione affascinata del disfacimento.¹³

L'anno di pubblicazione del romanzo – il 1895¹⁴ – è però segnato da un altro evento di capitale importanza per l'evoluzione della poetica dannunziana, ovvero il viaggio in Grecia¹⁵. Sarà questa esperienza, a contatto diretto con i resti dell'“Ellade santa”, a catalizzare una decisa virata dello scrittore verso un classicismo di nuovo conio, in cui la celebrazione dell'antico assumerà sempre più i tratti di una moderna rivisitazione del mito tra pulsioni dionisiache e ansie di dissolvimento nell'onda dell'“eterno ritorno”. La tragedia moderna, *La città morta*, è senza dubbio il frutto emblematico di questa stagione poetica le cui propaggini si estenderanno fino a *Laus vitae*. L'esperienza diretta dei luoghi – va subito detto – s'intreccia e fonde, come sempre avviene in D'Annunzio, con molta letteratura, quella antica dei classici (da Omero ai tragici greci) e quella recente dei resoconti archeologici, dalla traduzione francese del libro di Schliemann, *Mycènes* (pubblicato da Hachette nel 1879) ai volumi storico-archeologici di studiosi come Charles Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce* (1890), o di Gabriel Thomas, *Étude sur la Grèce* (1895)¹⁶, ma andrebbero ricordati anche i *Greek Studies* (1895) di Walter Pater. Ed è questa una vicenda abbondantemente esplorata dai dannunzisti¹⁷.

Nell'economia del nostro discorso, penso sia tuttavia di un certo interesse chiedersi cosa lo scrittore-viaggiatore osservi dei resti delle mitiche città elleniche e come poi se ne serva nella trasposizione letteraria. A giudizio di Georges Hérelle, fedele cronista di quell'esperienza odeporica ed occhiuto indagatore dei comportamenti dei suoi compagni di viaggio, D'Annunzio non osserva un bel nulla:

Pendant tout le voyage, – egli scrive – j'ai été cent fois étonné de l'inattention de Gabriele d'Annunzio: il semblait ne regarder ni les choses ni les hommes. En chemin de fer et en bateau, il dormait tout le temps. / L'indifférence de Gabriele d'Annunzio est grande pour tout ce qui est réel et actuel. Jamais il n'observe une chose de la rue, un costume, une scène de carrefour. Ce qui l'intéresse, c'est exclusivement l'art, le musée, le monument ancien; et, sans aucun doute, il donnerait toute la Grèce moderne pour l'Hermès d'Olympie et même pour une statuette de Tanagra. C'est une manière de voir qui me choque.¹⁸

Del resto, lo stesso D'Annunzio confessa di essere interessato ad altro, o meglio che l'unica sua realtà è quella interiore: «Sono sempre a pensare; – dice ad Hérelle – lavoro continuamente di testa, per mettermi nello spirito l'anima delle cose, per coglierne l'intima verità»¹⁹. Questo, però, non toglie che egli cerchi di fornire alimento alle sue facoltà creative anche attraverso le suggestioni che promanano dalla realtà. I taccuini dannunziani del viaggio ellenico contengono una descrizione abbastanza dettagliata solo della prima “città morta” che i novelli argonauti visitano (2 agosto 1895), quella dei resti di Olimpia. Ecco:

Passiamo un piccolo ponte gettato sul Cladeos, su l'antico torrente che affluisce all'Alfeo. Ed eccoci nelle rovine.

Un'adunazione enorme di frammenti calcarei, biancastri alla luna; alcune colonne snelle in piedi; altre abbattute e infrante, colossali. Ci avanziamo in silenzio nel grande cimitero di pietra morta, ove cantano i grilli melodiosamente. Sotto il Kronion, il tempio di Era dalle colonne mozze. Più lungi, il tempio di Giove Olimpico, ov'era custodita un tempo la statua criselefantina di Fidia. Le colonne gigantesche sono

abbattute e spezzate in frammenti quasi eguali, come tagliate in una serie di dischi. I capitelli quadrati levano al cielo qualcuno dei loro angoli ancora intatti. Dall'alto della scalinata, si vede ancora intorno una congerie di massi confusamente. Le colline che lambe l'Alfeo si disegnano sul cielo lunare con dolci forme, sparse di ombre arboree.²⁰

Ma subito la fantasia dello scrittore prende il volo per rievocare sul filo dell'immaginazione scene di vita antica che i ruderi della città possono solo propiziare:

In questa stagione, un tempo, si celebravano le Feste: nel plenilunio che seguiva il solstizio d'estate, cioè alla fine di giugno o ai principii di luglio.

In questa ora, alla vigilia, la città santa era occupata da una moltitudine innumerevole che già, nel giorno, divisa in teorie sacre aveva percorso l'Attis e aveva depositato le offerte nei santuarii. Gli atleti, raccolti in una solenne aspettazione, meditavano gli sforzi del domani; e, supini su la terra sacra, con la faccia rivolta alle stelle, sentivano forse sul loro capo fremere le ali della Vittoria...²¹

Vedremo che questo quasi repentino allontanarsi dalla realtà osservabile per crearne – o ricrearne – una parallela nel proprio mondo interiore sarà l'atteggiamento distintivo di D'Annunzio nei confronti della Grecia che ha modo di perlustrare durante il viaggio. Non è un caso che i taccuini facciano presto registrare una progressiva rarefazione di annotazioni sulle città via via incontrate nel corso del periplo ellenico. Come ha opportunamente sottolineato Giuseppe Papponetti, «lo slancio di D'Annunzio era tutto nell'idea, nell'aspettativa esaltante, nel viaggio *verso* l'Ellade piuttosto che *attraverso* l'Ellade: toccati i luoghi mitici, e constatato che, escluse certe atmosfere, certi paesaggi e alcune opere l'arte, il resto era soltanto e rovinosamente Grecia, non rimaneva che fare velocemente marcia indietro»²² (cosa che effettivamente farà abbandonando anzi tempo i compagni di avventura per far ritorno in Italia a bordo di un traghetto). E dunque, dopo Olimpia, le altre “città morte” sono degnate solo di qualche fugace accenno – per lo più per mettere in evidenza particolari di opere d'arte – mentre i corposi diari di Hérèlle e di Guido Boggiani abbondano di dettagliate descrizioni dei luoghi, delle rovine, degli scavi archeologici. Di Delfi D'Annunzio annota unicamente (sebbene i pochi tratti di matita siano senza dubbio notevoli come poesia del frammento):

La sfinge di Nasso – decapitata – alata – Le Fedriadi ardenti.

Sui Cirfi fumano *altari*.

Il Pleistos corre tra gli oliveti.

Le cicale. La via sacra limitata da monumenti. Contro la roccia tre statue decapitate – femminili, drappeggiate nei pepli.

Una zampa di *sfinge*.

Intorno a una colonna fogliuta di acanto tre danzatrici cariatidi. I loro sei seni sporgono a traverso i pepli eleganti, *rongés*.

Un torso d'atleta appoggiato al muro –²³

Ancora più essenziale l'attenzione dedicata a Micene:

Micene – le montagne – onagri –

spoglia serpe – tomba Clitennestra –

Il turbine silenzioso – che solleva la paglia.²⁴

Eppure Micene sarebbe diventata la città morta per eccellenza, lo spazio fisico e mentale della tragedia nata sotto il sole ellenico: «Nell'Argolide “sitibonda” presso le rovine di Micene “ricca d'oro”», recita la scarna didascalia iniziale dell'opera. Ma lo stimolo sensoriale dell'osservazione, per quanto esibito con forza in più occasioni, è del tutto relativo. Una lettera al Treves, nel settembre 1895 (dunque a distanza di un paio di mesi dalla conclusione del viaggio), è in tal senso rivelatrice: «A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il

titolo: *La città morta*)²⁵. Non risulta dalle dettagliate cronache dei compagni di viaggio del poeta che egli abbia effettivamente compiuto la rilettura dei grandi tragici greci in quel luogo per molti versi mitico. La dichiarazione è tuttavia emblematica: ci riporta al cuore del sistema D'Annunzio, alla sua perenne inclinazione a intrecciare le suggestioni della vita vissuta con quelle che il suo temperamento pensile artiglia senza sosta dalle pagine dei libri²⁶. Ecco allora che le città greche, o quel che ne resta, sfumano sullo sfondo della sua immaginazione, sono definitivamente estinte come organismi viventi ma, al contempo, risorgono prepotentemente come entità mitiche, luoghi della memoria universale che, abolito l'«errore del tempo», parlano al presente e al futuro dell'umanità.

Micene, dunque, è più che altro un'idea, utile a istituire un ponte tra la vita eroica delle grandi figure dell'antichità – Agamennone e gli Atridi, nella fattispecie – e le inquiete *dramatis personae* dei protagonisti della tragedia moderna; la sua riscoperta costituisce – ha scritto Maria Rosa Chiapparo – «la conferma della fondatezza del mito, la prova della sua reale esistenza, la sua storicizzazione». [...] Città palinsesto, Micene ritrovata rappresenta la testimonianza della veridicità della storia, la possibilità di ridare voce agli strati di storia sepolti sotto la polvere dei secoli, e quindi «elemento essenziale del processo d'inveramento del mito».²⁷

Non diversamente la semplificazione mitica contraddistingue l'immagine delle città greche che compaiono in *Maia*, il «poema», anch'esso «moderno», pensato per raccogliere «la materia incandescente della vita nova e le memorie del Passato augusto» (così in una lettera ad Hérèlle)²⁸. La desolazione del presente, gli ammassi di rovine, i frammenti materiali di una grandezza decaduta sono segni di morte; ma al contempo sono emblemi metonimici di una sorta di eternità della vita che risorge grazie al filo continuo del mito:

E dicemmo: «O Ellade, tutto
in te vige, splende e s'eterna.
Come le barbe degli olivi
per le tue piagge e i tuoi colli,
come i filoni della pietra
ne' tuoi monti, le geniture
dei Miti ancor tengono presa
l'antica virtù del tuo suolo.»²⁹

La Grecia moderna, le sue città dirute, il suo popolo sono solo i pallidi sembianti di un mondo che per il poeta può trarre la sua energia vitale solo dalla forza primigenia della dimensione mitica:

La gente che sega le magre
Tue messi, o abita le case
vili a piè delle deserte
acropoli, ti disconosce;
e t'è più strània di quella
che tolse i tuoi numi alle fronti
de' tuoi templi in ruina
per trarli mùtili e freddi
nella sua caligine sorda
Ma i Miti, foggiate di terra
D'aria d'acqua di fuoco
E di passione furente,
sono il tuo popolo vivo.³⁰

La «vasta e solenne rievocazione del mondo ellenico» si pone, dunque, come prodromo di un risascimento spirituale che D'Annunzio avrebbe declinato nelle forme più varie, non esclusa quella di un impegno politico-militare. E si tratta di un tema abbondantemente indagato dagli studiosi, non solo di indirizzo italianistico ma anche

da quelli di orientamento più propriamente classicistico ragion per cui non è qui il caso di ritornarci, se non con gli opportuni riferimenti bibliografici³¹. A noi semmai tocca di chiudere il cerchio delle riflessioni che abbiamo messo in campo; e possiamo farlo dicendo che, per lo scrittore di Pescara, la città morte non sono definitivamente morte, come le loro aride spoglie potrebbero far pensare; sono luoghi dell'anima che si il "tempo traveste", ma non annienta finché continuerà ad esistere un orizzonte costellato di miti. Alla forza millenaria della poesia, agli aedi di cui D'Annunzio si sente ultima incarnazione, spetta dunque il compito di eternarli, anche nelle scialbe nebbie del mondo moderno.

