

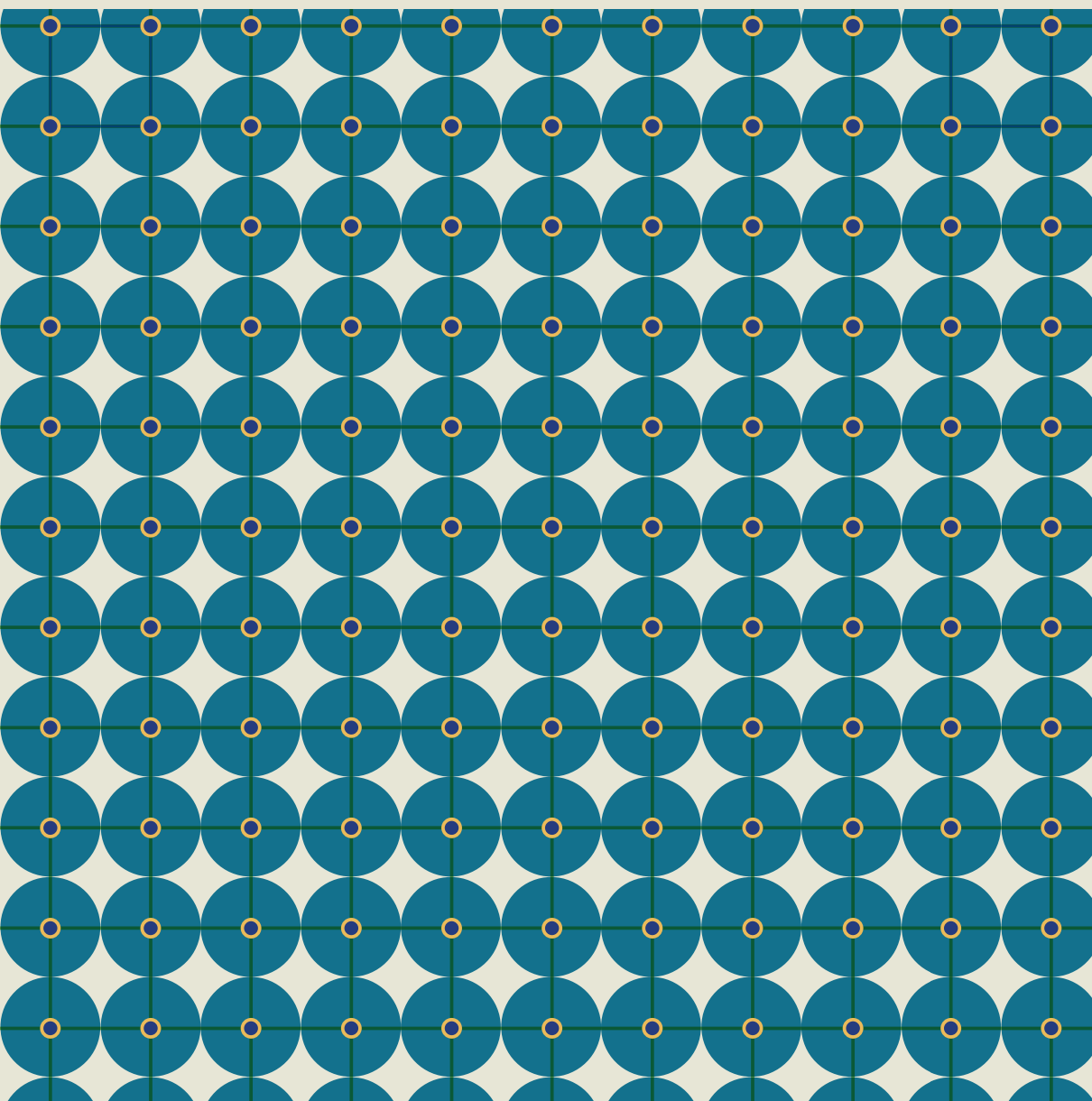
Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Vol. 2
Ottobre 2015



Edizioni
Ca' Foscari



Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Direttori
Ilaria Crotti,
Pietro Gibellini,
Paolo Puppa

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3859/A
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/>

Archivio d'Annunzio

Rivista annuale

Direttori Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia) Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di lettura Raffaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona, Italia) Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luciano Curreri (Université de Liège, Belgique) Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija) Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia) François Livi (Université Paris-Sorbonne, France) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia) Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gianni Oliva (Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti Pescara, Italia) Lucia Re (University of California Los Angeles, USA) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Comitato di redazione Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Beniamino Mirisola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maddalena Rasera (Università degli Studi di Verona, Italia) Elena Sbrojavacca (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesca Suppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Tabaglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) (segretario)

Direttore Responsabile Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, Italia

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogorico (PD)

© 2015 Università Ca' Foscari Venezia

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



PEER-REVIEWED

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

OFFICINA DANNUNZIANA

Venezia per d'Annunzio.

Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura

Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana

Gianni Oliva

9

La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena

Paolo Puppa

21

Al seguito di d'Annunzio

Astolfo de Maria «soldataccio pittore»

Giuseppina Dal Canton

39

D'Annunzio fruitore di musica a Venezia

Lara Sonja Uras

59

D'Annunzio e Venezia negli studi di Guy Tosi

Maddalena Rasera

85

Ricordo di Emilio Mariano

Anco Marzio Mutterle

99

Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio

Ilaria Crotti

101

Venezia Città-Donna nel *Fuoco*

Maria Rosa Giacon

117

Il 'fuoco giorgionesco' da Angelo Conti a d'Annunzio

Ricciarda Ricorda

133

Ombra, figura, allegoria nel *Fuoco*
Michela Rusi 147

D'Annunzio e l'Adriatico
Dal brigantino *Irene* all'irredentismo
Cristina Benussi 163

Verso Venezia sul Lady Clara
Riflessioni dannunziane sul viaggio
Alberto Zava 177

Il poeta e la *Gazzetta*
D'Annunzio nello sguardo della classe dirigente veneziana
Giovanni Sbordone 183

Carte dannunziane a Venezia: il noto e l'inedito
Roberta Favia 211

**Atmosfere veneziane e cenni di dialetto
nelle lettere a Venturina**
Lucia Vivian 237

SCHEDE E RECENSIONI

Fogazzaro, Antonio (2014). *Piccolo mondo antico*. A cura di Tiziana Piras.
Venezia: Marsilio
Francesca Suppa 257

Curreri, Luciano (2008). *Metamorfosi della seduzione: La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*. Pisa: Edizioni ETS, 319 pp.
Giuseppe Traina 261

Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese: Saggi e studi (1942-1987)*. Prefazione di Gianni Oliva, con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Rocco Carabba
Giulia Zava 263

Gibellini, Cecilia (a cura di) (2015). *Io ho quel che ho donato = Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013)*. Bologna: Clueb
Giulia Zava 267

***D'Annunzio musico immaginifico (2008). Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005)*. A cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi, C. Orselli.**
Firenze: Leo S. Olschki, viii-476 pp.
Luca Zoppelli 271

**Venezia per d'Annunzio.
Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura**

Atti del convegno, Venezia, Palazzo Malcanton Marcorà,
Sala Morelli, 4-5 novembre 2013

Officina dannunziana

Venezia per d'Annunzio.

Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura

Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana

Gianni Oliva

(Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia)

Abstract If the *Fuoco* is usually interpreted as the Wagnerian novel *par excellence*, it does not have to be underestimated the support that d'Annunzio gives the Italian music, especially the tradition that comes from Palestrina to Benedetto Marcello and to the *divine* Claudio Monteverdi, whose name, linked to the *Lamento di Arianna*, generates a devotional respect among the guests of Foscarina's house. The exploration of d'Annunzio's wide musical culture is not original but finds its sources in the *Histoire de l'Opéra en Europe* by Romain Rolland, already reported by Guy Tosi and now investigated with original results.

Sommario 1 L'anti-wagnerismo. – 2 La scoperta di Palestrina e di Monteverdi.

Keywords D'Annunzio Prose Writer. Venice. Music.

«Venezia: dove la musica parla, tutto il resto è silenzio».
(Taccuini, 1918)

1 L'anti-wagnerismo

Nel 1896 d'Annunzio aveva iniziato a scrivere *Il Fuoco* che si aggiungeva alle diverse esperienze che lo inducevano a premunirsi per sostenere la causa contro i 'barbari'. Il romanzo veneziano doveva diventare il rogo in cui si riaccendeva e ricomponeva la tradizione latina. Musicisti italiani del passato divenivano precursori di Wagner, teorizzatori di riforme attuate postume in altre nazioni. D'Annunzio vuole riscattare questa paternità negata, tant'è che il rito funebre del maestro tedesco segna simbolicamente la fine della stagione wagneriana e l'augurio di una rinascita dell'arte classica in Italia. D'ora in poi il poeta si rifiuterà addirittura di menzionare il nemico e impiegherà tutte le sue forze per riportare in auge la musica italiana antica, rimettendo in circolo nomi dimenticati. È il caso di un poco noto *Preludio* alla collana dei *Classici della Musica italiana* in cui è condannato il lungo secolo che ha eclissato la nostra tradizione colta per

auspicare un ritorno alla musica rinascimentale e barocca.¹ Ma cosa c'era dietro la dimestichezza musicale del *Fuoco*, dietro le erudite digressioni su Palestrina, Monteverdi, la Camerata dei Bardi? Certo la musica fu un piacere, un conforto, una panacea ineguagliabile per i suoi giorni: «Immergimi nell'onda della musica, più della bianca neve sarò bianco», arrivò a fissare in un appunto (Oliva 1995, p. 211). E in effetti nella casetta rossa veneziana, mentre creava da orbo veggente le pagine del *Notturmo*, la musica diviene consolazione estrema. Un susseguirsi di musicisti è convogliato al suo capezzale per lenire le sue sofferenze da ferito di guerra. Giorgio Levi gli suonerà un'aria di Alessandro Scarlatti per trasfigurare la notte densa della cecità. Questo amore fedele e imperituro per l'arte musicale aveva avuto nel romanzo una svolta decisiva. Ma le citazioni colte non provenivano esattamente dal cantiere dannunziano.

Qui occorre aprire una parentesi per far luce sulle fonti della cultura musicale di d'Annunzio, definita eccezionale da critici come Cimmino che studiò nel 1959 le carte del *Fuoco* in un libro che tuttavia meriterebbe maggiore attenzione, se non altro perché sembra inaugurare in Italia uno studio concreto, se non filologicamente ineccepibile, dei documenti dannunziani (cfr. Cimmino 1959). Più tardi, però, Guy Tosi osservava, non senza ragione, che d'Annunzio operava spesso e volentieri 'col rampin', cogliendo cioè il materiale più disparato dalle fonti altrui, per ruminarlo nel suo incessante sperimentalismo.

Proprio nelle ultime settimane hanno visto la luce due imponenti volumi che raccolgono tutta la produzione saggistica di Tosi e ove sono contenuti anche i celebri studi su Romain Rolland e d'Annunzio. Al loro apparire quei lavori avevano rimesso in discussione tutta la preparazione musicale sfoggiata nel romanzo e dimostravano quanto quelle nozioni fossero state estrapolate di peso dall'*Histoire de l'Opéra* di Rolland.²

Anche se non di prima mano comunque quelle informazioni erano utili a combattere lo scenario dell'Italia sedotta dalle luci del melodramma e dall'incantesimo dell'opera buffa per ridare strada alle radici della stirpe, creando e imponendo un nuovo gusto temprato su una concezione classicista.

Tra gli appunti preparatori del *Fuoco* ce ne sono alcuni che puntano direttamente sul tema della musica come intesa da Stelio e sottolineano il suo niente affatto latente anti-wagnerismo. Wagner - scrive d'Annunzio - «si eleva raramente alla perfezione dello stile». E più avanti precisa riassumendo il proprio pensiero musicale:

1 Cfr. d'Annunzio 1938, poi in Bianchetti 1968, pp. 437-443.

2 Cfr. Rasera 2013, in particolare i saggi «D'Annunzio visto da Romain Rolland» (parti 1 e 2, pp. 241-304); «Una fonte inedita del *Fuoco*: Romain Rolland» (pp. 407-420).

Di fronte all'arte wagneriana, complessa, sovraccarica, troppo ricca e greve, egli [Stelio] immagina un'arte dalle pure linee armoniose come quelle d'un tempio ellenico alzato nell'azzurro del cielo mediterraneo.

Un altro cartiglio contiene questa considerazione:

Wagner facendo l'unione delle arti (musica, danza, poesia) toglie a ciascuna il suo carattere proprio e dominante. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo: esse, insomma, appaiono *diminuite*.

Stelio *non sovrappone* le arti, ma le presenta con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana.

D'Annunzio, è cosa nota, non fu certo immune dall'ondata wagneriana che travolse l'Europa e l'Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento,³ fino al credo wagneriano espressamente professato nei tre ben noti articoli del «Caso Wagner» (*La Tribuna*, 23 luglio, 3, 9 agosto 1893) in cui prende le difese del musicista tedesco di contro ai rilievi di Nietzsche, il 'bizzarro' filosofo. Ma sono cose note e su cui al momento non conviene ritornare, se non per dire che l'ondata di wagnerismo lo portò coscientemente a sperimentare la «prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche» di cui dà conto nella prefazione al *Trionfo*, con la concezione di un linguaggio plasmato sulla partitura musicale, formulato dunque attraverso un preludio, un tema dominante, uno sviluppo, una ripresa e una serie di motivi conduttori, tant'è che non è difficile concordare con l'ipotesi di chi afferma che d'Annunzio costringe Giorgio Aurispa a diventare Tristano: «con una poderosa sinossi di venti pagine, la vicenda del Tristano e Isolda di Wagner viene adottata a costituire lo sbocco tragico del romanzo, in una sovrapposizione che costituisce l'uso più totale che di un dramma musicale sia stato fatto in un libro di narrativa [...]. È una invasione di favola dentro favola, perentoria modellazione di destini nuovi sopra destini conclusi» (Buscaroli 1982, p. 25). Stando a queste parole il *Trionfo* sarebbe l'opera più wagneriana di tutte, quella dove i personaggi del dramma vengono metabolizzati appieno da quelli del romanzo.

Nel *Fuoco*, invece, accade qualcosa di singolare. Il nume barbaro entra nella vicenda, il suo alone diviene carne, presenza allettante e inquietante, invito silenzioso all'emulazione o all'antagonismo; presenza a volte inebriante per il giovane Stelio, altre troppo ingombrante. Ma qui Wagner non è più il solo a regnare. Molti musicisti sono chiamati in causa a contender-

³ Cfr. per un breve resoconto «Wagnerismo» in Oliva 1992, pp. 66-68, ma soprattutto Rostirolla 1982 e Guarnieri Corazzol 1988. Si tengano presenti, inoltre, le seguenti indicazioni bibliografiche, libri da cui i concetti espressi sono stati desunti o sui quali approfondirli: Consolo 1897, Wagner 1897, Chamberlain 1896, Rolland 1895.

gli lo scettro; *in primis* il cremonese Monteverdi, poi la Camerata dei Bardi, il Palestrina, Peri, Caccini, Emilio del Cavaliere. La forza del madrigale riesce a sfidare il sinfonismo germanico. Stelio Effrena comincia a nutrire il sogno di un teatro nuovo sempre collegato alla grecità, da contrapporre alla collina di Bayreuth: «non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo» (Mutterle 1995, p. 95; d'ora in poi indicato con F). Certo è che nel *Fuoco* il contrasto con Wagner si fa per lo meno ambiguo, perché se da un lato il romanzo può ritenersi una sorta di manifesto del nuovo gusto latino orientato verso la nascita di una tragedia tutta mediterranea, dall'altro la componente wagneriana non cessa di creare suggestioni dense ed incisive. Il musicista tedesco già nella sola apparizione fisica suscita sussulto e commozione e l'aurea che lo circonda è tutt'altro che depotenziata. All'esclamazione di Daniele Glauro («Riccardo Wagner!») che indica all'amico un vecchio appoggiato al parapetto di prua:

il cuore di Stelio palpità più forte; anche per lui disparvero ad un tratto tutte le figure circostanti, s'interruppe il tedio amaro, cessò l'oppressione dell'inerzia; e solo rimase il sentimento di sovrumana potenza suscitato da quel nome, sola realtà sopra tutte quelle larve indistinte. Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, erano là insieme, ancora una volta sotto la tempesta, silenziosamente. (F, pp. 141-142)

Poche righe dopo nella mente di Stelio si ridestano le impetuose armonie del *Vascello fantasma*, così come è descritto con partecipazione il trasporto di Wagner colto da malore, fino alla scena del funerale, quando «il mondo pareva diminuito di valore» (F, p. 297). Anche la tecnica narrativa, come già nel *Trionfo*, è simile ad uno spartito musicale, in un gioco continuo di tensioni e ricambi. Ma ciò che sorprende nella rete narrativa è il valore musicale del silenzio, che è motivo sottilmente antiwagneriano. Nelle carte citate infatti d'Annunzio annotava in ordine sparso l'espressione «il silenzio sonoro», spiegando che «il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in esso non è riconosciuto alla parola tutto il suo valore, giacché nel dramma la musica *non tace mai*», quando invece «la base indispensabile di ogni espressione artistica che tende alla perfezione è la Parola. La musica è il principio e la fine del linguaggio parlato». Non a caso nella seconda parte del libro, nel capitolo intitolato, appunto, *L'impero del silenzio*, il Doctor Mysticus (alias Angelo Conti) chiede:

Hai mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere

udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non nella pausa dei suoni. (F, p. 152)

E sono addotti come esempi il gran preludio beethoveniano della *Leonora* e quello del *Coriolano*, in cui «quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura» (F, p. 152). Un silenzio gravido di attesa, di aneliti verso l'assoluto, verso il compimento, «poiché - conclude riprendendo gli appunti - la musica è il principio e la fine del verbo umano» (F, p. 153). Inoltre, il costante sforzo di elevare la parola alla condizione musicale genera il bisogno di elevare a simbolo anche i personaggi, non più uomini ma astratti ideali, degni di stare sulla barca di Acheronte, ombre e non corpi, svestiti del loro peso terrestre, con tanto di apparato liturgico al loro seguito. La fedeltà a Wagner era iniziata seguendo la linea romantica da Beethoven attraverso Liszt, tant'è che nel *Trionfo* essa è ribadita in un racconto di Giorgio Aurispa a Ippolita:

Mi ricordo che un giorno, in un concerto del Quintetto, ascoltando una musica di Beethoven piena di una frase grandiosa e appassionata che tornava a intervalli, mi esaltai sino alla follia col ripetere dentro di me una frase poetica in cui era il tuo nome. (Balducci 1995, p. 39)

E ancora, tra le memorie dello zio Demetrio a Guardiagrele, Giorgio scova gli spartiti delle *dieci sonate per violino e pianoforte* di Beethoven, il «divino rivelatore». Nel *Fuoco Stelio*, parlando di Wagner, non può fare a meno di precisare il suo debito nei confronti della «stirpe» (da Bach a Beethoven), mentre il suo spirito si sconvolge all'udire la Nona Sinfonia, «imperiosa e assoluta», portatrice di Gioia, traguardo ultimo dell'umanità, luce che rischiarava il dolore del carcere quotidiano. Per cui, rimossa dall'immaginario dannunziano la figura di Wagner, esauritosi l'impatto della meteora che folgorò di sé le pagine del poeta con le sue tecniche musicali e il senso allegorico dell'esistenza, ritorna a grandeggiare il nume di Beethoven, un amore velato e mai sopito, ribadito anche anni dopo in un'intervista a Henry Prunières, allievo di Rolland, nel 1928, quando dice conclusa da tempo la sua stagione wagneriana e ribadisce la propria fedeltà a Beethoven, cardine ultimo della sua emozione di amante della musica.⁴ Non a caso nel suo testamento chiese per le proprie esequie l'esecuzione dell'*Adagio* Op. 59.

4 L'intervista, apparsa sul *Corriere della sera*, 17 aprile 1928, ora in Oliva 2002, pp. 522-527.

2 La scoperta di Palestrina e di Monteverdi

C'è un brano del *Libro segreto* in cui d'Annunzio riconduce abilmente alla sua adolescenza 'cicognina' la scoperta della musica di Palestrina. Era un pomeriggio di ottobre del 1878 - egli ricorda - quando si reca a Bologna e, in compagnia del padre, entra nella chiesa di Santa Maria della Vita. È lì che si imbatte in quel grandioso complesso scultoreo in terracotta che è il *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò Dell'Arca (1485). Lo strazio che emana dalla composizione della tragedia cristiana, con «l'urlo impietrato» delle donne, è accompagnato dal disgusto per la carne infetta, putrida e maleodorante che un macellaio aveva scaricato poco lontano. Il mistero della generazione e della morte, della caducità e della consunzione dell'essere si accumularono sinesteticamente e simbolicamente nell'animo dell'adolescente. Fu allora che una musica venne a rapirlo, quasi a magnificare le sorti di quell'orrore, a tramutare lo smarrimento in salvezza: «In quel punto io nacqui alla musica, ebbi la mia natività nella musica infinita, ebbi nella musica la mia natività e la mia sorte» (Gibellini 1977, pp. 31-32). La musica che lo aveva colpito era un mottetto di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Peccantem me quotidie*:

Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia mortale e purificasse il soffio tempestante dell'opera di Niccolò dell'Arca, e ne facesse la sua armonia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile.⁵

Tra le centinaia di Mottetti composti dal *Princeps Musicae* certamente quello citato da d'Annunzio è tra i più rari e preziosi. Il poeta ne parla nel *Fuoco*, in un curioso parallelo Palestrina-Wagner. Durante un convito in casa della Foscarina i commensali si trovano a confrontarsi su Wagner e le sue innovazioni. Uno di essi chiede a Stelio se conosceva il lamento del re malato Amfortas, personaggio della leggenda del Graal, il quale giaceva ferito in attesa che un cavaliere purissimo giungesse a guarirlo. Stelio risponde: «tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco *Peccantem me quotidie*: ma con che impeto lirico, con che semplicità possente!» (F, p. 89). Come volesse dire: nulla di nuovo ha creato Wagner che non sia già stato reso da uno spirito latino. Amfortas nella simbologia cristiana è l'emblema dell'umanità colpevole che nella sofferenza del pentimento giunge alla salvezza. Palestrina aveva scolpito questo sentimento tre secoli prima di Wagner:

⁵ Gibellini 1977, p. 31. D'Annunzio torna sull'episodio anche nelle *Faville del maglio*, in particolare nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (paragrafo *Peccantem me quotidie*), in d'Annunzio 1968, pp. 330-337. Il racconto è rielaborato a partire da Bianchetti, Forcella 1976, pp. 473-477.

Peccantem me quotidie
Et non me poenitentem
Timor mortis conturbat me,
Quia inferno nulla est redemptio.
Miserere mei Deus et salva me.
(Palestrina 1940, pp. 98-101)

Stelio prosegue commentando: «Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimate come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico. La parola del Palestrina, assai più antica, mi sembra anche più pura e più virile» (F, p. 89).

Viene da chiedersi, però, se la fonte di questa ricercatissima citazione sia davvero da individuare in quel lontano pomeriggio dell'ottobre 1878 raccontato nel diario del 1935. Il dubbio viene per un duplice motivo: la terracotta del Dell'Arca sembra fosse in restauro in quello stesso periodo (cfr. Campanini 2003); così la data di quella visita nella chiesa bolognese è registrata nei taccuini al settembre 1906. Probabilmente, dunque una semplice trasposizione mitografica non insolita in d'Annunzio. Questi ed altri elementi metterebbero in forse la stessa credibilità del sedicente estimatore di brani rari e preziosi e la sua sterminata cultura musicale. Nel *Fuoco*, oltre al nome di Palestrina, vien fatto sfoggio di altri autori di musica antica. Nel già citato cenacolo a casa della Foscarina Stelio, Daniele Glauro, Baldassarre Stampa, Lady Mirta, il principe Hoditz, Antimo della Bella e Donatella Arvale si ritrovano a dialogare animatamente di musica e nei loro discorsi saltano fuori la camerata fiorentina del conte Vernio, l'arte del Caccini, del Peri e dello Zazzerino, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio del Cavaliere, la prefazione della *Dafne* di Marco da Gagliano. Tra questi il più osannato di tutti è il *divino* Claudio Monteverdi, «che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio» (F, p. 87). Non appena il nome di costui viene pronunciato, il discorso sembra lasciare spazio ad un silenzio devozionale, visionario, alla meditazione assorta dello spirito geniale. E dinanzi agli occhi degli astanti riemerge come da un sepolcro la figura ideale del musicista, tanto più nel momento in cui la cantatrice intona *Il lamento di Arianna*: «D'un tratto le anime furono rapite da un potere che parve l'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa» (F, pp. 88-89). Prima di questa evocazione era stata eseguita da Donatella Arvale nella Sala del Gran Consiglio l'*Arianna* di Benedetto Marcello, alla quale lo stesso d'Annunzio dedicherà un'attenta analisi nei taccuini nella trascrizione del 1885 di Oscar Chilesotti (Bianchetti, Forcella 1976, pp. 134-135).

Ma davvero d'Annunzio, si diceva, era un così profondo conoscitore della produzione musicale antica? Fatto sta che più di una perplessità vie-

ne dalla constatazione di quanto abbiano influito sulle sue conoscenze le fitte pagine della già menzionata *Histoire de l'Opéra en Europe* di Romain Rolland (già tesi di dottorato) richiamata più volte, come si diceva, da Guy Tosi. D'Annunzio legge questo testo nel 1896 e incontra l'autore a Roma nel maggio 1897. Rolland scorse subito nel poeta un certo disamoramento per Wagner a favore della musica italiana, in particolare per l'*Arianna* di Benedetto Marcello e le *pièces* di Michelangelo Rossi e dovette constatare che le opinioni di d'Annunzio in campo musicale erano fatte «in gran parte di stralci di conversazione rielaborati con energia poetica» e che la sua preparazione fosse più intuitiva che approfondita. Allorché il musicologo francese ricevette una copia del romanzo di d'Annunzio, affidò in privato la propria opinione ad una lettera del 16 marzo 1900, indirizzata a Malwida von Meysemburg, nella quale riconosceva il grande debito che il nuovo romanzo dannunziano aveva nei confronti della sua *Histoire*.⁶ In effetti il supporto musicologico apportato da quest'opera risultò indispensabile per le citazioni e i commenti eruditi messi in bocca ai personaggi del libro. Lo dimostra il fatto che i nomi di Palestrina, di Monteverdi e degli altri non compaiono mai negli scritti antecedenti al *Fuoco*. La sua immensa cultura era elogiata da Cimmino, il quale scriveva che d'Annunzio «andava alle fonti e si documentava» ricorrendo «ai testi originali» (Cimmino 1959, p. 264); in realtà, sia gli elenchi bibliografici preparatori contenuti nei cartigli o lemmi conservati al Vittoriale, sia quanto scritto nel *Fuoco*, è tratto dalla tesi del Rolland, di cui un esemplare è ancora disponibile negli archivi di Gardone, peraltro con evidenti segni di lettura e piegature di angoli.⁷ Il capitolo quarto, quello dedicato a Monteverdi, risulta il più studiato, a giudicare dalle numerose sottolineature e annotazioni. Insomma, tutto ciò che nel libro veneziano è messo a tema nel convito a casa della Foscarina è tratto da Rolland, compreso il mottetto palestriniano *Peccanten me quotidie* con cui d'Annunzio aveva preteso di ricevere la sua iniziazione musicale. Dall'*Histoire* proviene anche lo strano attributo di virile assegnato al Palestrina, così come le elucubrazioni sulla camerata fiorentina, le riforme dei madrigalisti, le innovazioni teoriche e tutto ciò che riguarda l'invenzione dei mottetti e dell'Opéra, da Ottaviano Petrucci di Fossombrone, inventore dei caratteri musicali mobili, al rapporto tra Cipriano de Rore e Monteverdi.

Su quest'ultimo conviene insistere perché, come già si accennava, egli ha un ruolo imprescindibile nel *Fuoco* come vero e proprio antagonista latino del nordico Wagner. Dopo l'esecuzione del *Lamento di Arianna* Stelio smorza tutto l'entusiasmo di Baldassarre Stampa, reduce da Bayreuth e invaghito di Wagner: «un artefice di nostra stirpe con i più semplici mezzi

6 Per tutta questa vicenda sono fondamentali gli studi in Rasera 2013.

7 Cfr. Ciani 1982 (poi raccolto in Papponetti, Cappellini 2011, pp. 89-108).

giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui si avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle» (F, p. 89). Un po' prima Foscarina ricorda ai commensali come Monteverdi «compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede. Con la sua passione e col suo genio» (F, p. 87). Notazioni biografiche tutte provenienti pressoché alla lettera da Rolland, che a Monteverdi aveva dedicato pagine trepidanti di dolore narrando come il musicista italiano avesse sottratto alla musica il governo della ragione per rivendicare i diritti dei sentimenti e la libertà dalle passioni. Egli visse e conobbe la sofferenza e l'amarezza della lotta; si dibatté contro la miseria; venne toccato nei suoi affetti più cari, non ultima la perdita della giovane moglie minata da un male incurabile. Le sue opere più celebri, dunque, vennero composte nel periodo più buio della sua vita e soprattutto *Il lamento di Arianna* risente della sua grande disperazione. Rolland prosegue parlando di numerosi altri sconforti che costellarono l'esistenza di Monteverdi, come la malattia nervosa, le difficoltà materiali, la morte di un figlio, l'ingratitude del duca di Mantova che non gli elargì i compensi dovuti. Soprattutto, però, nello studio del musicologo francese era messa in luce l'arte rivoluzionaria di Monteverdi, quella sua tendenza al recupero della greicità attraverso lo studio di Platone e del naturalismo antico; egli aveva compiuto studi assidui sui rapporti tra i moti dell'anima e le frasi musicali affermando la presa di posizione del mondo interiore. Portando a compimento la teoria della Camerata fiorentina, Monteverdi non concepì la musica come serva dell'orazione, cioè semplice intonazione del declamato, ma la compose pura e autonoma; seguendo il movimento generale verso la concentrazione espressiva nella voce singola, aveva accolto le nuove tendenze secondo le quali la musica doveva illustrare i contenuti espressivi della parola, potenziandoli e traducendoli in immagini sonore.

Ed è proprio questa la concezione che inebrierà d'Annunzio, che lo spronerà a recuperare e a innalzare Monteverdi contro il fanatismo wagneriano dell'epoca. Monteverdi e la sua rivoluzione seppelliranno definitivamente il barbaro, simbolicamente rimosso alla fine del libro con la sua morte e la conseguente traslazione delle spoglie. Certo, il mondo in quel momento parve diminuito di valore, ma per d'Annunzio una luce novella e aurorale stava sorgendo su Roma annunciando un nuovo teatro tutto latino.

Nel Lemma 127, nmm. 1678 e 1635 d'Annunzio annotava: «Contro il socialismo nella musica, la voce sola spira a liberarsi; la melodia aspira ad ascendere sola dall'armonia che la soffoca». È l'ennesima estrazione dal volume di Rolland che nelle pagine sulla nascita del madrigale ci dice di come la polifonia andava trasferendo le sue facoltà espressive alla voce solista. Nella carta 638 si legge ancora che «il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in esso non è riconosciuta alla parola tutto il suo valore, giacché nel dramma la musica non tace mai». E allora,

contro il socialismo musicale della polifonia e delle arti sorelle si leva la voce sola, dominatrice incontrastata della scena.