NOTE

1. Cfr. A. Restucci, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. III L'età contemporanea*, dir. Da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 169-172.
2. Cfr., per esempio, P. Pellini, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 47-50 e 111-115.
3. Basterebbe pensare alla narrativa cosiddetta domestico-rusticale o campagnola degli anni 1840-1860 per averne concreta prova: nei racconti di scrittori come Ippolito Nievo, Giulio Carcano, Caterina Percoto, Luigia Codemo, la campagna e la vita delle popolazioni rurali – pur nelle loro miserie – sono proposte come antidoto morale ai corrotti ambienti cittadini. Sull'argomento cfr.: A. Di Benedetto, *Per un profilo della narrativa campagnola in Italia (1839-1859)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», n. 470-471, 1973, pp. 233-258; P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, Ravenna, Longo, 1973.
4. G. D'Annunzio, *Il piacere*, a c. di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 173.
5. A. Restucci, *art. cit.*, p. 208.
6. G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a c. di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 320.
7. Cfr. T. Rosina, *Attraverso le città del silenzio di Gabriele D'Annunzio, fonti e interpretazioni*, Messina, Principato, 1931, pp. XIV-XV.
8. Il processo di personificazione della città – Venezia, in questo caso – in figura di donna tocca un'acme sicuramente nel *Fuoco*: richiamando un celebre dipinto di Paolo Veronese che raffigura Venezia come donna in trionfo tra le allegorie della giustizia e della pace, D'Annunzio scrive: «Bisogna esaltare il Veronese per questo. Raffigurando in sembianze umane la Città dominatrice, egli seppe esprimerne lo spirito essenziale: che non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua». (G. D'Annunzio, *Il fuoco / Forse che sì forse che no*, a c. di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 36). Frequenti sono, ad ogni modo, nel romanzo metafore antropomorfe di Venezia e similitudini tra la città e figure ideali di donne.
9. Cfr., per esempio, C. Salinari, *Il superuomo*, in Id., *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 29-105.
10. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte / Le vergini delle rocce*, cit., p. 324.
11. A commento di queste immagini, scrive Guido Baldi (*Le ambiguità della «decadenza»*, Napoli, Liguori, 2008, p. 226): «Appare già iscritta nel paesaggio che accoglie l'eroe al suo primo arrivo in quella terra l'opposizione paradigmatica che sorreggerà la struttura del romanzo, la tensione che percorrerà tutto il suo corpo centrale, tra i segni della "decadenza" [...] e quelli della "vita ascendente"».
12. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte / Le vergini delle rocce*, cit., pp. 413/414
13. G. Baldi, *op. cit.*, p. 259.
14. Il romanzo uscì prima sul «Convito» dal gennaio al giugno del 1895, poi, in volume presso Treves (con data 1896).
15. Su questo viaggio e sulle sue ripercussioni letterarie esiste una bibliografia di mole notevole, a partire dallo studio di Guy Tosi, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895. D'après des documents inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1947; tra gli interventi più recenti, cfr. G. Papponetti, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in Aa. Vv., *Verso l'Ellade. Dalla Città morta a Maia*, Atti del XVIII convegno internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995, Pescara, Edians, 1995, pp. 44-68. I diari del viaggio sono stati da noi pubblicati in D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, *La crociera*

della «Fantasia». *Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, a c. di M. Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.

16. Sulle fonti della tragedia, cfr. I. Benfante, *Fonti greche e mediazioni francesi nella «Ville morte»*, in Aa. Vv., *D'Annunzio europeo*, Atti del convegno internazionale di Gardone Riviera – Perugia, 8-13 maggio 1989, a cura di P. Gibellini, Roma, Lucarini, 1991, pp. 133-148.

17. Cfr., per esempio, R. Del Re, *L'ellenismo nell'opera artistica di Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1928, ed in particolare gli interventi raccolti in *Verso l'Ellade. Dalla Città morta a Maia*, cit.

18. Cito dal manoscritto n. 3134 della Bibliothèque Municipale de Troyes (“Fonds Hérelle”), manoscritto che contiene l'intera cronaca del viaggio in Grecia redatta da Hérelle. Il testo, in traduzione italiana, è ora in D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia»*, cit., pp. 171-172: «Durante tutto il viaggio, sono stato cento volte stupito della disattenzione di Gabriele D'Annunzio: sembrava non guardare né le cose né gli uomini. In treno ed in barca, dormiva sempre. / L'indifferenza di G. D'Annunzio è grande per tutto ciò che è reale ed attuale. Mai osserva una cosa della strada, un costume, una scena di vita vissuta. Ciò che lo interessa è esclusivamente l'arte, il museo, il monumento antico; e, sicuramente, darebbe tutta la Grecia moderna per l'Ermes di Olimpia ed anche per una statuetta di Tanagra. È un modo di vedere che mi colpisce».

19. *Ibidem*. «Viaggiare non giova. – si legge in un frammento del *Libro segreto* – io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro» (G. D'Annunzio, *Libro segreto*, in Id., *Prose scelte*, a c. di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 548).

20. Cito da D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia»*, cit., p. 44.

21. *Ibidem*.

22. G. Papponetti, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade. Dalla Città morta a Maia*, cit., p. 58.

23. D'Annunzio, Boggiani, Hérelle, Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia»*, cit., p. 52.

24. *Ibidem*, p. 53.

25. G. D'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a c. di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999, p. 168.

26. Del resto, la tragedia si sviluppa tutta in una serie di scene d'interni, sebbene quella iniziale si svolga in una «stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi»; da qui s'intravede «l'acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni» (G. D'Annunzio, *Tutto il teatro*, vol. I., Roma, Newton Compton, 1995, p. 55).

27. M. R. Chiapparò, *Mito e storia nella Città morta tra immaginario e riforma della scena*, in *Deux colloques internationaux*, numero monografico di «Studi medievali e moderni», a. X, 2/2006, pp. 378-379.

28. *Carteggio D'Annunzio-Hérelle(1891-1931)*, a c. di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 562.

29. G. D'Annunzio, *Laus vitae*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 76.

30. *Ibidem*.

31. Per un'opportuna sintesi del rapporto tra D'Annunzio e mondo classico il riferimento d'obbligo è agli atti del XVIII convegno internazionale di studi dannunziani, *Verso l'Ellade: dalla città morta a Maia*, cit..

D'Annunzio nelle Città

Raffaele Giannantonio e Erika Di Felice¹

1. D'Annunzio nelle Città: un viaggio nel Rinascimento
di Raffaele Giannantonio

Premessa

Parlare della città in Gabriele d'Annunzio significa analizzare non un modo di scrivere o di descrivere, ma un personaggio vero e proprio. La città, in ogni romanzo dannunziano, si configura come protagonista, come scrigno di simboli e sensazioni oppure come luogo da riscattare. Il Poeta non si limita ad enumerare periodi ed edifici realizzati, ma pone il lettore di fronte ad una visione animata e viva dell'opera d'arte, facendola rivivere quale essa presumibilmente dovette palpitargli nell'anima per poi tradursi in poesia e inoltre osserva la città come uno scienziato: taccuino alla mano prende appunti riguardanti la flora e la fauna di una città, riguardo i suoi monumenti e questi vengono descritti fin nei minimi particolari, finanche alle piante che vivevano negli interstizi dei muri dei palazzi. L'oggetto architettonico e l'intera ambientazione urbana vengono visti come testimonianze di antiche glorie, appartenenti ad epoche storiche caratterizzate da ideali di rinascita e progresso morale necessari all'approdo all'ideologia superomistica.

Ne *La Città Morta* (1896) d'Annunzio introduce quel concetto di opera d'arte come mezzo per tramandare ideali eroici che risulterà compiuto nelle *Città del Silenzio* (1903), ma agli antichi miti il Poeta opporrà il modello antieroico rappresentato dal disordine della civiltà moderna descritto ne *Le Città terribili*. Nel complesso dunque la visione dannunziana della città oscilla tra due opposti: quello positivo costituito dalla gloria e dalla bellezza del passato e del futuro, quello negativo del presente bisognoso di riscatto.

Con un linguaggio preziosamente accurato, il Poeta dimostra di conoscere il tessuto urbano e la storia di ogni città trattata, anche se non siamo di fronte ad un'opera semplicemente descrittiva. La bellezza delle tante città commuove profondamente d'Annunzio e lo spinge all'elogio del Rinascimento come periodo aureo di bellezza morale e spirituale: in sostanza leggere le *Città del Silenzio* significa compiere un vero e proprio viaggio nel Rinascimento italiano.

Prima delle Città del Silenzio

Frequenti sono le città "visitare" da d'Annunzio nelle sue opere, anche straniere, a volte con brevi tratti caratterizzanti. Vienna è così una «città ben costruita - moderna»², mentre di Parigi, rappresentata dalla «Torre di ferro che sembra il priapo della città»³, egli scrive che «è forse la sola città moderna che abbia una sua bellezza particolare fatta di enormità e di grazia al tempo stesso»⁴, mentre infine «l'Atene moderna» non è altro che «una città bianca e polverosa, alquanto provinciale». D'Annunzio aggiunge però: «Ma gli avanzi antichi compensano d'ogni disagio e d'ogni bruttura»⁵.

Una delle prime immagini di città intese come insiemi di opere d'arte è quella riservata nel 1894 ad Ortona, la città natale della madre, che «biancheggiava come un'igneo città asiatica su un colle della Palestina, intagliata nell'azzurro, tutta in linee parallele, senza i minareti»⁶, simile nei caratteri mediterranei a Gallipoli «tutta bianca sotto il sole, affocata come una città araba della costa d'Africa»⁷.

Sono però due città italiane a scavargli l'animo in profondità: Venezia e Roma. Nel 1887 d'Annunzio visita per la prima volta Venezia, restando ammaliato dal fascino struggente della «Città anadiomene dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi»⁸.

Con la città lagunare egli istituisce un profondo sentimento spirituale, come testimonia la lettera scritta nel settembre 1894 dall'Hôtel Beauvillage a suo cognato Antonino Liberi in cui il Poeta, commosso dinanzi alle «meraviglie d'architettura antica» consiglia l'ingegnare a conoscere Venezia ed a respirarne la «solitudine lagunare», in quanto in nessun'altra città questi proverebbe «commozioni più profonde e più complesse» per l'architettura, l'arte che predilige⁹.

A Venezia arriva all'Hotel Danieli la notte di sabato 17 luglio 1915 ed il successivo 7 agosto compie la prima impresa aerea su Trieste. Alla fine dell'ottobre 1915 egli si stabilisce definitivamente nella città dei Dogi nella Casetta Rossa sul Canal Grande, che diviene per G d'A non solo la base principale delle imprese militari, ma un'oasi preziosa di rilassamento e d'intimità. Il soggiorno veneziano, trascorso sino al 1918, è produttivo anche sotto il profilo bellico, poiché nella «Casetta» egli pianifica le coraggiose imprese aeree sul Càttaro, Pola e Vienna, la beffa di Buccari. A seguito dell'incidente del 16 gennaio 1916 nelle acque di Grado, il Poeta-soldato trascorre nella Casetta sette lunghi mesi di convalescenza quando, bendato e obbligato al letto, inizia la stesura del Notturmo con l'aiuto di Renata, la figlia avuta da Maria Gravina. Sempre nella Casetta «Ciccuzza» conosce il Tenente di vascello Sivio Montanarella, che sposa nell'agosto del 1916, avendo quali testimoni di nozze solo il padre e il fratellastro Mario.

D'Annunzio si innamora ben presto della bellezza di Venezia che nel *Fuoco* (1900) aveva definito come «la Città di pietra e d'acqua»¹⁰ che possiede «il fiato e il riflesso del remoto Oriente»¹¹. Di essa d'Annunzio coglie «l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane»¹² soffermandosi a descrivere nelle sue opere come in un florilegio aspetti estremamente noti, tra cui in piazza San Marco «gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole della Basilica dorò»¹³, «l'attico della Loggetta» costruito da Jacopo Sansovino alla base del campanile di San Marco (1537-49), «le modulazioni ioniche della Biblioteca» iniziata dal marzo 1537 su progetto dello stesso Sansovino e completata dal 1582 da Vincenzo Scamozzi. D'Annunzio cita anche la chiesa di San Giorgio Maggiore che «appariva in forma d'una vasta galea rosea»¹⁴, il Ponte di Rialto realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-91) con «il suo ampio dorso (...) carico delle sue botteghe ingombre»¹⁵, «i due colossi opachi anneriti dal tempo», ovvero i palazzi Pesaro e Corner, progettato dal Sansovino dopo il 1532,¹⁶ e il quattrocentesco palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condussi «con le aquile i cavalli le urne e gli stemmi delle sei rose, nel fregio»¹⁷. Non mancano però anche dettagli meno conosciuti come la «cupola verde di San Simeon piccolo, sormontata da un Redentore di bronzo che porta la croce con la banderuola»¹⁸ o il «piccolo campanile di San Samuele quadrato con trifore e coronazione acuta di pietra grigia»¹⁹. Come si comprende da questi come da molti altri esempi, si tratta di una descrizione di prevalente carattere «ambientale» condotta con grande attenzione, che intende restituire il fascino unitario di un grande ed unico organismo urbano.