Dopo la lezione di Rolland, messa in pratica nel *Fuoco*, i nomi di Palestrina e di Monteverdi risuoneranno d'ora in poi costanti negli scritti dannunziani, non ultima nella prefazione già menzionata alla *Raccolta di classici della musica* nel 1917: «Non per tornare all'antico - scriveva - ma per vendicarlo, nel nome di Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina, contro un lungo secolo di oscuramento ed errore».⁸

È superfluo ricordare che queste posizioni non fanno che accentuare quelle già abbozzate nella prefazione al *Convito* deobosisiano nel 1895 sul valore della «virtù occulta della stirpe» italica contro i barbari. Nel *Fuoco*, infatti, si legge:

Ponendo la prima pietra del suo teatro di Festa, il poeta di Siegfried la consacrò alle speranze e alle vittorie germaniche. Il teatro d'Apollo, che s'alza rapidamente sul Gianicolo, dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi, non sia se non la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio. Riaffermiamo il privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue. (F, p. 97)

E qualche pagina dopo:

Italia! Italia! Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma [...]? (F, p. 97)

La sfida a Bayreuth, dunque, era lanciata, tanto che d'Annunzio arrivò a proporre, com'è noto, quel tanto sospirato Teatro sul Gianicolo sul colle Albano coinvolgendo anche la Duse (cfr. Oliva 1992, pp. 105-118). Un delirio mediterraneo con lo scopo di resuscitare un teatro e una musica da sostituire a quella nordica. Insomma, la riscoperta dei valori della propria identità nazionale attraverso l'esperienza del *Convito*, il viaggio in Grecia dello stesso '95 e altre letture come quella di Vernon Lee,⁹ furono gli

8 D'Annunzio 1938, p. 209, poi in Bianchetti 1968.

9 La teoria della primogenitura italiana della rivoluzione musicale in Europa era stata avanzata anche in un saggio di Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, tradotto dall'inglese fin dal 1881 e conosciuto attraverso l'amico Nencioni: «durante tutto il Settecento non vi fu nessun compositore tedesco che, per la frase melodica o per la disposizione generale, non dipendesse, direttamente o indirettamente, in maggior o in minor misura, dagli italiani che colonizzavano il suo paese» (Lee 1932).

ingredienti che orientarono d'Annunzio verso l'idea di una «Renaissance latine», com'ebbe a titolare un suo articolo sulla *Revue des deux mondes* (1 gennaio 1895) il visconte Melchior de Vogue, già famoso per averlo iniziato dieci anni prima alla conoscenza del romanzo russo. D'Annunzio in definitiva piega i contenuti di Rolland fino ad una concezione razziale della musica che raggiunge l'acme proprio nella tracotanza di Stelio nel percepire un barbaro in ogni uomo di sangue diverso. Tant'è che, non a caso, qualcuno, non senza ragione da questo punto di vista, ha definito *Il Fuoco* un vero e proprio «libro politico».¹⁰

L'Italia quindi non dovrà servire nessun'altra cultura, non dovrà mendicare afflitti e suggestioni dalle nazioni più evolute, poiché ha già in sé le radici che hanno fatto germogliare i frutti migliori dell'umanità. Gli eventi storici hanno forse reciso o sepolto i rami più folti e prestanti del nostro terreno, ma non potranno negarne le fondamenta. Il compito del poeta diviene ora quello di riscattare la dignità occultata, portarla alla luce, riconsegnarle un valore assoluto e inestirpabile. E, in nome di questo risentimento, l'immagine di Wagner comincia a dissolversi tra gli olivi e i lauri italiani. L'orizzonte mediterraneo, consacrato alla Gioia non ha spazio per l'identificazione tedesca della musica con la morte. Tale volontà di riscatto, cominciata con *Il Fuoco*, si protrarrà per lunghi anni ancora, accrescendosi di elementi complessi, fino all'elogio incondizionato di Ildebrando Pizzetti, autore della partitura musicale della *Fedra* dannunziana, che aveva mostrato di aver compiuto il pellegrinaggio al sepolcro dei Frari e meditato a lungo sulla tomba di Monteverdi.¹¹

Bibliografia

- Balducci, Maria Giulia (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Il trionfo della morte*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Egidio (a cura di) (1968). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 3. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1976). *D'annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano, Mondadori.
- Buscaroli, Piero (1982). «Ariel Musicus». *Quaderni del Vittoriale*, voll. 3-4.
- Campanini, Graziano (a cura di) (2003). *Il Compianto di Niccolò Dell'Arca a Santa Maria della Vita*. Bologna: Editrice Compositori.
- Chamberlain, Houston Stewart (1896). *Richard Wagner*. München: Verlagsanstalt fur Kunst und Wissenschaft.

10 Piero Buscaroli, «*Il Fuoco*», svolta del gusto musicale dannunziano, in Mariano 1991, p. 91.

11 Cfr. l'intervista in *Corriere della sera*, 18 marzo 1915, ora in Oliva 2002, pp. 290-302.

- Ciani, Ivanos (1982). «G. d'Annunzio alle ricerca della musica». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, luglio-ottobre.
- Cimmino, Nicola Francesco (1959). *Poesia e poetica di Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Centro internazionale del libro.
- Consolo, Federico (1897). *Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica. Con appendice intorno all'origine dell'organo*. Firenze: Le Monnier.
- D'Annunzio, Gabriele (1938). «Preludio a una raccolta di *Classici della Musica Italiana*». *Scenario*, 4, aprile, pp. 209-210.
- D'Annunzio, Gabriele (1968). *Prose di ricerca, di lotta di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento...*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1977). *D'Annunzio, Gabriele, Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Milano: Mondadori.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1988). *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: il Mulino.
- Lee, Vernon (1932). *Il Settecento in Italia. Accademie, Musica, Teatro*. Napoli: Ricciardi.
- Mariano, Emilio (a cura di) (1991). *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Mutterle, Anco Marzio (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Il Fuoco*. Milano: Mondadori.
- Oliva, Gianni (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- Oliva, Gianni (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le poesie. Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*. A cura di Gianni Oliva. Roma: Newton Compton.
- Oliva, Gianni (2002). *Interviste a d'Annunzio 1895-1938*. Lanciano: Carabba.
- Palestrina, Giovanni Pierluigi (1940). *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. 7. Roma: Edizioni Fratelli Scalerà.
- Papponetti, Giuseppe; Cappellini, Milva Maria (a cura di) (2001). *Ciani, Ivanos: Esercizi dannunziani*. Pescara: Edizars.
- Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di Gianni Oliva, testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Carabba.
- Rolland, Romain (1895). *Histoire de l'Opéra en Europe*. Paris. Ernest Thorin Editeur.
- Rostirolla, Giancarlo (a cura di) (1982). *Wagner in Italia*. Torino: ERI.
- Wagner, Richard (1897). *Il giudaismo nella musica*. Torino: Bocca.

La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Surely Gabriele d'Annunzio used the theatre as a support for his career. Apart from this, his dramas focus on the essential dynamics of obsessive metaphors and myths which were personal of the author. The theatre enables such dynamics to be fully realized. The essay explores *La nave* as a perfect paradigm of this approach, and also examines *La figlia di Iorio* and *Le Martyr de Saint Sébastien*, seeking gestures and developments which reveal impulses towards an endless metamorphosis. This applies to his characters as well, who are transformed from insecure teenagers into heroes who wield power over women and the masses. The combined elements of brutal sex and the search for spiritual purity are already to be found in his early novels, and are a hallmark throughout his work. It follows that silent cinema and great melodrama could only make these elements more explicit — and here one can find a true legacy from Ibsen. The furious reaction of Catholics to the performance of *La nave* at La Fenice in Venice in 1908 was due to its most transgressive message: the juxtaposition of the prayers to the Holy Virgin Mary and the hymn to the goddess Venus.

Keywords Metamorphosis. Teenager/Hero. Sex/Purity.

La Nave dannunziana salpa ufficialmente dal romano Teatro Argentina l'11 gennaio del 1908. Pochi mesi dopo, esattamente il 25 aprile, fa tappa alla Fenice di Venezia. Sosta importante, che scatena polemiche, come vedremo tra breve. Il giorno dopo, il 26 aprile, in gondola con Piero Foscari, presidente della Lega navale, si presenta alla festa in suo onore celebrata all'Hotel Danieli e vi trova persino il conte Andrea Marcello, colui che nel copione fantasmatico si imbarcava nel *Totus Mundus* di Marco Gratico, quasi in un pirandelliano gioco tra autore, persona e personaggio letterario. Si tratta della nobiltà giovane e ardente,¹ già descritta quale cellula della folla inneggiante a Stelio Effrena ne *Il fuoco*, primo nucleo del suo Popolo, e la cui stampa apre il secolo nuovo. Ebbene, l'autore quando ne ricostruisce nel 1924 la stesura nei rapsodici ricordi autobiografici presenti ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, annota «foggiata con la melma della Laguna e con l'oro di Bisanzio e col soffio della mia più ardente passione italiana» (*Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ne *Le faville del maglio*, in Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1432). Perché in effetti bizantini e barbari risultano amalgamati e travasati nell'asse Roma-

1 Indispensabile per inquadrare il milieu politico veneziano: Damerini 1992.

Venezia, nel nuovo ceppo nazional-popolare che rivendica radici antiche e punta molto lontano, alla ricerca di radiosì futuri. Non solo *La nave*. In un certo senso, tutta la drammaturgia dannunziana presenta aspetti chimici, una strategia di occulte metamorfosi, in cui i soggetti, uomini, donne e il coro entrano per subire profonde trasformazioni.² Brucia Basiliola, e intanto il fratricida Marco Gratico si fa duce, mentre il popolo rimasto a terra gli chiede a gran voce il recupero del corpo del santo evangelista. Una scrittura che punta al palcoscenico quasi per una strategia rituale.³ Tra le dinamiche in azione in questi copioni, forse è lo sguardo del Soggetto a determinare tale iniziazione non reversibile, ovvero l'allontanamento iniziatico dal gruppo per un rientro trasfigurato. Da quello trasognato di Aligi, il pastore basito che vede l'Angelo piangente dietro la reietta ne *La figlia di Iorio*, a quello estatico di Fedra e di Sébastien, passando appunto attraverso quello di Marco Gratico, è tutto un accentuarsi di posture ieratiche, di gesti sublimi richiesti da specifici protocolli nella comunicazione coll'oltre. Ecco perché spesso i suoi protagonisti, specie femminili, vengono colti nell'atto, meglio ancora nella posa di leggere o di ascoltare letture di storie in cui sprofondano, subendo suggestioni e finendo per proseguirne le vicende. Così Francesca, fascinata in una postura «torbida e molle» (*Francesca da Rimini*, in Andreoli 2013, 1, p. 569), viene travolta dalle peripezie amorose del ciclo bretone, mentre Parisina si immedesima nelle tribolazioni di Isotta-Ginevra e della stessa Francesca, e Anna ne *La città morta* non fa che pendere dalle labbra della nutrice intorno alle vicende di Antigone. Non per nulla Sébastien sin dalla «première mansion» si sporge verso i due giovani martiri, covandone l'immagine. È il suo in effetti un guardare risucchiato dall'icona, prolettico della sua svolta immancabile.⁴ Ma la figura estatica ed esoterica del lettore trasognato si raddoppia idealmente nel medesimo autore, che si fa fotografare con la gardenia mentre sfoglia le pagine de *Il piacere*.⁵

Questa fissità nel cerimoniale sacro è oppositiva ma di matrice comune rispetto allo sguardo dell'*incanata*, appunto quello infoiato della massa imbestiata, collegata ad antiche pratiche antropologiche, a sacrifici rituali.⁶

2 Seguo in questa lettura, per il suo approccio esoterico e sapienziale al poeta e drammaturgo abruzzese, il compianto Artioli (1995, specie alle pp. 81-192).

3 In fondo, anche l'affabulazione narrativa, là dove ingloba eventi in qualche modo legati alla Storia, si pensi a *La morte del Duca d'Ofena*, datata 1885 e paragonata spesso a *Libertà* di Verga, ostenta una esplicita caratura metastorica, cfr. Barberi Squarotti 1981, p. 155.

4 «Sébastien, revêtu d'une armure légère, appuyé sur son grand arc, regarde en silence les jeunes martyrs», cfr. *Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 541.

5 Cfr. Andreoli 2004, p. 94. È la stessa Andreoli (p. 107), a documentare le messinscene operate dal Poeta a favore delle sue «badesse di passaggio», ospitate al Vittoriale e collocate nelle nicchie alle pareti, per ulteriori pose fotografiche.

6 A questo proposito, cfr. l'analisi sugli intrecci tra rimorso e canicola condotta da De Martino (1961, pp. 88-100), circa «il rimorso nella canicola», magari intrecciata a quella di Girard (1972).

Conviene tornare indietro e considerare la matrice narrativa di un simile assunto, specie quella laboratoriale dei primi racconti. In *Ecloga fluviale* del 1882, la scrittura morbidamente insiste fin dall'apertura della novellina sugli occhi di Iori, il pastorello invaghito di Mila (nomi evidentemente prolettici al dramma successivo), che nel dormiveglia estenuato non fanno che rimirare nel vuoto l'icona seducente della ragazza, ricostruita sulle prime epifanie reali, trasformate in materia para-onirica, colla reiterazione sincopata di sintagmi relativi all'attività degli occhi:

a lui tra la lascivia segreta del novilunio appariva erta l'immagine di Mila ridente dalle iridi violacee, tutta discinta nei cenci, tutta calda in quella sua pelle colorita d'arancio e abbronzata all'amor del sole. Così prima la vide nel pomeriggio di settembre, sulla sponda sinistra, accanto alla tenda degli zingari, mentre le poledre incolte mordevano l'erba intorno [...]. Così prima la vide: ella aveva il grembo colmo di mele acerbe [...]. Ella divorava le frutta, così, tutta bella nella pace pomeridiana [...]. Ed un poledro rossiccio venne a passarle da canto; ella gli diede un piccolo grido. L'animale si fermò su le gambe esili e lunghe, lasciandosi palpare il collo e i fianchi, con un nitrito fievole di piacere [...], la gola gonfia di giubilo faceva tintinnare gli amuleti... Iori così prima la vide. (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco 1992, pp. 59-60)

Il tutto si pone esplicitamente quale prefigurazione di atti onanistici adolescenziali, molto cari all'autore de *La veglia funebre*,⁷ spostandosi nel corpo del rivale, dello zingarello Ziza, mentre d'intorno anche gli animali partecipano allo straripamento dei sensi:

Un intorpidimento improvviso sconvolgeva i fantasmi; il miasma della lussuria montava dall'imo attossicando quella bella e forte adolescenza d'uomo [...]. Tutto era falso, spasmodico, in quella eccitazione, in quella frenesia dei sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore. (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco, 1992, p. 71)⁸

⁷ Alludo al *flashback* nel giovane prete al centro della novella pubblicata nel 1885, allorché viene rievocato il periodo da lui trascorso in seminario, assieme ai compagni corrotti: «Nello studio, mentre i suoi vicini, nascosti dai leggi aperti, si davano fra loro a pratiche oscene, egli aveva chiusa la faccia tra le mani, e s'era abbandonato ad immaginazioni impure» (*La veglia funebre*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 201).

⁸ E per gli animali, basti questo passaggio: «E i poledri intorno erravano a lascivire» (*Ecloga fluviale*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 63).

A sua volta, la vergine Orsola, goffa e patetica riedizione della Gertrude manzoniana, «tornava in dietro, si gettava sul letto quasi svenendosi, livida, sotto una larva d'uomo» (p. 99).⁹ E in *Terra vergine*, che dà il titolo all'omonima raccolta del 1882, è lo sguardo oggettivo e straniato della capra che osserva l'amplesso selvaggio tra Tulespre, che guida la mandria di porci, e Fiora, invano riluttante all'inizio alla stretta dell'uomo: «ma la lascivia c'era nell'aria, c'era nel sole, c'era negli odori. Una testa nera di capra sbucò sopra tra il fogliame guardando con le miti iridi gialle quel groppo vivo di membra umane. E la Pescara cantava» (*Terra vergine*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 9).

Ma lavorando proprio sulle prime novelle, si può formulare un'ipotesi specifica circa la funzione della scena nella sua opera. La prima risposta sulle ragioni di tale presenza sta nell'onnivora disponibilità dello scrittore a provare tutti i generi artistici, dilatando al massimo i territori espressivi, nell'ambiziosa auto-promozione. In più, per la fusione totale tra vita pubblica, eroicizzazione mondana (poi coerentemente anche politica) e dimensione estetica, l'incontro con la star del palcoscenico italiano, la divina Eleonora,¹⁰ presto affiancata in questo lancio dalla successiva, cinica contiguità con la stella mondiale della ribalta, Sarah Bernhardt, ne ha accelerato e intensificato la direzione. E il teatro gli serve altresì per la maggiore visibilità dei propri nuclei ideologici, oltre che garanzia di guadagni, anche se spesso dissipati nello spreco catastrofico di produzioni megalomani.¹¹

Ora, la scelta iniziale dello scrittore pescarese si orienta decisamente nell'asse lirica-narrazione, in un contesto ancora modellato su orizzonti veristi-naturalisti. A sua volta, la scena per lui diviene, dieci anni dopo e in un diverso *milieu* ormai occupato dalla poetica simbolista, luogo precipuo per esercitarsi nei registri tragici a realizzare *plot* basati su casi estremi di follia amorosa e/o di allucinazioni sensoriali, come i due *Sogni* dell'esordio compiutamente dimostrano. D'altra parte la prosa uscita dai bozzetti narrativi, in coabitazione colla tavolozza e collo studio di Michetti, ostenta una evidente vocazione iconica e allo stesso tempo gli serve per

9 Da notare la stesura travagliata del lungo racconto, a partire dalla prima redazione col titolo *Le vergini*, del 1884, sino alla definitiva fissazione ne *Le novelle della Pescara*, cfr. *Note*, in Andreoli, De Marco 1992, pp. 891-892.

10 Sull'incidenza dell'attrice persino nel concepimento occasionale di certi copioni, come nel caso del *Sogno di un mattino di primavera*, cfr. Zanetti 2008-09, p. 412.

11 Si pensi ai 150 «artisti» e 350 «esecutori» coinvolti nel *Martyre de Saint Sébastien*, per il debutto allo Châtelet parigino del 22 maggio del 1911, ovvero un numero doppio rispetto alle 250 comparse utilizzate nella *Nave* sette anni prima, o ai 200 figuranti ne *La Pisanella* e ancora ai 160 nella *Parisina*. Sforzo impresariale di grandi investimenti economici, si considerino le 500.000 lire per la *Pisanella*, dove solo il mantello della protagonista nell'ultimo atto chiede una spesa di 10.000 lire, cfr. Granatella 1993, pp. 654, 782, 820 e 866.

una sperimentazione oggettiva, lontana dalla costruzione di sé che sotto questo punto di vista omologa drammaturgia e lirica e i cicli dei romanzi, con l'eccezione di *Giovanni Episcopo*. L'importanza dei quadri, specie nell'esordio di *Terra vergine*, in cui a volte la novella fornisce un doppio ecfrastrico rispetto a fonti pittoriche o flash paesaggistici, sembra insomma pretendere una deriva scenica, a installare spazi immaginifici attorno alla parola (fin dentro il dettaglio didascalico) necessariamente più monologante, e dunque poetica per statuto, che dialogica. Luogo per piccoli personaggi, creaturine incise di scorcio, questo il repertorio umano dei testi narrativi confluiti poi nel 1902 entro l'antologia delle *Novelle della Pescara* e insieme scuola di uscita dall'Io, in questa prolessi del gioco teatrale, affidata agli attori. E certi finali delle novelle, al di là dell'indubbio influsso subito e cercato nella doppia valenza francese-siciliana,¹² suffragano un intento del genere. Ecco allora il «povero Cincinnato», la mente sconvolta dalla «sirena del suo paese [...], abbandonato sul binario vicino al ponte, sfracellato che pareva un mucchio di carne sanguinosa» (*Cincinnato*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 23).¹³ O ancora la brusca cesura che interrompe lo schizzo miserabilista in *Lazzaro*, sbizzato sulla coppia di *freak* affamati, padre e figlio, e attorno solo desolazione e senso di fine imminente, in quanto «quell'ignobile straccio di carne vivente» è in grado solo di emettere il «rantolo come di una strozza tagliata» (*Lazzaro*, in Andreoli, De Marco 2012, pp. 24-25).¹⁴ Eloquente in tal senso la chiusa, dove «agli sguizzi dell'impiccato, pel silenzio del Venerdì santo, la Canterina vibrò cinque o sei squille improvvise, gaie, argentine, con un luccichio vivo, suscitando un volo di rondini dalla tettoia nel sole» (*Campane*, in Andreoli,

12 Questo per la doppia assimilazione di spunti maupassantiani, zoliani e verghiani, «dato che l'indifferenza combinatoria è l'acquisto più solido e duraturo del novelliere, capace di acclimatare in Abruzzo contadini normanni o siciliani» (Andreoli, *Introduzione*, in Andreoli, De Marco 1992, p. xxxvi).

13 In questo racconto del 1880, oltre a spunti prelevati da Domenico Ciampoli, cfr. Gibellini (1981, p. 29, n. 11), per quanto concerne lo sfruttamento di spunti verghiani, oltre a *Rosso Malpelo*, non manca, a mio parere, un omaggio a *L'ultima giornata*. Certo, nel racconto appartenente al ciclo 'nordico' *Per le vie* del 1883, la topica era sviluppata in modo più sfumato, grazie ad un montaggio ben altrimenti maturo.

14 Motivo declinato oltre che in questa novella anche altrove, e sempre nella raccolta *Terra vergine*, come in *Bestiame*, tra mietitori usciti da un dipinto di Millais ma sconciati da lividure espressioniste. Costoro infatti si muovono sfiniti dalla fatica, nell'incombenza del tifo e dei corvi impazienti di nutrirsi delle loro carni putride. Sul finale, mentre Nora, la moglie di Rocco, contagiato dal male e in agonia, se ne va «portando nel sangue tutto il veleno della lussuria insoddisfatta», dopo il penoso amplesso col suocero impotente, la figlia di tre anni sfiora il cadavere del padre che già «esalava un lezzo micidiale», per tornarsene poi «cheta al cortile, quasi carponi, come una cagnolina gravida, mugolando» (*Bestiame*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 58).

De Marco 2012, p. 31).¹⁵ Una oggettivazione del genere di solito coincide con una morte decentrata, fuori campo nella prospettiva del lettore, dunque al massimo diseroicizzante, come quella cui è condannata la povera Orsola, dopo tanto patire, sanguinante per l'aborto, ridotta alla vicinanza del vecchio cieco e bavoso che di fronte alla sua squallida agonia, la scambia per un mastino e batte il bastone a terra «per scacciarlo; e percolava la moribonda» (*La vergine Orsola*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 130). Soluzione ancora più spietata ne *Il traghettatore* del 1885, dove Donna Laura Albònico, esausta dalla lunga ricerca del figlio bastardo, di cui ha nostalgia dopo oltre quarant'anni, e che la porta lontano dal suo mondo nobile, in villaggi rustici e pauperistici, se lo trova all'improvviso in uno scenario per lei traumatizzante. Perché Luca Marino è divenuto un rozzo e muscoloso traghettatore di fiume, circondato da pargoli ignudi e da sodali dementi, per di più ignaro di portare sulla barca la propria madre. Ignaro soprattutto, in chiusura della novella, che l'annegata è proprio lei, e mentre si impegna a tirar su l'ingombro, discute di vino col compagno rematore: «E chinandosi e inarcando le gambe per far forza, sollevò piano piano il peso all'estremità della pertica. I bicipiti gli tremavano» (*Il traghettatore*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 267).

Conviene però riesaminare a questo punto la breve novella *Terra vergine*, almeno per quanto riguarda i precisi e dettagliati snodi dell'empito erotico:

uscivano grugniti sordi e grufolii e lezzi aspri di carne riscaldata [...]. Poi si mise a strisciare sul terreno, come un giaguaro contro la preda [...]. Sentì l'odore della femmina più acuto, più inebriante che l'odore del fieno [...]. Era silenzio; ma dal silenzio nascevano mille suoni indefinibili, ma le avemarie si propagavano di chiesa in chiesa con un ondeggiamento fievole di malinconia. E come gli alberi intorno fiorivano effluvi idi donna per Tulespre innamorato. (*Terra vergine*, in Andreoli, De Marco 2012, pp. 5-7)

Vi riscontriamo infatti la singolare mescolanza tra spasmi sessuali, dilatati dalla contiguità delle bestie, e dal rigoglio panico della natura, e motivi penitenziali, come i canti mariani. Maiali e altari, odore di incenso e lezzo di fradiciume, e in mezzo il coito. Sincretismo ossessivamente presente nell'iniziazione narrativa di d'Annunzio, accompagnato dal sottofondo sonoro e

¹⁵ La natura ostentava la medesima indifferenza verso la morte solitaria del personaggio, anche l'anno prima, nel 1881, con l'infelice Fra' Lucerta, travolto da febbri insane e convulse tentazioni muliebri, nonostante l'inutile Cristo nero che incombe nella sua cella monacale. Infatti, mentre lui «stese le membra e restò lì lungo stecchito [...], fuori il cielo era d'un bel verde chiaro di berillo; bruciavano le stoppie» (*Fra' Lucerta*, in Andreoli, De Marco 2012, p. 45).

olfattivo, nella mescolanza di canti folclorici di trebbiatori e zingarelle congiunti ad aromi floreali, o viceversa di cacofonie/fetori, ad acuire o svilire il desiderio dei sensi, il tutto dalla critica inteso quale pedaggio pagato alle fonti francesi.¹⁶ Ora, nel racconto *La contessa d'Amalfi*, ritmata dai registri lepidi e brillanti da satira di costume, allenati dalla penna dell'articolista delle cronache mondane artistiche, appare all'improvviso un'importante annotazione scenografica, relativa allo spazio teatrale per l'esibizione della florida e carnosa Violetta Kutufà, soprano greca di ugola non troppo professionale ma esotica e soprattutto ben disposta coi protettori: «Le sedie tolte alle chiese, occupavano metà della platea. Le panche, tolte alle scuole, occupavano il resto» (*La contessa di Amalfi*, in Andreoli, De Marco 1992, p. 212).¹⁷ Nella frenesia sensuale degli ammiratori, i notabili della città, il luogo assomma pertanto alla metafora della scena lupanare, metonimia di lunga durata nell'immaginario borghese, quella dell'educazione ecclesiale e scolastica, quale argine penitenziale alle pulsioni del corpo. Ai bordi preme la massa subalterna, negli aspetti medusei di animalità ferina, di forza selvaggia mossa da pulsioni elementari, vedi *L'Eroe* o *Gli idolatri*, sempre nel ciclo delle *Novelle della Pescara*, anticipatorie delle immagini sconvolgenti che feriscono il solipsismo estetizzante di Giorgio Aurispa ne *Il trionfo della morte*, in stampa nel 1894. Ad assicurare l'ordine rispetto al caos altrimenti scatenato, ad arginarne la forza distruttiva occorre insomma una ritualità sincreticamente pagano-cristiana, e dunque l'ossimoro delle masse funziona in tal senso quale rito di passaggio. In una parola, urge una scena ordinata. Allo stesso tempo occorre assolutamente che si maturi il carisma dell'Eroe, perché si sintonizzi con la materialità fisiologica e regressiva dell'*orda* non più sentita quale negatività assoluta e inibizione del principio di individuazione, come faceva ancora Ruggero Flamma¹⁸ ne *La Gloria* del 1899 o Corrado Brando in *Più che l'amore* del 1906. Tant'è vero che lo scrittore abruzzese dispiega di frequente una gran varietà di ceti e di mestieri,¹⁹ elencati in una minuziosa lista classificatoria

16 Basti pensare ai comizi agricoli nella flaubertiana *Madame Bovary* durante la seduzione della protagonista da parte di Rodolphe, come nota Andreoli (*Introduzione*, in Andreoli, De Marco 1992, p. XXXIV). E folta sarebbe la biblioteca transalpina per simili accostamenti, sino all'arredo misto in *À rebours* di Huysmans, poi riutilizzato nelle scenografie interne de *Il piacere*, cfr. Crotti (2008, pp. 55-118) che per lo studio delle scenografie private opportunamente rimanda all'ormai classico Praz (1972, pp. 451-469).

17 Il racconto metateatrale, o meglio metamelodramma, che rivela al solito prestiti verghiani, come *Artisti da strapazzo* del 1887 (cfr. *Note*, p. 919), sembra preludere in certe sequenze di clamorosa parodia verso il mondo operistico a *Teatro*, la novella gaddiana ospitato ne *La Madonna dei filosofi* del 1931, pur senza barocchismi e arzigogoli espressivi.

18 Questa l'eloquente battuta di Ruggero: «Io so il fiato della belva, il suo lezzo, l'atrocità del suo contatto, l'enormità delle sue vendette» (*La gloria*, in Andreoli 2013, 1, p. 442).

19 Indicativa in tal senso la lunga didascalia ne *La Nave*, dove via via si citano «i rematori di liburne, i domatori di cavalli, i pastori di pecore e di buoi, i cacciatori di lupi, i guardiani

entro le didascalie teatrali nei copioni che coinvolgono folle di comparse, a marcare il carattere unanimistico e interclassista dell'opera di coesione effettuata dalla messinscena.²⁰ Si garantisce pertanto una sintassi, in cui discorso dell'ordine e ordine del discorso ruotano perfettamente tra di loro. Non si dimentichi che d'Annunzio si è formato negli anni dei Fasci siciliani, vale a dire dei primi grandi fermenti rivoluzionari che portano all'interventismo e al fascismo quale risposta adeguata a tanto fermento.

Ebbene, il teatro sembra davvero consentire una compiuta visualizzazione di questa convivenza contrastiva, come *La figlia di Iorio* al debutto nel 1904 testimonia nel modo più organico e stringente. Sin dal primo atto, la massa dei mietitori invasi dal sole²¹ e dal desiderio collettivo vuole possedere Mila, per essere poi domata e avviata ad atti penitenziali grazie all'intervento liturgico di Aligi. Il giovinetto, da apatico e tremulo personaggio, succube del clan familistico, si trasforma così in una fiera figura francescana in seguito alla visione dell'Angelo, e brandendo la croce riesce ad addomesticare la belva orgiastica. Analogamente, nel terzo atto, la scena si erge a tribunale per processare la *magalda*, mentre il coro unificato nello spirito intollerante e punitivo, in una parola *religioso* nell'etimo del termine, assiste al sacrificio della donna strega-santa. E questa scena coincide di fatto, conviene ribadirlo, col processo metamorfico dell'eroe in rapporto alla folla nel suo individualizzarsi²² rispetto alla stessa, bisognosa di una *eu-daimonizzazione* per essere consona alla fusione simbolica nel Capo. In un certo senso, quest'ultima è anche femmina bramata sessualmente dal corpo maschile in grado di attirare morbosamente le pulsioni del protagonista.²³ È la *femme fatale*, la *pitiless woman*, che della folla traduce gli aspetti metonimici. La massa è donna, infatti, dagli umori cangianti,²⁴

di boschi, gli schiavi delle macchine e delle saline, e quelli che tessono i vimini nelle paludi di Cona, e quelli che intrecciano le canne negli stagni di Sinco, e quelli che raccolgono le ghiande nelle barene di Volpego, e quelli che con le ginestre altinati foggiano strali da uccelli, e gli ortolani melmosi di Ammiana, e i caprai rissosi di Popilia, gli infimi della plebe ancor tinti di pagania» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 279), una sorta di presepe vivente dove il mansionario produttivo sembra all'inizio più compatibile con la liturgia profana dei cultori di Diana rispetto ai cori votivi degli «zelatori della fede».

20 Costante delle feste popolari, una simile topica costituisce una indiretta eredità del giacobinismo al potere nella Parigi rivoluzionaria, cfr. Ozouf 1976 e Chevalier [1958] 2002.

21 «I mietitori fanno l'incanata. Dalla pazzia del sole Iddio li scampi», così mormora spaventata Candia sentendo il «clamore selvaggio» che circonda la casa, cfr. *La figlia di Iorio*, in Andreoli 2013, 1, p. 775.

22 Anche Migliardi (2008-09, p. 571) parla relativamente a questo copione di passaggio da psicodramma collettivo a dramma intimista.

23 Si tratta dell'iperbolizzazione del complesso che Girard a suo tempo ha analizzato il desiderio mimetico o triangolare, cfr. Girard 1961.

24 Così viene descritta la Gioconda, nell'omonimo dramma in scena nel 1899: «Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la

quasi un mistero imprevedibile e rischioso per l'uomo che vi si affida. Perché questa donna smodata ed estrema scatena nell'orda la bestialità immanente ed esige cerimoniali purificanti e amputazioni irreversibili. Così Pantea in *Sogno d'un tramonto d'autunno*, così ancora Basiliola ne *La nave* (specie nella mirabolante carneficina sadomasochista della Fossa Fuia), causano smottamenti nel *plot* e auspicano metamorfosi da parte del protagonista maschile, prospettiva nelle prime opere dannunziane solo latente e non inverata. L'interclassismo della festa-parata si ripresenta così quale omologazione istintuale, perché nell'esplosione dell'eros non si distingue il nobile dal pezzente.²⁵ In certi casi, l'approccio del maschio può essere offensivo (quante volte in chiave antifrastica questa donna viene in effetti maledetta e vilipesa dal partner eccitato),²⁶ in altri può manifestarsi supplice nella sua patetica preghiera di amore e morte.²⁷ E intanto si rincorrono meccanicamente epiteti ingiuriosi o agiografici, mentre però la violenza del desiderio resta la medesima. Questo palcoscenico mette così in moto autentici *Bildungsdramen*: la sublimazione della femmina attraverso il suo sacrificio, dove è il fuoco l'elemento privilegiato per il rituale punitivo ed espulsivo, la massa da caos mutata in cosmo, mentre l'eroe da *adulescens* umbratile e passivo si fa *vir* decisionista e pragmatico.

In tal senso, ancora più importante nella drammaturgia dannunziana, i processi di trasformazione scanditi man mano in sincronie di forze opposte, nel contrasto tra masse orgiastiche e gruppi ascetico-devozionali, cultori del corpo e seguaci dello spirito. Si consideri il finale del secondo

veda mutare. Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi» (*La Gioconda*, in Andreoli 2013, 1, p. 267).

25 Nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* al debutto nel 1905, ma scritto nel 1898, Pantea garantisce colle sue ferine torsioni l'omologazione nel desiderio tra i diversi ceti: «e i rematori erano come i patrizi; ed era in tutti come un gran furore, e tutti deliravano, e tendevano le mani come se fossero per prendere anch'essi la meretrice» (*Sogno di un tramonto d'autunno*, in Andreoli 2013, 1, p. 66).

26 Ecco, ad esempio, la Pamphila, in *Poema paradisiaco*, edito nel 1893, «da tutti posseduta | nel suo letto sul trivio ove il bisogno | immondo trasse gli uomini del remo, | i soldati ebbri, una turba sconosciuta [...] | da tutti posseduta, dal mendico | e dal sire, coperta di carezze | immemorabili» (*Pamphila*, in Andreoli, Lorenzini 1982, 1, p. 662). Ecco ancora Mila, «bagascia di fratta e di bosco | putta di fratta e di stabbio [...] | la svergognata che fece | da bandiera a tutte le biche [...]. O svergognata, ti sanno | ti sanno le prode dei fossi. | Sotto di te mille volte | è bruciata la stoppia, magalda» (*La figlia di Iorio*, in Andreoli 2013, 1, p. 794). O infine Basiliola che «ovunque pubblicò le giaciture | Mise il giaciglio su la piazza e in capo | di strada, lungo il molo e sotto il portico, | nella taverna e nell'accampamento. [...] Seppero i mercenari le sue schiume» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 259).

27 Basti citare i prigionieri nella Fossa Fuia, entro *La Nave*, che gemono invocando la morte da Basiliola: «Fa di questa fossa il tuo tino. | Prèmici com'uva sotto i tuoi piè di belva. | - Schiumeremo come mosto fumante» (p. 236).

atto di *Parisina*.²⁸ Nella detta sequenza, da un lato si invoca la madre di Dio intonando litanie lauretane e dall'altro la protagonista si accoppia col figliastro Ugo D'Este in un furioso amplesso. Immagine forte, questa, radicata pure in una tradizione ben precisa entro la scena europea che trasborda da un secolo all'altro, tra un paese e l'altro. Forse archetipo di partenza Ibsen, il quale nel 1873 porta a termine un'opera storica, dittico monumentale, trascurato spesso negli allestimenti novecenteschi, *Keiseroeg Galiløer*, autentica *pièce à thèse* dedicata all'apostasia di Giuliano nella prima parte e a Giuliano imperatore nella seconda. Il lungo dramma, concepito più per un lettore che per uno spettatore almeno secondo i canoni del tempo (cfr. Meyer 1992, p. 395), debutta in tedesco nel '96 a Lipsia e viene tradotto e portato sulla scena italiana al Teatro Verdi a Milano nel 1902 ad opera di un attore che acquisterà risonanza nel cinema muto, Achille Vitti. Molto caratterizzante la presenza nello spettacolo di un gran numero di comparse. Ecco allora i devoti cristiani perseguitati, i quali pregustano il martirio ed esaltano gli atleti dell'anima. All'opposto, Giuliano, ossessionato dalla mania di portare la bellezza nel mondo, intende ripristinare l'antico politeismo, nell'esplicita avversione nei riguardi di Cristo. Seguito fedelmente dai suoi pagani sodali ed euforici, invoca le coppe del piacere e intende distruggere i segni della penitenza e della rinuncia, per destinare i templi cristiani al culto di Apollo e di Venere.²⁹ La dinamica rispunta anni dopo in ambito narrativo, se un lettore accanito sia di Ibsen che di d'Annunzio,³⁰ James Joyce nel suo *Ulysses* del 1922, e specificamente nel capitolo tredicesimo, inserisce, grazie alla simultaneità futurista, un analogo meccanismo. Si tratta di un episodio certo più sobrio e selezionato rispetto alla convulsa quantità di comparse nella scena dannunziana. Sulla spiaggia, verso il tramonto, da una chiesetta molto cattolica in riva al mare si levano gli inni a:

28 Una delle ragioni per la controversa prima alla Scala milanese il 15 dicembre del 1913 è proprio questa scena colle litanie lauretane: «Regina Angelorum, | Regina Patriarcharum, | Regina Prophetarum, | Regina Apostolum, | Regina Martyrum, | Regina Confessorum, ora pro nobis» (*Parisina*, in Andreoli 2013, 1, pp. 722-723). Tant'è vero che proprio mentre si arriva al *climax* sonoro dei canti degli Ospizii, ovvero «Regina Virginum, | Regina Sanctorum omnium, | Regina sine labe concepta, ora pro nobis», i due amanti consumano l'incesto: «le due bocche aride si congiungono come per beverssi o per divorarsi» (p. 732). Rimando per questa dialettica al mio Puppa 2010.

29 Sulla complessa figura di Giuliano, sul suo tentativo di fondere cristianesimo e paganesimo alla ricerca di un terzo regno e sulle dinamiche del testo ibseniano (da notare che nonostante l'afflato epico l'autore adopera la prosa), cfr. Hoem 1994.

30 Joyce, si sa, legge in italiano e con passione d'Annunzio, non ancora nazionalista e bellicista, e assieme a Dante e Vico oggetto di grande ammirazione (si pensi, in particolare, all'estremo apprezzamento riservato dallo scrittore irlandese a *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*), cfr. Melchiori 1976.

Our Lady of Loreto, [...] holy Mary, holy virgin of virgins. [...] spiritual vessel, pray for us, honourable vessel pray for us, vessel of singular devotion, pray for us, mystical rose. [...] Refuge of sinners. Comfortress of the afflicted. Ora pro nobis. [...] Queen of angels, queen of patriarchs, queen of prophets of all saints, they prayed, queen of the most holy rosary. (Joyce [1922] 1975, pp. 352-357)

Intanto scoppiano i fuochi d'artificio, rituale richiesto da una festa piscatoria, corredato da puntuali elementi lubrici. Infatti, la moderna incarnazione di Nausica, ovvero Gerty MacDowell, ragazza insignificante, per di più frustrata da una zoppia (scoperta dal lettore solo alla fine della sequenza), intrattiene un intenso scambio di occhiate magnetiche e seduttive con un signore poco distante, da lei subito mitizzato quale cavaliere romantico giunto a liberarla. Non mancano neonati in culla che se la fanno addosso, motivo fisiologico poi esaltato nel gesto onanistico con cui Bloom (è lui il misterioso personaggio in grado di far sognare la fanciulla) sfoga il proprio capriccio sessuale, contornato dagli assillanti richiami alla Vergine e dai bengala che schizzano in alto, metafora esplicita dell'atto masturbatorio.³¹ Ovviamente, rispetto alla censura inevitabile richiesta dalla macchina scenica, la pagina narrativa offre una ben maggiore flessibilità e di questo approfitta lo scrittore irlandese. Il medesimo accoppiamento lo ritroviamo nel 1925, allorché Pirandello inaugura alla presenza di Benito Mussolini il suo Teatro d'arte con la *Sagra del Signore della nave*. Qui, infatti, la sagoma di una chiesetta di campagna sullo sfondo incombe, quasi un *memento mori* rispetto alla festa dello scannamento dei maiali in primo piano e in onore di san Nicola. Così, preceduto dal ruglio disperato delle bestie presaghe della loro imminente fine, sul davanti si scatena un «frenetico trescone», mentre ebbri uomini infoiati danzano con donne «scarmigliate» sotto una luce «di fiamma». Dal portale della chiesa, però, esce ad un certo punto un prete altissimo e «spettrale», reggendo con le braccia levate in alto un «grande macabro Crocefisso insanguinato», nel riverbero violaceo delle fonti luminose. In tal modo, il caos precedente, che ha visto sfilare tutte le classi prima del loro convulso assemblaggio, viene ricomponendosi, e un ordine depressivo di novelli flagellanti stravolti da sensi di colpa si snoda attraverso una processione lamentosa, «in un bestiale affanno di pianto, in una mugolante ànsima di contrizione» (*Sagra del Signore della Nave*, 2004, 3, p. 446) verso la platea a congedare gli spettatori.

Masse in scena comportano non solo aggravii di spesa, ma anche sovraccarichi sonori, voci diverse, inserite in un complesso disegno che allerta

31 In tal modo, l'enfasi morbida della sequenza dannunziana torna nella pagina joyciana in chiave svilita e cinicamente riduttiva, nel gesto con cui Bloom constata l'avvenuta eiaculazione nei propri indumenti intimi: «O, he did. Into her. She did. Done. Ah! Mr Bloom with careful hand recomposed his wet shirt» (Joyce [1922] 1975, p. 367).

le arti dello spettacolo in stretta sinergia tra loro, dalla danza alla musica, dalla pittura alla scenografia, dall'arredo alla costumistica. Questo spiega i tagli puntuali delle partiture prolisse effettuati nelle repliche e nelle riprese di simili epopee sceniche. Difficile amalgama, precario spesso nella ricezione acustica della sala per le tipologie dei teatri ospitanti, da *Grand Opéra* appunto. Ambizione incauta in quanto il teatro, quale macchina esecutiva, si presta poco e male ad un simile assemblaggio di forze in campo. Se il cinema offre un'irresistibile flessibilità a tentativi del genere (non per nulla la decima Musa viene praticata dall'autore della *Nave*, filmata nel '20), è il melodramma lo sbocco naturale di molti copioni dannunziani in quanto permette il gioco di contrappunti, la compresenza di gruppi che si esprimono parlando contemporaneamente, simultaneità disagiata per la prosa non certo per la musica. In fondo, un drammaturgo astuto e fecondo come Victorien Sardou, spesso portato in scena da Sarah Bernhardt, anticipa molte iniziative dannunziane, sia nelle tipologie repertoriali che nella scelta degli interpreti. Costui evidenzia infatti col suo successo la compiuta compatibilità tra il grande mercato della scena e un'idea, per quanto sommaria e approssimativa, di scena poetica, affidata ad un declamatorio teatro in versi.³² La citata smania dell'arredo scenico, specie a Parigi,³³ agisce da prova generale del futuro Vittoriale, in cui il poeta, ormai vittima di un'indubbia inerzia creativa, costruisce grandi metafore postbelliche. Qui, l'eremo assurge infatti al ruolo di diario nostalgico di guerra e insieme da spazio surreale, dove bizzarre collocazioni, dalla nave interrata ai massi prelevati al Carso, alludono ad una metrica scandita da dettagli scenografici, quasi rime interne tra mobilia, finestre, stemmi, statue, tessuti. Oggetti insomma desueti, per citare il mirabile saggio di Francesco Orlando (1993), nonché decontestualizzati, tesi a marcare nel presente la dialettica tra un passato irreversibile e un futuro che si vorrebbe risarcire o esorcizzare da parte del guerriero esiliato e in disarmo. È il tempo a dettare e a concertare gli apparati visivi in una strategia metateatrale, il tempo a ruotare in simili disposizioni, secondo quella dimensione *parestesica*,³⁴ come propugnava il povero Giovanni Episcopo, quasi *Chronos* non fosse altro che errore. Ed è il vocabolario *old fashion*,

32 La sua *Sorcière*, varata con successo da Sarah nel 1903, rappresenta una miniera di spunti per la *Figlia di Iorio*, così come la sua *Théodore* del 1884 fornisce più di una suggestione bizantineggiante al *Martyre* dannunziano.

33 Ma già per *La nave* l'autore pretende la costruzione di una vera imbarcazione ad opera di un maestro d'ascia, posta sopra un autentico scalo, cfr. Granatella 1993, p. 655.

34 Circolano nel delirio del protagonista, uscito a puntate della *Nuova Antologia* nel 1891, alcune locuzioni di tipo medico che alludono alla dissociazione spazio-temporale: «Parestesia, disestesie... Mi hanno anche detto i nomi dei miei mali. Nessuno però mi ha potuto guarire. Sono rimasto per tutta la vita su l'orlo della follia» (*Giovanni Episcopo*, in Andreoli, Lorenzini 1988, 1, p. 1047).

specie il francese selezionato del *Sébastien* e della *Pisanelle*, ritmato in versi brevi e reiterati, grazie ad un raffinato bric-à-brac d'antiquariato, a esaltare in senso onirico lo spaesamento delle funzioni spazio-temporali. Questo, ovviamente, in rapporto alla ricezione del lettore-spettatore più che del personaggio.

Torniamo alle masse che si incrociano e si fronteggiano, nella misura in cui propendono per la presenza o per l'assenza del corpo, per la materia o per la sua sublimazione. Un tale viluppo si ritrova nei complessi mitico-rituali del folclore, dove mondo pagano e mondo cristiano, correlati alla mistura tra antico e moderno, convivono senza alcuna distinzione gerarchica e di valore. Ed è la figura dell'androgino,³⁵ sprigionato dall'amplesso tra uomo e donna, quasi formato e poi fissato durante l'unione sessuale, a condensare nei propri tratti una simile dinamica. Ad un orizzonte del genere, l'efebica Ida Rubinštejn, allieva-emula di Sarah, di cui condivide lo *star system*, si adatta perfettamente nella sua clamorosa incarnazione di Sébastien: ebrea, slava e in più di riconosciute tendenze saffiche, realizza a suo modo, sin da quando danza sui carboni, divenuti miracolosamente «ardeurdeslys» e insieme «blé qui pousse» (*Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 603), una *Imitatio Christi*, a lungo invocata. E dunque la progressiva *passio*, non mera strategia blasfema, lascia emergere, sia pure in termini un po' mondani, la fusione tra loro di Adone, di Dioniso e del figlio di Dio.³⁶ Ora Sébastien, se nel rapporto che instaura con l'altro da sé, cioè l'Imperatore, ricalca lo schema iconografico delle tentazioni di sant'Antonio, si avvale proprio delle intonazioni monotone di Ida, elfo danzerino in difficoltà con la lingua francese e con le articolazioni necessarie di una interprete professionale. Nondimeno una tale apatia espressiva intende rendere con soluzioni manierate l'ambiguità sessuale e ontologica del *gender*. Al di sotto di una simile stratificazione premono coppie metafisiche, innanzitutto quella formata da Maria e Cristo, a sua volta traduzione purificata del legame incestuoso (sempre per lo smottamento dei sedimenti culturali, legati alla sopra accennata parestesia) tra Venere e Adone e prima ancora tra Cibele e Attis. Tanto più che il reiterato «ancóra!» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 299), quasi gemito orgasmico, ne *La Na-*

35 Sulla biblioteca parnassiana e decadente centrata sull'efebico androgino, in bilico tra ermetismo esoterico e maledettismo, tra Joséphin Péladan e Jean Lorrain, Jules Bois e Oscar Wilde, utilizzata da d'Annunzio nella sua opera complessiva e nella costruzione di Sébastien, cfr. almeno Martinuzzi (1999), e soprattutto Sinisi (2007, pp. 92-117), in particolare per i prelievi dall'Eduard Schuré. In quest'ultimo contributo, importante la rilettura della *Pisanelle*, quale esaltazione del mito dell'*Ignota*, ovvero ancora una volta quale antonomasia della molteplicità e pertanto della centrifugazione nichilistica dello spettro femminile (pp. 119-133). Su Ida che fa nascere Sébastien, cfr. Sinisi 2011.

36 «Moi et le Christ, nous sommes Un», così sentenzia nel suo delirio Sébastien (*Le martyre de Saint Sébastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 702), prefigurando in tal modo la finale apoteosi della sua anima.

ve, in bocca ai Convivi dell'Agape che fremono perché Basiliola si spoglia, passa agevolmente entro il *Martyre* nella *Chambremagique*, colla richiesta da parte dei gruppi coreutici formati da «esclaves», «briseurs d'idoles», «zelateurs» e «catechumenes» (*Le martyre de Saint Sebastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 640), perché trionfi l'epifania di Maria, sempre appaiata all'icona di Venere nella scelta degli attributi e delle funzioni.³⁷

Conferme ulteriori ritroviamo tornando a *La Nave*, e alle polemiche scatenate sui giornali veneziani per la messinscena alla Fenice nel 1908, tra oltranzisti cattolici e laici, davanti all'offerta del manoscritto da parte del poeta alla città. Da una parte Francesco Saccardo (dietro cui si intravede l'Influenza di Pio X) direttore de *La Difesa* si scaglia contro l'altro foglio locale, *La Gazzetta di Venezia*, moderato-conservatore, e patrocinato dal conte Luciano Zuccoli favorevole all'iniziativa.³⁸ Minacce e suppliche al sindaco Grimani perché impedisca un simile evento, risolte in una sequela di ingiurie e anatemi, che poco hanno da invidiare alle invettive dentro il testo stesso lanciate dal coro de «i zelatori della fede» contro l'eretismo pagano del convivio di Venere. In effetti, nelle antifone del secondo episodio, le grida tumultuose con cui si vuole esorcizzare Basiliola infernale,³⁹ forniscono molti spunti agli attacchi forsennati sferrati da Saccardo su *La Difesa* del 18 aprile 1908 nell'invocazione di una censura poliziesca.⁴⁰ Quel che intriga però i cattolici veneziani non è tanto l'accento di nudità esibita da Basiliola nella sua imitazione della *Salomè* wildiana, o il delirio

37 «Je te supplie, | seigneur. Montre nous la figure | de la Vierge céleste» (*Le martyre de Saint Sébastien*, in Andreoli 2013, 2, p. 646).

38 Per la ricostruzione delle polemiche ideologiche e delle soluzioni estetiche relative al debutto romano, al passaggio veneziano e alla ripresa nel '38, nel bacino di Sant'Elena, subito dopo la morte del poeta, in un clima funebre e già tutto teso a precipitare nella seconda ecatombe di due anni dopo, rimando al mio Puppa 1993.

39 «Sei congiunta con gli idoli! | Non hai | dio. | Dio farà giudizio dei tuoi crimini. | Ti prenderà nei lacci che tu tendi. | Ti sacrificherà sull'ara infame. | Ti strapperà la carne d'in su l'ossa. | Sei lorda come panno mestrutato. [...] | I covili dei Barbari t'accolsero! | Gli scudi ti specchiarono discinta | e prona! | Tutta l'oste ti calcò! | Hai l'odore degli Unni nel tuo sangue! | Vanti la tua vergogna! | Mercenaria | di mercenarii! | Femmina da campo! | È la donna di Tiro! | Alla taverna | coi ladroni! | L'adultera di Grecia | s'è reincarnata in lei!» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, pp. 129-131).

40 Secondo Saccardo, non esisterebbe a Venezia «un solo cattolico, degno di tale nome, il quale assenta all'accettazione di un dono che è un compendio di turpitudini, di empietà e di vituperii alla storia di Venezia, qual'è il manoscritto della *Nave* di Gabriele d'Annunzio [...] lezzo che esala da quelle pagine [...]. Una donna vi tiene il primo posto, una donna che è fornita di ogni lussuria, che il poeta dipinge con tutti i sadismi del lenocinio più ributtante. Essa è di tutti e il verso in tutti gli episodi del dramma narra la sua infamia con le espressioni più crude, più veriste, senza alcun velo, ripetendo sino alla sazietà ciò che la nostra penna, per decoro dei lettori, non può neppure accennare [...]. Vi sono descritti atteggiamenti di nudità così proterva che la stessa autorità di P.S. non potrebbe consentire al teatro, benché tanta licenza vi regni».

masochista della Fossa Fuja. No, quel che turba e disturba il perbenismo lagunare nel 1908 è appunto la messa in luce, nel già citato episodio, di una provocatoria mescolanza tra culto mariano e inno a Venere, il montaggio incrociato tra i due rituali, parallelo in fondo alla connessione tra Dioniso e Cristo, tante volte declinato dal d'Annunzio più esoterico. Nella miscela esplosiva di furore bacchico e asceti penitenziale, e nel ricordo degli arcaici *sacra blasphemia*, il corpo di Basiliola assurge al fascino incantatorio d'un Mistero Eleusino.

Perché la memoria del mito non è manichea, ma ricicla tutto e non scarta nulla. La censura cattolica,⁴¹ allorché insorge accusando d'Annunzio per il fatto che avrebbe confuso agiografia e leggenda, mostra di non capire come proprio la parestesia sbriciola le distinzioni storiche. Del resto, già Andrea Sperelli nelle sue copulazioni duali fondeva la Vergine Maria col prototipo complementare di Maddalena,⁴² annullando diacronie temporali e distinzioni etico-ideologiche. È stata messa in luce l'evoluzione iconologica di Sébastien (cfr. Sinisi 2007, pp. 82-88), nato vecchio nel tempo antico e poi progressivamente ringiovanito nell'epoca cavalleresca, dove riacquista positività anche l'arma dell'arco, in precedenza riservata agli schiavi. Divenuto adolescente bellissimo, il *Visiting Angel* di cui tutti si innamorano, questo uomo-donna deve affermarsi, vittoria consentita solo dalla inevitabile e scontata espulsione finale del medesimo. Insomma, in d'Annunzio dilaga l'unità delle differenze anche sul piano delle simbologie vegetali, si pensi ad esempio alla folle Isabella nel *Sogno di un mattino di primavera*. D'altra parte, in Sébastien colonna, albero e croce si incrociano tra loro, liberando nella figura cristologica quei significati individuati da James Frazer, e ribaditi nei loro studi sul Rinascimento da Erwin Panofsky a Aby Warburg, a suffragare come il paganesimo venga assimilato e riciclato nel misticismo cristiano. Reciprocamente, le immagini cristiane nella riemersione classica dell'Umanesimo denunciano i loro debiti rispetto alla tradizione antica. Questo spiega il terrore provato da Basiliola nel finale de *La nave* davanti alla prospettiva che le si brucino i capelli, appunto per i correlativi costituiti da capello, ramo e frammento della croce. Ed è la stessa Basiliola che in precedenza esultava: «Ecco: dal sommo | della mia fronte al pollice del mio | piede io sono una musica di stelle. | Le due

41 Con decreto della Congregazione dell'Indice, emesso l'8 maggio del 1911, l'opera di d'Annunzio, esclusa quella poetica, veniva condannata globalmente. L'offensiva dell'Arcivescovo di Parigi, proprio due giorni prima del debutto del San Sebastiano il 12 maggio, era riuscita ad ottenere una sorta di isolamento sanitario attorno allo spettacolo. Sulla recensionistica furibonda da parte degli intellettuali cattolici, da Henry Ghéon a Charles Péguy, cfr. Martinuzzi 1999, pp. 61-63.

42 Non si trascuri, a tale proposito, il fatto che, alla fine della 'seconde mansion', d'Annunzio mescola un verso del canto della Vergine con le parole di una prostituta prelevata alla flaubertiana *Salammô*, cfr. Martinuzzi 1999, p. 25.

maree si alternano nel mio petto. Il croscio dei fiumi urta i miei polsi. | La melodia del mondo abita in me» (*La Nave*, in Andreoli 2013, 2, p. 296). Nel *corpus* dannunziano ovviamente *tout se tient*, se nelle *Stirpi canore* entro l'*Alcyone*, il momento metalinguistico, ovvero il personale laboratorio espressivo, viene paragonato tra altre immagini della *fusis*, alle «vene degli adolescenti», ai «cristalli del monte», alle «fronde del pioppo», alle «narici dei cavalli a galoppo», ai «calici appena dischiusi», ai «salici dello stagno» (*Le stirpi canore*, in *Alcyone*, in Andreoli, Lorenzini 1984, 2, pp. 469-470). Vengono così a cadere le distinzioni tra mondo vegetale, animale e umano, secondo la furia metamorfica carnevalesca canonizzata da Bachtin. Sono questi motivi a prefigurare l'apoteosi luttuosa (pare un ossimoro ma non lo è) nella morte finale di Sébastien. Da qui, l'indubbia malinconia, sprigionata proprio dalla impossibilità ad esserci, sulla scena del mondo, della figura dell'efebo-androgino, collegata pertanto al rimpianto di un'antica unità, perduta per sempre.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2004). *D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Maria (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-84). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile: d'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Barberi Squarotti, Giorgio (1981). «D'Annunzio novelliere e il Verga. La morte del Duca d'Ofena». In: *D'Annunzio e il verismo = Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 21-23 settembre 1979). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, pp. 155-164.
- Chevalier, Louis [1958] (2002). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*. Paris: Perrin.
- Crotti, Ilaria (2008). *Mondo di carta: Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.

- D'Amico, Alessandro (a cura di) (1997-2007). *Pirandello, Luigi: Maschere nude*. Con la collaborazione di Alessandro Tinterri. 4 voll. Milano: Mondadori.
- Damerini, Gino (1992). «La Nave e l'irredentismo adriatico». In: Damerini, Gino, *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore-Marsilio, pp. 95-125.
- De Martino, Ernesto (1961). *La terra del rimorso: Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: il Saggiatore.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1981). *D'Annunzio, Gabriele: Terra vergine*. Milano: Mondadori.
- Girard, René (1961). *Mensonge romantique*. Paris: Grasset.
- Girard, René (1972). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- Granatella, Laura (1993). «Arrestate l'autore!»: *d'Annunzio in scena: Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni.
- Hoem, G. (1994). «Henrik Ibsen's basic philosophical view as it is expressed in the play Keiserog Galiløer». *Proceedings*. Center for Ibsen Studies, pp. 355-366.
- Isgrò, Giovanni (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Joyce, James [1922] (1975). *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Martinuzzi, Paola (1999). *Il Saint Sébastien di d'Annunzio*. Venezia: Editoria Universitaria.
- Melchiori, Giorgio (1976). «James Joyce e d'Annunzio». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973). Milano: il Saggiatore, pp. 299-311.
- Meyer, Michael (1992). *Ibsen*. London: Cardinal.
- Migliardi, Dario (2008-09). «"Uomini accesi e femmine feconde": 'La figlia di Iorio' da Michetti a d'Annunzio: sublimazione erotico-simbolica di un mito abruzzese». *Sinestesia*, pp. 565-591.
- Orlando, Francesco (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Ozouf, Mona (1976). *La fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris: Gallimard.
- Praz, Mario (1972). *Il patto col serpente: Paralipomeni de «La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica»*. Milano: Mondadori.
- Puppa, Paolo (1993). «La Nave a Venezia». In: Puppa, Paolo, *La parola alta: Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza, pp. 155-172.
- Puppa, Paolo (2010). «Carnevale e Quaresima nel teatro dannunziano». In: Santoli, Carlo; de Capua, Silvana (a cura di), *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Segej Djagilev = Atti del Convegno* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 4-5 marzo 2010). Roma: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, pp. 181-190.

Santoli, Carlo (a cura di) (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst*. Paris: PUPS.

Sinisi, Silvana (2007). *La scrittura segreta di d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.

Sinisi, Silvana (2011). *L'interprete totale: Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*. Torino: UTET.

Zanetti, Giorgio (2008-09). «*Leggende d'amore: Le origini del 'Sogno di un mattino di primavera'*». *Sinestesie*, pp. 410-463.

Al seguito di d'Annunzio Astolfo de Maria «soldataccio pittore»

Giuseppina Dal Canton
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract During the First World War, painter Astolfo de Maria is attached to the staff of the *Terza Armata* and assigned to the service of d'Annunzio as motorcyclist and draftsman. In those war years, the artist writes a diary and does drawings of military subject; thirteen of these are kept at the Vittoriale, while the others, nearly all of which formerly belonging to the archive or to the collection of Adele Macchi de Maria, are now partly at the Venice Foundation, partly in private collections, not always easy to identify. In these drawings, de Maria oscillates between a realism deriving from the direct observation of his subjects – war scenes or persons, the latter being sometimes clearly outlined, sometimes, on the contrary, quickly sketched – and an indulgence to the stylization typical of the Secession. Two works of great importance in de Maria's artistic career also date back to the war years: *Erotic Allegory* and *Dogaressa* (i.e. *Doge's Wife*), both adorning the walls of the so-called «Leda's room» at the Vittoriale. Later on – probably between 1921 and 1922 – Astolfo de Maria would paint a realistic portrait of his commander (*tempera grassa* on canvas, now at the Venice Foundation), availing himself of photos of the poet taken by his father, Mario de Maria.

Keywords Astolfo de Maria.

«Il suo so[l]dataccio pittore»: così si firma in una lettera non datata a Gabriele d'Annunzio Astolfo de Maria, che in un'altra lettera del 25 febbraio 1918 si firma semplicemente «Il suo soldataccio»¹ (entrambe le lettere sono custodite presso l'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, d'ora in poi A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2).

Il giovane de Maria, figlio di Mario o «Marius pittore delle lune» (secondo la fortunata definizione datagli dal vate per i suoi notturni al chiaro di

¹ C'è da chiedersi come mai Astolfo de Maria si definisca «soldataccio» in lettere che non hanno però alcun tono confidenziale nei riguardi di d'Annunzio. La risposta ci sembra venir suggerita dalle pagine di un diario autografo inedito (intitolato *Note per una biografia* e custodito presso l'Archivio Cadorin di Venezia), scritto nel 1971 dal pittore Guido Cadorin, amico di Astolfo, che, ricordando episodi e amicizie del 1918, così annota: «De Maria (era figlio di Marius Pictor) uomo strambissimo – celebre perché soldato d'ordinanza di d'Annunzio. E lui – lo amava e lo odiava nello stesso tempo – (ci raccontava di Lui, e lo aspettava le notti con l'oscuramento, nascosto a S.M. del Giglio – come il Gatto col Sorcio pazientemente rintanato in un buco – e quando sentiva che il Poeta arrivava con una bella donna elegantissima e profumata – contraffacendo la voce – gli gridava: Oh! Gabriello, Ah 'Buelon'). Il povero Poeta, sussultava, né mai sospettò il fidato bellissimo Astolfo – geloso delle sue donne – dello scherzo» (pagine non numerate).

luna),² allo scoppio della guerra era stato arruolato nel 3° Reggimento di Ghisa 149 - 13^a Batteria B - 8^a Divisione - 4° Corpo d'Armata. Il 27 agosto 1915, tuttavia, sua madre, Emilia Voight, aveva scritto a d'Annunzio pregandolo di intervenire perché il figlio non venisse mandato a «riposare» in Libia, ma assunto come «interprete e come artista e disegnatore» (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2) al seguito del poeta soldato. Per ordine di S.A.R. il Duca d'Aosta, nel settembre dello stesso anno Astolfo venne aggregato allo Stato Maggiore della 3^a Armata, passando quindi al servizio di d'Annunzio come motociclista e disegnatore.

Negli anni di guerra l'artista scrive un diario ed esegue disegni di soggetto per lo più bellico, tredici dei quali sono conservati al Vittoriale, gli altri, quasi tutti già appartenuti all'archivio di Adele Macchi de Maria o alla collezione della stessa, si trovano ora in parte presso la Fondazione di Venezia, in parte presso collezioni private non sempre di facile identificazione.

Astolfo in quegli anni oscilla fra il realismo, che deriva dall'osservazione diretta dei soggetti - scene di guerra o personaggi, questi ultimi a volte ben definiti a volte invece schizzati con un segno veloce - e la concessione ai modi stilizzati della Secessione. Del resto in quel periodo egli è ancora un giovane che non ha definito la sua cifra stilistica (si era formato sotto la guida del padre e solo nell'anno accademico 1913-14 risulta iscritto alla Scuola Libera di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Venezia come allievo di un maestro del 'vero' quale Luigi Nono). Anzi possiamo fin d'ora affermare che saranno gli anni di guerra una specie di palestra in cui egli si eserciterà fino a giungere all'affermazione di una personalità molto ben precisata approdando, in verità anche piuttosto precocemente, a quel realismo magico di cui sarà uno dei rappresentanti più significativi del panorama artistico veneziano e più in generale italiano.

Osservando i fogli dell'Archivio Generale del Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), si va dall'intenso ritratto a sanguigna di Otto Oriundi, caduto sul Nadloggen nel 1915 (fig. 1), ai tre disegni a matita, facenti parte dei fogli dell'album di guerra, di soldati italiani morti, intitolati rispettivamente *Cadavere*, *Studi di cadaveri - Vallone* - e *Camminamento - Veliki - [?]*, puntigliosamente descrittivi.