Roma

Come si vedrà nel saggio di Erika Di Felice che segue il presente scritto, ancor più vivo è l'amore per Roma che, da poco divenuta Capitale d'Italia, all'arrivo del giovane

d'Annunzio (20 novembre 1881) rivela tutto il «fascino molteplice che emana dalle reliquie della sua grande storia imperiale e papale»²⁰. Roma è ancora – e lo sarà a lungo – circondata da paludi malariche ed abitata da borghesi che d'Annunzio definirà «abbrutiti». Saranno però le “presenze letterarie” a riscattare dalla miseria intellettuale la città, mentre la venuta di un «nuovo re di Roma» (come scrive nelle *Vergini delle Rocce*) avrebbe istituito nella città «tanto triste, un simulacro perfetto di Bellezza così grande che la forza suprema della forma avrebbe soggiogato gli animi». In sostanza l'erezione della città a nuova Capitale dello Stato unitario sembra prematura, e la descrizione delle diverse componenti dell'identità urbana sembrano rimarcare il peso schiacciante della memoria di gloria antica sul difficile presente. È appunto il dualismo tra il glorioso passato e la decadenza socio-culturale contemporanea, a determinare nel Poeta l'adesione al superomismo, che si rivelerà nelle *Vergini delle Rocce* (1895) e poi compiutamente nel *Fuoco* (1900).

In generale le cronache di d'Annunzio sembrano rivolte alla conservazione integrale della città intesa come un insieme di opere di architettura e di spazi verdi, in definitiva un quadro ambientale che forma un'immagine di sogno. Rare le valutazioni positive in merito alle nuove costruzioni, solitamente sorte a discapito di siti pregiati del tessuto urbano: contro questi il suo scrivere appare sempre connotato da ostinata e convinta acrimonia tanto da arrivare in un articolo di fine 1886 ad augurare «che un piccolo terremoto faccia ampia vendetta» in modo che «ammonita dal castigo, la mala razza si ravveda ed emigri per sempre»²¹.

Più equilibrata e matura il componimento che a Roma d'Annunzio dedica nel 1903 nell'*Elettra*, collocandola però al di fuori delle *Città del Silenzio* quasi a sottolinearne il carattere unico²². Qui l'esaltazione è tutta al passato antico di Roma senza che compaia alcun riferimento alla realtà attuale italiana, in quanto l'ode è volta all'attesa di una nuova Potenza che non venga però dal mare Mediterraneo, ma «dagli oceani lontani», «dai continenti immensi ove ancora dorme la ricchezza nei misteri delle montagne e delle lande», dai «confini del mondo», così come l'ideologia supero mistica compare nella medesima attesa di un novello «vergine eroe» della sua stirpe che ne tragga la «Potenza umana».

4. La Città Morta

Nell'estate del 1895 d'Annunzio compie un viaggio a bordo dello yacht “Fantasia” in quella terra di Grecia scolpita da mani divine nella roccia «obbedendo a quel medesimo ritmo cui obbedirono alzando i templi e foggiando le statue gli artefici umani»²³. Il viaggio nell'Ellade è l'immersione in un passato mitico, alla ricerca di un vivere sublime, divino, all'insegna della forza e della bellezza. Queste suggestioni confluiscono ne *La Città Morta*, opera in tre atti, per il cui compimento nel 1896 il poeta interrompe la stesura del *Fuoco*. Come egli stesso annuncia in una lettera all'editore Emilio Treves, «Il penultimo capitolo del Fuoco ha la descrizione della “prima” della Città Morta»²⁴. Nel *Fuoco*, infatti, il protagonista Stelio Effrena parla ai suoi compagni della volontà di inscenare un dramma che descriva la scoperta dei resti di Troia, la Città Morta, con tutto il suo carico di cadaveri ed ori. A differenza del paesaggio veneziano descritto nel *Fuoco*, in continua metamorfosi, *La città morta* consiste nella semplice presenza fisica degli oggetti che attorniano i personaggi. L'azione drammatica si svolge a Micene, attorno alle figure di Leonardo, l'archeologo capo della spedizione che riesce a riportare alla luce le tombe di Agamennone e di Cassandra, quella di Bianca Maria, sorella di Leonardo, e di Alessandro ed Anna, marito e moglie di Leonardo.

Nel lungo monologo all'inizio del Primo atto, Bianca Maria descrive l'impatto con Micene che si erge sulla pianura d'Argo, vista come un lago di fiamma, mentre le

montagne appaiono fulve e selvagge come leonesse ed il vento imperversa con i vortici di polvere che si inseguono per l'altura disperdendosi nel sole che sembra divorarli²⁵. In effetti ne *La Città Morta* la natura si rivela ostile in ogni suo elemento: la terra è solo polvere che opprime gli uomini, il vento agita vortici di polvere mentre il sole sembra osservare dall'alto con crudele distacco l'azione dei personaggi. In realtà ogni elemento assume un significato simbolico: in particolare la polvere e l'oro, strettamente correlati ai sepolcri ed alle spoglie mortali, rappresentano quell'ossessione verso la conoscenza che inaridisce Leonardo fino a strapparla alla vita, verso la quale invece Bianca Maria è rivolta. Non a caso Leonardo uccide Bianca Maria durante una passeggiata verso la fonte Perseia, nella campagna solitaria: la fonte è simbolo di vita e compiendo l'omicidio Leonardo afferma l'aridità della campagna negando la vitalità della fonte stessa.

La nota di maggior interesse de *La Città Morta* per il nostro percorso e nel contempo la prima "invariante dannunziana" sul tema della città è la volontà del Poeta, attraverso la descrizione di luoghi e circostanze, di enunciare una sorta di verità superiore che trascende la condizione presente. Nella didascalia che descrive l'ambientazione del primo atto d'Annunzio rivela infatti la sua visione dell'arte e dell'architettura quale veicolo di rievocazione di bellezze e glorie decadute, citando «Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi» e «l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni»²⁶.

Le città terribili (Maia – maggio 1903)

Le *Città Terribili* (1903) sono comprese nella raccolta *Maia*, il primo libro delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Il contesto storico dell'opera è quello di un'Italia giovane, che di lì a poco sarebbe scesa in guerra contro gli Imperi centroeuropei; si avvertiva dunque la necessità di un "Eroe necessario", in grado di riscattare il Paese dal proprio retaggio storico-culturale piccolo borghese ed affermarlo sulla scena internazionale.

In questa chiave si può considerare *Maia* come un poema che celebra in chiave superumana lo spirito eroico attraverso un lungo viaggio dall'Ellade santa, all'Agro Romano, al deserto, mentre le *Città Terribili* rappresentano il terreno di battaglia tra la nostalgica e decadente visione del passato di d'Annunzio e la spinta rivoluzionaria del Futurismo.

La disputa tra d'Annunzio e Marinetti si gioca in prima battuta sul piano personale: per Marinetti d'Annunzio incarna il «balordo miscuglio dei più vari elementi di stile»²⁷ contro il quale il Futurismo si scaglia. Questo astio viene palesemente espresso nella raccolta di elzeviri *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, pubblicata a Parigi nel 1908 da Marinetti; in cui Marinetti definisce la poetica di d'Annunzio piena di "esaltazioni puerili", ne giudica la commedia (ed in particolare il *Fuoco*) un'arte «impossibile per lui», e descrive d'Annunzio come «la plus fascinante et inoubliable des courtisanes parisiennes»²⁸. Tuttavia questo sarcasmo contrasta con il sentimento commosso espresso da Marinetti sulle pagine della "Gazzetta del popolo" il 3 marzo 1938, in occasione della morte del Vate.

Sebbene Marinetti e d'Annunzio siano accomunati dall'idea di riscatto e di superomismo, la visione decadente di d'Annunzio e la "civiltà della velocità" di Marinetti esprimono idee di città diametralmente opposte.

Le due ideologie artistiche si confrontano già nel tema del volo, a proposito del quale, specie in principio, la tensione futurista agogna irrazionalmente ad una società tecnologica impiegando quale mezzo espressivo il culto della macchina e della velocità. Lo scorrere del tempo mostra così caratteri di simultaneità, e la negazione del passato si esprime in una prospettiva diacronica, mentre il desiderio di infinito si trasforma in

«enfasi della velocità»²⁹. In d'Annunzio il volo raggiunge invece «il piano del mito del superuomo, il luogo della sua origine, l'equilibrio esistente di oscillazione tra le esperienze liminari del piacere della vita e dell'orrore della morte»³⁰. Il volo consente la visione multiforme della realtà cogliendo il meraviglioso ed il sorprendente contemplando l'esperienza del sublime attraverso il continuo spostamento del punto di vista, in un «desiderio di dominio e di possesso»³¹. Non c'è infatti in d'Annunzio un'esaltazione macchinista, quanto un «estetismo del volo» che risulta sia l'espressione della «forza autoriflessiva della parola poetica» che la «sublimazione di una esperienza reale idealmente oggettivata».

Tale contrasto sembra riproporsi nella visione dell'organismo urbano. Secondo il *Manifesto dell'architettura futurista (1914)*, la città nuova, opposta a quella tradizionale, doveva essere «un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca»³², poiché, come teorizza Boccioni nel suo manifesto inedito, «nella vita moderna NECESSITÀ=VELOCITÀ»³³. Nelle *Città terribili* d'Annunzio è altrettanto critico nei confronti della città esistente che descrive in toni sprezzanti, come un «rigurgito crasso delle cloache nell'ombra della divina Sera», restituendone un'immagine fumosa e inquinata da «immondizia polverosa che nera fermenta sotto le suola»³⁴. Dal punto di vista urbanistico, mentre le strade sono ingombrate dal tumulto «ove tutte le fami e le seti irrompono a gara d'avidità belluina», le case appaiono a d'Annunzio «mostruose, dalle cento e cento occhiaie» e da questa visione confusa e sofferente scaturisce un'idea di umanità mortificata: «i carri sulle rotaie stridono carichi di scòria umana»³⁵. La città è vista cioè come un organismo ipertrofico e malato fonte di ogni perversione verso chi la abita, con motivazioni molto simili a quella cultura dell'«antiurbanesimo» che troverà sede nella prassi pianificatoria del Fascismo. La «gloria delle città terribili», che per d'Annunzio proviene dal momento in cui «a vespro s'arrestano le miriadi possenti dei cavalli che per tutto il giorno fremettero nelle vaste/macchine mai stanchi»³⁶ contrasta apertamente con il mito marinettiano dell'«automobile ruggente».

L'ideale rinnovo futurista appare dunque chiaramente inapplicabile alla città dannunziana, che non può essere considerata in maniera meccanica in quanto carica di rimandi simbolici: attraverso le sue case e le sue strade essa è come carne viva, animata dalle civiltà che l'hanno abitata e che porteranno al risveglio dell'umanità, l'alba delle città terribili, «aurora che squilla con mille trombe di rame sul silenzio opaco dei tetti chiamando i dormenti a battaglia», che sembra evocare e negare la nostalgia per l'antico di Arthur Rimbaud che rimpiangeva «i tempi della grande Cibele che si dice percorresse, enormemente bella, su di un grande cocchio di bronzo le splendide città»³⁷ «- O Venere, o Dea!/ Rimpiango il tempo dell'antica giovinezza,/ dei satiri lascivi, dei fauni animaleschi,/ dei che mordevano d'amore la scorza dei rami,/ e nei nenùfari baciavano la Ninfa bionda!/ Rimpiango i tempi in cui la linfa del mondo/l'acqua del fiume, il roseo sangue degli alberi verdi/ nelle vene di Pan iniettavano un universo!/ In cui verde il suolo palpitava sotto i suoi piedi di capra;/ e baciando delicatamente la chiara siringa, il suo labbro/ modulava sotto il cielo il grande inno dell'amore;/ in cui, in piedi nella pianura, sentiva intorno/ rispondere al suo appello la Natura vivente. Ma anche qui al risveglio della città intesa quale simbolo della società corrisponde quello del Superuomo, «dell'Uomo eletto al dominio del Mondo»³⁸.