Otto Oriundi era evidentemente un assiduo di d'Annunzio e forse anche dell'artista. Gli occhi praticamente quasi senza iride e senza pupilla, come persi nel vuoto e la bocca sottile atteggiata in una piega amara ne fanno un ritratto melanconicamente presago, inducendo ad ipotizzare che esso sia stato realizzato *post mortem*, sulla base di una fotografia. Del resto, fra i disegni di Astolfo conservati presso l'Archivio Generale

2 Marius Pictor - così fu solito firmarsi l'artista a partire dal 1894 - fu legato a d'Annunzio fin dagli anni romani di *In Arte Libertas*.



Figura1. Astolfo de Maria, *Ritratto di Otto Oriundi*, 1915.
Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani



Figura 2. Astolfo de Maria, *Cadavere*, 1916 ca.
Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

del Vittoriale, anche tre dei disegni di episodi di guerra, cioè quelli con soldati morti, sono stati desunti - come gentilmente a suo tempo ci fu segnalato da Elena Ledda, nota studiosa dannunziana - da fotografie di guerra conservate nello stesso archivio di d'Annunzio. *Cadavere* (fig. 2) è un disegno tracciato con una matita morbida e un tratteggio che rende efficacemente i passaggi chiaroscurali, così come *Studi di cadaveri - Val-lone* - (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 14), con i due corpi puntigliosamente descritti sullo sfondo di una casa gravemente danneggiata da una breccia e come *Camminamento - Veliki - [?]* (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 14) che, in base all'indicazione della località (Veliki), è databile all'ottobre 1916.³

Dal realismo del *Ritratto di Otto Oriundi* e dei cadaveri si passa, sempre sfogliando la cartella dei tredici disegni del Vittoriale, a tre disegni più banalmente illustrativi: *Autocannone in posizione*, *Autocannone in panne* (fig. 3), entrambi eseguiti a matita su fogli strappati dallo stesso taccuino dei disegni di cadaveri, e infine *Cortina d'Ampezzo* (fig. 4). Quest'ultimo è una veduta a penna di fienili con un cannone al centro, di maggiore formato degli altri disegni e realizzato con due tipi diversi di inchiostro e di

3 «[D'Annunzio] nell'ottava battaglia dell'Isonzo che si svolge dal 9 al 12 ottobre [1916], prende parte all'attacco che porta alla conquista di quota 363 sul Veliki e poi alla quota 265 ad est di Grado» (Ledda 1993, prima parte, p. xxvii).

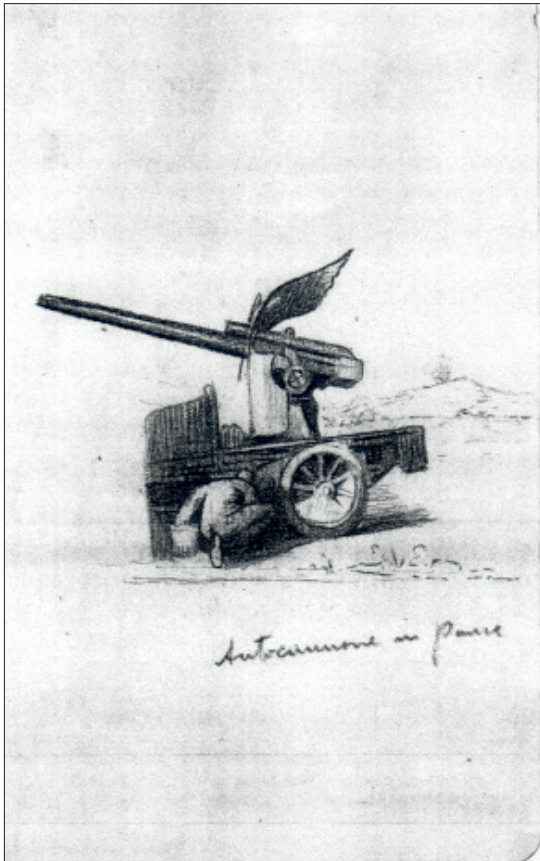


Figura 3. Astolfo de Maria,
Autocannone in panne, 1915 ca.
Gardone Riviera,
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

pennino, uno per il paesaggio e l'altro per la scena bellica, così da far pensare che quest'ultima sia stata aggiunta dall'artista in un secondo tempo.

Vignettistico è invece il curioso, umoristico disegno, che potremmo intitolare *Miraggio di un combattente*, realizzato a matita grassa con molta scioltezza (A.G., XIX, 2, De Maria Astolfo – riproduzione in Dal Canton 1996, p. 15). Vi compare un nudo femminile in piedi davanti al quale sta inginocchiato, in posa fra il supplice e l'adorante, un soldato al cui piede destro è attaccato un insetto. Si direbbe che il soldato, stilisticamente diverso e di proporzioni nettamente inferiori a quelle della donna, posta peraltro al centro del foglio, sia stato aggiunto successivamente, per associazione di idee. Il salto di proporzioni dei personaggi, con la donna che assurge al ruolo di grande, irraggiungibile idolo e la situazione comica che ne scaturisce, fanno pensare ad una scenetta allusiva alla privazione di

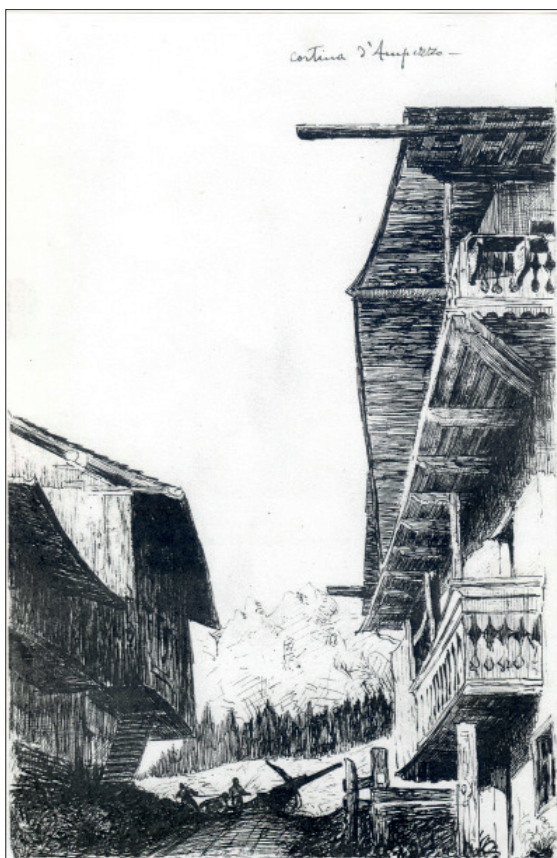


Figura 4. Astolfo de Maria,
Cortina d'Ampezzo, 1915 ca.
Gardone Riviera,
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

rapporti con l'altro sesso da parte dei soldati in guerra. Del resto la scritta a penna in alto a destra, la cui grafia risulta peraltro diversa da quella dell'artista, sembra probabilmente riferirsi all'indirizzo di una prostituta.

Un realismo mosso e spigliato compare in alcuni disinvolti, efficacissimi schizzi come quello di una *Vecchia affamata* («Fame! ma tanta fame...» è la didascalia del disegno) e di due uomini ignoti, l'uno a penna, l'altro a matita Conté (riproduzione di tutti e tre i disegni in Dal Canton 1996, pp. 16-17). Gli ultimi quattro disegni che abbiamo citato, appartenenti, come i precedenti, al Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), sono stati realizzati su fogli strappati da un album. Per le misure e per la qualità della carta essi coincidono con i fogli di un album già appartenente all'archivio di Adele Macchi de Maria e ora di ubicazione sconosciuta, dal quale risultano asportate alcune pagine. In esso ricorrono schizzi di teste maschili e femminili di grande efficacia (ne faceva sicuramente parte il disegno

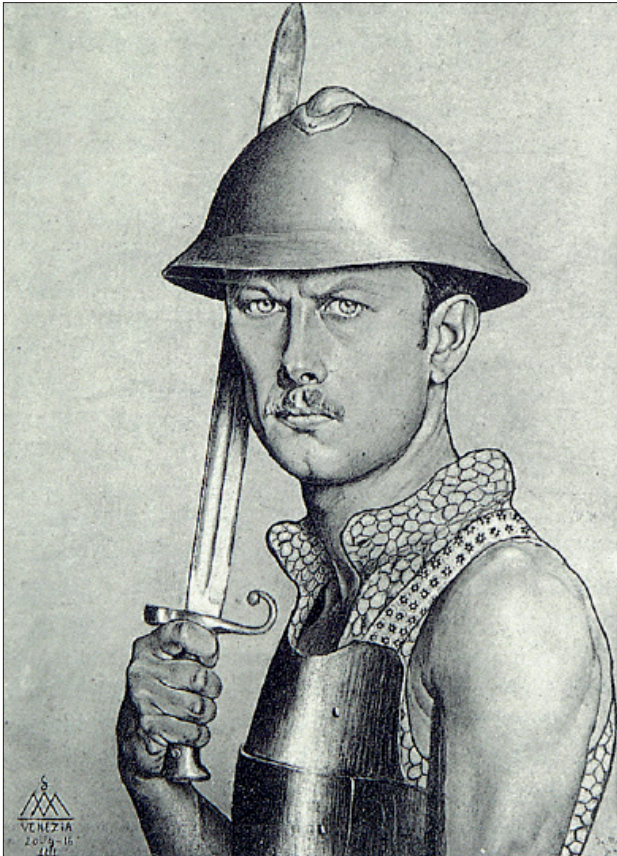


Figura 5. Astolfo de Maria, *Il fante*, 1916.
Ubicazione ignota
(foto Fiorentini già presso
l'archivio di Adele Macchi
de Maria)

di una *Ragazza con sfondo di tappezzeria in stile Secessione*, già della collezione Adele Macchi de Maria – riproduzione in Dal Canton 1996, p. 55, cat. n. 26) e nudi maschili molto magri, contratti in pose sofferenti, l'abbozzo di una povera donna avviluppata in uno scialle, seduta per terra, un ritratto di soldato italiano di tre quarti e la drammatica *Impressione dal vero di un bambino morente* (questo il titolo del disegno in cui si vede un volto smagrito dall'aria terrorizzata). Infine, nello stesso album, si trova uno schizzo preparatorio, a grafite e matite colorate, per *Il Guerriero della Libertà n. 2*, datato dallo stesso artista 1917 (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 103 in basso).

I disegni che abbiamo appena citato sono preceduti forse solo per alcuni mesi da un interessante dipinto del 1916, a tutt'oggi di ubicazione ignota, ma documentato da fotografie Fiorentini, due delle quali già presso l'archivio di Adele Macchi de Maria: *Il fante* (fig. 5). Come indicano le scritte



Figura 6. Astolfo de Maria,
Il Guerriero della Libertà n. 2, 1917.
 Già Venezia, collezione
 Adele Macchi de Maria

autografe sul retro delle due fotografie, fu donato da Gabriele d'Annunzio al Duca d'Aosta. L'opera, caratterizzata da un realismo risentito e al tempo stesso eccentrico, firmata e datata «20 settembre 1916», è un autoritratto assai intenso e iconograficamente curioso, in cui il pittore si rappresenta accigliato, con uno sguardo fiero e penetrante, vestito per metà come un soldato dell'esercito italiano durante la Grande Guerra (si vedano l'elmetto e la spada baionetta levata) e per metà come un guerriero antico, di epoca imprecisata (si vedano la corazza con le bretelle a fiorellini e la camicia senza maniche con decorazione a squame). Ogni particolare è stato qui definito e curato perfezionisticamente: dalle ossa della spalla scoperta alla vena sporgente del braccio che regge l'arma.

Al *Fante* si collega tematicamente il precitato *Guerriero della libertà*, oggetto di diverse elaborazioni grafiche. Uno studio preparatorio per questo disegno e forse anche per un dipinto è quello, a grafite e matite colorate, contenuto nel taccuino già dell'archivio Adele Macchi de Maria e sopra menzionato come schizzo per *Il Guerriero della Libertà n. 2* (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 103 in basso). Tale schizzo reca, al centro dello

zoccolo, un cartiglio rosso in cui si può leggere la data «XII.IV [?] 917». Vi appare un soldato dagli occhi a mandorla, con una corazza decorata a rilievo e l'elmetto nella mano sinistra. Le due scritte a matita sopra tale schizzo indicano già quali sviluppi esso potrà avere: «angolo quadro | cranio con margherite | oppure mano destra cranio» ed «elmetto forse appeso | sul petto e pugnale in | mano». Il disegno definitivo (già nella collezione Adele Macchi de Maria, fig. 6), realizzato a penna con inchiostro di china, sviluppa l'idea del soldato sullo sfondo marino, facendo sparire le quattro margherite appena abbozzate, a destra nello schizzo, e facendone in cambio spuntare due dalle orbite del teschio che il guerriero regge sotto il braccio al posto dell'elmetto (quest'ultimo appare qui calato sul petto). La cornice a rilievo che, come una lapide, inquadra il ritratto, è gremita di decorazioni, alcune delle quali assai bizzarre: i gatti sopra i due capitelli, le teste feline sotto i pulvini, gli animali mostruosi sullo zoccolo della lapide. In alto, al centro, uno stemma con l'aquila reale e la croce di casa Savoia, a destra in basso l'elmo tedesco, oggetto di un atto di spregio da parte di uno degli animali. L'insieme appare il frutto di una fantasia macabramente barocca, in cui all'analiticità e alla complicazione grafica corrisponde un accentuato, anche se scoperto, simbolismo.

Il Guerriero della Libertà denominato n. 1 (Venezia, collezione privata, fig. 7), anch'esso databile al 1917⁴ e di cui nell'archivio di Adele Macchi de Maria esisteva un disegno preparatorio meno dettagliato e rifinito nei particolari (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 57, cat. n. 28), è delineato a penna con un segno molto nitido e preciso. Tale segno, il ricorso ai colori ad acquerello, all'oro e all'argento, soprattutto nella fascia decorativa di gusto secessionistico, ne fanno non un semplice schizzo, ma un'opera praticamente quasi compiuta (solo la mano sinistra del guerriero, che si protende verso la pianta rinsecchita, ma con un unico, simbolico, fiore rosso prodigiosamente sbocciato, e qualche altro elemento, come la croce nel campo, sulla sinistra, non sono stati ripassati a china, ma sono rimasti a matita). Il soldato ferito vi è stato rappresentato nella stessa posa e con le medesime misure di quello del disegno preparatorio, ma è volto di tre quarti a destra, anziché a sinistra come in quello, e anche la posizione dell'arbusto avvizzito è invertita. Questo fatto induce ad ipotizzare che Astolfo de Maria abbia qui rovesciato il disegno iniziale con l'intenzione di riportarlo, a colori, su una lastra di vetro. Il dipinto su vetro, però, di fatto risulta non realizzato. Del resto anche *L'allegoria erotica* (fig. 9), di cui diremo più avanti, eseguita su carta da ricalco senza trascurare i più piccoli particolari, era forse destinata ad essere riprodotta su vetro, alla maniera dei vetri graffiti ad oro o delle pitture su vetro tedesche, come

4 Infatti il disegno preparatorio reca il monogramma «AdM» alla maniera del monogramma di Dürer, come nello schizzo per il *Guerriero della Libertà* n. 2 e nell'*Allegoria erotica*, entrambi datati 1917.

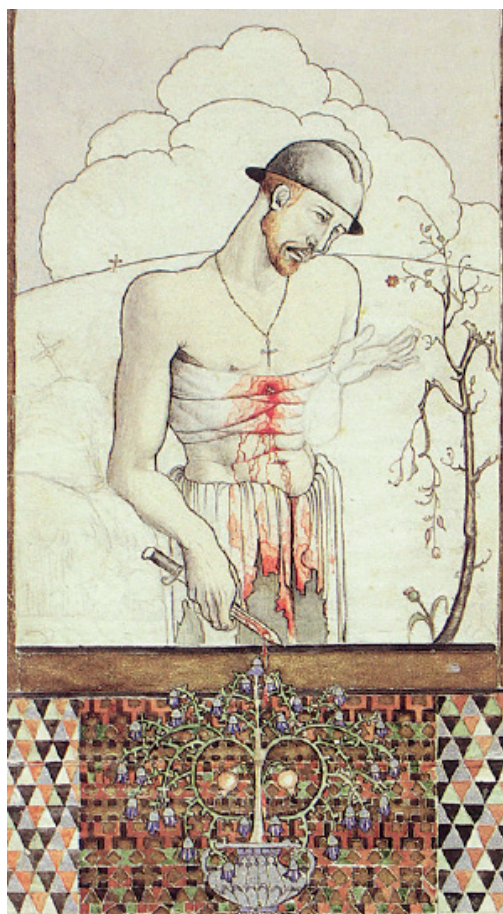


Figura 7. Astolfo de Maria,
Il Guerriero della Libertà n. 1, 1917.
 Venezia, collezione privata

starebbe a dimostrare il fatto che fu incorniciata da Dante Bravo, titolare della Bottega d'Arte di Brescia, racchiudendo il disegno fra due lastre di vetro (cfr. Dal Canton 1996, p. 82). Come si può vedere, la grafica di Astolfo richiama, in quegli anni, oltre a Beardsley e al pungente linearismo della Secessione austriaca, la coeva produzione grafica di taluni artisti dell'ambiente capesarino, talora distinguendosi però per punte di un realismo per lo più estraneo agli artisti cui si è accennato.

Dunque il 1917 è un anno cruciale nell'evoluzione linguistica di Astolfo perché al naturalismo e al realismo comincia ad intrecciarsi un gusto Liberty, con una particolare attenzione alle declinazioni di tale stile nella Secessione e nello Jugendstil. Infatti proprio nello stesso 1917 si colloca una serie di altre opere di gusto marcatamente modernista: un piccolo disegno



Figura 8. Astolfo de Maria,
La mensa ufficiali del Comando della 3ª Armata, 1917.
Venezia, collezione privata

completato con colori a tempera viola, verde, nero e oro con tre stilizzatissime navi (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 17), anch'esso contenuto nell'album dell'archivio di Adele Macchi de Maria che abbiamo citato e *La mensa ufficiali del Comando della 3a armata* (Venezia, collezione privata, fig. 8), un disegno a inchiostro di china e oro su carta velina ricalcato sul relativo disegno preparatorio (Venezia, stessa collezione), caratterizzato da un linearismo graffiante che richiama, con le debite differenze, quello di Toorop, pittore peraltro noto anche agli artisti di area veneta, sia attraverso la Biennale veneziana, sia attraverso la divulgazione dell'opera grafica fattane da Vittorio Pica. Tale disegno era probabilmente destinato ad ulteriori elaborazioni e forse anche, come *Il Guerriero della Libertà n. 1*, ad essere riprodotto su una lastra di vetro. Anche il *Ritratto virile di*



Figura 9. Astolfo de Maria, *Allegoria erotica*, 1917.

Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Prioria, Stanza della Leda

profilo del Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2, riproduzione in Dal Canton 1996, p. 60, cat. n. 33) si inserisce in questo contesto grafico, che fa pensare alle stilizzazioni care agli artisti dell'ambiente capesarino, da Balsamo Stella a Licudis; così pure lo schizzo a matita di un *Ufficiale di cavalleria* dello stesso Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), visto di tre quarti da tergo, tracciato con segno veloce e sicuro, rinvia all'ambiente capesarino, richiamando in particolare certi disegni di Guido Cadorin.

È, infine, del 1917 anche l'*Allegoria erotica* (fig. 9) che, intessuta com'è di citazioni da Beardsley, dal punto di vista stilistico si può quasi considera-

re un omaggio al grande grafico inglese. Dal punto di vista del significato, poi, tale composizione appare complessa e piuttosto sfuggente, anche se i vari elementi figurativi messi in gioco sembrano correlarsi tra loro incrociando e sottolineando due coppie semantiche ricorrenti: vita e morte, eros e thanatos (la seducente donna ignuda e il melograno contrapposti al sepolcro dietro il satiro, i putti contrapposti al teschio accanto all'elmetto e così via). Poiché però l'elemento costante di ognuna di tali coppie è la morte, il loro insieme sembra alla fine approdare ad un unico, complessivo significato, che è una rappresentazione allegorica della vita, dell'amore e della morte, sollecitata dalle circostanze belliche (Dal Canton 1996, p. 17). Non va peraltro trascurata l'ipotesi di una parentela, peraltro segnalata da Anna Chiara Tommasi (1991, p. 368) e raccolta da Dal Canton (2006, pp. 157, 160), fra il personaggio femminile dell'opera di de Maria e la Pantèa del dannunziano *Sogno di un tramonto d'autunno*.

L'*Allegoria erotica*, in cui il melograno al centro della composizione è un esplicito omaggio a d'Annunzio (Tommasi 1991, p. 158; Dal Canton 2006, p. 158), pur definita dal vate «una bizzaria» nella precitata lettera del 31 luglio 1924 a Dante Bravo, che doveva provvedere ad incorniciarla (Archivio Personale, d'ora in poi A.P., Bravo Dante, c. n. 31519), dovette tanto piacergli da figurare quasi a capo del suo letto nella stanza della Leda e ciò fin dagli anni venti, come documentano le due copie della fotografia Giacomelli, l'una conservata all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, l'altra già nell'archivio di Adele Macchi de Maria, fotografia databile, come già indicato da Tommasi (1991, p. 364) e da Dal Canton (1996, p. 82, scheda n. 1; 2006, p. 150), attorno al 1925.

In base a lettere spedite da de Maria e da sua madre a d'Annunzio (anche queste in A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2),⁵ fra il 1917 e i primi mesi del 1919 dovette essere realizzata l'altra opera di Astolfo nella Stanza della Leda, quella dalla quale il poeta non volle mai separarsi fino al punto di non concederla in prestito allo stesso pittore per farne almeno una copia (si vedano, appunto, le lettere che ho appena citato): si tratta di *Dogaressa* (fig. 10). È un'opera di un realismo vertiginoso per la straordinaria abilità nella resa di ogni elemento, così delle parti del corpo lasciate scoperte come dell'abbigliamento. Tanto più *sui generis* appare poi tale realismo quando si consideri che la *Dogaressa* è il ritratto di un personaggio immaginario, di un'epoca ormai lontana, vestito in maniera poco attendibile (il corpetto, per esempio, è di uno stile indefinibile e così pure il fermaglio), stagiato su uno sfondo paesaggistico che è una citazione quasi letterale da Dürer, mentre il tutto è realizzato con tecniche e materiali i più dispa-

5 Le due lettere di Astolfo non sono datate, ma una delle due contiene alcune frasi che permettono di datare il dipinto *Dogaressa*, mentre la lettera di Emilia Voight de Maria è datata 30 giugno 1919.



Figura 10. Astolfo de Maria, *Dogaressa*, 1917-19.

Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Prioria, Stanza della Leda

rati (tempera, acquerello, matita, pastiglia, frammenti di carta stampata, frammenti di vetro su carta incollata su cartone). Astolfo rende, quindi, possibile l'impossibile facendo coesistere elementi comunemente considerati incompatibili in un iperrealismo oltranzista sul punto di trapassare nell'esatto suo contrario. Come ho cercato di dimostrare in altra sede (Dal Canton 2006, pp. 150-160), il dipinto può idealmente fare riferimento ad un'opera teatrale dannunziana, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, edita

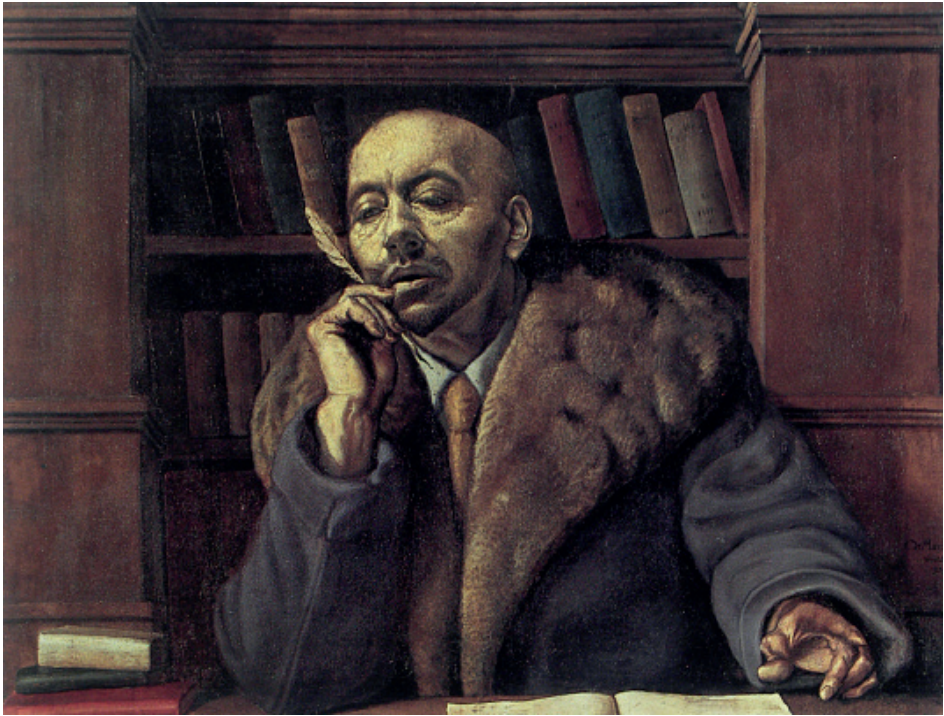


Figura 11. Astolfo de Maria, *Ritratto di d'Annunzio*, 1921-22. Venezia, Fondazione di Venezia

nel 1898, ma rappresentata nel 1905, la cui principale protagonista è, come è noto, una dogaresa avanti negli anni.

Al suo comandante de Maria dedicherà più tardi un ritratto a tempera grassa su tela (Venezia, Fondazione di Venezia, fig. 11). Anche se esposto alla Biennale del 1930 come opera in concorso per un premio indetto dal Rotary Club per il migliore ritratto di una personalità dell'arte, il *Ritratto di d'Annunzio* potrebbe esser stato eseguito fra il 1921 e il 1922 (e ritoccato in occasione della Biennale), come sembra confermare la lettera di d'Annunzio a Cadorin del 23 maggio 1922 (A.P., Cadorin Guido, c. n. 28954), nella quale il poeta prega il pittore veneziano di sollecitare «il bizzarro Astolfo» a mandargli «la fotografia del ritratto recente» che sa essere «mirabile». Poiché non si è rintracciato nessun altro ritratto di d'Annunzio eseguito da de Maria, il «mirabile» ritratto dovrebbe essere proprio quello in esame. In effetti, al Vittoriale, nell'Officina, di questo ritratto è conservata una fotografia con dedica di Astolfo a d'Annunzio (Tommasi, 1991, p. 369; Dal Canton 1996, p. 86), fotografia alla quale d'Annunzio dovette tenere particolarmente se la



Figura 12. Mario de Maria, *Ritratto di Gabriele d'Annunzio*, 1918-19 ca. Venezia, collezione privata



Figura 13. Mario de Maria, *Ritratto di Gabriele d'Annunzio*, 1918-19 ca. Venezia, Fondazione di Venezia

conservò: all'«operaio della parola» – così il poeta amava definirsi – doveva piacere vedersi rappresentato intento al lavoro così come Astolfo lo ha rappresentato («Hoc opus, hic labor est» si legge sull'architrave della porta dell'Officina).

Attualmente l'opera appare notevolmente danneggiata in seguito ad un incauto intervento di restauro di diversi anni fa, il quale non ha tenuto conto della delicata tecnica usata dal pittore. Il ritratto non è stato eseguito dal vero, ma sulla base di una delle due fotografie di d'Annunzio già appartenenti alla collezione Adele Macchi de Maria e tradizionalmente attribuite a Marius Pictor, precisamente non a quella con l'occhio bendato (ora Venezia, collezione privata, fig. 12), ma a quella in cui la benda appare sollevata e appena visibile dietro la tempia destra del poeta (ora Venezia, Fondazione di Venezia, fig. 13). Astolfo ha evidentemente eliminato il piccolo tratto di benda visibile nella foto, mettendo, nella mano sollevata e portata dal vate al mento, con gesto ispirato, una penna d'oca e vestendo il personaggio con un elegante cappotto blu aviazione ornato da un collo di pelliccia. Ovviamente anche il contesto è stato cambiato: nel quadro il poeta sta scrivendo, circondato dai suoi libri (in primo piano, a sinistra, il libro bianco posato sul tavolo, sopra altri due, è, come si può leggere sul dorso, *Il fuoco*). Le due fotografie appena menzionate potrebbero essere state eseguite da Mario de Maria quando d'Annunzio si trovava ancora a Venezia, nella Casetta rossa sul Canal Grande (le foglie di una siepe o di un rampicante alle spalle del poeta potrebbero essere quelle di una pianta del giardinetto della stessa Casetta rossa o del giardino di de Maria nella Casa dei Tre Oci alla Giudecca). Infatti l'incidente aviatorio che procurò al poeta una ferita al capo, rendendolo quasi cieco, risale – come sappiamo – al 16 gennaio 1916, ma poiché nella fotografia senza benda l'occhio accecato sembra ormai in buone condizioni, così da poter stare anche esposto al sole senza riparo, le fotografie potrebbero essere datate, piuttosto che all'estate 1916, agli ultimi anni del soggiorno veneziano di d'Annunzio, cioè, dato il vestito estivo indossato dal poeta, addirittura all'estate del 1918 o all'estate del 1919. Del resto, nell'*Annotazione al Notturmo* del 4 novembre 1921, d'Annunzio ricorda la sua necessità di portare ancora la benda nelle imprese belliche del 1916 (D'Annunzio [1921] 1953, p. 291) e in alcune foto di guerra del 1917⁶ – va sottolineato – egli appare ancora con l'occhio bendato, non si sa se per un'effettiva necessità o una prudenza suggerita dai medici o invece, piuttosto, per il desiderio di farsi ritrarre come eroe di guerra.

A conclusione di questo intervento sul rapporto fra il poeta e il pittore, desidero ricordare un libretto già nell'archivio di Adele Macchi de Maria.

6 Si veda, per esempio, la foto n. 301 in Andreoli 1987, p. 218.

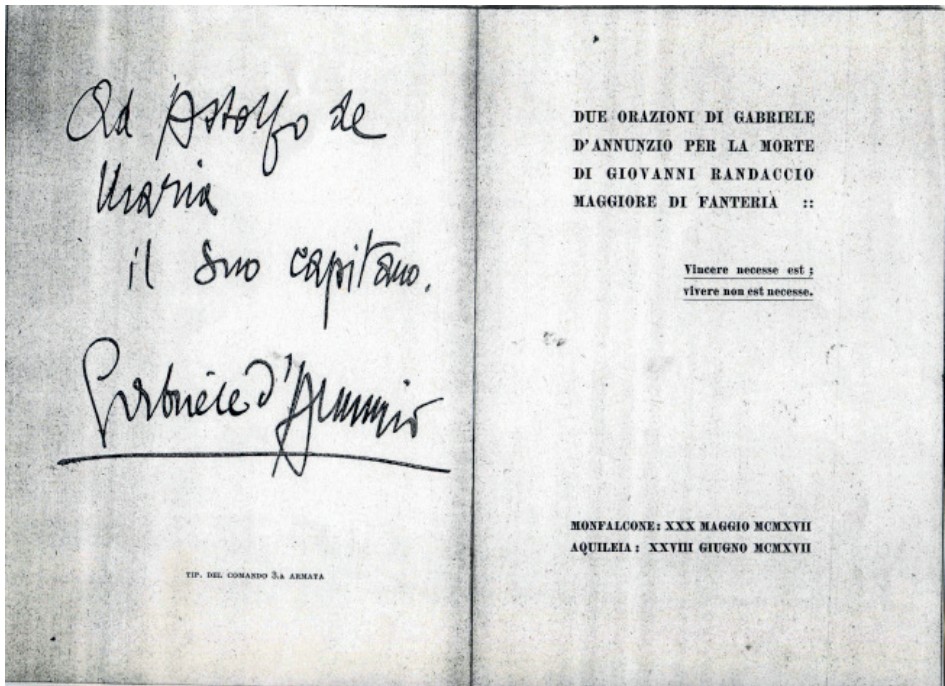


Figura 14. Dedicà di d'Annunzio ad Astolfo de Maria nel libretto *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio Maggiore di Fanteria*, 1917. Già a Venezia, archivio di Adele Macchi de Maria

Si tratta della pubblicazione di *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio Maggiore di Fanteria*, entrambe del 1917, stampate dalla tipografia del comando della 3ª armata, con la dedica nella terza pagina: «Ad Astolfo de Maria | il Suo capitano. | Gabriele d'Annunzio» (fig. 14).

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (1987). *Gabriele d'Annunzio*. Scandicci (FI): La Nuova Italia Editrice.
- Dal Canton, Giuseppina (1996). *Astolfo de Maria 1891-1946 = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Fortuny, 23 marzo-19 maggio 1996). Milano: Electa.
- Dal Canton, Giuseppina (2006). «Una misteriosa 'vecchia' al Vittoriale: la *Dogaressa* di Astolfo del Maria». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Cafoscarina, pp. 149-161.
- D'Annunzio, Gabriele [1921] (1953). *Notturmo*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- Ledda, Elena (1993). «Gabriele d'Annunzio nella prima guerra mondiale». *Rassegna dannunziana*, 23(1), pp. xi-xxii.
- Tommasi, Anna Chiara (1991). «Divagazioni intorno a quattro dipinti 'veneziani' al Vittoriale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 359-369.

D'Annunzio fruitore di musica a Venezia

Lara Sonja Uras

(Docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Sassari)

Abstract Through an examination of the correspondence, published and unpublished, the comparison of the press of the time with the biography and literary production of d'Annunzio, it is possible to know which music he listened to and comprehend his relationships with important musicians during his stays in Venice. This overview of sources can offer useful elements to understand musical references present in the literary works of d'Annunzio. In Venice, early music sacred and profane coexists – like a counterpoint – with contemporary and folk music, the sounds of war combined with the city's sounds and silence. In Venice there are plenty of organists and organ music; the city gets «resonant like a huge organ», as the musical instrument described in the manuscript entitled *Chiomazzurra*, conserved by the poet and signed R. Bossi: an «arciorgano» with seven thousand glass pipes reminiscent of the fable told in *Il fuoco*. The organ becomes the favourite musical instrument, prevails like a *basso ostinato* in the poet's life, conducts a «thematic function» in his literary 'polyphony' to become, sometimes, 'leitmotif' in his train of thoughts.

Keywords Bossi Marco Enrico. D'Annunzio Gabriele. Early Music. Folk Music. Organ Music. Venice.

Per delineare un quadro della musica ascoltata da Gabriele d'Annunzio, degli incontri con i musicisti, dei generi e degli autori preferiti nei suoi soggiorni veneziani è utile fare riferimento a carteggi già pubblicati, ad alcuni ancora inediti e raffrontare la stampa dell'epoca con la biografia del poeta e le fonti letterarie.¹

Sui giorni da lui trascorsi a Venezia nel 1887 e nei mesi del 1894 e sull'anno successivo ci sono pervenute scarse informazioni di carattere musicale. Per averne di importanti dobbiamo aspettare il 1897, grazie all'amicizia del poeta con l'organista e compositore Marco Enrico Bossi, «l'organista dalle mille anime», direttore del Liceo musicale di Venezia dal 1895 al 1902. Un musicista-studioso impegnato in un'operazione di ri-creazione di un'estetica aristocratica della musica, tesa all'esaltazione

1 Ringrazio Giordano Bruno Guerri, presidente della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera per avermi concesso la visione e l'utilizzo del materiale dannunziano citato nel presente lavoro, la dott.ssa Roberta Valbusa e il dott. Alessandro Tonacci responsabili della Biblioteca e dell'Archivio del Vittoriale per la gentilezza con cui mi hanno aiutata nella non sempre facile ricerca dei documenti e l'amica Mariangela Calubini per i preziosi consigli. Ringrazio inoltre l'amico M° Andrea Macinanti per avermi fatto conoscere la figura e l'opera di Marco Enrico Bossi.

delle memorie comuni della nazione e alla riscoperta di un repertorio funzionale al consolidamento del nuovo Stato. Bossi diviene dunque agli occhi del poeta l'«alto signore dei suoni», di suoni raffinati perché antichi,² degni di rappresentare l'Italia nell'operazione di riscatto della sua cultura. Conosciuto a Napoli nel 1892 (Lanocita 1943), l'organista suona presso l'istituto musicale veneziano per d'Annunzio ed Eleonora Duse

la *Fuga di Sant'Anna*, di Bach. (Il piccolo Renzo voltava le pagine sul leggio, mentre il padre suonava al piano; e la Duse passeggiava nervosamente, elettrizzata da Bach, fra un'estremità e l'altra dell'aula). D'Annunzio si svegliava dall'ipnosi della fuga tripartita, subito dopo l'ultima nota e, lamentoso, chiedeva Frescobaldi: *'La Toccata per l'Elevazione, ti prego'*. (Lanocita 1943)³

Gli antichi Bach e Frescobaldi assumono per il poeta tutto il fascino dell'inattuale,⁴ dato che «la grandezza di un'opera non si misura al numero dei suffragi che l'accolgono ma sì bene all'impulso ch'ella determina in rari spiriti chiusi» (d'Annunzio 1977, p. 224), e se Bach, al pari di Wagner, è sovranazionale, Frescobaldi diventa il simbolo di una virtù italica funzionale alla strategia di consolidamento di un'Italia ancora incerta nella sua coesione culturale.

Ma anche l'aristocratico e «dilettante» di musica Benedetto Marcello, simbolo della Venezia del primo Settecento, è presente in questi anni con la *Sinfonia dell'Arianna* sia nel *Taccuino X* del 1896 (d'Annunzio 1976a, p. 134) sia nel *Fuoco*. La dettagliata struttura del brano che compare in essi, difficilmente potrebbe derivare da una reale conoscenza della partitura originale da parte del poeta; ciò ha fatto ipotizzare a Ivanos Ciani che la descrizione della partitura sia dovuta a suggerimenti che d'Annunzio avrebbe avuto da parte «di un musicista da individuare, forse, nella cerchia degli amici di Angelo Conti» (Ciani 1982, p. 41).⁵ Credo non si possa

2 Riguardo all'interesse dannunziano per la musica antica particolarmente utile è il lavoro di Renato Meucci 2001, 2002. Si veda inoltre l'importante contributo di Gian Paolo Minardi 2008 e Gianni Oliva 2013.

3 Il Liceo musicale ha sede a palazzo Pisani dal 1897, ma il nuovo organo sarà collocato in una sua sala solo un anno dopo e collaudato nel 1900. Forse per tale motivo l'organista suona per la coppia su un pianoforte. Cfr. Verardo 1977, p. 58.

4 Si veda Ritter Santini 1986, p. 210: «Negli ultimi anni del secolo in cui Gabriele d'Annunzio ed Eleonora Duse rappresentavano la loro avventura erotica ed estetica, la modernità era la non-conformità al proprio tempo, il fascino dell'inattuale». Adriana Guarnieri Corazzol 2009, p. 476 ricorda che «durante le prove Eleonora invitava gli attori a 'rievocare dentro di sé', al momento di una certa battuta, la tal frase di Beethoven oppure a 'cercare di intonar(s)i a quel tale passo di Bach'». Si veda Signorelli 1955, p. 79.

5 Sulla figura di Angelo Conti si veda Oliva 2002 e Conti 2000, oltre a Ricorda 1993, 1991.

tuttavia escludere l'eventuale apporto di Bossi, il quale, pur non rientrando tra le frequentazioni di Conti, in qualità di direttore del Liceo musicale è all'epoca innegabilmente una via privilegiata per l'accesso alla musica antica veneziana.

Nell'ottobre del 1897 il musicista esegue al pianoforte per il poeta e l'attrice la sua partitura de *Il cieco* su testo di Pascoli. L'attrice si commuove e d'Annunzio la ammira «sinceramente» (Mompellio 1952, p. 135).⁶ Nello stesso mese Bossi ne informa Pascoli: «Entrambi, e del poemetto e della musica, ne hanno riportato una grande impressione. La Duse l'ha voluto sentire 5 volte di seguito [...], all'ultima piangeva!».⁷ Sappiamo anche dell'esistenza di un biglietto di ringraziamenti di quest'ultimo indirizzato a Bossi per la «gioia sublime» donatagli e di un altro, unito ad esso, inviato dalla Duse a seguito di un'audizione organistica offertale a Venezia nel 1901 (Mompellio 1952, p. 194 n.). Inoltre nella stessa città la coppia chiede all'organista di far eseguire come preludio a una rappresentazione del *Sogno d'un mattino di primavera* un'ouverture di Beethoven.⁸

Presso il Vittoriale degli Italiani si conserva un interessante manoscritto intitolato *Chiomazzurra (leggenda lagunare)*,⁹ che testimonia il sodalizio artistico tra il compositore e il poeta. Firmato da Renzo Bossi, figlio dell'organista, e suddiviso in quattro quadri, narra di Zani, maestro vetraio di Murano, il quale fa il voto di costruire «in onore di Nostra Donna» un «arci-organo meravigliosamente armonioso, dalle settemila canne di vetro». Perché questo breve lavoro è inviato a d'Annunzio? Gli organi con migliaia di canne sono spesso presenti nelle immaginazioni letterarie di d'Annunzio (nel *Piacere* fa scrivere a Maria Ferres, di un organo di 7000 canne e di altri simili strumenti tra cui quello di un monastero di Catania, d'Annunzio 2005a, pp. 207-208),¹⁰ ma in questo caso la favola ci rimanda al *Fuoco*. Èffrena racconta infatti alla Foscarina di un arciorgano di settemila canne, del vetraio Dardi Seguso e della cattura del venticello Ornìtio (nel documento sopraccitato Ornìtio diviene Chiomazzurra). Dardi fatto prigioniero Ornìtio se ne innamora, innescando così la gelosia della propria amante Perdianza che, al momento dell'esecuzione musicale con

6 L'esecuzione del lavoro per baritono solista, coro misto a sei voci e orchestra, avviene a Venezia nella primavera del 1898.

7 Lettera del 23 ottobre 1897 in Macinanti, Vannoni 2012, p. 42; riportata anche in Simionato 2006, pp. 687-688.

8 Lettera da Venezia del 3 novembre 1911 di Marco Enrico Bossi a Giovanni Tebaldini. Cfr. al riguardo Mompellio 1952, p. 194.

9 Fascicolo Renzo Bossi, Archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera (d'ora in poi I-GARvi), Archivio Generale, XXI, 5.

10 Riguardo all'organo catanese si rimanda a Antonino Gandolfo 1931, in cui l'autore parla dell'organo di tremila canne di San Nicolò l'Arena.

l'arciorgano, gettatasi in acqua e trascinata verso lo strumento, si incastra nella sua delicata struttura e ne provoca il danno (d'Annunzio 1989a).¹¹ Per questa favola Gino Damerini (1992, pp. 72-74)¹² sostiene che d'Annunzio si ispiri alla figura di Giuseppe Barbini, un organaro del Seicento appartenente ad una famiglia di vetrai muranesi di cui parla l'abate Vincenzo Zanetti nella sua *Guida di Murano* (1866).¹³ Se è forse troppo azzardato ipotizzare che la favola dell'arciorgano sia di Marco Enrico Bossi e che quindi la versione di Gardone sia quella che, trascritta da Renzo, ispira d'Annunzio nella stesura di quella del *Fuoco*, tuttavia si può supporre che il documento possa essere la copia di una nuova versione della storia ideata da Marco Enrico in vista di una collaborazione con il poeta in un periodo antecedente a quello di Cargnacco e che sia stato trascritto e inviato successivamente a d'Annunzio da Renzo alla morte del padre.

Sui primi anni veneziani abbiamo importanti informazioni dai *Taccuini*: le sonorità della città e la musicalità diffusa della *Notte lunare* del 1896 nella «bocca del Canalazzo», i suoni dei musicisti e dei cantori sulle barche (d'Annunzio 1976b, p. 43),¹⁴ ma anche il salmodiare mattutino dei canonici di San Marco (pp. 23-24) o sempre nella basilica, nel 1897, ma al tramonto, le prove di un coro che torneranno nel *Fuoco* (d'Annunzio 1976a, p. 217),¹⁵ come pure le campane della basilica che danno «il segno della Salvezza angelica» con un «rombo possente» che si dilata e propaga «lontano verso la laguna infinita» (d'Annunzio 1989a, p. 219). Anche i rumori sono oggetto di riflessione quando ad esempio «si trasformano in voci espressive» e Venezia si fa «sonora come uno smisurato organo» (p. 354).

Una sirena, dei canti e dei gridi animali sono contrappuntisticamente accostati dal poeta nei suoi appunti: «l'urlo lamentoso d'una sirena», il «cantare lento» dei ricoverati nell'isola della «Follia», che nel *Fuoco* diviene «un canto di voci femminili» dal «ritmo volgare e allegro», ma pur «triste come le più tristi cose della vita» (p. 404)¹⁶ e «il grido dei gabbiani

11 Nel *Fuoco* la Foscarina frantumerà per gelosia il calice di vetro di Murano donatole.

12 Sulla figura di Damerini in relazione a d'Annunzio si veda Rusi 2000.

13 Per una interessante analisi e conseguente interpretazione delle fonti della favola in relazione all'abate Zanetti e su alcune imprecisioni del Damerini si veda Giacomini 2009. Nel romanzo *Forse che sì forse che no* d'Annunzio farà ricordare alla protagonista femminile Isabella la vicenda di Ornithio.

14 Appunti che il poeta riutilizzerà sia per il *Fuoco* che per il *Notturmo*.

15 Cfr. Gabriele d'Annunzio (1989a, p. 395), in questo contesto la Foscarina si sostituisce a d'Annunzio ascoltando «addossata alla porta della Cappella ov'è il Battistero» le prove dei coristi.

16 Si veda nel *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)* (Cimini 2004, p. 395) la lettera di d'Annunzio a Hérelle da Venezia del 17 giugno 1896: «Jer l'altro, festa di Sant'Antonio, pel Canal Grande, presso Rialto, passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie [...]. Ho

ridibondi» (d'Annunzio 1976b, p. 61). E se altrove «i sibili rauchi delle *sirene*» possono farsi «dolci come suoni di flauti» (d'Annunzio 1976a, p. 216), a volte un solo sibilo, «l'ululo singolare che s'ode sul Canale nelle sere di gran vento», diventa «un gemito, come una implorazione iterata» (p. 218).

La musica popolare nella versione veneziana da battello affascina il poeta che invece, non troppi anni prima, evitava perfino di tornare a Pescara in alcuni giorni per paura di imbattersi nella locale banda musicale.¹⁷ Forse proprio Venezia permette a d'Annunzio di avvicinarsi alla musica popolare, di capirne il significato e il valore, fino a fargli affermare, nel periodo fiumano e negli anni di Cargnacco, che «la canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo» e che «la melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari», gli pare «la più profonda parola su l'Essenza del mondo» (d'Annunzio 1977, p. 110). Tuttavia nell'episodio della «bella Ninetta» del *Fuoco* «la canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera», *Do beni vu ghavé*, è aristocraticamente rifiutata dal protagonista quale «vera anima di Venezia», la quale si rivela piuttosto nel silenzio (d'Annunzio 1989a, pp. 275-277).¹⁸

Negli anni del primo conflitto mondiale le sonorità dell'organo e il suo repertorio ritornano ancora prepotentemente nell'arte e nella vita dannunziane. Il contributo alla conoscenza di essi dato da Marco Enrico Bossi, unitamente al recupero della musica antica italiana da parte del poeta, può considerarsi un fondamentale apporto al processo di unificazione culturale dell'Italia.¹⁹

In questi anni l'organista Goffredo Giarda, docente presso il Liceo musicale, è uno degli esecutori più amati dal poeta.²⁰ In un pomeriggio estivo alla Casetta rossa, d'Annunzio sente provenire da palazzo Pisani i suoni di una *Canzone* di Frescobaldi, giunto nel salone dei concerti fa la conoscenza di Giarda, lo ascolta suonare e gli esprime con convinzione l'idea che «senza Frescobaldi, Bach non sarebbe stato» (Damerini 1992, p. 175).²¹

trovato 'motivi' meravigliosi. [...] Vado a fare una visita nell'isola tragica della Follia: a San Clemente, di là della Giudecca».

17 Si veda la lettera di d'Annunzio a Vittorio Pepe del 1° febbraio 1884, riportata in Incagliati 1923 e in Lualdi 1968, pp. 375-376. Sulle canzoni da battello e il *Fuoco* si veda in particolare Zorzanello 1983; sulle canzoni da battello in generale si rimanda invece a Barcellona, Titton 1990.

18 D'Annunzio probabilmente ha consultato Bernoni 1872.

19 Per ulteriori informazioni riguardo al sodalizio tra d'Annunzio e Marco Enrico Bossi rimando a Uras 2012.

20 Sull'amicizia tra d'Annunzio e Goffredo Giarda si veda Gallo 1931a e 1931b.

21 Adriana Guarnieri Corazzol evidenzia che «nella sua ipotesi di un'arte antibarbara d'Annunzio invoca proprio le virtù tipiche della stirpe (chiarezza-semplificata-classicità)» (1988, p. 27).

Egli ascolta musica organistica preferibilmente alla sera, nella penombra, in un'atmosfera che possa così permettere di amplificare la sua capacità visionaria e poetica, lontano dall'affollamento del teatro, dei concerti pubblici e dei comizi, ma anche dalla folla che era stata «elemento tematico costante» del *Fuoco*.²² Dopo il volo su Vienna chiede a Giarda di eseguire, dinanzi a pochi invitati, alcune pagine del *Martyre de Saint Sébastien* in memoria di Debussy, come testimonia una lettera alla contessa Anna Morosini:

domani sera martedì, il maestro Giarda sonerà l'organo per me, nella Sala del Liceo Marcello, alle nove. Vuol venire? Egli trasporterà su l'organo alcune fra le pagine più patetiche del mio 'San Sebastiano' intonato da Claudio Debussy. Saremo pochissimi, in oscurità e in silenzio.²³

Fa di seguito dono a Giarda di una copia del suo *San Sebastiano* con dedica all'«organista squisito e potente in memoria di una evocazione del Martire saettato» (Gallo 1931b).

La contessa Morosini, con un'altra lettera è invitata ad ascoltare in un concerto notturno il «grande Organo» intonare «con diecimila canne la Sua gloria»,²⁴ e un'altra missiva alla «Sorella della Musica» ci informa che una sera i soffiatori di mantici scioperano e che quindi un concerto è rimandato ad un'altra notte.²⁵ Infatti, per eliminare l'inconveniente dell'interruzione della corrente elettrica in caso di incursioni aeree e della conseguente sospensione dei concerti, il poeta giunge al Liceo accompagnato da soldati che impiega in caso di necessità nell'azionare la ruota a mano del motore:

Una sera di luna egli capitò con una dama inglese vestita di bianco. L'organista aveva appena incominciato la *Toccata dorica* di Frescobaldi per la Elevazione, quando le sirene e le guardie aeree lanciarono i segnali di allarme. Il brano, sospeso per l'interruzione della corrente, fu tosto ripreso con l'ausilio dei mezzi di fortuna. D'Annunzio se lo fece ripetere ventiquattro volte di seguito, finché l'incursione non ebbe termine,

22 Sul concetto di folla si rimanda a Giachino 1991, p. 197. Un trafiletto anonimo di un giornale non identificato datato 11 aprile 1929, custodito nell'archivio ritagli del Vittoriale, riporta un articolo della *Revue de Paris* in cui si legge ciò che anni prima d'Annunzio aveva detto a Henry Bordeaux: «avete mai sentito l'organo a quest'ora? La sera è l'ora dell'organo».

23 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con solo indicato «lunedì», con il motto «SEMPER ADAMAS' PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30473).

24 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30477).

25 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, Archivio Personale, inv. 30444).

mentre la compagna britannica si torceva di disperazione e di spavento, sperduta come una fantasma nella penombra di un angolo del salone, rischiarato di tratto in tratto dalle esplosioni dei proiettili lanciati in cielo dalle guardie contraeree. (Damerini 1992, pp. 175-176)

L'organo è anche presente nella prosa del 1917 *Della decima musa e della sinfonia decima*, in cui ritorna «Francesco Cieco in punto di toccare l'organo portatile», l'amato arnovista Francesco Landini come appare rappresentato nel Codice Squarcialupi (d'Annunzio 1958a, p. 580). Ritorrerà ancora nel 1920, nella prosa *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume* con la minuziosa descrizione dell'incisione realizzata da Adolfo de Carolis che ritrae la veneziana Luisa Baccara, la cui testa «campeggia in una selva di canne diseguali come quelle dell'organo di Maestro Cieco» (d'Annunzio 1958b, p. 586). Qui i suoni iniziali di «un grande corale di Sebastiano Bach» sono «come il fondamento di una cattedrale» e la tastiera di un pianoforte diviene «sinfoniale» quando «dal corpo supino dello strumento nasce la visione d'una selva di canne» e, attraverso «le corde coricate», l'«arte severa» rivela «l'anima dell'organo» (pp. 591-593).²⁶

Fra le tante figure di compositori antichi presenti nella vita dell'abruzzese e citati nelle sue opere, quella di Palestrina spicca fra tutte. Amata già dagli anni romani, ritorna pure nell'ultimo soggiorno veneziano, principalmente grazie all'attività concertistica di monsignor Raffaele Casimiri.²⁷

Una cronaca musicale apparsa nella *Gazzetta di Venezia* del 16 agosto 1919 ci informa di un concerto tenuto nella basilica marciana dalla Società Polifonica Romana. In attesa di partire per gli Stati Uniti, i coristi diretti da Casimiri eseguono a cappella un programma palestriniano comprendente tra l'altro la messa parodia a cinque voci *O admirabile commercium* e alcuni mottetti ugualmente a cinque voci (S.M. 1919, p. 3).²⁸ L'ascolto del concerto veneziano, preceduto da un'altra serata musicale a Roma presso la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra,²⁹ protago-

26 Si veda al riguardo Crotti 2013, pp. 67-86.

27 Raffaele Casimiri nel 1919 fonda la Società Polifonica Romana (un anno prima aveva dato alle stampe *Giovanni Pierluigi da Palestrina, nuovi documenti biografici*) e nel 1929 darà avvio ai *Monumenta Polyphoniae Italicae* e nel 1938 all'*opera omnia* del Palestrina (di cui condusse a termine ben quindici volumi). Su Casimiri e la Società Polifonica Romana a partire dal primo dopoguerra può essere utile De Rensis 1961, pp. 93-102.

28 Si veda Solmi 1945, pp. 214-215, che riportata una lettera del 20 agosto 1919 del poeta al capitano degli arditi Giovanni Host-Venturi, in cui d'Annunzio si rammarica che questi non abbia ascoltato il concerto palestriniano, perché se l'avesse fatto «avrebbe oggi del cuore tutti gli spiriti della vittoria». Si dice sicuro, inoltre, che «nel giorno del combattimento» udrà «sopra la terra di Fiume, risonare la grande armonia delle cinque voci dispari 'Exultate Deo adjutori nostro'».

29 Il 9 luglio 1919 il poeta è a Roma per pronunciare nel campo di Centocelle *L'ala d'Italia è liberata* e il giorno successivo ascolta Casimiri, in occasione dell'apertura dell'aula acca-

nisti gli stessi cantori e le musiche di Palestrina, ispirano a d'Annunzio la stesura della *Meditazione* del 16 agosto intitolata *Il Vittoriale* (d'Annunzio 1958c),³⁰ in cui vengono descritte le suggestioni provocate dalla musica cinquecentesca. In particolare il concerto veneziano produce in d'Annunzio riflessioni intorno ad un uditorio «umile», in cui i vecchi inclinano «verso la musica l'orecchio duro» restando «immobili, con le labbra serrate, con lo sguardo invetrito, quasi che fissassero la morte». Un «miracolo» musicale «abbagliante» che una volta cessato, sottolinea d'Annunzio, lascia ritornare il silenzio: «Anche il sole si ritrasse. Rimase lo spirito del canto, nella Basilica vacua» (d'Annunzio 1958c, pp. 659-660).

In una lettera del 20 agosto il poeta si scusa con Casimiri per non poter essere presente sulla nave che salpando da Venezia porterà in tournée «la più bella ambasceria del genio italico», aggiungendo che se permane «qualche traccia della stupida calunnia che ci rappresenta come un popolo vano di mandolinisti e di chitarristi, con qualche meraviglia sarà udita la grande testimonianza del nostro titanico Palestrina!». Non essendoci «al mondo una voce più maschia, una fede più impetuosa, un più patetico interprete del dramma sacro», non v'è «una più potente espressione della 'volontà di vittoria'» e ciò dice di aver «tentato di dimostrare» nelle sue recenti pagine letterarie.³¹

I brani autobiografici riportati nel *Notturmo* ci danno molte informazioni sulle audizioni musicali del poeta, trovando riscontro in diverse sue missive. Nei giorni dell'immobilità e in quelli della convalescenza a seguito dell'incidente aereo, presso la Casetta rossa tra gli ascolti ci sono Alessandro Scarlatti, Mozart e il Beethoven del *Trio* op. 70 n. 1 in re maggiore detto *degli Spiriti*, ma anche autori più recenti: nel 1916 in occasione di una visita di Maurice Barrès rinuncia ad un'operazione all'occhio, ma non ad un concerto con brani di Cèsar Franck e Maurice Ravel. Abbiamo una conferma della serata da una lettera di Ugo Ojetti alla moglie: «Ottima musica - scrive questi - ma... la guerra?».³²

Il pianista Giorgio Levi gli suona Frescobaldi,³³ ma anche musica per due pianoforti con Gino Tagliapietra³⁴ o con la moglie di quest'ultimo, Hilda,

demica della Scuola Superiore di Musica Sacra.

30 In riferimento alla *Meditazione* del 16 agosto 1919 si veda d'Annunzio 1976b, p. 349.

31 Lettera riportata in Bartocci 1989, pp. 57-58 e anche in Vitali 1999, p. 415. Su d'Annunzio e Casimiri rimando inoltre a Uras 2008, p. 78.

32 Lettera del 17 maggio 1916, riportata in Ojetti 1957, p. 96.

33 Su Giorgio Levi si vedano anche le pagine di Damerini 1961.

34 Su Gino Tagliapietra si veda Girardi 1994 e Zanetti 1985, p. 139.

anche lei pianista,³⁵ ed è chiamato dal poeta ad accompagnare cantanti come il soprano Alice Zeppilli, moglie del violoncellista Giuseppe Alberghini. È invitato anche ad ascoltare musica scritta da Tagliapietra ed eseguita dallo stesso autore e a recarsi con questi ad un appuntamento notturno per una «serenata» nel Giardino degli Spiriti; in particolare gli esegue una novità musicale: la produzione pianistica di Aleksandr Skrjabin (il compositore in Italia è ancora poco conosciuto, ma su di lui, tra il 1914 e il 1915, aveva già scritto il critico Giannotto Bastianelli, autore tra l'altro di una sonata per pianoforte *Natura morta: In morte d'Alessandro Scriabine*). Il pianista diviene così «il rivelatore di Scriabine», «il consolatore del cieco inerte», «il ritmico compagno dell'animo», «il trasmettitore dei sortilegi di Scriabine».³⁶

Di certo l'idealismo magico dell'autore russo, la sua concezione spaziale della musica, il suo *Clavecin à lumiere* e il *Prometeo o Poema del fuoco* del 1911 influenzano le riflessioni intorno alle sensazioni cromatiche innescate nell'occhio del poeta a causa dell'incidente aereo e riportate con dovizia di particolari nel *Notturmo*, amplificando l'opposizione tra buio e luce in quella che è stata definita una «tentata estetizzazione dell'ombra» nella fase 'notturna' (Bigongiari 1988):³⁷

Nell'insonnio il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggiera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro. [...] Il preludio di Scriabine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera. [...] La musica è come il sogno del silenzio. [...] Il silenzio non sogna più la musica: è compatto, immobile, nemico. Attendo il suono dell'Angelus come una salvezza. (D'Annunzio 1995, pp. 148, 150)

35 Lettera di Hilda Montecchi Tagliapietra a Gabriele d'Annunzio, 25 marzo 1917 (I-GARvi, Archivio Generale). Nella missiva non si cita il titolo del brano, ma quasi sicuramente si tratta di *Ad heroum majorem gloriam*, scritto da Tagliapietra tra il 1914 e il 1918.

36 Bastianelli criticherà i testi poetici del *Notturmo* dedicati dal poeta a Skrjabin, ritenendoli superficiali, cfr. Bastianelli 1922. Si veda inoltre De Angelis 1991. Su Skrjabin e d'Annunzio si rimanda a Cappello 1991, pp. XLVIII-XLIX, dove l'autore evidenzia che «la centralità di Scriabine è anche e soprattutto tematica, nel senso che quella struttura circolare, anzi a spirale che ha il *Notturmo* [...] ci richiama alla mente la musica skrjabiniana fatta proprio di incisi musicali che si ripetono, in un continuo assemblaggio di ossessivi ritorni come in una 'danza delirante', secondo la definizione che Skrjabin stesso diede alla sua sesta sonata».

37 Negli anni Trenta ci si interesserà a queste esperienze luminose in relazione al cinema, come da parte di Archita nell'articolo «Il cinema futuro: La musica trasformata in colore» (Archita 1935), riportato con lo stesso titolo in *Il Popolo di Roma* del 18 luglio 1935. Su notizie riguardo a esperimenti intorno al legame suono-colore nell'Italia del primo Novecento cfr. Sorge 1984.

Le sonorità che lo circondano sono cupe e il violoncellista Alberghini si alterna a Levi suonandogli «una giga, una corrente, una gagliarda» interrotta a metà dall'«ululo lugubre della sirena seguito dal colpo di cannone» (p. 273). Così le sonorità della città sono colte dal poeta nella quotidianità del vivere e trasposte sulla pagina scritta. I suoni della guerra si intersecano a quelli di una suite e si alternano ai silenzi su cui il poeta ritorna a ragionare sia nelle lettere sia nel romanzo, dove, come sottolinea Giorgio Pestelli, «anche il silenzio è modulato, ha una consistenza concreta, non è un vuoto» (1991, p. 280). Esso è ad esempio quello del canale che «è come un fiume santo» in cui «non s'ode voce, né tonfo di remo, né romore alcuno», ma dove ad un tratto la quiete è lacerata dall'«ululo della sirena d'allarme» (d'Annunzio 1995, p. 280). Ma il silenzio può essere anche inquieto come quello «antelucano» che non gli «dà pace» (p. 283), oppure, alla sera, anticipatore di 'sacre' sonorità: «Le campane tacciono, ma l'aria sembra fremere nell'attesa del loro suono angelico» (p. 301). Le stesse campane possono, però, divenire suono angoscioso: «di tutte le voci del paesaggio sonoro del *Notturmo*, quelle respinte sono le monotone, il suono fisso delle campane, il canto del merlo [...] anche la goccia d'acqua della cannella che perde diventa una tortura» (Pestelli 1991, p. 289).³⁸

Ritornando a Skrjabin, tra gli invitati ad ascoltare i suoi *Preludi* e i *Poemi* c'è anche la contessa Morosini;³⁹ l'«ansia di Alessandro Scriabine», lontana «dalla serenità e dal gioco dei settecentisti», come le scrive il poeta in una lettera,⁴⁰ ritorna anche nei *Taccuini* del gennaio 1917, quasi come un «enigma», in cui si può forse rintracciare un'allusione all'*Enigma* op. 52 n. 2 dell'autore russo (d'Annunzio 1976a, pp. 917-918),⁴¹ in un periodo a partire dal quale il poeta si indirizza sempre più verso lo studio del mondo non visibile ed esoterico.⁴²

Giorgio Levi è spesso affiancato da un gruppo da camera costituito da soldati, che si riunisce «anche più volte al giorno» per suonare nello studio adiacente alla stanza dell'infermo: i violinisti Attilio Crepax e Saracini, il violista Bondi e il già citato violoncellista Alberghini. Se «lo spazio riservato alla musica nel *Notturmo* è piuttosto esiguo, con pochi riferimenti a composizioni precise e a nomi di autori; tuttavia, appena sotto la superfi-

38 Su differenze e connessioni tra la Venezia del *Fuoco* e quella del *Notturmo*, simile quest'ultima «a puro fondale, inerte scenario di morte, cenere, silenzio» si veda Mutterle 1991, p. 55.

39 Cfr. la lettera ad Anna Morosini, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI», 20 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30460).

40 Lettera ad Anna Morosini, con il motto «SEMPER ADAMAS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE, 18 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30459).

41 Sul rapporto d'Annunzio-Skrjabin cfr. Verdi 1989.

42 Sull'interesse di d'Annunzio per l'esoterismo si veda Mazza 2008.

cie, si muove una moltitudine di situazioni, impressioni ed emozioni sonore, con allusioni e legami più o meno espliciti a figure, idee, oggetti musicali» e «il testo scelto, una volta messo sulla pagina, entra in circolazione come una ricorrenza tematica» (Pestelli 1991, pp. 279, 281). Ciò vale in particolare per l'amato Beethoven, sul quale tuttavia il poeta appunterà nel *Libro segreto*: «passa dal più significativo dei temi alla prolissità intollerabile degli sviluppi» (d'Annunzio 1977, p. 222).