6. *Le Città del Silenzio (Elettra – dicembre 1903)*

Il gruppo di poesie *Le Città del Silenzio* si trova anch'esso compreso nell'*Elettra*, nel secondo libro delle *Laudi*, scritto nel dicembre del 1903, a pochi mesi di distanza da *Maia*.

Qui d'Annunzio, ricollegandosi alla poetica della *Città morta*, si considera interprete del messaggio del mondo greco presso i Latini, che egli ritiene continuatori della civiltà ellenica dall'età classica romana sino al Rinascimento, quando Firenze sembrò raccogliere l'eredità di Atene.

Nelle *Città del Silenzio* le opere d'arte sono gloriose testimonianze di un passato eroico che attende il risveglio catartico che risolleverà le sorti d'Italia. Tale riscatto sarà affidato ad un messaggero sconosciuto dai tratti del Superuomo ed in tal senso in tutte le poesie fluisce un senso misterioso di predizione delle future grandezze che nasceranno dalle ceneri di un eroico passato.

Le città italiane che vengono cantate svolgono dunque la funzione di offrire rifugio all'anima umiliata e offesa, all'esteta sdegnato e al Superuomo desideroso di esempi paradigmatici: d'Annunzio celebra così le città silenziose, fissare nel tempo la grandiosità delle città classiche contrapponendole al declino della città occidentale. Attraverso la descrizione delle *Città del Silenzio*, quindi, d'Annunzio si fa portavoce di un messaggio eroico, che, secondo Tito Rosina, è «un eroismo da Signore del Rinascimento, e nelle *Città del Silenzio* è appunto il Signore quattro e cinquecentesco che domina, non senza vestirsi degli abiti di taglio nietzschiano»³⁹ e senza troppo discostarsi dall'ideale di Claudio Cantelmo, tiranno crudele, raffinato artista e potentissimo amatore.

Le 25 città parlano attraverso il loro silenzio che corrisponde simbolicamente al loro grande passato, inteso come muta promessa dell'attesa epifania⁴⁰.

Ferrara, Pisa e Ravenna

La silloge è aperta da un trittico dedicato a Ferrara, Pisa e Ravenna. In particolare il simbolismo e l'eloquio profetico di Ferrara e Ravenna sembrano ricordare la Venezia del *Fuoco*, che diviene così una prima città del silenzio; Ferrara utilizza infatti alcuni appunti dei taccuini in origine destinati alla prosecuzione della storia della Foscarina, la protagonista veneziana del *Fuoco*. I tre sonetti vanno letti in maniera indistinta, in quanto contengono *in nuce* l'essenza dell'intera raccolta: il racconto delle grandi epoche della storia dell'Italia attraverso la descrizione dei loro monumenti.

Ferrara, ad esempio, paragonata ad una donna malinconica «che sul nostro cuor s'inclina per aver pace di sue felicità lontane»⁴¹ è una città che, come afferma Tito Rosina, «basta nominare per rievocar fasto di Rinascimento»⁴². Della città estense d'Annunzio tratteggia un'immagine malinconica di «deserta bellezza» consolata dalla visione dei chiossi taciti delle chiese tardo quattrocentesche di San Benedetto (1496-1553) e di San Francesco⁴³, quest'ultima ricostruita nel 1494 sui resti di un'antica fondazione dell'Ordine da Biagio Rossetti con motivi tipici dello stile rinascimentale⁴⁴. Nelle prospettive delle larghe strade dell'Addizione Erculea, voluta da Ercole d'Este nel 1492, invece, d'Annunzio proietta il lettore verso l'infinito con un senso iniziale di smarrimento, fuori dai confini geografici della città e fuori dalla sua attualità, trasfigurandola, così, in una visione onirica: un sogno di rifiorente grandezza, un «sogno di voluttà che sta sepolto sotto le pietre nude»⁴⁵.

Alla deserta e silenziosa bellezza delle «vie piane, grandi come fiumane» di Ferrara, costruite interrando le fiumane che solcavano quello che sarebbe stato il tessuto dell'ampliamento urbano della città estense, segue la melodia del «fiume reale» che solca Pisa. L'Arno sembra cullarne il sonno, riportando alla mente del lettore la gloria dell'Italia del Medioevo citando «i santi marmi ascendono leggeri, quasi lungi da te, come se gli echi li animassero d'anime canore»⁴⁶. La caratterizzazione della città attraverso i suoi marmi monumentali ritorna poi in *Forse che si forse che no* (1910) dove d'Annunzio elogia la preziosità del cielo pisano («Soli grandeggiavano sul fiume di luce i marmi radiosi come topazii danteschi, gli ordini delle colonne saglienti come i cerchi delle

bianche stole»)⁴⁷. I marmi cui d'Annunzio fa riferimento sono quelli che appartengono a monumenti medievali pisani come la Cattedrale di Santa Maria Assunta che aveva preso forma nel 1064 ad opera di Buschetto ma anche di Santa Maria Spina, iniziata nel 1230 e poi ampliata prima da Lupo di Francesco e poi da Andrea e Nino Pisano, di cui in *Forse che si forse che no* (1910) celebrerà il «tabernacolo di marmo e di preghiera sospeso su la ripa». Nell'ultima strofa l'attenzione è rivolta sul Camposanto, i cui lavori furono iniziati nel 1277 e le cui pareti furono affrescate ne Quattrocento da Benozzo Gozzoli ed ancor di più in forma allegorica dal pittore e miniatore pisano Francesco Traini, nonostante l'attribuzione sia stata a lungo riferita all'Orcagna. Il tono è di severo monito, in forte contrasto col precedente «sogno di voluttà» ferrarese, mentre l'invito finale a «mutar d'ale» spinge a risorgere rinnovandosi per non morire⁴⁸.

Nella prima delle due liriche dedicate a Ravenna, infine, la città è riportata al suo antico destino di porto marittimo evocato dal nome della chiesa di Sant'Apollinare “in classe” («cupa carena grave d'un incarco imperiale») ed è considerata il significante di una sorte non defunta ma solo assopita. Qui d'Annunzio utilizza come simbolo dell'intero progetto delle *Città del Silenzio* il mausoleo di Galla Placidia, fondando sull'epoca bizantina il significato epico del componimento. La «notte rutilante d'oro» dev'essere infatti riferita alla straordinaria ricchezza delle superfici musive che adornano i monumenti della città dell'epoca. Il Mausoleo, «funebre tesoro ove ogni orgoglio lascia un diadema» fu fatto erigere dopo il 425 per sé, il marito Costanzo III e il fratello Onorio dall'imperatrice Galla Placidia, anche se le ricerche archeologiche sembrano aver identificato in reale sepolcro della figlia di Teodosio all'interno della cappella di Santa Petronilla sotto la basilica di San Pietro. Il mausoleo ravennate impersona nella sua veste architettonica ed artistica l'essenza della città: d'Annunzio lascia identificare il tessuto dorato delle stelle che decorano la volta con il cielo di Ravenna stessa, mentre il silenzio della «notte rutilante d'oro» veglia sul sonno dei mortali, nell'attesa di una nuova alba⁴⁹.

Dopo il trittico sembra calare il tono musicale e simbolico, pur restando inalterato per l'ambientazione che resta allo stesso tempo storica e sospesa nel tempo. Rimini, trattata più ampiamente e liberamente nella *Francesca da Rimini*, dove la città del Duecento fa da degna cornice alla tragedia che si svolge tra Ravenna e la stessa Rimini, viene qui esaltata nei suoi caratteri rinascimentali⁵⁰. Qui d'Annunzio allude al Tempio Malatestiano realizzato dopo il 1446 da Leon Battista Alberti involucrando la chiesa medievale di San Francesco per trasformarla nel mausoleo richiesto da Sigismondo Malatesta per sé e per la famiglia. Nelle parole dello stesso Alberti, all'edificio preesistente venne sovrapposta una struttura lapidea come se lo stesso infilasse «una pelliccia». Ancora una volta la scelta dell'edificio trascende la forma per attingere ad un ideale mistico: l'idea dell'Alberti, infatti, che trasforma la parte terminale della chiesa in una struttura fondata sulla tipologia dell'arco trionfale classico, è quella di esprimere all'ingresso della chiesa l'idea della vittoria sulla morte. Allo stesso tempo l'impiego dell'arco di trionfo stabilisce una corrispondenza ideologica con l'epoca romana e con i suoi imperatori, primo fra tutti Cesare, richiamato all'inizio del sonetto. Particolarmente interessante il riferimento contenuto nel penultima terzina del sonetto, che recita «Dormon gli Itali e i Greci lungo il grande fianco del Tempio, ove le caste Parche sospesero marmoree ghirlande», che cita i sepolcri marmorei di gusto classico inseriti sulle pareti laterali dell'edificio all'interno delle arcate evocanti gli acquedotti romani, ed i motivi a ghirlanda della decorazione ancora di gusto squisitamente classico.

D'Annunzio prosegue l'esaltazione del Rinascimento e del mecenatismo delle corti italiane nel sonetto dedicato ad Urbino, città che sotto il ducato di Federico da Montefeltro seppe competere sotto il profilo artistico con la Firenze medicea. Ancora una volta

d'Annunzio sceglie di lodare le bellezze della città citandone un edificio, in questo caso il Palazzo Ducale di cui cita gli arazzi fiamminghi che adornano le pareti della Sala del trono raffigurando la storia di Troia⁵¹. Il «palagio» citato dal Vate è il Palazzo Ducale, costruito nel 1460 da Luciano Laurana e probabilmente completato da Francesco di Giorgio, al quale devono essere certamente attribuite alcune parti della decorazione interna. Come fa notare d'Annunzio («in quel palagio che s'addossa al monte»), quello che Baldassarre Castiglione definì non «un palazzo, ma una città in forma di palazzo» è collocato sulla sommità di un colle, con tre lati eretti sulle sue pendici scoscese, mentre quello che ospita l'ingresso principale si affaccia sulla piazza e sulla cattedrale⁵².

Il rapporto con l'età della Rinascenza passa attraverso Prato, una città che ebbe grande importanza nella vita di Gabriele d'Annunzio che nel Collegio Cicognini aveva vissuto la «chiusa adolescenza». È altamente significativo notare a proposito come i sonetti su Prato vengano pubblicati senza alcuna associazione ad altri centri, a testimonianza della particolare importanza che il poeta attribuiva alla città toscana. A Prato d'Annunzio rappresenta il Rinascimento nella chiesa di Santa Maria delle Carceri, il cui autore egli colloca tra i suoi «maestri»⁵³. Delle tante opere che il Rinascimento costruì in Toscana, d'Annunzio sceglie dunque la piccola chiesa commissionata da Lorenzo il Magnifico a Giuliano da Sangallo, che la realizza tra il 1482 ed il '92. La scelta è estremamente oculata, in quanto si tratta di una delle più compiute formulazioni della ricerca sulla pianta centrale, tematica ampiamente dibattuta dagli architetti del Rinascimento. In quest'opera Giuliano intende ricondurre il problema tipologico alla sua essenzialità, ma deve però accettare un'interpretazione accademica in cui il rivestimento geometrico esterno a fasce di marmo verde crea un telaio geometrico supplementare, in competizione con quello degli ordini sovrapposti. Per suo conto d'Annunzio sottolinea correttamente sia lo schema a croce greca, incardinato sul quadrato centrale, che la sovrastante cupola i cui costoloni definiscono dodici campi in cui si aprono altrettanti oculi. Inoltre dello spirito geometrico della pacata architettura concepita da Giuliano, d'Annunzio sottolinea l'«ordine soprano» e «i dodici pilastri dai profondi solchi».