Le caleidoscopiche sensazioni visive, già sollecitate dall'ascolto di Skrjabin, sono generate anche dall'ascolto del *Trio degli Spiriti*. Cieco e quindi «condannato a vedere sempre» (d'Annunzio 1995, p. 109), d'Annunzio ne individua e analizza i dialoghi tra gli strumenti. L'oculista Giuseppe Albertotti studia le pagine del romanzo per indagare, insieme a lui, le leggi che legano l'ascolto della musica alle percezioni cromatiche e luminose. Renata, la figlia del poeta, racconta che «ad ogni frase melodica» udita dal padre corrisponde nell'occhio ferito un dolore che si ripete «esattamente col ripetersi della frase» e che i «continui fenomeni luminosi» si manifestano in «figure fantastiche» (Gravina 1997, p. 90). Il *Trio* rimarrà tra le composizioni preferite di d'Annunzio che ne parlerà perfino in una lettera a Mussolini in relazione ad un'esecuzione al Vittoriale.⁴³

Appena gli è permesso uscire dalla Casetta rossa si reca ad ascoltare concerti. Nel 1917 il Liceo musicale sospende l'attività ma egli, in accordo con il comando militare marittimo e con il comitato di assistenza civile, vi organizza ugualmente serate musicali di cui suggerisce il programma. Tra gli interpreti vi è ancora Marco Enrico Bossi e vi sono altri organisti (Oreste Ravanello e Goffredo Giarda che egli ascolta «immobile e fisso» e senza distrazione, Gravina 1997, p. 131), il quartetto della Casetta rossa, la cantante Toti dal Monte e Ugo Levi in veste di pianista (Damerini 1992, p. 176).

La musica beethoveniana può affiancarsi alla musica antica italiana e francese: nel 1918 il poeta stila una pagina a seguito di un concerto tenuto il 26 maggio proprio presso il Liceo in cui, a fianco del *Trio degli Spiriti*, compaiono Nicola Porpora e François Couperin. Annota che la musica da camera non può essere considerata «come una semplice tregua», poiché «lo spirito della musica, di là dalle sue forme tradizionali, di là dalle sue mutazioni secolari, di là dall'antico e dal nuovo, ripete ai combattenti [...] la parola vittoriosa del martire glorificato dal fuoco di Tiziano» (d'Annunzio 1976b, p. 313).⁴⁴

Dal diario della figlia sappiamo che una sera di giugno si reca insieme a lei ad un concerto a Palazzo Contarini del Zaffo (Gravina 1997, pp. 116-

⁴³ Lettera di d'Annunzio a Mussolini del 16 febbraio 1924, riportata in De Felice, Maria-no 1971, p. 88. Si veda anche Chiesa 1989, p. 90. Presso il Vittoriale si conserva un'incisione discografica del *Trio* eseguita da Alfredo Casella, Alberto Poltronieri e Arturo Bonucci.

⁴⁴ Troviamo traccia di questo concerto anche in alcune pagine dei *Diari di guerra*, cfr. d'Annunzio 2002, pp. 518-520.

118). Nella *Licenza* la serata diviene quella famosa dei «sonatori capel-luti di Giorgione» e della ricerca dell'eco lungo la Sacca della Misericordia insieme ad «una cantatrice dalla voce duplice» (d'Annunzio 2005b, pp. 1048-1049).

Sappiamo inoltre del baritono Giuseppe Kaschmann⁴⁵ che d'Annunzio fa cantare sotto il ponte di Rialto e di Mezio Agostini, direttore del Liceo musicale, di cui ascolta interamente, in una lunghissima audizione privata al pianoforte, la vecchia opera *America* scritta nel 1904 e mai rappresentata.⁴⁶

Nel *Notturmo* in particolare si ricorda della «musica leggera» del 'Caffè Orientale' ma anche del «canto degli ubriachi» (d'Annunzio 1995, p. 23).

Il 9 marzo 1916 il poeta ascolta al pianoforte il *Sogno d'un tramonto d'autunno* musicata dal giovane Gian Francesco Malipiero.⁴⁷ L'audizione ha «luogo in una piccola pensione a San Moisé», ma «l'orribile stanza e il pessimo pianoforte» indispongono il musicista che pare suoni «malissimo»; ciò non impedisce a d'Annunzio «di apprezzare l'opera, di discuterla e di lodarne le pagine migliori» (Damerini 1992, pp. 173-174). Malipiero e d'Annunzio si ritrovano con una certa assiduità in situazioni serene, ad esempio nelle escursioni in gondola, o insolite, come nel caso delle esecuzioni pianistiche davanti al trampoliere Evandro,⁴⁸ o altre volte tristi come quando il compositore lo informa della malattia di Debussy,⁴⁹ l'«aereo inventore» sulla cui morte il poeta scriverà: «Non so immaginare sopra lui quel che pesa e suggella. L'epigramma greco, che invoca la leggerezza della terra coprente, conviene alla sua sensualità senza carne. Credevo che non sarebbe morto prima di me» (d'Annunzio 1958b, p. 595).

Nel 1917 d'Annunzio ringrazia il giovane musicista per alcune sue composizioni («La malinconia profonda delle Sue 'Asolane' è rimasta in questa piccola stanza dove scrivo»),⁵⁰ mentre intanto, proprio su richiesta dello stesso Malipiero, si impegna in uno dei suoi ricercati progetti artistici: la prefazione alla raccolta *I classici della musica italiana*.⁵¹

45 Si veda Damerini 1992, p. 171.

46 Cfr. la lettera di Mezio Agostini a Gabriele d'Annunzio, 9 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Generale, V, 1). Su Mezio Agostini rimando a Uras 2008, pp. 74-75.

47 Si veda Tosi 1991. Sulla misteriosa vicenda del *Sogno di un tramonto d'autunno* rimando a Uras 2008, p. 84.

48 Sull'episodio del tarabuso Evandro si veda Antongini 1938, pp. 257-259.

49 Sul dolore di d'Annunzio per la malattia di Debussy si veda Malipiero 1966, p. 268.

50 Lettera del 16 febbraio 1917 riportata in Bianchi 1997, pp. 56-57.

51 Su *I Classici della Musica Italiana* si veda Malipiero 1968.

A partire dal 1916, tra la documentazione più rilevante vi è il carteggio dannunziano con Olga Levi Brunner. Musicista per diletto, la giovane triestina si prodiga insieme al marito Ugo in esecuzioni strumentali e vocali che spaziano dal XVI al XX secolo.⁵² È tuttavia soprattutto d'Annunzio a trattare di musica («mi piacerebbe di scrivere musica di parole», le confida),⁵³ mentre le lettere di Olga riguardano per lo più questioni amoro-se. Le missive ci informano sui vari autori e repertori ascoltati dal poeta: canzonette del Cinquecento,⁵⁴ *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e *l'Orfeo* di Monteverdi, sonate settecentesche di Giovanni Benedetto Platti, Haendel,⁵⁵ sinfonie beethoveniane eseguite a quattro mani al pianoforte e ancora il *Trio degli Spiriti*, Schumann,⁵⁶ il *Barbiere di Siviglia* di Rossini,⁵⁷ *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, melodrammi (la *Norma* di Bellini), Wagner,⁵⁸ Raynaldo Hahn, ma anche musica popolare (ad esempio con strumenti siciliani) e canzoni di guerra (come quelle intonate dal poeta Théodore Botrel).⁵⁹ Ovviamente non mancano Debussy, «l'aereo Fauno meriggiano»⁶⁰ (con *l'Après-midi d'un faune* e *Saint Sébastien* e brani per

52 Per il carteggio con Olga Levi si veda d'Annunzio 2005c.

53 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «IO HO QUEL CHE HO DONATO», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27021).

54 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27107).

55 Lettera a Olga Levi, datata 27 - la data funebre - III - 1918, con il motto «SUFFICIT ANIMUS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE, (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26536).

56 Lettera a Olga Levi, 1° ottobre 1916, con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26310).

57 Al riguardo il poeta scrive: «mi sono travestito da borghese, e ora vado a sentire il Barbiere di Siviglia cantato da Rosa Catena e dall'avvocato Freund cav. Guido. [...] tornerò verso mezzanotte; e verrò a cantare sotto il balcone di San Vidal una canzone del Maestro Tirindelli», in lettera a Olga Levi, s.d. con solo indicato «mercoledì» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26854). Come sottolinea Lucia Vivian, nella sua raccolta di lettere sopraccitata, Rosa Catena è il nome di un personaggio che si ritrova nella novella *La vergine Orsola*; in ogni caso all'epoca era attiva la cantante Maria Freund.

58 «Il canto di Sigmund e quello di Brunehilde» da *Die Walküre* in lettera a Olga Levi, s.d. con solo indicato «1917» con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26329), ma anche il *Tristano* per cui si veda come esempio la lettera a Olga Levi, 28 febbraio 1918, con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26506).

59 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «IO HO QUEL CHE HO DONATO», s.d. (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27004).

60 Lettera a Olga Levi, datata 27 - la data funebre - III - 1918, con il motto «SUFFICIT ANIMUS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26536).

voce e pianoforte) e Skrjabin⁶¹ con il suo «tormento profondo».⁶² Olga esegue anche qualche «pezzo 'facile'» del moderno Stravinskij.⁶³

Spesso il poeta informa Olga su ciò che va a sentire nei concerti o a teatro, in alcune occasioni le detta interi programmi di serate musicali da tenersi nel palazzo di San Vidal e a volte ella si reca a suonare e cantare presso la Casetta rossa. Ritorna nuovamente la musica per organo, spesso unita al canto, nei concerti notturni al Liceo musicale.⁶⁴ La invita ad ascoltare Agostini, ma anche «un pianista di alto stile» di cui tace il nome e sull'esecuzione del quale non sa scriverle altro che ha eseguito «musica pessima».⁶⁵ Sappiamo di Italo Montemezzi che in due giornate successive gli suona al pianoforte la *Nave*, «con tanta foga» – stando a quando dice Damerini – da avere a fine esecuzione i polpastrelli sanguinanti (1992, p. 174).⁶⁶ Gino Tagliapietra, invece, gli espone il progetto di un «libro didattico», ma lo delude per una «consolazione» musicale che non arriva se non nella forma di alcune pagine poco interessanti e di un pezzo di Listz già sentito al Liceo.⁶⁷

Dal carteggio tra d'Annunzio e Tagliapietra sappiamo in particolare di alcune composizioni dedicate da questi al poeta: *Tre pezzi per pianoforte* del 1918 (di cui si conserva al Vittoriale il manoscritto de *Il presepio*)⁶⁸ e *Fiume Poema Sinfonico per orchestra*. Quest'ultimo lavoro, ispirato certamente al musicista dagli incontri con d'Annunzio nella Casetta rossa, è probabilmente terminato nel 1922; inviato con dedica da Hilda Tagliapietra a Luisa (Baccara) il 5 aprile 1974, risulta a tutt'oggi inedito.⁶⁹

61 L'«appassionato» XVII Preludio suonato da Ugo. Lettera a Olga Levi, 22 settembre 1916, «Comando della Terza Armata Zona di guerra» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26305).

62 Lettera a Olga Levi, 18 marzo 1919, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26765).

63 Lettera a Olga Levi, 18 aprile 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26788).

64 Lettera a Olga Levi, s.d., con solo indicato «mercoledì», con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26856).

65 Lettere a Olga Levi del 21 marzo 1919, con il motto «ARDISCO NON ORDISCO» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26769) e sempre a Olga Levi del 22 marzo 1919 con il motto «ARDISCO NON ORDISCO» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26770).

66 Su Montemezzi e d'Annunzio rimando anche a Uras 2008, p. 78.

67 Lettera a Olga Levi, 18 dicembre 1918, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26715).

68 Lettera di Gino Tagliapietra a Gabriele d'Annunzio, «Capo d'anno 1919» (I-GARvi, Archivio Generale) e lettera dello stesso a Gabriele d'Annunzio, 15 giugno 1924, (I-GARvi, Archivio Generale).

69 Si veda fascicolo Tagliapietra e, dello stesso compositore, la lettera a Gabriele d'Annunzio del 29 dicembre 1922 (I-GARvi, Archivio Generale).

Molte altre informazioni di carattere musicale le abbiamo dal carteggio con Luisa Baccara⁷⁰ e dalle lettere di altri corrispondenti in cui si parla della pianista veneziana, conosciuta nel 1919 in casa di Ugo e Olga Levi. In quell'occasione la Baccara suona al pianoforte vari brani, tra cui una Sonata di Ferdinando Gasparo Turrini⁷¹ e il 20 agosto riceve dal poeta «un libretto» che egli intende come «un tentativo di trattato di armonia» (d'Annunzio 2003a, p. 22). Come evidenzia Adriana Guarnieri

d'Annunzio possiede dunque o arriva presto a possedere il patrimonio simbolico, ereditario e acquisito, di una sua inequivocabile musica *mundana*. Ma non sembra accontentarsene, sembra cioè non riconoscerla; e insegue la musica come pratica e disciplina: grammatica, lessico, organici. Vincola senza necessità al possesso di quella «musica segreta» l'esigenza di acquisire, in tutte le loro estensioni, la musica *humana* e quella *instrumentalis*. [...] In merito alla musica egli si comporta, in breve, come chi occupi abusivamente una carica e voglia disperatamente mostrare di esserne degno, di avere la competenza richiesta. (Guarnieri Corazzol 1990, p. 58)

La Baccara esegue per il poeta musica antica⁷² e contemporanea; suona il pianoforte anche su una «peata di cantori», mentre egli la segue su una gondola (d'Annunzio 2003a, p. 26). Il 29 agosto suona anche per i suoi compagni aviatori nella Casetta rossa (p. 25) e il 9 del mese successivo è invitata da d'Annunzio ad un pranzo di Ida Rubinstein (che danzerà su musica di Florent Schmitt) anche per intonare «il canto eroico» (p. 30) che l'indomani riproporrà per alcuni membri della Brigata Sardegna (p. 31).⁷³ L'inno è *Fuori i barbari!*, scritto nel 1915 per voce e pianoforte da Mario Castelnuovo-Tedesco su testo del fratello Ugo e a cui d'Annunzio dà nuovi versi in vista di un'esecuzione da tenersi a Fiume il 16 ottobre, con un coro di mille soldati.⁷⁴

⁷⁰ Una significativa raccolta di lettere tra i due si trova in d'Annunzio 2003a. Su Luisa Baccara si veda Crotti 2011.

⁷¹ Si veda quanto dice la stessa Baccara in Mariano 1977, p. 33.

⁷² Lettera ad Anna Morosini, con il motto «'SEMPER ADAMAS' PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE», 21 agosto 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30466), in cui il poeta invita la contessa, per l'anniversario del bombardamento di Pola, a sentire la Baccara suonare tocche antiche.

⁷³ La Rubinstein tiene il pranzo presso l'hotel Danieli e danza in segno augurale per l'impresa di Ronchi; si veda al riguardo quanto dice Gino Damerini 1992, p. 252 e anche Depaulis 1995, p. 230.

⁷⁴ L'inno, con sottotitolo *Canto patriottico*, fu composto a Firenze il 23 maggio 1915 e stampato nel 1916. Si veda Savona, Straniero 1981, pp. 60-61 oltre a Castelnuovo-Tedesco 2005a, p. 108 e, dello stesso autore, 2005b, p. 664. Si veda inoltre Pizzetti 1915, p. 774. Sull'inno

Dunque anche i canti di guerra diventano interessanti (nel 1919 riceve l'omaggio dei *Canti di soldati* da parte di Vittorio Gui):⁷⁵

Riconosco una canzone di guerra. Ora tutto il canale echeggia. Chiudo le palpebre. Il coro è rosso nella mia visione coperta. Mi sollevo, mi chino verso la vetrata. Vedo tre grandi peate rimorchiate da una barca a vapore. Sono cariche di reclute che gridano e cantano andando verso la trincea lontana. (d'Annunzio 1995, p. 257)

Negli ultimi mesi veneziani è però ancora l'organo a imporsi nei rimandi letterari, nei carteggi e come un basso ostinato nella vita stessa del poeta, divenendo a volte quasi un tema musicale a cui si affianca quello della musica antica, tanto da creare con esso una struttura contrappuntistica.

Ricordando la cattedrale di Reims nella *Licenza* scriverà:

Udii un lungo schianto. E il custode si fece al limitare della Porta maggiore e mi chiamò. Una granata aveva colpito il grande organo, aveva ucciso il gran corpo sonoro. La selva delle canne appariva tuttavia intatta. [...] Raccolsi una scheggia di quel legno impregnato d'armonia, e rimasi in ascolto. (d'Annunzio 1989b, p. 981)

L'organo, indagato nelle sue origini storiche già nei *Taccuini* del 1906-1907 (d'Annunzio 1976a, pp. 482-483), ritorna dunque come strumento prediletto con «funzione tematica» nella 'polifonia' letteraria di d'Annunzio, a volte perfino come 'motivo conduttore' in alcuni suoi ragionamenti:⁷⁶

a vicenda la mia vita si dissolve e si riserra: è una nube ed è un nucleo. Ho fatto di tutto me la mia casa; e l'amo in ogni parte. Se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio. Le sue chiavi sono come i registri dell'organo. Aprire e chiudere è variare l'intonazione e la tempera. (d'Annunzio 1977, p. 136)

modificato da d'Annunzio e cantato anche dalla Baccara a Fiume cfr. d'Annunzio 1958b. La lunga prosa del 1920 è riportata anche in d'Annunzio 2003b.

75 *Canti di soldati*, raccolti da Piero Jahier, armonizzati da Vittorio Gui, 1919.

76 Sul concetto di *Leitmotiv* nell'opera dannunziana si veda Guarnieri Corazzol 1990.

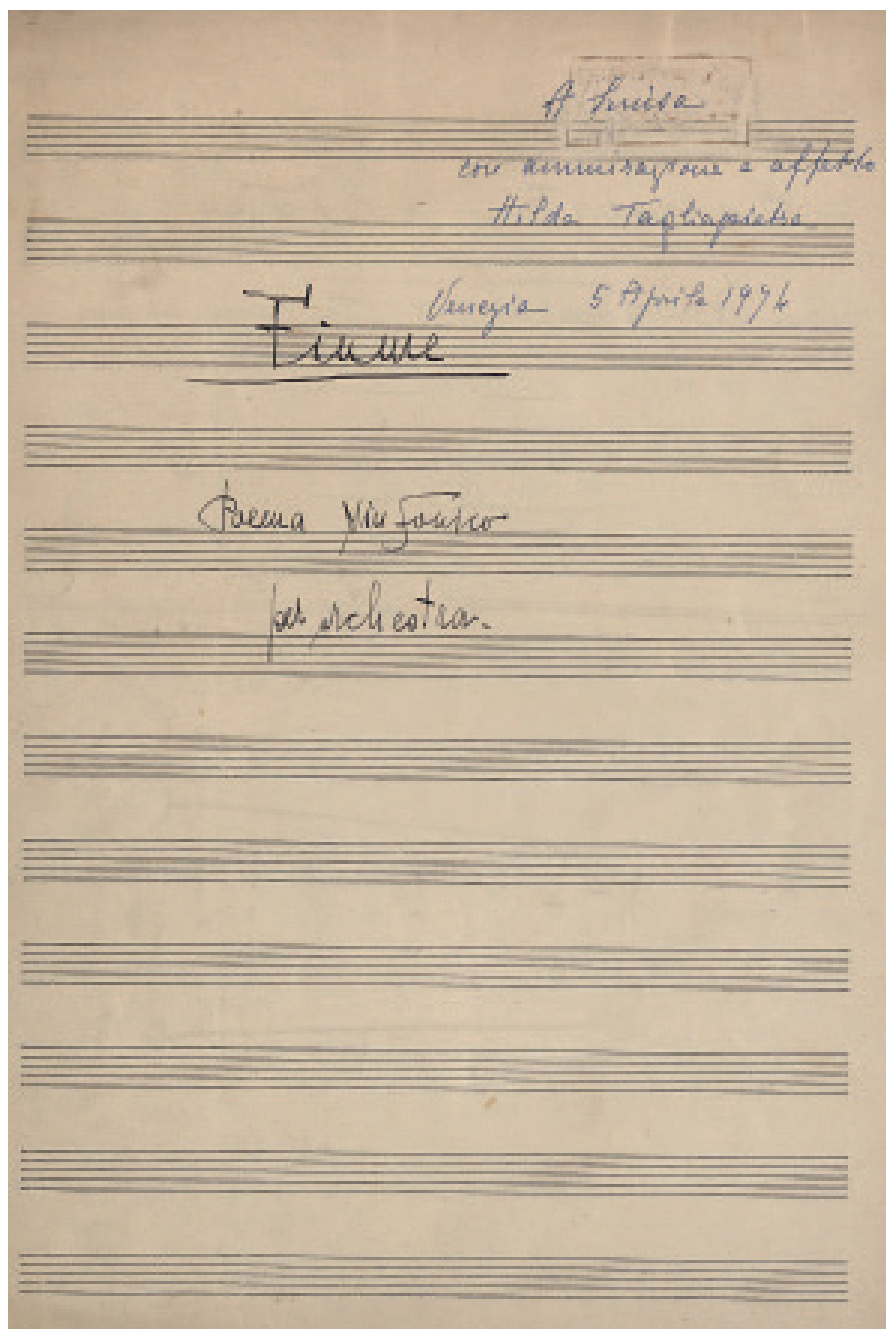


Figura 1. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

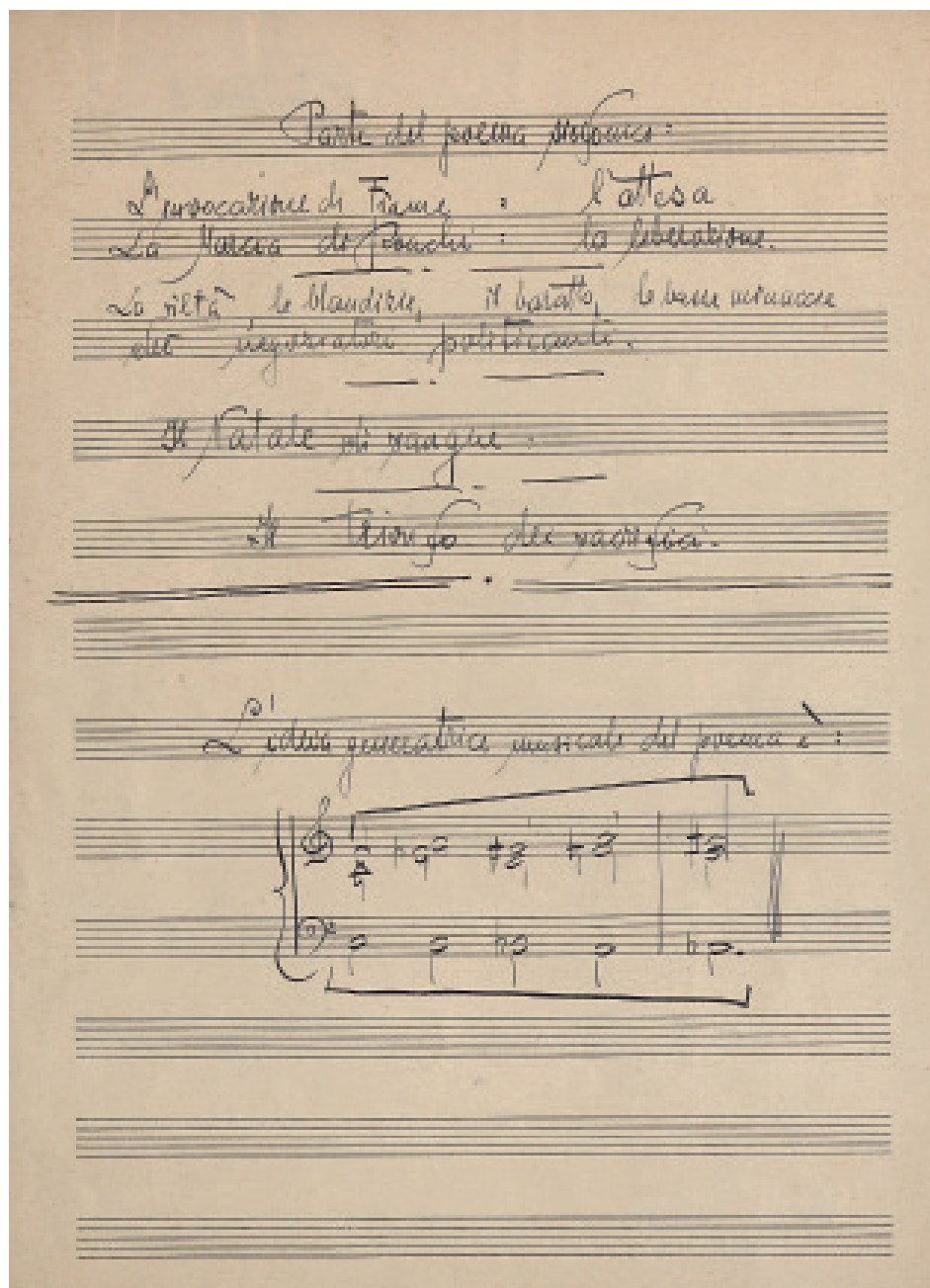


Figura 2. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

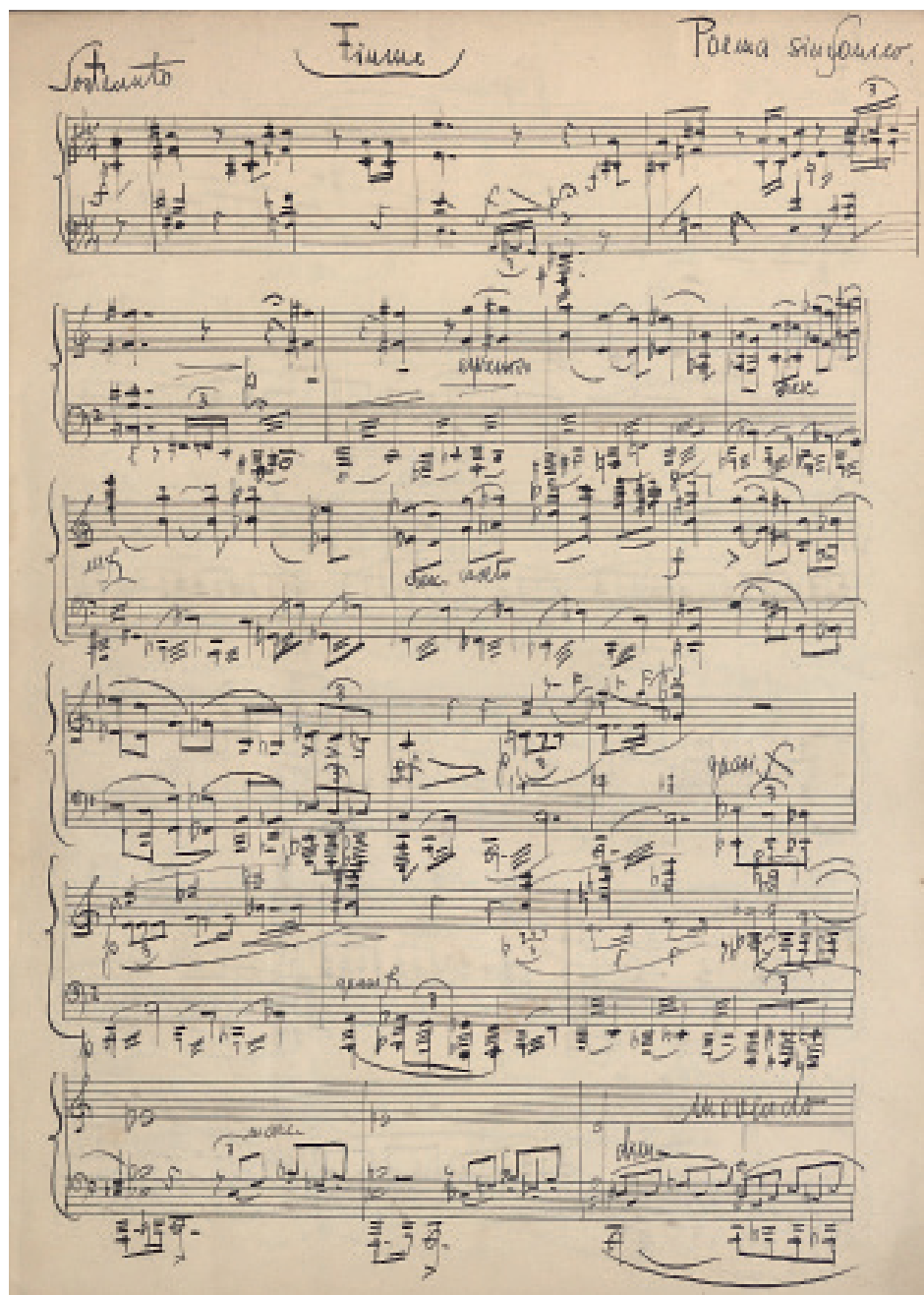


Figura 3. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

Così negli anni Trenta parlerà di sé e della propria vita, quando abbandonata ormai la Casetta rossa, amatissimo luogo di accoglienza di musicisti e musicofili, un'altra «casa» sarà consacrata alla musica, dove «in un oscuro recesso» il poeta, «Maestro Cieco» e 'veggente', farà incidere le parole segrete «EGO SUM GABRIELE QUI ASTO ANTE DEOS- ALTIBUS DE FRATRIBUS UNUS OCULEUS- POSTVORTAE ALUMNUS-ARCANI DIVINI MINISTER- HUMANAE DEMENTIAE SEQUESTER- VOLUCER DEMISSUS AB ALTO- PRINCEPS ET PRAECO» (Antongini 1938, p. 814).

Bibliografia

- S.M. (1919). «Musica in San Marco». *Gazzetta di Venezia*, 16 agosto, 172(226).
- Antongini, Tom (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Archita (1935). «Il cinema futuro: La musica trasformata in colore». *Il Giornale d'Oriente*, 27 agosto.
- Barcellona, Sergio; Titton, Galliano (a cura di) (1990). *Canzoni da battello, (1740-1750)*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bartocci, Aldo (1989). «D'Annunzio Mons. Casimiri e la musica sacra». *Studi e documentazioni*, giugno, pp. 57-60.
- Bastianelli, Giannotto (1922). «L'ultimo musicista di G. d'Annunzio». *Il resto del Carlino*, 8 gennaio.
- Bernoni, Giuseppe (1872). *Canti popolari veneziani*. Venezia: Fontana-Ottolini.
- Bianchi, Chiara (1997). *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*. Clusone: Ferrari.
- Bigongiari, Piero (1988). «D'Annunzio e la funzione della luce». In: Valesio, Paolo (a cura di), *D'Annunzio a Yale = Atti del Convegno* (Yale University, 26-29 marzo 1988). *Quaderni dannunziani*, 3(4), pp. 143-150.
- Cappello, Angelo Piero (1991). «D'Annunzio tra Wagner e Skrjabin. Dal Trionfo della morte al Notturmo». *Rassegna dannunziana*, 19, maggio 1991, pp. xlvi-l.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario (2005a). *Una vita di musica: un libro di ricordi*. A cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis. Fiesole: Cadmo.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario (2005b). *Catalogo delle opere: composizioni, bibliografia, filmografia*. A cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis. Fiesole: Cadmo.
- Chiesa, Renato (1989). «La musica nel d'Annunzio notturno». In: Ledda, Elena; Bassi, Adriano (a cura di), *D'Annunzio e la musica = Atti del Convegno internazionale di studio* (Gardone Riviera, Milano 22-23 ottobre 1988). Salò, pp. 79-91.

- Ciani, Ivanos (1982). «Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica». *D'Annunzio la musica e le arti figurative. Quaderni del Vittoriale*, luglio-ottobre, 34(35), pp. 38-57.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Conti, Angelo (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Crotti, Ilaria (2011). «Dalla parte di lei. Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio». In: Arban, Adriana; Bisutti, Francesca; Celotti, Maria; Mildonian, Paola (a cura di), *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Venezia: Antiga, pp. 155-171.
- Crotti, Ilaria (2013). *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*. Pisa; Roma: Serra.
- D'Annunzio, Gabriele (1958a). «Della decima musa e della sinfonia decima». In: «Le faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 570-585.
- D'Annunzio, Gabriele (1958b). «Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume». In: «Le faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 586-599.
- D'Annunzio, Gabriele (1958c). «Il Vittoriale. Meditazione del 16 agosto 1919. In: Il libro ascetico della giovane Italia». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 1. Milano: Mondadori, pp. 653-662.
- D'Annunzio, Gabriele (1976a). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1976b). *Altri taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1977). *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1989a). «Il Fuoco». In: Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1989b). «Licenza». In: Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). «Notturmo». Introduzione di Pietro Gibellini, prefazione e note di Elena Ledda. Milano: Garzanti.

- D'Annunzio, Gabriele (2002). *Diari di guerra 1914-1918*. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003a). *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*. A cura di Paola Sorge. Milano: Garzanti.
- D'Annunzio, Gabriele (2003b). «Ritratto di Luisa Baccara. La maestra». In: Andreoli, Annamaria (a cura e con introduzione di), *Gabriele d'Annunzio, scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 1331-1339.
- D'Annunzio, Gabriele (2005a). «Il Piacere». In: Andreoli, Annamaria (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005b). «Licenza». In: Andreoli, Annamaria (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005c). «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian, prefazione di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1961), «D'Annunzio inedito (Le 'ore di studio' musicali di Venezia e i 'Ricercai' per 'Alilievi')». *Quaderni Dannunziani*, 20-21, pp. 841-854.
- Damerini, Gino (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore.
- De Angelis, Marcello (a cura di) (1991). *Giannotto Bastianelli. Gli scherzi di Saturno Carteggio 1907-1927*. Lucca: LIM.
- De Felice, Renzo; Mariano, Emilio (a cura di) (1971). *Carteggio d'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*. Milano: Mondadori.
- De Rensis, Raffaello (1961). *Musica vista. Dal primo Novecento a oggi*. Milano: Ricordi.
- Depaulis, Jacques (1995). *Ida Rubinstein Une inconnue jadis célèbre*. Paris: Honoré Champion.
- Gallo, Giannino Omero (1931a). «I piedi di Giarda all'organo hanno raggiunto la velocità di un ladro». *Giornale di Sicilia*, 14 aprile.
- Gallo, Giannino Omero (1931b). «L'organista di d'Annunzio». *Roma*, 8 gennaio.
- Gandolfo, Antonino (1931). «Figure e paesi dei 'Vicerè'». *L'Italia letteraria*, 20 settembre, p. 1.
- Giachino, Monica (1991), «La 'Chimera occhiuta' e la 'parola dominatrice': la folla nel 'Fuoco'». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 187-208.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Girardi, Maria (1994). «Gino Tagliapietra». *Diastema*, 4(9), pp. 34-44.
- Gravina, Renata (1997). *Il 'Notturmo' della Sirenetta*. A cura di Ilaria Crotti. Padova: Programma.

- Guarnieri Corazzol, Adriana (1988). *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2009). «La cultura musicale di Eleonora Duse». In: Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture = Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore, pp. 465-479.
- Incagliati, Matteo (1923). «D'Annunzio compone musica la sua opera "Frate Sole"». *Il Giornale d'Italia*, 11 settembre.
- Lanocita, Arturo (1943). «Un film sonoro di d'Annunzio che non fu mai sullo schermo». *Corriere della Sera*, 24 maggio.
- Lualdi, Adriano (1968). «D'Annunzio musicista». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, pp. 365-398.
- Malipiero, Gian Francesco (1966). «Ariel musicus». In: *Filo d'Arianna*. Torino: Einaudi, pp. 264-271.
- Malipiero, Gian Francesco (1968). «Ariel musicus». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, pp. 355-361.
- Macinanti, Andrea; Vannoni, Annarosa (2012). «Un amplesso di cuore. La corrispondenza fra Giovanni Pascoli e Marco Enrico Bossi». In: Mioli, Pietro (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925) = Atti dell'incontro di studi* (Bologna, 20-21 maggio 2011). Bologna: Clueb, pp. 37-59.
- Mariano, Emilio (1977). «Testi inediti della donazione Baccara». *Quaderni del Vittoriale*, 1, febbraio, pp. 31-37.
- Mazza, Attilio (2008). *D'Annunzio orbo veggente*. Pescara: Ianieri.
- Meucci, Renato. «D'Annunzio e la musica antica». *Hortus musicus*, 2(5), gennaio-marzo 2001, pp. 86-87; 2(6), aprile-giugno 2001, pp. 64-65; 2(7), luglio-settembre 2001, pp. 92-94; 3(9), gennaio-marzo 2002, pp. 82-83; 3(10), aprile-giugno 2002, pp. 78-79.
- Minardi, Gian Paolo (2008). «D'Annunzio e la musica antica». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 21-32.
- Mompellio, Federico (1952). *Marco Enrico Bossi*. Milano: Hoepli.
- Mutterle, Anco Marzio (1991). «'Il Fuoco' e le altre prose veneziane». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 45-59.
- Ojetti, Ugo (1957). *D'Annunzio amico maestro soldato. 1894-1944*. Firenze: Sansoni.

- Oliva, Gianni [1979] (2002). «Angelo Conti 'dolce filosofo'». In: *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Venezia: Marsilio, pp. 153-176.
- Oliva, Gianni (2013). «Il romanzo veneziano di d'Annunzio e la tradizione musicale italiana». *Oblio. Osservatorio bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, 3(12), pp. 50-58.
- Pestelli, Giorgio (1991). «La musica del "Notturmo"». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 279-289.
- Pizzetti, Ildebrando (1915). «I canti di guerra del popolo italiano». *La Lettura. Rivista Mensile del Corriere della Sera*, 15(9), 1° settembre.
- Ricorda, Ricciarda (1991). «Il 'fervido e sterile asceta della Bellezza': Angelo Conti». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 149-169.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Rusi, Michela (2000). «Damerini biografo di d'Annunzio». *Ateneo Veneto*, 187(38), pp. 237-252.
- Savona, Antonio Virgilio; Straniero, Michele L. (1981). *Canti della Grande Guerra*, vol. 1. Milano: Garzanti.
- Signorelli, Olga (1955). *Eleonora Duse*. Roma: Gherardo Casini.
- Simionato, Giuliano (2007). *Musicisti pascoliani: Marco Enrico Bossi*. Cesena: Stilgraf (estratto da *Studi Romagnoli*, 57), pp. 687-688.
- Solmi, Arrigo (1945). *Gabriele d'Annunzio e la genesi dell'impresa adriatica*. Milano: Rizzoli.
- Sorge, Paola (1984). «La musica nell'opera di d'Annunzio». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 18(4), ottobre-dicembre, pp. 612-624.
- Tosi, Bruno (1991). «Una lettera inedita a Tito Ricordi». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 271-276.
- Uras, Lara Sonja (2008). «D'Annunzio e i musicisti italiani: scambi epistolari». In: Guarneri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Leo S. Olschki, pp. 69-105.
- Uras, Lara Sonja (2012). «Bossi 'antiquario' tramite il Vate». In: Mioli, Pietro (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925) = Atti dell'incontro di studi* (Bologna, 20-21 maggio 2011). Bologna: Clueb, pp. 237-256.
- Verardo, Pietro (a cura di) (1977). *Il Conservatorio di musica 'Benedetto Marcello' di Venezia, 1876-1976*. Venezia: Stamperia di Venezia.
- Verdi, Luigi (1989). «D'Annunzio e Skrjabin». In: Ledda, Elena; Bassi, Adriano (a cura di), *D'Annunzio e la musica = Atti del Convegno inter-*

- nazionale di studio* (Gardone Riviera, Milano 22-23 ottobre 1988). Salò, pp. 47-78.
- Vitali, Carlo (1999). «Il Vate strizza l'occhio al musicista». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3, luglio-settembre, pp. 397-429.
- Zanetti, Roberto (1985). *La musica italiana nel Novecento*, vol. 1. Busto Arsizio: Bramante.
- Zanetti, Vincenzo (1866). *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*. Venezia: Stabilimento tipografico Antonelli.
- Zorzanello, Giulio (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *Quaderni del Vittoriale*, 37, gennaio-febbraio, pp. 11-26.

D'Annunzio e Venezia negli studi di Guy Tosi

Maddalena Rasera
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract In studies, more than forty, that the French academic Guy Tosi has dedicated to his favorite Italian author, Gabriele d'Annunzio, between 1942 and 1987, the name «Venice» appears many times. First, Venice is the city where d'Annunzio met French writers and artists: his translator Georges Hérelle, the musician Claude Debussy, the writer Maurice Barres, the dancer Ida Rubinstein. Secondly, Venice is associated primarily to the novel *Il Fuoco* that Guy Tosi has studied in numerous papers. Retracing these studies, important also for the discovery of many previously unpublished documents (especially correspondences), this paper aims to highlight the main contribution of the French academic about contacts and reminiscences of French literature in the work of d'Annunzio.

Keywords Comparative Literature. French Literature. Philology.

Negli studi, più di una quarantina, che Guy Tosi ha dedicato a Gabriele d'Annunzio tra il 1942 e il 1987,¹ prevale l'interesse per l'indagine delle fonti francesi, la ricostruzione delle amicizie dannunziane d'oltralpe e la riscoperta di corrispondenze e inediti. Uno scandaglio dei testi, puntuale e meticoloso, che ha saputo restituire commenti pionieristici abbracciando un periodo che, dalla fase naturalistica, arriva fino a quella segnata dalla scoperta del superuomo nicciano.

Non per questo la Venezia «Città del Silenzio», «questa pura Città d'arte», la «Città eroica e voluttuosa», la Venezia «città trionfante», «la Città di Vita», così come l'ha definita d'Annunzio nel *Fuoco*,² risulta assente in questo affresco tosiano, in cui lo studio della parte e del tutto, tendenze di un'intera epoca letteraria e indagine puntigliosa dei testi, si sommano e si rischiarano continuamente a vicenda.

1 Guy Tosi (Erzange 1910-Paris 2000) è stato uno dei più importanti studiosi di Gabriele d'Annunzio. Professore ordinario e poi emerito alla Sorbona, è stato autore di diverse monografie dannunziane (*Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle*, 1946; *D'Annunzio en Grèce*, 1947; *Debussy et d'Annunzio*, 1948; *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre*, 1961) e di più di quaranta studi su d'Annunzio e la Francia, ora raccolti nei due volumi a cui ci riferiremo nelle prossime note, Rasera 2013. Direttore, per alcuni anni, della casa editrice Denoël e dell'Institut Français di Firenze, dove ha dato vita a una collana di bibliografie franco-italiane, ha promosso la circolazione della letteratura italiana in Francia, in particolare, oltre a d'Annunzio, di autori come Curzio Malaparte, Guido Piovene e Alberto Moravia. Cfr. la mia *Notizia biobibliografica* al volume, pp. 24-29.

2 Così nel *Fuoco*, pp. 220-234, 249, 254.

Riferimenti a Venezia e a d'Annunzio ricorrono in particolare negli studi che Guy Tosi ha dedicato al *Fuoco*. Numerose sono, infatti, le immagini di Venezia che non hanno richiesto allo studioso un'indagine approfondita, ma che sono riaffiorate quasi spontaneamente, in sottofondo, legando le diverse esperienze dello scrittore e dell'uomo d'Annunzio.

Si ricorderà, in primo luogo, l'incontro con Georges Hérelle, avvenuto nell'agosto-settembre del 1894 proprio a Venezia, di cui Guy Tosi si è occupato soprattutto nella pubblicazione della corrispondenza tra i due e poi nei diversi studi dedicati al viaggio in Grecia e alla composizione di *Laus vitae*.³ Opere fondamentali nella storia della critica dannunziana per motivi diversi. La corrispondenza, perché ha rappresentato fino a pochi anni fa la sola edizione, benché parziale, disponibile agli studiosi che non volessero rifarsi ai manoscritti;⁴ gli studi su *Laus vitae* perché, oltre ad aver scoperto alcune fonti francesi inedite, hanno permesso per la prima volta al pubblico d'oltralpe di poter godere della traduzione del primo libro delle *Laudi*⁵ fino a quel momento conservato solo in bozze presso la Bibliothèque Nationale de France.⁶

In secondo luogo, si ricorderà l'amicizia con Claude Debussy, il solo musicista capace di portare conforto al poeta nei mesi di convalescenza, passati proprio in quella Casetta Rossa veneziana nel febbraio del 1916.⁷ O ancora, in quella stessa occasione, a maggio, la visita di Maurice Barrès, che rimane stupito dall'accoglienza di d'Annunzio, così sontuosa in rapporto al contesto storico dell'Italia in guerra.⁸

3 Cfr. a questo proposito Tosi 1946 e i due contributi raccolti in Rasera 2013, Tosi [1947] 2013 e Tosi [1967] 2013.

4 Il carteggio è poi stato ripubblicato recentemente in forma completa, cfr. Cimini 2004.

5 Già però apprezzato dagli scrittori francesi. Citiamo, a titolo di esempio, il giudizio di Maurice Barrès, pronunciato alla Sorbona durante le manifestazioni per il sesto centenario della morte di Dante: «Les *Laudi* sont le poème dédié à l'effort violent et à l'esprit de conquête. C'est la tradition à laquelle il est fort attaché qui la contient dans la lignée royale de sa race. Les *Laudi* sont n'auraient pas existées s'il n'y avait pas eu la *Divine Comédie*» (cfr. Tosi [1963] 2013, p. 334).

6 La vicenda editoriale di *Laus vitae* in Francia merita qualche cenno: poiché l'editore e il traduttore (Georges Hérelle) non avevano voluto pubblicare il volume senza il consenso del poeta e poiché d'Annunzio, trasferitosi al Vittoriale, non rispondeva quasi più alle lettere dei suoi amici francesi, si è aspettato fino al 1921, quando la *Revue de Paris* ha inviato André Doderet, il secondo traduttore francese di d'Annunzio, a Gardone Riviera per chiedere al poeta il consenso per la traduzione. Doderet è però rientrato in Francia senza che d'Annunzio avesse potuto o voluto considerare le carte e così, dopo essere esistita per lunghi anni solamente in bozze presso la Biblioteca di Troyes e presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, *Laus vitae* è stata finalmente pubblicata nel 1947 da Guy Tosi.

7 Cfr. Tosi [1947] 2013 oltre alla corrispondenza Tosi 1948.

8 Dell'amicizia tra d'Annunzio e Maurice Barrès, Guy Tosi si è occupato in uno studio del 1963, Tosi [1963] 2013.

Quando la delegazione francese formata da Stéphen Pichon, Louis Barthou e Joseph Reinach arriva a Venezia, assieme a Barrès, per una visita ufficiale sul fronte italiano, è il 17 maggio. Un quartetto sta eseguendo musiche di Franck, Ravel e Scriabin; d'Annunzio chiede il permesso di continuare. La sera i due amici fanno una lunga passeggiata fino ai giardini di Palazzo Contarini, nell'oscurità dovuta al passaggio degli aerei nemici.

Ancora, per descrivere le mani dell'attrice Réjane, frequentata a Parigi nella sua casa di rue de Berri, il poeta usa un ricordo veneziano:

Una sera, davanti ad un tavolo fiorito, vi ho sentita parlare della bellezza appassita degli antichi pizzi con così tanta delicatezza che io guardavo tutto il tempo le vostre dita come le dita di una fata di Burano. Voi mi renderete ancora più cara una antica parola italiana: *la gentilezza*. (Tosi [1957] 2013, p. 178)

Tosi ne parla in uno studio del 1957, in cui traccia il bilancio delle relazioni di Gabriele d'Annunzio con il mondo teatrale in Francia e ricorda la figura dell'attrice Julie Bartet, la «divina», intenta a leggere una pagina del *Fuoco*, durante una cena con Barrès al Pré Catelan nel 1910.

Venezia, ancora, ritorna come sottofondo all'incontro tra d'Annunzio e Ida Rubinstein alla vigilia della partenza per Fiume (cfr. Tosi [1947] 2013, p. 109) e come luogo in cui il poeta trascrive un pensiero di Anatole France, nell'ottobre del 1897:

Je voudrais que les peuples latins s'unissent pour élever sur quelque plage illustre et déserte un monument à la Méditerranée morte. (Tosi [1963] 2013, p. 346)

Come destinazione, infine, di un biglietto inviato da Paul Valéry all'amico André Doderet che, in cammino verso Fiume con l'intenzione di sottoporre al poeta le sue traduzioni della *Leda senza cigno* e dell'*Envoi à la France*, riceveva il 3 giugno a Venezia queste righe in italiano: «Penso che Lei arriverà forse... a presentarsi al Duca dell'Adriatico» (cfr. Tosi [1960] 2013, p. 207).

E quindi *Il Fuoco*, l'opera emblematica del rapporto tra d'Annunzio e Venezia e a cui la scrittore francese Montherlant ha dichiarato il proprio debito:

Questo libro trasformò letteralmente il mio modo di scrivere. Ero prigioniero di Flaubert; il *Fuoco* mi offrì elementi nuovi: uno stile di vita, che mi possedette per dieci anni. E uno stile di scrittore... Quello che è veramente unico in d'Annunzio è il suo sforzo ineguagliato di integrare alla vita e all'azione quotidiana le più alte forme d'arte, nella convinzione che poesia e cultura siano un'unica realtà. (Tosi [1975] 2013, p. 589)

Al *Fuoco*, Guy Tosi ha dedicato studi importanti, soprattutto per quanto riguarda la ricerca delle fonti francesi: Romain Rolland e l'Hippolyte Taine del *Voyage en Italie*.

Del primo, lo studioso si è occupato in due diversi lavori, in *D'Annunzio visto da Romain Rolland* del 1963, un lungo saggio diviso in due parti, nel quale analizza le tappe dell'amicizia tra i due, e nello studio del 1967 intitolato *Una fonte inedita del «Fuoco»: Romain Rolland*.⁹

Lavorando, anche in questo caso, con materiali quasi sempre di prima mano (le corrispondenze con i parenti e gli amici di Rolland, Malwida von Meysenbug, la sua confidente romana, André Suarès, Louis Gillet, Sofia Bertolini Guerrieri Gonzaga), Tosi ha ripercorso il rapporto di amicizia tra i due scrittori, un rapporto che per Rolland è incominciato ben prima del suo primo reale incontro con d'Annunzio, avvenuto nel 1897 nel salotto Lovatelli. I due si incontreranno poi molte altre volte, in Italia (a Roma, Milano, a Settignano) e in Svizzera. Proprio a Zurigo, nel 1899, Rolland ha l'occasione di vedere un d'Annunzio inquieto e prostrato, preoccupato dalla crisi scoppiata con la Duse a causa del *Fuoco* (cfr. Tosi [1963] 2013, pp. 256-257).

Di d'Annunzio, Rolland ammira soprattutto la «potenza del vivere». Scrive alla sua confidente Malwida:

Ma voi sapete che io non ho mai cercato nello stile che il vestito delle sensazioni. E sono queste che io ammiro; non è la potenza dello scrivere, è la potenza del vivere; è il realismo intenso che ricrea gli esseri buoni o cattivi, e i paesaggi poetici. Voi dite che con i paesaggi di Roma non è difficile fare delle descrizioni come quelle di d'Annunzio. Andate dunque a dire questo a un pittore! C'è un abisso tra vedere delle belle cose e sentirle. (Tosi [1963] 2013, p. 254)

Distinguendo in d'Annunzio l'artista e l'uomo, Rolland gli rimprovera, per certi aspetti, la mancanza di rigore morale, ma dall'altra è pronto a esaltarne la forza creatrice, quella forza che nel momento storico vissuto dai due deve essere glorificata, sia essa buona o cattiva. Dal 1895 lo scrittore francese non smetterà mai di ragionare sull'orizzonte intellettuale e morale di d'Annunzio, alternando simpatia e disaccordo, ma continuando a interrogarsi su questo personaggio così poliedrico del panorama europeo.

D'Annunzio, da parte sua, cerca in Rolland, oltre che un'amicizia, un aiuto per far fronte agli attacchi della critica francese che, guidata da Marcel Prévost, lo accusa, all'uscita del *Fuoco*, di avere sfruttato nella trama la sua relazione con la Duse. Alla fine di maggio, scrive, in francese, all'amico un messaggio che vale la pena riportare per intero:

9 Ora entrambi raccolti in Rasera (2013), Tosi [1963] 2013, [1967] 2013.

On veut voir dans la Foscarina une femme admirable que nous connaissons et que j'aime de toute mon âme. On veut voir dans un livre d'*invention* pure une sorte de biographie. Et on méconnaît l'essence véritable du livre, qui n'est qu'une célébration et une exaltation des plus hauts sentiments humains, un acte de reconnaissance vers une âme héroïque et seule. Je ne connais pas dans le roman moderne une créature qui soit comparable en beauté morale à la Foscarina. Je reçois aujourd'hui une dépêche de Paris qui m'annonce un article méchant de Marcel Prévost paru dans le Figaro. Encore! Je lirai l'article et je verrai ce qu'il y a à faire. Mais je voulais vous demander si vous seriez disposé à prendre ma défense, à écrire un article qui pourrait – en partie – être aussi «una intervista». Le sujet est très délicat et il faudrait, en même temps, de l'audace et de la prudence. Il faudrait en causer. Mais comment faire? Je n'ose pas vous proposer de venir à la Capponcina. Mais si vous êtes disposé à m'aider, je pourrais au moins vous envoyer des notes, des indications. Vous m'avez écrit, à propos du *Feu*, que ce livre vous semble plein «d'éternité». Vous avez donc compris son idéalité et sa mélancolie profonde et la force de son aspiration. Si vous partez demain pour Paris, écrivez-moi un mot à Settignano (Florence) et dites-moi ce que vous pensez, franchement et fraternellement. Je vous dirai encore une chose très importante. On a parlé dans des journaux ignobles de je ne sais quelle *rupture* et de je ne sais quelle *vengeance*! Il n'y a jamais eu d'ombre sans l'*amitié* dont je suis fier. En passant par Milan, j'allais justement rendre visite à mon amie souffrante. Ce livre ne touche pas notre vie. (Tosi [1963] 2013, pp. 263-264)

Rolland era in realtà pronto a difendere l'amico già prima che lui glielo chiedesse. Riguardo al *Fuoco* e a quello che lui aveva visto nella trama, scrive a d'Annunzio:

Vedo due libri nel vostro libro: una parte d'eternità che ammiro e una parte di vita reale che m'interessa; ma confesso che mi è impossibile non riconoscerli, sia voi sia la vostra amica. La realtà dei tratti è troppo marcata, non solo per la somiglianza fisica e morale, l'età, il temperamento, lo spirito dei personaggi, ma per una rete di fatti precisi (il vostro discorso a Venezia, la genesi dei vostri drammi, la *Città morta*, i ricordi d'infanzia della Foscarina, ecc.). In verità voi avete abbastanza idealizzato i caratteri, e anche quello della Foscarina, così ben idealizzato che man mano che si avanza nel libro diventa quasi doppio, alla fine dell'opera, simpatico e dolorosamente avvincente; all'inizio un po' meno. Vedo comunque nel *Fuoco* un poema che affonda le sue radici in una crisi della vostra vita e dove i dolori e le gioie quotidiane sono trasmutate in immagini eterne. È il diritto dell'opera d'arte. (Tosi [1963] 2013, pp. 265-266)

Dopo il soggiorno a Milano e il mancato incontro al Castello di Romanina a Pratovecchio, Rolland, d'Annunzio e la Duse si ritrovano insieme a compiere «un vero e proprio pellegrinaggio amoroso» (Tosi [1963] 2013, p. 277)¹⁰ a Pisa, Marina di Pisa e Foce d'Arno, durante il quale Rolland ha modo di scoprire come la musica tocchi profondamente l'anima del poeta sofferente. Scrive ancora a Malwida:

L'ho visto molto commosso da certe musiche di Beethoven, mentre cercava di dissimulare le lacrime [...]. Mi ha anche detto che questa musica di Beethoven lo turba a volte perché gli mostra la vanità di tutto ciò che scrive. (Tosi [1963] 2013, p. 276)

Ma d'Annunzio cerca, soprattutto nei lavori dell'amico francese, un'erudizione che può tornargli utile nel *Fuoco*.

Come ha dimostrato Tosi nel saggio del 1967, sul *Fuoco* pesa l'eredità di Rolland e, in particolare, delle idee tratte dalla sua tesi di dottorato, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, pubblicata nel 1895, che assumono un ruolo determinante nell'erudizione musicale del personaggio di Stelio Effrena. Lo stesso Rolland si dimostra al corrente di questo, nell'ennesima lettera a Malwida del maggio 1900:

d'Annunzio mi ha appena inviato il suo nuovo romanzo: *Il Fuoco*. Si compone di due parti molto diverse: una di passione sensuale, dove è come sempre superiore (che si abbia o no qualche simpatia per questo genere); l'altra, d'estetica, che è fredda e poco originale, macchiata soprattutto di un orgoglio stanco. Vi parla molto di musica, antica musica italiana, e si è notevolmente servito del mio libro; (non me lo aveva per nulla nascosto d'altronde). (Tosi [1963] 2013, p. 266)

Tosi propone quindi un preciso confronto tra *Il Fuoco* e l'opera di Rolland. I prestiti riguardano in particolare la musica di Wagner, la 'Camerata fiorentina' e Monteverdi, nomi che, secondo Tosi, non compaiono sotto la penna di d'Annunzio prima del *Fuoco* (cfr. Tosi [1967] 2013, p. 407). Alcune note di lettura non hanno lasciato nessuna traccia nell'opera di d'Annunzio, mentre per altre è stata fatta una trasposizione quasi letterale:¹¹

10 Rolland si ricorderà di questi momenti in Rolland 1947.

11 Per queste e per altre reminiscenze cfr. sempre Tosi [1967] 2013, pp. 413 e seguenti e in particolare la n. 38 a p. 417.

Il Fuoco

Quando mai vi fu al mondo un focolare
d'intelligenza più fervido?

Giulio Caccini insegnava che *all'eccellenza
del musico non servono le cose particolari,
ma tutte insieme* le cose.

La capellatura fulva di Iacopo Peri, dello
Zazzerino, fiammeggiava nel canto come
quella di Apollo.

Romain Rolland

les artistes y prirent une *intelligence*
des choses de l'art très supérieure à la
moyenne.

dans la profession de Musicien, dit. G
Caccini, «*per l'eccellenza sua non servono
solo le cose particolari, ma tutte insieme lo
fanno migliore*».

Peri «*le beau chanteur*». «*Bellissima
capellatura fra bionda e rossa*». Il lui devait
son surnom de *Zazzerino*.

O ancora:

Così quasi tre secoli innanzi, a Mantova, nel famoso teatro, seimila spettatori non avevano potuto contenere i singhiozzi, e i poeti avevano creduto alla presenza vivente d'Apollo su la nuova scena. (*Il Fuoco*, p. 290)

Così scrive d'Annunzio dopo che Donatella Arvale ha cantato il *Lamento d'Arianna*, facendo scoppiare in lacrime Lady Marta. E questo è quello che si trova nel lavoro di Rolland:

Toute la douleur concentrée dans ces pages passa par la voix d'Ariane dans le cœur de son auditoire (plus de 6.000 spectateurs) qui éclata en sanglots. (Tosi [1963] 2013, p. 415)

Le reminiscenze, sottolinea Tosi, non escludono che, ispirandosi a Romain Rolland, d'Annunzio si allontani spesso da lui, soprattutto per quello che riguarda alcuni giudizi su Wagner che rimandano, a loro volta, alla lamentela portata avanti dai simbolisti francesi e formulata da Mallarmé: «il poeta deve riprendere alla musica ciò che essa gli ha preso, è lui che deve assumere la direzione dello spettacolo totale» (Tosi [1967] 2013, p. 420).

In ogni caso, l'erudizione tratta dall'opera del francese, ascrivibile a un periodo precedente il primo incontro tra Rolland e d'Annunzio (maggio 1897),¹² si è poi prolungata nei colloqui personali tra i due a partire dal 1897. D'Annunzio fa partecipe il nuovo amico del suo allontanamento da Wagner, della sua simpatia per la musica antica, cita l'*Arianna* di Bene-

¹² «Le note che ne derivano [dall'*Histoire de l'Opéra*] figurano, nell'opera di Francesco Cimmino, sotto le date seguenti: 14-19 giugno 1896 (Venezia) e 27-28 febbraio 1897. Se queste indicazioni sono esatte, le note sono quindi anteriori al primo incontro dei due scrittori che è del maggio» (Tosi [1967] 2013, p. 420).

detto Marcello e le opere minori di Michelangelo Rossi. E Romain Rolland ha l'impressione che la cultura musicale del suo interlocutore sia «fatta in gran parte da frammenti di conversazioni rivissute con un'energia poetica» (cfr. Tosi [1963] 2013, p. 420).

Sul *Fuoco* pesa non solo l'eredità di Rolland, ma anche quella di Hippolyte Taine. Tosi la analizza in uno studio del 1968 (Tosi [1968] 2013).

Questa fedeltà a Taine, a cui d'Annunzio si era già riferito in un articolo apparso sulla *Tribuna* nel 1892 (D'Annunzio [1892] 1913), si ritrova nuovamente nelle pagine del *Fuoco*, soprattutto per quanto riguarda la visione di Venezia.

L'8 novembre 1895 d'Annunzio celebra la città in un discorso, *L'Allegoria dell'Autunno*, integrato più tardi nel *Fuoco*: Venezia e la Duse sono le eroine di questo fuoco di cui bruciano contemporaneamente gli amanti e la città «'anadiomene' che non è altro - in simbolo - che una fiamma inestinguibile attraverso un velo d'acqua». ¹³ Tuttavia, avverte Tosi, un lettore attento percepirà nelle descrizioni di Venezia, del suo paesaggio e delle sue opere d'arte, un occhio diverso, che non corrisponde solo a quello del letterato o dell'innamorato, ma che usa come lente d'ingrandimento le pagine del *Voyage en Italie*. Le reminiscenze riguardano soprattutto il paesaggio cittadino, l'acqua, i monumenti, la pittura veneziana.

Secondo la sua consuetudine, d'Annunzio si impadronisce, talvolta, di alcune espressioni letterali; altre volte, assembla e rimonta suggestioni prese qui e là.

Ecco per quanto riguarda le espressioni letterali.

Taine precisa il colore dell'acqua avvicinandolo alle statue che ha appena visto in Toscana: «ce sont des teintes *fauves de bronze* florentin où rampent sinueusement de longues lueurs» (cfr. per questo e per gli esempi successivi Tosi [1967] 2013, pp. 431 e seguenti). L'espressione viene ripresa da d'Annunzio almeno due volte: «l'acqua *bronzina*», «il luccicore del *bronzo consunto*». Ancora, le piramidi e le guglie viste da Taine sono «une *végétation de marbre*», la Salute gli sembra «un *étrange corail blanchâtre*» e San Giorgio «une *pompeuse coquille de nacre*». Nel *Fuoco* si ritrovano le «*tortili forme marine, biancheggianti in un color di madreperla*» e le «*valve perlifere*».

Così anche per le pitture. Riguardo al Bonifacio e al *Festin du Mauvais Riche*, Taine aveva notato i «*superbes corps*», le «*magnifiques femmes*», «*les colonnes veinées*», la «*volupté massive*». Il medesimo vocabolario ritorna, riguardo allo stesso quadro, nel *Fuoco*: voluttuoso, superbo, magnifico, venato. A proposito del *Trionfo di Venezia* Effrena parla di antri favolosi «dove *le gemme hanno uno sguardo*»; è un'immagine impiegata da Taine per un altro Veronese: *Venise entre la Paix et la Justice*: «*les pierres semblent des yeux magiques*».

13 Citato da Tosi [1968] 2013, p. 430.

E ora per quanto riguarda la capacità di d'Annunzio di riplasmare il materiale trovato.

Taine, ricordando il Tintoretto della Scuola di San Rocco, parla della sua «*furie d'invention*», del «*jet pressé, enflammé de son cerveau*», della sua «*fougue*»; sempre a questo proposito ritornano delle parole come «*fournaise*», «*flammes*», «*flamboisement*». D'Annunzio, che nel suo esemplare ha sottolineato «*la hardiesse et la facilité du jet*», riunisce queste immagini in un unico desiderio, applicando al suo quadro quello che Taine dice del genio di Tintoretto in generale: «*lo spirito infiammato del Tintoretto mi comunicherà dal suo Paradiso la furia e l'ardire*».