A questo proposito appare opportuno richiamare i versi composti da d'Annunzio a proposito di Todi, dai quali traspare l'interesse per un altro edificio a pianta centrale: Santa Maria della Consolazione⁵⁴. Nella fiera Todi, devota al dio Marte⁵⁵, ospitava una delle opere più importanti di architettura religiosa rinascimentale, ovvero la chiesa di Santa Maria della Consolazione, che qui sembra dover porre rimedio alla follia di Jacopo De Benedictis detto Jacopone da Todi religioso e poeta italiano venerato dalla Chiesa come beato. Santa Maria della Consolazione, realizzata tra il 1508 e il 1607, è stata e attribuita a Donato Bramante, ma senza evidenze documentali. Bramante non fu mai presente in cantiere, mentre nelle fasi di realizzazione dell'opera si sono succeduti Cola da Caprarola (fino al 1512), Baldassarre Peruzzi (fino al 1518), il Vignola (fino al 1565) e infine Ippolito Scalzi. È importante notare come la chiesa presenti una volumetria concepita come combinazione di geometrie elementari che scaturisce in una pianta centrale a croce greca: un blocco centrale attorno al quale si aprono 4 absidi semicirculari, coronato da una cupola con lanterna⁵⁶. La chiesa di Todi, assieme a quella di Santa Maria delle Carceri sopra citata e di S. Maria della Salute, mirabilmente descritta nel *Fuoco*, testimonia l'interesse di d'Annunzio verso le strutture a pianta centrica, che riproporrà nella Rotonda prevista dalla «Carta del Carnaro». Qui nell'articolo intitolato *Della edilità*, interamente attribuito al Comandant⁵⁷, viene infatti citata una nuova struttura pubblica che il collegio degli Edili avrebbe dovuto costruire, una «Rotonda capace di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro»⁵⁸. Allo stesso modo la pianta circolare del «bovolo» della Corte

Contarina viene citata nel proporre una struttura architettonica «in forma di torre rotonda» per la scena del *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899)⁵⁹.

In effetti all'Umbria, terra di condottieri e come di santi e artisti, d'Annunzio riserva nove sonetti dedicati ad altrettante cittadine: oltre alla già citata Todi si tratta di Perugia, Assisi, Spoleto, Gubbio, Spello, Montefalco, Narni e Orvieto. Va precisato come tali sonetti, con l'eccezione di quello su Assisi, non scaturiscano da viaggi condotti di persona da Gabriele d'Annunzio, quanto piuttosto, nelle parole di Annamaria Andreoli, da quel «turismo impossibile» o «turismo bibliotecario»⁶⁰ su cui egli fonda anche altre opere.

La corona dei sonetti perugini è paradigmatica poiché mette in evidenza la nostalgia di d'Annunzio per un passato - stavolta medievale - dai caratteri più propriamente virili, sempre foriera della volontà di un secondo Rinascimento per un'Italia eroica ed immortale. D'Annunzio, ritenendosi “figlio ideale” della «maschia Peroscia», richiama alla memoria avvenimenti e personaggi storici della città, primo fra tutti il condottiero Astorre Baglioni, equiparato a Marte «Ecco Astorre Baglione, a Marte eguale», attraverso l'immagine dell'attuale piazza IV Novembre, luogo poetico ideale per una *Città del silenzio* in quanto centro del potere civile e religioso su cui affacciano il Palazzo dei Priori, il Duomo e l'Arcivescovado⁶¹.

Sede dell'antico Foro romano, la piazza diviene nell'Alto medioevo il fulcro urbano da cui partono le cinque principali vie principali cittadine: D'Annunzio evoca subito il maestoso Palazzo dei Priori, gioiello dell'arte medievale ed esempio eccellente di palazzo comunale italiano, costruito in linguaggio gotico tra il 1293 ed il 1443 in più fasi, con imponenti portali sulle due facciate dalle quali uscivano in processione i più alti magistrati del Comune («Dal Palagio non scendono, o Peroscia, i tuoi Priori le solenni scale?»)⁶². Segue poi la fontana Maggiore di Perugia, che si raggiungeva scendendo la gradinata della cattedrale, progettata anch'essa in stile gotico da Nicola Pisano e dal figlio Giovanni tra il 1275 ed il 1278 con la collaborazione di fra' Bevignate da Cingoli per la parte architettonica, alla quale d'Annunzio associa l'omicidio di Oddo degli Oddi perpetrato da Novello Baglioni nel 1330 («L'acqua, che ai gradi della Cattedrale terse il sangue degli Oddi, ancora scroscia»)⁶³. Per ultima compare la cattedrale di San Lorenzo, progettata ad inizio XIV secolo ancora da fra' Bevignate ma iniziato nel 1345 e completato nel 1490⁶⁴. La chiesa, dalla decorazione esterna incompleta, distende verso la piazza principale della città non la facciata ma la fiancata laterale, caratterizzata dalla loggia protorinascimentale commissionata da Braccio da Montone nel 1423 ed attribuita a Fioravante Fioravanti da Bologna.

Nei successivi sonetti dedicati ad Arezzo, Cortona, Bergamo e Carrara d'Annunzio compie un vero e proprio volo d'uccello sulle lotte intestine che agitarono la storia d'Italia, pur riservando qualche rimando agli ideali di grecità e di rinnovamento che indirizzano la raccolta; in tal senso ad Arezzo paragona Maria Maddalena a Pallade e nel contempo a Cortona prepara il terreno al «dio futuro», al «gran destino» di rinascita che attende l'umanità. Nel successivo componimento dedicato a Volterra, il Poeta percepisce la potenza proveniente ancora dalla cerchia di mura etrusche, un lugubre passato fenomenizzato dalla mole della Rocca Nuova, fatta costruire da Lorenzo il Magnifico dopo il sacco del 1472. Il suo mastio murario verrà definito in *Forse che si forse che no* «fortificato di ingiustizia e di dolore»⁶⁵. La Rocca era stata, infatti, la prigione dove avevano sofferto personaggi come Galeotto, Giovanni dei Pazzi, Caterina di Curzio Picchena ed evoca quindi nella mente di d'Annunzio immagini così violente e tristi da spingerlo a far riposare idealmente il suo corpo stanco entro un'urna di alabastro del Museo etrusco.

È però a Vicenza che lo spirito del Vate trova il suo pieno ristoro. Sin dalle prime parole si percepisce appieno il senso di meraviglia che egli avverte dinanzi al volto architettonico della città, che egli descrive come un vero e proprio «miracolo di colonnati attici, di peristili, di finestre classicamente architravate, di edifici che riconducono ai templi greci e romani»⁶⁶. In particolare, d'Annunzio esalta la figura di Andrea Palladio, considerandolo come il rinnovatore delle forme greche e romane dal passato all'eternità. Un primo omaggio al maestro vicentino è nel *Fuoco* la già citata descrizione della chiesa di San Giorgio Maggiore che «appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prua rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro», ovvero il coronamento del seicentesco edificio della Dogana di Giuseppe Benoni (1677-82). Tre anni dopo nelle *Città del silenzio* d'Annunzio riserva allo stesso Palladio un preciso riconoscimento, esaltando lo spirito della Roma imperiale che il Palladio ha saputo reinverare nelle opere realizzate nella sua Vicenza, specie nel Teatro Olimpico⁶⁷. In d'Annunzio tutta Vicenza sembra modellata per esprimere un fiero senso di romanità e le architetture di Palladio sembrano realizzate allo scopo di celebrare un'ideale di classicità eroica re inverando «il grande spirito dell'Urbe»⁶⁸; la Grandezza dell'architetto vicentino è riposta quindi tutta nelle «Terme e negli Archi di Roma imperiale». Quale esempio d'Annunzio cita il Teatro Olimpico, iniziato nel 1580 e terminato dopo la morte di Palladio sotto la supervisione dello Scamozzi, con la maestosa sala, i colonnati corinzi e i tanti elementi di purissima linea classica che lo rendono per d'Annunzio il luogo ideale per la rappresentazione delle tragedie greche («in coorti i vasti versi astati e clipeati del Tragedo cozzar contra le turbe»).

A questo punto le *Città del Silenzio* sono state visitate e celebrate, ma il Poeta, dopo aver appreso l'ammonimento della vittoria alata di Brescia che risponde a chiunque la desideri «chi mi vuole, s'arma», ritorna a Ravenna per chiudere il cerchio compositivo della sua ricerca di destino glorioso.

Nella seconda lirica a Ravenna il poeta esprime ancora di più la propria esaltazione eroica di Vate che reca agli uomini il messaggio del riscatto⁶⁹. La sera di Ravenna «gravida di potenze» è «tragica d'ombre, accesa dal fermento dei fieni, taciturna e balenante», percependo nell'aria la sorte che dovrà attuarsi: stavolta d'Annunzio sembra evitare ogni riferimento all'arte della nobile città, ma, concludendo egli adotta la primavera quale simbolo ed emblema di rinascita attraverso l'eredità morale di Dante Alighieri le cui ceneri passano nel vento come polline fin dal monumento funebre eretto presso la basilica di San Francesco nel centro antico di Ravenna, dov'egli fu sepolto nel 1321. La Tomba è un monumento funebre in forma di tempio neoclassico a pianta quadrata coronato da una piccola cupola costruito nel 1780-81 dall'architetto Camillo Moriglia su commissione del cardinale legato Luigi Valenti Gonzaga. L'esterno è molto semplice e presenta un ingresso sovrastato dallo stemma arcivescovile del Cardinal Gonzaga recante l'iscrizione *Dantis poetae sepulcrum*.

Dobbiamo cercare una sintetica conclusione di questo viaggio di d'Annunzio non tanto nelle stesse Città morte, terribili o del Silenzio, quanto nel *Canto di festa per calendimaggio* che segue quest'ultime in *Elettra*. Qui il Poeta si rivolge a tutti gli uomini, anche quelli «nelle città fatte silenziose»: dagli «operatori, anime rudi ansanti nei toraci vasti», a quelli che «nei porti recano su l'omero servile (...) le ricchezze impure fluttuanti nel traffico del mondo» e agli «uomini solitarii, su l'erbose via (...), dati all'opra dei padri». Mentre si tace «stridore di metalli, rombo d'acque», il loro stesso «ansito» e «dentro gli arsenali ove marci la Gloria in vecchi legni, le ferrate carcasse delle navi grandeggiano deserte» il Vate invita codesti «torbidi uomini» a uscire di casa e a disertare le città dove «il tribuno stridulo (...) dispregia il culto delle sacre Fonti». Sarà invece la bellezza a salvare il mondo («Di beltà si faran gli animi alteri, di nobiltà s'accenderan le

fronti») e allora, al calar del sole la città sembrerà ardere d'amore «co' i palagi e le fucine, co' i lupanari e con le cattedrali, oh come bella, avida e furibonda!»: il gesto stesso dell'eroe «amplia la piazza». Occorre dunque glorificare «la Città feconda» e nel contempo glorificare l'«Uomo», ovvero il Superuomo. Ora che torna dal «Mare Egeo mirabil Primavera», dalla Grecia antica dov'era nata, la bellezza potrà esser prodotta «dall'incallita mano del fabro», se questi decida di elevare la sua preghiera «verso le Forme dalla nova anima sua piena d'ardor giocondo». Finalmente un «igneo spirito si mova dal santo lido ad infiammare il mondo», partendo dalle coste della sacra Ellade. Nella fusione tra lavoro e bellezza nasce il rinnovamento del mondo, adornato dall'opera nuova delle mani dell'uomo. E la Vita sarà bella fuori ma anche dentro di noi. Nell'immagine della bellezza delle città dovrà rispecchiarsi dunque la bellezza interiore dell'uomo che crea il mondo nuovo, riscattando nella bellezza della sua opera che nasce dal glorioso passato della nostra Patria il misero presente borghese dell'Italia prebellica: «Ogni lavoro è un'arte che s'innova. Ogni mano lavori a ornare il mondo. Glorifichiamo in noi la Vita bella!»⁷⁰.

2. D'Annunzio e la “terza Roma” di Erika Di Felice

Gabriele d'Annunzio giunge a Roma il 20 novembre 1881, trovandosi dinanzi lo spettacolo di una città divenuta da poco capitale d'Italia, senza peraltro rivelare alcun tratto distintivo di una Capitale di Stato, isolata dal resto dell'Europa e circondata da campagne malariche.

La visione delle complesse trasformazioni di Roma da parte del Vate è descritta dalle parole di Claudio Cantelmo, il protagonista delle *Vergini delle rocce*:

«Vivendo in Roma, io era testimonio delle più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro. Come nel chiuso d'una foresta infame, i malfattori si adunavano entro la cerchia fatale della città divina»⁷¹.

Tra il 1884 e l'88 il giovane d'Annunzio collabora con “La Tribuna” come curatore della rubrica di *Cronaca mondana*, venendo in contatto con la vita aristocratica della città; sebbene in un ambito giornalistico che oggi potremmo definire “cronaca rosa”, d'Annunzio coglie l'occasione per criticare aspramente la speculazione edilizia che in quegli anni sventrava dedali di vie barocche nel centro di Roma, abbatteva o lottizzava ville secolari per costruire discutibili memorie di sé⁷².

La polemica dannunziana, che trova grande eco in campo internazionale proprio grazie alle sue numerose collaborazioni giornalistiche⁷³, non è rivolta ad episodi specifici, quanto piuttosto al feroce «vento di barbarie» che andava imponendo su Roma una contemporaneità ritenuta indecorosa⁷⁴. In un articolo pubblicato su “La Tribuna” del 10 marzo 1885 d'Annunzio, infatti, pur reputando il Palazzo delle Esposizioni un esempio di «piacentiniana magnificenza architettonica», degna della Città Eterna, attacca la «terza Roma» ed i «quattro o cinque fabbricatori di caserme, che da qualche anno van deturpando i quartieri alti di Roma».

In alcuni articoli apparsi su “La Tribuna”, d'Annunzio concentra la sua polemica sulla figura del «professore Azzurri», architetto e docente dell'Accademia di Belle Arti e poi presidente dell'Accademia di San Luca, accusato di aver mortificato l'immagine di Roma con il suo “Teatro drammatico nazionale”⁷⁵ - inaugurato il 25 luglio 1886 con una rappresentazione della *Locandiera* di Goldoni - per via della facciata, ritenuta volgare e ostentatamente barocca: un'opera che «sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo (...) della tirchieria e della piccineria moderna»⁷⁶.

Le pagine de “La Tribuna” dell’11 luglio 1886 ospitano la critica negativa di un altro stabile teatrale, ovvero il “Teatro Alhambra”, progettato da Eugenio Venier e costruito nel 1880 sul lungotevere dei Mellini, che viene descritto come una «grande baracca di legname e di tela dipinta del teatro (...) grigia e sporca di rosso e di turchino, riscaldata e appestata dal fumo del tabacco e dalli aliti umani (...)»⁷⁷.

In generale si può affermare che d’Annunzio si esprime trasfigurando i suoi giudizi severi alla luce del glorioso passato della città e teorizzando nelle *Vergini delle Rocce* la venuta di un nuovo re, che avrebbe riportato l’Urbe ai fasti imperiali; concetto che si ritrova immutato nelle *Città del Silenzio*.

Egli privilegia l’immagine della Roma del passato ed in particolare quella medievale «con le sue basiliche e i suoi chiostri, con le sue terme e i suoi circhi, con i suoi archi imbertescati e i suoi fòri trincerati, col biancore dei suoi marmi mezzo sepolti su cui le opere di mattone rosseggiavano quasi fossero costrutte di grumo impietrato», richiamando in particolare la «torre caetana delle Milizie fondata con possa ciclopica sopra il fòro di Traiano»⁷⁸.

Tuttavia il suo reale interesse è rivelato nelle pagine del *Piacere*, laddove le architetture della Roma cinquecentesca e barocca⁷⁹, che fanno da sfondo alle passeggiate di Andrea Sperelli ed Elena Muti, stabiliscono una corrispondenza tra la città e il protagonista, finanche al momento in cui egli teme di esser prossimo agli ultimi istanti di vita⁸⁰.

Così Trinità dei Monti appare «intagliata in un marmo a pena a pena roseo»⁸¹, mentre la scalinata era «la scala della Felicità», poiché ascesa dalla «bellissima Elena Muti»⁸², con ai suoi piedi «la più bella piazza del mondo, una piazza in cui pare sia raccolto tutto il fascino della mollezza quirite»⁸³.

Allo stesso tempo lo sguardo del Poeta non disprezza il Barocco, considerato, insieme al Rinascimento, «espressioni di una stessa idea di bellezza»⁸⁴.

Ecco dunque la citazione del «palazzo del principe Borghese come un gran clavicembalo d’argento»⁸⁵, e la piazza San Pietro «con i suoi colonnati e le sue fontane; (...). La cupola, i palazzi, la torre della Specola, gli alberi che soverchiano i muri - una agglomerazione misteriosa e sacra di edifizii chiusi»⁸⁶. La stessa «cupola solitaria» che appare, «nella lontananza transtiberina, abitata da un’anima senile ma ferma nella consapevolezza dei suoi scopi»⁸⁷.

Particolarmente interessante è la corrispondenza di natura panica stabilita da d’Annunzio tra le forme architettoniche e quelle proprie del mondo vegetale («il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell’azzurro»), che ritorna nelle «cupole dei pini» e nelle «guglie dei cipressi» del *Sogno di un tramonto d’Autunno*⁸⁸.

In maniera analoga tale interesse è protagonista della raccolta di liriche *Poema Paradisiaco* (1893), incentrata sul contrasto tra la rovina dei giardini delle ville storiche, impoveriti dalla decadenza materiale e morale degli ultimi eredi, e l’ostentata opulenza di quelli dei nuovi ricchi, nei quali uno spirito di carattere autocelebrativo si manifesta nella varietà dei fiori e delle acque o nella folla anonima di statue né antiche né moderne⁸⁹.

La condizione di degrado nella quale all’epoca versavano gran parte dei giardini della nobiltà romana era dovuta alla decadenza delle antiche casate, alla quale si era aggiunta l’abolizione del diritto di maggiorasco che, sopprimendo il diritto del primogenito ad ereditare l’intero patrimonio immobiliare, di fatto pone le basi per la lottizzazione di tante ville romane. Fu così che nelle operazioni di trasformazione di Roma Capitale furono distrutte celebri ville storiche, come la Peretti Montalto (occupata dalla Stazione Termini), Boncompagni-Ludovisi, Torlonia e Patrizi fuori Porta Pia, Giustiniani-Massimo verso il Laterano, Altieri a Santa Croce in Gerusalemme, Pamphilj, Albani, Buonaparte e Reinach in via XX Settembre e Wolkonski in San Giovanni.

Secondo la sua consueta modalità di denuncia, d'Annunzio prende nettamente posizione riguardo a tale argomento e nel 1894, nel *Piacere*, denuncia il disfacimento progressivo di Villa Sciarra, «già per metà disonorata dai fabbricatori di case nuove»⁹⁰, per poi puntualizzare, nel 1895, con una sofferta descrizione la condizione di abbandono della villa ne *Le vergini delle rocce*⁹¹; tuttavia la polemica più feroce è senz'altro quella articolata in più riprese contro la lottizzazione di Villa Ludovisi nella zona del Pincio, creata dal cardinale Ludovico Ludovisi il quale, dopo aver acquistato nel 1622 la Villa Orsini ed altre proprietà adiacenti, fece realizzare dal Domenichino un parco di 30 ettari.

La distruzione di Villa Ludovisi, viene, infatti, affrontata in prima battuta in un doppio articolo su “La Tribuna”. Nel secondo, pubblicato il 25 aprile 1886, così scrive:

«L'anno scorso per arrivare alla porta Salaria, passavamo lungo le mura della villa Ludovisia incoronate di verdura novella. Dalle mura macchiate di musco e dai roseti soverchianti e dalle punte acute dei cipressi incomincia a discendere su l'umiltà dei pedoni una dolce poesia conventuale. Per una gran cancellata sorretta da due cariatidi muliebri, fugge in lontananza un viale di alti bussi. Presso una cappella gentilizia si stende un portico vegetale popolato di statue corrose, un portico circolare, uno di quelli ordini d'alberi fitti e bruni di mezzo a cui rampollano le rose meravigliosamente; e dalla chiusa selva usciva un cantico di uccelli pieno di variazioni dotte. Ora invece, passeremo tra le rovine e tra il polverio. I giganteschi alberi giaceranno sul terreno, con tutto il gran viluppo delle radici nere e umide esposto al sole. I roseti saranno rasi. Appena qualche atleta verde qua e là resterà a piangere su la iniqua sorte dei fratelli maggiori. (...)»⁹².

Anni dopo, la questione viene ripresa nel *Piacere*, dove la villa viene descritta come «un po' selvaggia, profumata di viole», con i cipressi del giardino che temono «il mercato e la morte»⁹³, in *Giovanni Episcopo*, ne *Le vergini delle rocce* e ne *La Nemica*⁹⁴.

Tale invettiva polemica, unita ad un istinto di conservazione e protezione delle bellezze naturali, rappresenta in buona sostanza il segno di una particolare sensibilità verso le architetture verdi, che, unitamente al costruito storico della città, contribuivano a fare di Roma un quadro di incommensurabile bellezza. All'idea di “opera d'arte totale” rappresentata dalla Città Eterna si contrappone la minaccia dei costruttori/distruttori del presente, che trasformano in maniera scellerata le glorie del passato in un cumulo di macerie e distruzione.

Sarà da tali rovine prive di ogni valore storico ed etico e dal dualismo tra un passato glorioso e un presente in piena decadenza che dovrà risorgere una nuova società guidata dalla personalità del Superuomo di cui si avverte una messianica attesa.

NOTE

1. Ai fini della valutazione del presente studio si precisa che il testo di 1. *D'Annunzio nelle Città: un viaggio nel Rinascimento* è di Raffaele Giannantonio. Il testo di 2. *D'Annunzio e la “terza Roma”* è di Erika Di Felice

2. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Arnoldo Mondadori, Milano 1976, p. 378.

3. ID., *Licenza* (1916), in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, voll. I e II, Arnoldo Mondadori, Milano, 1996-2001, p. 951.

4. C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005, p. 22.

5. G. d'Annunzio, lettera ad Enrico Seccia, in A. ANDREOLI, *Il Vivere inimitabile: vita di Gabriele d'Annunzio*, Arnoldo Mondadori, Milano, 2000, p. 266.

6. ID., *Trionfo della morte* (1894), in *Prose di romanzi*, cit., vol. I, p. 783.

7. ID., *Taccuini*, cit., p. 31.

8. *Id.*, *Il Fuoco*, Fratelli Treves, Milano, 1900, p. 217.
9. «Caro Antonino, sono qui a Venezia da alcuni giorni; e spesso tu mi sei venuto nel pensiero, nei momenti di più alta commozione d'innanzi a queste meraviglie d'architettura antica. Bisogna assolutamente che tu conosca Venezia, che tu respiri questa solitudine lagunare. Credo che in nessun'altra città proveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi» (F. DI TIZIO, *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri, Pescara, 2009, p. 44).
10. G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, cit., p. 237.
11. *Ivi*, p. 218.
12. *Ivi*, p. 199.
13. *Ivi*, p. 226.
14. *Ivi*, p. 202.
15. *Ivi*, p. 316.
16. *Ibidem*.
17. *Id.*, *Taccuini*, cit., p. 114.
18. *Ivi*, p. 120.
19. *Ibidem*.
20. A. MUÑOZ, *Gabriele d'Annunzio e Roma*, in AA.VV., *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Palombi, Roma, 1938, p. 7.
21. «Fra non molti anni, se una giusta e severa legge edilizia non mette un freno alla prepotenza e alla impudenza dei fabbricatori, la capitale del mondo rassomiglierà a una qualche brutta città americana edificata da una masnada di mercanti di cotone. Meno male che questa razza ingorda adopera ne' suoi mostruosi edifici cattiva calce e cattivi mattoni! Si può almeno sperare che un piccolo terremoto faccia ampia vendetta e che, ammonita dal castigo, la mala razza si ravveda ed emigri per sempre. Quel giorno il cielo sereno tornerà sul foro e la Cupola di San Pietro lampeggerà divinamente» [G. D'ANNUNZIO, *La crociata per Luigi Galli*, in "La Tribuna", 15 dicembre 1886, in A. Andreoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1996, vol. I (1882-1888), p. 737].
22. «(...) Aurea Roma, o donna dei regni,/ sien testimoni all'augurale / Ode che canta oggi il tuo destino/ le cose che portano i segni:/ la nube che sul Palatino/ sanguigna risplende/ come porpora imperiale/ tra gli ardui cipressi; il divino/ silenzio del vespero che accende/ i Diòscuri domitori/ di cavalli sul Quirinale;/ l'ombra spirante che occupa i Fòri/ gli Archi le Terme taciturna;/ la fonte di Giuturna / che dalla ruina risale; (...)» [G. D'ANNUNZIO, *A Roma*, in *Elettra* Fratelli Treves, Milano, 1904, vv. 221-235].
23. *Id.*, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Angelo Cocles, Arnoldo Mondadori, Milano, 1935, p. 354.
24. E. F. TORSELLO, *La Città in letteratura: il viaggio di Gabriele d'Annunzio da Roma a Fiume*, p. 40, disponibile online in: <http://www.educatt.it/collegi/archivio/QDL200303TORSELLO.pdf>.
25. «Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello, due anni fa, era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo. Tutta la pianura d'Argo, dietro di noi, era un lago di fiamma. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse. (...) Il vento imperversava, e i vortici di polvere si inseguivano su per l'altura disperdendosi nel sole che sembrava divorarli. Una immensa tristezza mi cadde sull'anima: una tristezza non mai provata, indimenticabile. Credetti d'esser giunta in un luogo d'esilio senza ritorno; e tutte le cose presero ai miei occhi un'apparenza funebre» (G. D'ANNUNZIO, *La Città Morta*, Fratelli Treves, Milano, 1898, pp. 16-18).
26. «Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balastrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. (...) Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa» (*Ivi*, p. 6).
27. F. T. MARINETTI, *Manifesto dell'architettura futurista*, consultabile online in: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/archFutSant.htm>.
28. F. T. MARINETTI, *Les Dieux s'en vont*, D'Annunzio reste, E. Sansot & C., Paris, 1908, p. 187.
29. Cfr. R. GIANNANTONIO, *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo*, Carabba, Lanciano, 2006, p. 172 ss.
30. Cfr. P. PEPE, *D'Annunzio e i futuristi. La dinamica del volo: diacronia e simultaneità*, in *D'Annunzio e le avanguardie. 17. Convegno internazionale: Francavilla al Mare, 6-7 maggio 1994*, Edians, Pescara 1994, pp. 59-71.

31. «(...) Al primo volo / io con te lotterò, per superarti. / Fin dal battito primo, io sarò l'emulo Tuo, la mia forza intenderò per vincerti» (G. D'ANNUNZIO, *Ditirambo IV*, da *Alycyone*, in *Edizione nazionale di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*, a cura di A. Sodini, Arnoldo Mondadori, Milano, 1935, v. 7, p. 257).

32. MARINETTI, *Manifesto ...*, cit.

33. U. BOCCIONI, *Manifesto dell'architettura futurista*, disponibile online in: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/archFutBoc.htm>.

34. G. D'ANNUNZIO, *Le Città Terribili*, in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi: Libro Primo: Maia*, Treves, Milano, 1903, vv. 5723-5725.

35. Ivi, vv. 5745-5749.

36. Ivi, vv. 5735-5740.

37. «- O Venere, o Dea! / Rimpiango il tempo dell'antica giovinezza, / dei satiri lascivi, dei fauni animaleschi, / dei che mordevano d'amore la scorza dei rami, / e nei nenufari baciavano la Ninfa bionda! / Rimpiango i tempi in cui la linfa del mondo / l'acqua del fiume, il roseo sangue degli alberi verdi / nelle vene di Pan iniettavano un universo! / In cui verde il suolo palpitava sotto i suoi piedi di capra; / e baciando delicatamente la chiara siringa, il suo labbro / modulava sotto il cielo il grande inno dell'amore; / in cui, in piedi nella pianura, sentiva intorno / rispondere al suo appello la Natura vivente in cui i muti alberi, cullando l'uccello che canta, / la terra cullando l'uomo, ogni Oceano blu / e tutti gli animali amavano, si amavano in Dio! / Rimpiango i tempi della grande Cibele / che si dice percorresse, enormemente bella, / su di un grande cocchio di bronzo le splendide città; / dai suoi seni versava nelle immensità / il puro ruscello della vita infinita. / L'Uomo succhiava, felice, la sua mammella benedetta, / come un bimbo, giocando sulle sue ginocchia. / - Perché era forte, l'Uomo era casto e dolce» (A. Rimbaud, *Sole e carne*, 1870).

38. «Alba delle città / terribili, aurora che squilla / con mille trombe di rame / sul silenzio opaco dei tetti / chiamando i dormenti a battaglia, / primo dardo che il Sole scaglia / a fiedere le sfere d'oro / su le cupole ancor notturne / e le cime ardue dei camini / emuli delle torri e le bianche / statue degli archi trionfali, / speranza volante su ali / recenti come i fiori nati / sotto le rugiade celesti, / passo degli artefici dèsti / all'opere sonoro come / scalpito d'esercito grande, / rombo che si spande dai mossi / congegni pel vitreo duomo, / oh Alba, oh risveglio dell'Uomo / eletto al dominio del Mondo!» (G. D'ANNUNZIO, *Le Città Terribili*, cit., vv. 5818-5838).

39. T. ROSINA, *Attraverso le Città del Silenzio di Gabriele d'Annunzio: fonti e interpretazioni*, principato, Messina, 1931 p. XV.

40. Come si vedrà Ravenna è cantata due.

41. G. D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, in *Elettra*, Milano, 1904, Ferrara, vv. 3-4.

42. T. ROSINA, *Attraverso le Città del Silenzio ...*, cit., p. 3.

43. «Loderò i tuoi chiestri ove tacque / L'uman dolore avvolto nelle lane / placide e cantò l'usignuolo / ebro furente. / Loderò le tue vie piane, / grandi come fiumane, / che conducono all'infinito chi va solo / col suo pensiero ardente». (D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, cit., Ferrara, vv. 15-22).

44. San Francesco presenta un interno a tre navate con cappelle laterali, ispirato ai modelli di Brunelleschi, sia nella scansione con colonne che, più in generale, nelle perfette proporzioni geometriche. Nella facciata, costituita da mattoni e cotto, un cornicione individua due livelli: uno inferiore che presenta una scansione con lesene in marmo, e uno superiore, nel quale si trova un netto richiamo al Rinascimento con le volute di raccordo.

45. D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, cit., Ferrara, vv. 27-28.

46. «O Pisa, o Pisa, per la fluviale / melodia che fa sì dolce il tuo riposo / ti loderò (...) / Quale una donna presso il davanzale, / socchiusa i cigli, tiepida nella sua vesta / di biondo lino, / che non è desta ed il suo sogno muore; / tale su le bell'acque pallido sorride / il tuo sopore. / E i santi marmi ascendono leggeri, / quasi lungi da te, come se gli echi / li animassero d'anime canore» (Ivi, Pisa, vv. 1-18).

47. ROSINA, *Attraverso le Città del Silenzio ...*, cit., p. 17.

48. «Ma il tuo segreto è forse tra i due neri / cipressi nati dal seno / de la morte, incontro alla foresta trionfale / di giovinezze e d'arbori che in festa / l'artefice creò su i sordi e ciechi / muri come su un ciel sereno. / Forse avverrà che quivi un giorno io rechi / il mio spirito, fuor della tempesta, / a mutar d'ale» (G. D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, cit., Pisa, vv. 19-27).

49. «Ravenna, glauca notte rutilante d'oro, / sepolcro di violenti custodito / da terribili sguardi, / cupa carena grave d'un incarco / imperiale, ferrea, costrutta / di quel ferro onde il Fato / è invincibile, spinta dal naufragio / ai confini del mondo, / sopra la riva estrema! / Ti loderò pel funebre tesoro / ove ogni orgoglio lascia un diadema». (Ivi, Ravenna, vv. 1-11).

50. «Rimini (...) / in te non cerco i segni delle imprese / ma le tombe cui semplici ti sculse / pe' i Vati e i Sofi quei che al genio indulse / pur tra il furor delle mortali offese. / Dormon gli Itali e i Greci

lungo il grande/ fianco del Tempio, ove le caste Parche/ sospesero marmoree ghirlande» (Ivi, Rimini, vv. 1-11).

51. «Urbino, in quel palagio che s'addossa/ al monte, ove Coletto il Brabanzone/ tessea l'Assedio d'Ilio, ogni Stagione/ l'antica istoria tesse azzurra e rossa». (Ivi, Urbino, vv. 1-4).

52. Sul fianco più ripido furono innalzate due alte torri cilindriche che racchiudono tre archi a tutto sesto, che formano su ognuno dei tre piani una loggia che si apre sulle montagne. La facciata dell'ingresso principale, diversa dall'altra fronte principale del palazzo per dimensioni e disposizione delle finestre, è caratterizzata da un approccio compositivo tipicamente rinascimentale, con un basamento a bugnato con lesene agli spigoli e tre ampi portali architravati alternati a finestre architravate. Gli elementi di richiamo fiorentino, evocati nelle finestre ad arco tondo della facciata opposta, continuano nel cortile, con un pianterreno composto da un chiostro aperto con volte a crociera sostenute da colonne; al livello superiore, il piano nobile è chiuso ed ha finestre che corrispondono agli archi sottostanti.

53. «(...) O Giuliano/ da San Gallo, il tuo tempio fu misura/ dell'arte a me che la sua grazia pura/ mirai caldo del fren vergiliano./ La croce greca l'ordine soprano/ reggea della pacata architettura./ spaziandosi in ritmo ogni figura/ come il bel verso al batter della mano./ La cupola dai dodici occhi tondi/ il bianco-azzurro fregio dei festoni/ i fiori i frutti gli ovoli i dentelli/ i dorici pilastri dai profondi solchi eran come nelle mie canzoni/ fronti sirime volte ritornelli» (D'ANNUNZIO, *Le città del silenzio*, Prato, vv. 1-14).

54. «Todi, volò dal Tevere sul colle/ l'Aquila ai tuoi natali e il rosso Marte/ ti visitò, se il marzio ferro or parte/ con la forza de' buoi le acclivi zolle./ Ebro de' cieli Iacopone, il folle/ di Cristo, urge ne' cantici; in disparte/ alla sua Madre Dolorosa l'arte/ del Bramante serena il tempio estolle» (Ivi, Todi, vv. 1-8).

55. Tale devozione è testimoniata anche dal rinvenimento di una statua del dio rinvenuta nel 1835 presso un muro della clausura di Montesanto.

56. La paternità del progetto architettonico non è sicura. Fin dal cinquecento è stata attribuita a Donato Bramante, ma non vi sono documenti che possano comprovare tale attribuzione. È certo che il Bramante non presenziò mai ai lavori, mentre sono certi i nomi dei maestri (quasi tutti rappresentanti della sua scuola) che si sono succeduti nelle varie fasi della costruzione: all'inizio, e fino al 1512, i lavori furono diretti da Cola da Caprarola, successivamente subentrarono Baldassarre Peruzzi (fino al 1518), il Vignola (fino al 1565) e infine Ippolito Scalzi. Anche altri architetti hanno dato il loro contributo alla costruzione: tra questi Antonio da Sangallo il Giovane, Galeazzo Alessi e Michele Sanmicheli.

57. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio ...*, cit., pp. 93-95.

58. Cfr. R. GIANNANTONIO, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura*, in corso di stampa.

59. D'Annunzio propone infatti una rinascimentale «architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradi, le colonne e i balaustrini salgono a spira» [G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), in *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, Arnoldo Mondadori, Milano, 1939, p. 51].

60. L. PRINCIPI, T. PALOMBO, *Gabriele d'Annunzio, Le Città del Silenzio*, disponibile online in: <http://docenti.unimc.it/laura.melosi/teaching/2015/14635/files/citta-del-silenzio>.

61. «Dal Palagio non scendono, o Peroscia,/ i tuoi Priori le solenni scale?/ L'acqua, che ai gradi della Cattedrale/ terse il sangue degli Oddi, ancora scroscia./ Tace la piazza. Il Gonfalon s'affloscia./ Vento d'odio o d'amor più non l'assale?/ Ecco Astorre Baglione, a Marte eguale,/ che cavalca con l'asta in su la coscia!». (D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, cit., Perugia, vv. 1-8).

62. Nei versi successivi d'Annunzio sembra perdere l'interesse agli oggetti architettonici: a Spoleto accenna in maniera superficiale alla Rocca dell'architetto Gattaponi per concentrarsi sull'arca di Frate Filippo Lippi; mette in evidenza il legame tra Gubbio ed Urbino menzionando il Palazzo Ducale opera di Luciano Laurana, ma contemporaneamente affida il compito del riscatto morale alle Tavole Eugubine, anziché ricorrere ad un simbolico oggetto architettonico; compie alcuni errori interpretativi a Spello, dove confonde la Porta di Venere con la Porta Consolare (in merito a quest'ultimo errore di interpretazione, cfr. ROSINA, *Attraverso le Città del Silenzio ...*, cit., p. 290).

63. All'opera lavorarono anche Rosso Perugini per la parte superiore bronzea e Boninsegna Venezia per gli aspetti idraulici.

64. La cattedrale fu però consacrata solo nel 1587.

65. G. D'ANNUNZIO, *Forse che si forse che no*, Fratelli Treves, Milano, 1909, p. 364. «Su l'etrusche tue mura, erma Volterra,/ fondate nella rupe, alle tue porte/ senza stridore, io vidi genti morte/ della cupa città ch'era sotterra./ Il flagel della peste e della guerra/ avea piagata e tronca la tua sorte;/ e antichi orrori nel tuo Mastio forte/ empievan l'ombra che nessun disserra./ (...) Poi la mia carne inerte si compose/ nel sarcofago sculto d'alabastro/ ov'è Circe e il brutal suo beveraggio» (Id., *Le Città del Silenzio*, cit., Volterra, vv. 1-14).

66. ROSINA, *Attraverso le Città del Silenzio ...*, cit., p. 449.

67. «Vicenza, Andrea Palladio nelle Terme/ e negli Archi di Roma imperiale/ apprese la Grandezza. E fosti eguale/ alla Madre per lui tu figlia inermel/ Bartolomeo Montagna il viril germe/ d'Andrea Mantegna in te fece vitale./ La romana virtù si spazia e sale/ per le linee tue semplici e ferme./ Veggo, di là dalle tue mute sorti,/ per i palladiani colonnati/ passare il grande spirito dell'Urbe/ e, nel Teatro Olimpico, in coorti/ i vasti versi astati e clipeati/ del Tragedo cozzar contra le turbe». (D'ANNUNZIO, *Le Città del Silenzio*, cit., Vicenza, vv. 1-14).

68. Ivi, v. 11.

69. «Gravida di potenze è la tua sera,/ tragica d'ombre, accesa dal fermento/ dei fieni, taciturna e balenante./ Aspra ti torce il cor la primavera;/ e, sopra te che sai, passa nel vento/ come polline il cenere di Dante» (Ivi, Ravenna, vv. 9-14).

70. «Uomini, qual mai voce oggi si spera/ nei campi della terra taciturna,/ nelle città fatte silenziose,/ nei puri solchi del rinato pane/ e nelle selci delle vie maestre?/ (...) Uomini operatori, anime rudi/ ansanti nei toraci vasti, eroi/ fuliginosi cui biancheggian buoni/ i denti in fosco bronzo sorridenti/ e le tempie s'imperlano di stille;/ (...) e voi anche, nei porti ove la nave/ onusta approda, onde si parte onusta,/ che recate su l'omero servile/ con vece alterna le ricchezze impure/ fluttuanti nel traffico del mondo;/ (...) uomini solitarii, su l'erbosa/ via dove giunge suono di campane/ fioco e quell'erba assorda il passo raro,/ dati all'opra dei padri, senza pena/ e senza gioia e senza mutamento;/ (...) Or si tace stridore di metalli,/ rombo d'acque, e il vostro ansito, operai./ (...) Tinte in sanguigno, dentro gli arsenali/ ove marci la Gloria in vecchi legni,/ le ferrate carcasse delle navi/ grandeggiano deserte./ (...) Torbidi uomini, uscite dalle porte,/ disertate le mura ove il tribuno/ stridulo, ignaro del misterioso/ numero che governa i bei pensieri,/ dispregia il culto delle sacre Fonti;/ (...) Di beltà si faran gli animi alteri,/ di nobiltà s'accenderan le fronti./ (...) Poi, Sol calando, ai reduci dal puro/ giùlito la Città sembri d'amore/ ardere co' i palagi e le fucine,/ co' i lupanari e con le cattedrali,/ oh come bella, avida e furibonda!/ Il gesto dell'eroe verso il futuro/ amplia la piazza; sola erge il vigore/ d'una gente la torre; alle ruine/ auguste sopra seggono fatali/ presagi;/ (...) Glorificate la Città feconda!/ (...) Il superbo disio della possanza/ quivi trovar soleva la sua pace/ nell'edificio esulto, ai cieli eretto/ qual visibile canto di vittoria./ Uomini, in voi glorificate l'Uomo! Il vestimento d'ogni alta speranza/ è la bellezza./ (...) Or quella torna, ch'era dipartita,/ del Mare Egeo mirabil Primavera?/ Par che un igneo spirito si mova/ dal santo lido ad infiammare il mondo./ Glorifichiamo in noi la Vita bella!/ La bellezza escir può dall'incallita/ mano del fabro, s'ei la sua preghiera/ alzi verso le Forme dalla nova/ anima sua piena d'ardor giocondo./ (...) Sol nella plenitudine è la Vita./ Sol nella libertà l'anima è intera./ Ogni lavoro è un'arte che s'innova./ Ogni mano lavori a ornare il mondo./ Glorifichiamo in noi la Vita bella!» (G. D'ANNUNZIO, *Canto di festa per calendimaggio*, in *Elettra*, cit.).

71. TORSELLO, *La Città in letteratura ...*, cit., p. 27.

72. Sull'attività giornalistica di Gabriele d'Annunzio cfr. *D'Annunzio giornalista. Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani. Pescara 14-15 ottobre 1983*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, ivi, 1984.

73. D'Annunzio, che all'arrivo a Roma intravede nel giornalismo una facile occasione per l'indipendenza economica, collabora con la "Cronaca Bizantina", fondata da Angelo Sommaruga con l'intenzione di fare di Roma il punto di sviluppo delle varie tendenze letterarie italiane, con la "Nuova Antologia", fondata da Francesco Protonotari, e successivamente con la testata giornalistica "La Tribuna".

74. «Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività inutili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto. (...) Da una settimana all'altra, con una rapidità quasi chimerica, sorgevano su le fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buchi rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate da stucchi obbrobriosi. Una specie di immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle Rocce*, Milano, 1896, pp. 102-103).

75. «In verità, la terza Roma in fatto d'arte è ancora un po' barbara. La suprema indifferenza del gran popolo romano per ogni produzione spirituale di qualsiasi genere si va affermando ogni giorno più. Vi rammentate l'Esposizione internazionale d'Arte di qualche anno fa? (...) mai fu fatta un'accoglienza più glaciale dalla critica e dal pubblico. La critica balbettò e cincischì miserevolmente con una meravigliosa concordia di asinaggine e di buaggine (...). Il pubblico, tutto intento prima alla aspettazione delle regali feste nuziali e quindi alle feste, e quindi preso dalla lenta mollezza estiva, neanche si rivolse all'edificio novello che inutilmente splendeva nella sua piacentiniana magnificenza architettonica al bel sole di maggio. Cosicché tutto si ridusse a una piccola guerra invidiosa tra quei quattro o cinque fabbricatori di caserme, che da qualche anno van deturpando i quartieri alti di Roma;

e la gran questione dell'Arte cadde tra le colonne del vestibolo, innanzi ai gravi piedi del professore Azzurri, né si rialzò mai più (...)» [G. d'Annunzio, *Esposizione promotrice*, in "La Tribuna", 10 marzo 1885 in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 271 ss.].

76. G. D'ANNUNZIO, *Il Teatro Drammatico Nazionale*, in "La Tribuna", 25 luglio 1886, ivi, p. 602 ss.

77. ID., *All'Alhambra*, "La Tribuna", 11 luglio 1886, ivi, p. 597].

78. ID., *La vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1968 vol. III, p. 189.

79. «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei cesari ma la Roma dei papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci come quello Farnese (...). Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo home nel palazzo Zuccari alla Trinità dei Monti, su quel diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle ore» (ID., *Il Piacere*, Milano, 1894, pp. 57-58). Sull'argomento cfr. E. PARATORE, *Le visioni di Roma nel «Piacere»*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno, Pescara - Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, ivi, 1989.

80. Poco prima del duello con Giannetto Rutolo, Andrea Sperelli descrive la Città Eterna: «Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. Lungo la corsa, una fontana illustrava del suo riso argenteo una piazzetta ancor nell'ombra; il portone d'un palazzo mostrava il fondo d'un cortile ornato di portici e di statue; dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria. Sul ponte apparve il Tevere lucido fuggente tra le case verdastre, verso l'isola di San Bartolomeo. Dopo un tratto in salita, apparve la città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e di obelischi, incoronata di cupole e di rotonde, nettamente intagliata, come un'acropoli, nel pieno azzurro». (D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, cit., pp. 153-154).

81. Ivi, p. 236.

82. Ivi, p. 109.

83. G. D'ANNUNZIO, *Christmas*, in "La Tribuna", 25 dicembre 1884.

84. G. MACCHIA, *Lirica e mondana Roma del «Piacere»*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno ...*, cit., p. 10.

85. G. D'ANNUNZIO, *Ricordo di Ripetta* (1883), in *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, Milano, 1950, p. 247.

86. ID., *Taccuini*, cit., p. 148.

87. TORSELLO, *La Città in letteratura ...*, cit, p. 27.

88. «Vaste nuvole immobili e raggianti, simili ad ammassi di puro elettro, pendono su i portici dei carpini, su le cupole dei pini, su le guglie dei cipressi» (G. D'ANNUNZIO, *Sogno di un tramonto d'Autunno*, Milano, 1899, p. 4).

89. R. ASSUNTO, *Giardini e rimpatrio: un itinerario ricco di fascino attraverso le ville di Roma, in compagnia di Winkelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D'Annunzio*, Roma, 1961, p. 108 e p. 110.

90. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, cit., p. 154.

91. «I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignuoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell'Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre) atterrati e allineati l'uno accanto all'altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l'enorme intrico il fantasma di una vita oltrapossente. E d'intorno, su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno. Sembrava che soffiassero su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggiante corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari» (ID., *Le vergini delle rocce*, cit., pp. 56-57). Nella Villa Sciarra «già per metà disonorata dai fabbricatori di case nuove» viene ambientato il duello tra Sperelli e Giannetto Rutolo (ID., *Il Piacere*, cit., p. 152).

92. G. D'ANNUNZIO, *Sport e altro*, in "La Tribuna", 25 aprile 1886, in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 541 e ss.

93. «Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte» (D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, cit., p. 108).

94. In *Giovanni Episcopo* [(S.l. : s.n.), pref. 1892] la citazione è «(...) seguitemmo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della Villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce»; in *La Nemica* (abbozzo teatrale del 1892) si deplora «la devastazione obbrobriosa di Villa Ludovisi» [cfr. A. ANDREOLI (a cura di), *La nemica: il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, Mondadori, Milano, 1998, p. 211 ss.]. D'Annunzio riprenderà la sua personale guerra contro i "barbari" con il polemico *Proemio* che apre nel 1895 la rivista il "Convito" [*Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. II (1889-1938), p. 1568-69].