Ancora, la lezione di Taine si riconosce nelle concezioni estetiche che serpeggiano nel romanzo e che Tosi non manca di mettere a confronto con quelle della *Beata riva* di Angelo Conti, segnalando analogie e differenze:

Effrena non faceva se non tradurre nei ritmi della parola, il *linguaggio visibile* con cui già in quel luogo gli *antichi artefici* avevano significato l'aspirazione e l'implorazione della stirpe. (Tosi [1968] 2013, p. 434)¹⁴

Questi uomini profondi ignorano l'immensità ch'essi esprimono. Immersi nella vita con milioni di radici [...] essi assorbono infiniti elementi per trasfonderli e *condensarli in specie ideali* le cui essenze rimangono a loro ignote [...]. Essi sono i misteriosi tramiti per cui si appaga la perpetua aspirazione della *Natura verso i tipi ch'ella non riesce a stampare integri nelle sue impronte*. (Tosi [1968] 2013, p. 435)

La visione di Venezia che Taine esprime nel suo *Voyage en Italie* si differenzia da quella romantica che ha insistito sulla decadenza della città e sui canali putridi, per privilegiare la Venezia «città della Vita», i suoi colori, i grandi artisti del Rinascimento, i suoi monumenti, la sua gioia. Taine non era venuto a Venezia, come farà vent'anni più tardi Maurice Barrès, per cercare una risposta ai turbamenti del proprio Io. Le sue riflessioni sagaci e le sue annotazioni spesso nuove sembrano aver fornito all'autore del *Fuoco* materia per nutrire la sua lode di Venezia.

Come Taine è sedotto dalla «*vita strana [...] di quest'acqua muta*» (cfr. Tosi [1968] 2013, pp. 437 e seguenti), dalla «*lucentezza inestinguibile dell'acqua viva*», così d'Annunzio su questa stessa acqua, che definisce di «*morte*», sente la sua vita «*moltiplicarsi*». Per lui la vita sgorga dalle pietre stesse di Venezia, di tutta la città e, per esprimere quest'impressione, si ricorda di quello che Taine dice delle tele dei grandi maestri veneziani:

¹⁴ «Ce sont eux qui l'ont dégagé, précisé, incorporé dans une *forme visible*. Partout les *grands artistes* sont les *hérauts et les interprètes de leur peuple* [...]. Ils repensent l'idée qui constitue leur *race* et leur *âge*».

la volontà di gioire che *tutte le cose* intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita. [...] la pietra [...] assumeva [...] espressioni di *vita così intense* e nuove che veramente parve distrutta per lei la legge e la sua inerzia originale irradiarsi d'una miracolosa sensibilità. (Tosi [1968] 2013, p. 438)

Infine, il riferimento a Taine sarà usato da d'Annunzio anche nel suo elogio a Michetti, che rimanda all'Esposizione Internazionale d'Arte, e quindi a Venezia. A questo e a uno studio del rapporto tra d'Annunzio e le arti figurative, Tosi dedica due saggi fondamentali,¹⁵ in cui si sofferma su un aspetto per lui poco indagato dalla critica: l'uso delle fonti fatto da d'Annunzio nella composizione di questo elogio.

Questo, ricorda Tosi, è stato pubblicato in tre diverse versioni: nel 1893, con il titolo «I nostri artisti: Francesco Paolo Michetti», sulla *Tribuna Illustrata* (D'Annunzio 1893); nel 1896, con il titolo «Note su F.P. Michetti e la critica» sul *Convito* (D'Annunzio 1896), e infine nell'edizione definitiva del 1927 in *Prose di ricerca, di lotta e di comando* (D'Annunzio 1956), con il titolo «Dell'arte di Francesco Paolo Michetti». Quest'ultima edizione ripropone quella del 1896, ma con la variante che, all'epoca della prima redazione, la tela della *Figlia di Iorio* era annunciata ma non terminata (cfr. Tosi [1983] 2013, p. 1170). Attraverso una rilettura di questo testo, lo studioso pone l'attenzione sull'uso spregiudicato che d'Annunzio ha fatto delle sue fonti. Non solo, come era sua consuetudine, ha saccheggiato abbondantemente le sue fonti francesi, ma ha anche tentato un paragone che poteva risultare azzardato e mettere in imbarazzo l'amico Michetti: dire di lui quello che Séailles aveva detto di Leonardo da Vinci (cfr. Tosi [1968] 2013, pp. 1197-1198). Le suggestioni di cui d'Annunzio si impossessa sono tratte dal libro *Léonard de Vinci* e riguardano l'idea che l'arte *continui* la natura; anche di questa fonte, scoperta da Tosi nel 1973, viene proposto un preciso confronto testuale.¹⁶

Per concludere, ricordiamo soltanto che Venezia, e il *Fuoco*, compaiono già nel primissimo lavoro che Tosi dedica a d'Annunzio: la pubblicazione, nel 1942, dei dodici *Sonnets cisalpini*, i primi tentativi poetici di d'Annunzio in francese, inviati a Hérèlle come *étrennes* per il Natale del 1896 e rinvenuti dallo studioso nel fondo Georges Hérèlle a Troyes. Tre di questi

15 Cfr. Tosi [1983] 2013, [1983] 2013. Il secondo studio si concentra sull'analisi della scarsa attenzione di d'Annunzio verso la pittura francese a lui contemporanea, e in particolare verso l'Impressionismo.

16 Cfr. Tosi [1983] 2013, pp. 1181 e seguenti. Tra le altre fonti indagate da Tosi si trovano Barrès, Amiel, Taine, Fromentin, Joubert. Il caso di quest'ultimo merita particolare attenzione: se il nome di Joubert appare, infatti, come fonte, nelle prime due versioni dell'elogio, nel testo definitivo le idee dello scrittore francese sono conservate, ma il suo nome è scomparso (cfr. Tosi [1983] 2013, p. 1176).

sonetti rimandano a temi che saranno ripresi nel *Fuoco*. Per l'ottavo, *Æstus erat*, Tosi annota:

L'attitudine dell'amante è quella di Stelio Effrena verso la Foscarina «assetata e stanca». Vedere nel *Fuoco* la scena d'amore in un giardino, dopo il discorso del Poeta a palazzo Ducale. (Tosi [1942] 2013, p. 67)¹⁷

Così come per l'undicesimo sonetto, *Melpomène*:

... le monstre dolent que la Beauté délivre...

rappresenta qui la folla che aspira confusamente all'Arte che Stelio Effrena gli rivela (vedere il *Fuoco*, pp. 58-59).

... Dans le cirque profond...

Il teatro che Stelio Effrena pone sul Gianicolo e che d'Annunzio sognò per un momento di far costruire sui bordi del lago d'Albano (*Il Fuoco*, p. 68).¹⁸

Infine, il decimo sonetto, *La Grenade*:

Fruit, emblème nouveau de mon âme que hante
le désir de contraindre un monde à son empire
puisque mon âme enfin a dénoué la Spire
du reptile onduleux à la langue dardante,

fruit que j'aime entre tous, né d'une fleur ardente
aux pétales de flamme, au calice de cire,
fruit clos comme un écrin, couronné comme un sire,
que le peintre ingénu mit dans la main de Dante,

à Perséphoéia fille de Démètèr,
t'offrit le noir Hadès pour qu'en le clair Aithèr
elle n'oubliât pas les fleuves souterrains.

17 Per il testo completo del sonetto cfr. Tosi [1942] 2013, p. 61.

18 Per il testo del sonetto, cfr. Tosi [1942] 2013, p. 63.

Ainsi je veux, ô fruit antique de l'Enfer,
à la déesse Gloire avec l'or et le fer,
pour qu'elle se souviene, offrir tes rouges grains.
(*Il Fuoco*, pp. 62-63)

Tosi richiama in calce il riferimento al *Fuoco*, sottolineando quegli elementi di ripresa e continuità che caratterizzano l'opera dannunziana:

i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano, e nell'acutezza della foglia e nel colore fiammeo del balaustro e nella gemmosa polpa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte. (*Il Fuoco*, p. 210)

Forse, per riconoscere la 'qualità di quest'arte', era necessaria l'abilità di uno studioso franco-italiano, pronto a cogliere, in d'Annunzio, le suggestioni italiane e francesi più nascoste.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Lorenzini Niva (a cura di) (1989). *Il Fuoco: d'Annunzio, Gabriele*, vol. 2, *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, Gabriele (1893). «I nostri artisti: Francesco Paolo Michetti». *Tribuna Illustrata*, 5, maggio.
- D'Annunzio, Gabriele (1896). «Note su F.P. Michetti e la critica». *Convitto*, 8, luglio-dicembre.
- D'Annunzio, Gabriele (1956). «Dell'arte di Francesco Paolo Michetti». In: Bianchetti, Egidio (a cura di), *Prose di ricerca, di lotta e di comando*, vol. 3. Milano: Mondadori, pp. 353-364.
- D'Annunzio, Gabriele [1892] (1913). «Per la gloria di un vecchio». *La Tribuna*, 24-26 luglio. In: Castelli, Alighiero (a cura di), *Pagine disperse*. Roma: Bernardo Lux, pp. 536-540.
- Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. Prefazione di Gianni Oliva; con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Carabba.
- Rolland, Romain (1947). «Gabriele d'Annunzio et la Duse». *Les œuvres libres*, n.s., 20, pp. 3-50.
- Tosi, Guy (1946). *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle: correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*. Paris: Denoël.
- Tosi, Guy (éd.) (1948). *Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, correspondance inédite*. Paris: Denoël.
- Tosi, Guy [1942] (2013). «Sonetti cisalpini». In: Rasera 2013, pp. 53-69.

- Tosi, Guy [1947] (2013a). «Gabriele d'Annunzio in Grecia e l'incontro di Ulisse». In: Rasera 2013, pp. 85-100.
- Tosi, Guy [1947] (2013b). «Gabriele d'Annunzio, Ida Rubinstein e Claudio Debussy». In: Rasera 2013, pp. 101-130.
- Tosi, Guy [1957] (2013). «Le relazioni di Gabriele d'Annunzio nel mondo del teatro in Francia (1910-1914)». In: Rasera 2013, pp. 159-190.
- Tosi, Guy [1960] (2013). «Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry». In: Rasera 2013, pp. 203-224.
- Tosi, Guy [1963] (2013a). «D'Annunzio visto da Romain Rolland». In: Rasera 2013, pp. 241-304.
- Tosi, Guy [1963] (2013b). «Gabriele d'Annunzio visto da Maurice Barrès». In: Rasera 2013, pp. 305-342.
- Tosi, Guy [1967] (2013a). «Una fonte inedita del 'Fuoco': Romain Rolland». In: Rasera 2013, pp. 407-420.
- Tosi, Guy [1967] (2013b). «Una fonte inedita di 'Laus vitae': 'Les excursions archéologiques' di Charles Diehl». In: Rasera 2013, pp. 421-428.
- Tosi, Guy [1968] 2013. «D'Annunzio, Taine e Paul de Saint Victor». In: Rasera 2013, pp. 429-468.
- Tosi, Guy [1975] (2013). «D'Annunzio e la critica in Francia». In: Rasera 2013, pp. 585-598.
- Tosi, Guy [1983] (2013a). «D'Annunzio critico d'arte». In: Rasera 2013, pp. 1169-1124.
- Tosi, Guy [1983] (2013b). «D'Annunzio e la pittura francese». In: Rasera 2013, pp. 1125-1168.

Ricordo di Emilio Mariano

Anco Marzio Mutterle
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Impossibile, intervenendo a questo Convegno, non richiamare quello dannunziano del 1988 presso l'Ateneo Veneto, e colui che ne fu in maggior parte l'ideatore e promotore. Emilio Mariano è figura di studioso dannunziano del quale sarebbe ingeneroso non riconoscere i meriti e la spiccata, particolarissima personalità.

Mariano fu per alcuni decenni sovrintendente del Vittoriale; dagli anni Settanta in poi, docente a Ca' Foscari. Fino ad allora, era stato autore di un volume, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*, 1962, accuratamente documentato, ma ancora condizionato da una prospettiva estetizzante, nettamente spiazzato rispetto al doveroso ridimensionamento in senso storicistico-politico che la figura del Vate veniva incontrando in quegli anni. Per Mariano l'inserimento nell'ambiente veneziano non soltanto rafforzò un naturale equilibrio tra doveri e competenze, ma favorì pure un irrobustimento del discorso critico e degli strumenti di ricerca. Il fatto è che la docenza universitaria gli fornì quell'identità scientifica di cui aveva sempre avvertito la necessità, e che gli consentì di integrare le attività organizzative e archivistiche cui continuava ad essere tenuto in qualità di sovrintendente, con la maturazione della sua originalità intellettuale. La direzione dei «Quaderni dannunziani» (poi «Quaderni del Vittoriale»), l'organizzazione di convegni e persino dell'estate teatrale presso il Vittoriale, trovavano alimento e ricambio nella città della Duse e del *Fuoco*; in molti sono stati testimoni del suo continuo sforzo nello svolgere un'attività culturale dai termini molto concreti, scrupolo conservativo e curiosità problematica insieme. Ad esempio, il suo impegno per acquisire al Vittoriale il lascito di Luisa Baccara si prolungò per anni. Così, per traiettorie del tutto personali, Mariano riuscì a offrire uno stimolo costante, una carica di entusiasmo che consentì di rivitalizzare e rendere credibili d'Annunzio e il suo rapporto con Venezia. Mariano credeva nell'università come istituzione e laboratorio del sapere.

Germanista in origine (allievo di Vincenzo Errante), fu autore – per quanto la circostanza possa apparire anomala – di un fortunatissimo e più volte edito *Orfeo*, antologia universale della lirica d'amore. Gli si deve anche, in collaborazione con Renzo De Felice, la pubblicazione del carteggio tra d'Annunzio e Mussolini. Nella carriera accademica – nato nel 1913,

vi si era inserito tardivamente - non poteva riscuotere grande fortuna, causa una metodologia giudicata, a ragione o a torto, non strettamente specialistica. Tuttavia, resta innegabile che a partire dagli anni veneziani il livello del suo orizzonte critico segnò un balzo di qualità, una sintonia tra capacità organizzativa e ricerca pura. Una serie di contributi, pubblicati quasi tutti presso il Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara e purtroppo mai confluiti in monografia, costituiscono acquisizioni originali, tecnicamente ferratissime, non solo sulla poesia dannunziana, ma anche sulla cultura e la poetica dell'autore. Tra questi, sono assolutamente da segnalare e riprendere almeno gli scritti sulla cultura germanica e sul rapporto con Pascoli. Pur rimanendo convinto del presupposto di sempre circa l'assoluta vitalità solare, esistenziale del suo autore, attraverso gli anni Mariano era pervenuto a un discorso di sintesi («linea greca», nelle sue pagine) che diagnosticava una struttura fondamentale nella letteratura italiana di cui d'Annunzio era semplicemente il punto terminale: prima di costui, Leopardi e Foscolo, e più a monte ancora, Poliziano e taluni umanisti; poco a che fare col neoclassicismo, bensì linea di materialismo assoluto, cultura del mito come conoscenza vissuta. Una maniera non banale di riprendere Nietzsche. Gli studenti ne rispettavano lo scrupolo didattico e la vastità di orizzonte. Noi eravamo soliti scherzare accusandolo di insegnare agli studenti un Leopardi alcionico.

La sua era una presenza fantasiosa. Spesso per le correzioni estive dei temi d'esame si veniva convocati al Vittoriale: gite di lavoro, coronate da una cena ospitale e un invito a teatro. Fu uomo generoso, tollerante, e distratto. I suoi trasferimenti in auto tra Gardone e Desenzano erano segnati da qualche sinistro; poteva accadere che a Desenzano scegliesse talora una carrozza destinata al confine orientale - dovrei rievocare le collere furiose di Mario Baratto a tale riguardo. Insomma si trattava (retorica del tempo!) di un autentico signore: indifferente ai problemi piccoli, suoi o di altri, e sensibilissimo non senza egoismo alla bellezza dei grandi principi, tra cui l'amicizia. Era la sua strategia dannunziana.

Gli devo, insieme a molte cose, la familiarità con gli strumenti di studio del mondo di d'Annunzio che mi aiutò a vincere una iniziale diffidenza; e la liberale simpatia che pose in atto verso un giovane assistente insofferente di tutele. Per tali motivi, ritengo che rendere un omaggio minimo a Emilio Mariano sia atto doveroso.

Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio

Ilaria Crotti
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The analysis is dedicated to one of the most pervasive semantic fields of the *Notturmo*, that is the 'space-time' of the night: a domain that has fostered the development of metamorphic images. Alternating variations and recoveries, the night-related themes – intending night also as epiphanic 'space-time' of mourning, of sacrifice, of self-giving – are analyzed both by a rhetorical point of view and stylistic, while the Venetian *promenades* that set the rhythm of the textual syntax, describing even the urban space of a Venice obscured by war, are vivid occasions to discover the persistent polymorphism of the first person that lives and writes.

Keywords D'Annunzio Prose Writer. Notturmo. Thematic Criticism.

In una missiva indirizzata il 14 febbraio 1917 ad Adolfo de Carolis, d'Annunzio prescriveva all'incisore,¹ ammirato in special modo per le illustrazioni che avevano impreziosito l'apparato figurativo dell'edizione Zanichelli dei *Carmina* pascoliani (1914), la traccia vincolante cui attenersi per corredare di immagini la *princeps* del *Notturmo*:

Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spirituale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione. (Coletti 1977, p. 21)

Uno stralcio di scrittura epistolare, codesto, in cui ricorrono alcune tra le più eloquenti parole chiave del *Notturmo*:² notte, funebre, sguardo,³ ombra, allucinazione; mentre, da un punto di vista retorico, ecco avvicinarsi

1 Sull'intenso legame artistico intercorso cfr. *Adolfo De Carolis*, in Salierno 1989, pp. 95-128. Più in generale, per quanto concerne il rapporto col figurativo, rimando agli interventi confluiti nella sezione *Il «Notturmo» e le arti figurative*, in Mariano 1991, pp. 277-387.

2 Mi attengo all'edizione Andreoli, Zanetti 2005a [= N].

3 Mi sono già soffermata sul polimorfismo dello sguardo notturno, interpretato anche in accezione stilistica, in Crotti, in Mariano 1991, pp. 331-358.

termini quali simbolo, emblema, figura. Ci troviamo dinanzi, insomma, a una sorta di assai lucido micro manifesto semantico e stilistico che, a quell'altezza, quando il testo, datato nell'explicit dell'*Annotazione* 4 novembre 1921⁴ ma destinato a comparire in libreria il 22 di quel mese, restava ancora in parte *in fieri*, fermo all'elaborazione della terza delle sue cinque fasi, situabile tra l'autunno del 1916 e il marzo seguente,⁵ prefigura per approssimazione quello che sarà l'esito finale.

Se i temi rimandanti alla notte e le dimensioni spaziotemporali evocate dai notturni, in ogni rivisitazione analogica o metaforica possibile, come nei loro compositi travestimenti metamorfici, costituiscono il registro prevalente, per non dire ossessivo, della fittissima rete di immagini imperversante senza posa nella prova dannunziana, anche in relazione al 'mito personale', dai risvolti sia privati che pubblici e politici,⁶ costruito con determinazione dall'io che scrive, nella presente occasione mi soffermerei più in dettaglio sui luoghi testuali in cui le notti, e in particolare quelle veneziane, appaiono declinate su uno spartito più referenziale, mentre il quoziente analogico parrebbe tenuto sottotraccia. Con l'avvertenza, altamente necessaria quando si guardi al caso d'Annunzio, che la relazione tra la sfera dell'oggettivo/referenziale e una più *fictional* si rivela non solo apparecchiata ad arte, ma anche programmata in sinergia; così da supportare un ritmo alterno e un andamento pausato, affatto funzionale a quella costruzione per dislivelli e per trapassi che contraddistingue l'opera: una composizione le cui scansioni sia strutturali che timbriche, ora martellanti, ora sfumanti nel silenzio, mirano ad assimilarsi ai momenti difformi del volo, talvolta assordanti, talaltra inclini a un oblio estatico quasi assoluto.⁷

4 È noto come la scelta della data fu dettata da motivazioni ideologiche e simboliche, non solo perché celebrativa del terzo anniversario della vittoria, ma anche in omaggio alla tumulazione del Milite Ignoto sull'Altare della Patria, a Roma.

5 Rimando in merito ai contributi di Carla Riccardi, *L'elaborazione del «Notturmo»: il delirio lirico organizzato*, in Convegno 1987, pp. 37-61, e Luisa Magrini, *I cartigli del «Notturmo»*, in Convegno 1987, pp. 29-36.

6 Per quanto concerne quest'ultimo ambito cfr. Mario Isnenghi, *D'Annunzio e l'ideologia della venezianità*, in Mariano 1991, pp. 229-244.

7 Librato nel silenzio del motore ma nella sonorità di un canto vocale quasi mistico è, ad esempio, quell'esperienza di volo verso Pola che Miraglia stesso, rapito dinanzi allo spettacolo primigenio di un'alba, rivela all'io 'notturno': «Allora il buon pilota gli confidò non senza timidezza che una mattina, essendo partito per Pola prima della levata del sole ed essendo giunto nel mezzo mare, vide il disco rovente sorgere nella nebbietta lontana e tutte le acque giubilare 'a quel primo colpo di timpano'. Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E, mentre l'Albatro abbandonato a sé stesso ondeggiava nell'aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole e la musica del suo canto. E soltanto così comprese l'ebbrezza di san Francesco nel Cantico delle Creature. Né poi ebbe più memoria di quelle parole e di quella musica» (N, pp. 261-262).

Insomma, se il registro afferente al reale risulta qui giustapposto ad altri, invece declinabili sul versante dell'invenzione, di natura autobiografica o memoriale che sia, relativa al dominio del sogno o ai molteplici procedimenti di condensazione e spostamento di cui si nutrono le tre 'offerte', opzioni siffatte mirano alla creazione programmatica di alternanze e di avvicendamenti estremamente eloquenti, governati come sono dalle leggi della ripresa, della variazione e della discordanza.

È noto come nella prova dannunziana convivano e si giustappongano livelli diversi, che provvedono a contaminarsi a vicenda. Le immagini della notte, infatti, ove flesse sul registro metaforico o, addirittura, allegorico, si dilatano ad oltranza, colonizzando campi semantici molto estesi, interessanti i territori dell'ipogeo come le loro poliedriche pertinenze ctonie. Esse chiamano in causa svariate icone connesse ai temi del buio, del lutto, del sacrificio e della morte, qui ricodificati in quanto stratigrafia 'profonda' sia dell'esistenza, sia del soggetto che, esperandola, la patisce. Ecco, quindi, un proliferare di serie di significati che si avvalgono di una nutrita sequenza di epifanie oggettuali: il letto come bara e come velivolo, le assi di legno che li assemblano, la culla mortuaria, gli apparati funebri, gli strumenti di tortura e di morte, la trincea devastata.

Come mi pare rilevante, per addurre un singolo episodio, sebbene indicativo, che la sconvolgente scoperta/invenzione dell'agonia prima e della morte poi, esperite per la prima volta durante l'infanzia, sia narrata all'altezza della *Terza offerta* mediante il recupero memoriale del frangente della morte di Aquilino, l'amatissimo cavallino sardo: evento spiato attraverso l'apertura della carrozza degli sponsali stazionante nella rimessa pescarese, quindi posto come in cornice. Rappresenterà, questo, un frangente determinante per l'iter formativo dell'io che scrive, in occasione del quale il tempo della notte, una volta ricondotto alla festività della Commemorazione dei Defunti, nella loro veste ambivalente di portatori 'notturni' di doni ai bambini, offre parametri estremamente incisivi («Dallo sportello, stretti nello sbigottimento, noi guardavamo senza piangere, con un cuore serrato che non lasciava passare né una goccia di sangue né una lacrima di dolore. Guardavamo per la prima volta la morte, noi che non ci avevamo mai pensato se non nella notte dopo Ognissanti per aspettare che ci portasse i suoi doni»; N, p. 352). Notte per antonomasia di lutto, codesta, dove i segni di morte giustapposti a quelli traditi da usanze ancestrali erano già stati annunciati all'altezza della *Prima offerta* in occasione della morte di Giuseppe Miraglia («I morti passeggiano stanotte, come nella notte tra Ognissanti e il Due novembre»; N, p. 173).

Allora la tematica suggerita dalla notte, paradigma determinante anche per interpretare quel *Bildungsroman* rovesciato di segno che è il *Notturmo*, appare strettamente connessa alla costruzione della sagoma polimorfa dell'io che scrive: una prima persona onnipresente persino in quanto ombra di se stessa, la quale, anche grazie alla sua esibita 'estraneità', si

assimila addirittura a un «animale notturno», larva visitata a sua volta dalle parvenze altrui («A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato. | Quando m'accosto al letto, il mio piede si fa più lieve sul tappeto, come la zampa di un animale notturno che traversi una prateria»; N, p. 379).

Né va sottaciuto che nel testo appaiono non solo ricorrenti, ma anche scandite, alcune immagini notturne riservate a città, quali Roma, Pisa, Atene e Tebe, rivestenti un significato perspicuo nell'iter biografico e artistico dannunziano; come se, grazie alle peculiarità che una dimensione siffatta contempla, quelle ritenute più indicative, anche da un punto di vista storico, avessero modo di rivelarsi in tutta la loro magnificenza, esaltata proprio dalla caducità: fastosità insidiata dalle ingiurie inflitte dagli eventi e dal tempo.

L'occorrenza pisana, narrata all'altezza della *Seconda offerta* è, in questa linea interpretativa, icastica, laddove gli spazi di Piazza del Duomo, del Battistero e del Camposanto, battuti dalla pioggia di marzo, lambiti da un'acqua contaminata dalla putredine e letti nella penombra dell'imbrunire, in compagnia di Ghìsola, assurgono a epifania del transeunte:

Allora scendemmo dalla soglia liscia. Abbandonammo il bronzo e il marmo per l'erba. Imbruniva. Eravamo soli. E la vita ci conduceva per la mano indulgentemente.

Si diceva che dalle gore e dai canali, di là dal Camposanto, si levasse verso sera una febbre tacita e venisse a vagare pel prato pio. Ma non sentimmo se non il brivido della primavera molliccia. [...]

Imbruniva. L'ombra del marmo era cerulea. È quello un marmo che a vespro fa il turchino come il lapislazzuli. Inazzurrava l'erba, quasi con una pennellata d'oltremare. (N, p. 231)

Circoscrivere la presente analisi alle occorrenze in cui Venezia viene narrata nottetempo, pertanto, non può indurre a ignorare le molte sfaccettature del poliedro che le fanno corona, dal momento che è la forma medesima del testo, ma non solo, anche la sua elaborata stratigrafia semantica, a reclamarlo.

Esordirei con le sequenze destinate a dare conto ossessivamente dei tragitti che gravitano attorno a quello che è il fulcro dell'andirivieni, ovvero la salma dell'aviatore, nonché amico carissimo, Giuseppe Miraglia, caduto il 21 dicembre 1915 assieme al motorista Giorgio Fracassini nel mare veneziano, durante il volo di collaudo di un idrovolante.

I ben quattro attraversamenti di Venezia, processioni luttuose che si avvalgono della forma della *promenade* privandola dei suoi tratti cultural-

mente ameni e socialmente dilettevoli⁸ per convertirla in una sorta di processione misterica, di sacra rappresentazione e di danza macabra iterata, trasformano la città in una 'corsia' di morte: percorrerne le varie tappe per soffermarsi dinanzi ad alcune 'stazioni' significa anche esperire un iter di espiazione e di lutto che si rivelerà carico di drammaticità.

La prima delle *promenades* si fa riferire alla sortita notturna del 26 dicembre 1915, Santo Stefano, in compagnia dell'ufficiale di Stato Maggiore Manfredi Gravina, col proposito di accompagnare la figlia⁹ all'Albergo Danieli, dove Renata alloggiava, e al ritorno in solitudine nella dimora prediletta, la Casetta rossa, affacciata sul Canal Grande accanto a Palazzo Corner.¹⁰ Le sue tappe, pertanto, toccano in più punti Piazza San Marco, oltrepassandola, per guadagnare poi Riva degli Schiavoni, dove è ubicato il Danieli; più minuta la resa del percorso inverso, modulato da soste sulla Riva, all'altezza della Piazzetta, indi sotto le lampade azzurre delle Procuratie, sul Ponte di San Moisè, per poi trattenersi dinanzi alla calle che conduce alla Corte Michiel, nei cui pressi abitava Miraglia, alla chiesa di Santa Maria del Giglio e, infine, in Campo San Maurizio. La 'passeggiata', infatti, è segnata da una presenza-assenza ossessiva, quella dell'ombra di Miraglia, mentre la notte veneziana, vigilia del seppellimento del caduto, è percorsa da immagini fumose di nebbia, tradotte nei timbri assieme cromatici e musicali, perché anche prossimi alle sonorità di Debussy, del grigio azzurro e del bianco; toni cari, peraltro, ai cromatismi della pittrice americana Romaine Brooks, Cinerina, a quell'altezza impegnata a ritrarre il poeta *en aviateur* nel suo atelier alle Zattere. Sono l'aria e l'acqua che sembrano permutare a vicenda le loro sostanze, ottennebrando la percezione di ogni eventuale suono. Anche l'andamento sintattico e lo stile nominale rinnovano nella scrittura i radi passi dei 'viandanti', quasi caracollanti sul limitare dell'Ade:

8 Alcune note indicative riservate alla *promenade*, in quanto esperienza del paesaggio mediata dalla letteratura, in Marthe Dozon, *Promenades dans Rome*, in Caspar 2004, pp. 179-185.

9 Mi sono occupata del ruolo svolto dalla figlia naturale di d'Annunzio e di Maria Gravina Anguissola Cruyllas di Ramacca, appartenente a una nobile famiglia siciliana, Renata Anguissola di San Damiano, appellata Sirenetta nel *Notturmo*, e della stesura di un suo *Notturmo* che il padre provvide a censurare, in Crotti 1997, pp. 9-34.

10 L'occhio accorto e sensibile del Damerini ha indugiato sulla descrizione degli interni della casetta, eretta da Fritz Hohenlohe: «una scatola, ove lo spazio fu utilizzato con intelligenza fino all'ultimo centimetro cubico e dove la suppellettile Luigi XVI entrò adagio, pezzo per pezzo, scelta con infinito scrupolo e con sicura conoscenza, minuta e leggera come le dimensioni delle stanze richiedevano. Nel '96, quando il poeta la frequentò con e senza la Duse, il lavoro di selezione dei mobili, delle pitture, delle decorazioni era ancor lungi dall'aver raggiunto quel meraviglioso equilibrio, quella perfezione stilistica che toccò qualche anno più tardi con la sostituzione delle pareti a specchi che le davano l'aspetto di un ambiente subacqueo alle pitture della sala da pranzo ricordate nella descrizione dannunziana» (Damerini 1992, pp. 53-54).

Usciamo. Mastichiamo la nebbia.

La città è piena di fantasmi.

Gli uomini camminano senza far rumore, fasciati di caligine.

I canali fumigano.

Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.

Qualche canto d'ubriaco, qualche vocìo, qualche schiamazzo.

I fanali azzurri nella fumea.

Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia. (N, p. 173)

Già a questa altezza, nell'ambito della *Prima offerta*, ecco farsi avanti l'immagine di una Venezia letta come una sorta di oltretomba percorsa da insistiti segni di morte, mentre il lutto non esita a rivestirsi di cadenze orride e macabre: «Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno», dove «I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano» (N, p. 173), a lato di coloro che la attraversano. Rappresenterà, codesta, un'interpretazione della città destinata a essere ripresa con insistenza, così da assurgere a vero e proprio cliché per altre prove future, e non solo dannunziane.¹¹ Infatti lungo l'itinerario del ritorno il solitario percepirà accanto a sé la presenza di «qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi» (N, p. 174):

È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura.

Ha un vestito neutro, indefinibile, di color grigiastro, con un berretto anche grigiastro.

È silenzioso, d'un silenzio singolare, come se non abitasse in lui alcuna voce né alcun soffio.

Cammina senza tacchi, senza scarpe, senza sandali.

Ho una sensazione istintiva di terrore. Rallento il passo. Lo vedo dinanzi a me. (N, p. 174)

La larva inquietante di Miraglia, quella notte di vigilia ancora senza pace, in attesa com'è di sepoltura, a fianco del vivo in un primo momento, indi, oltrepassatolo, dinanzi a lui, per poi ritornargli accanto, fluttuare lieve, farsi ombra grigia e svanire inspiegabilmente nel nulla («Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra»; N, p. 175), trasforma il *promeneur*, il quale, anche ritornando sui propri passi, tenta invano di mettersi sulle sue tracce, in un investigatore dell'oltre. Quello sconosciuto, d'altro canto, si assimila a una specie di personaggio persecutore, affine per alcuni tratti a quei personaggi/fantasma pirandelliani che assillano il loro autore senza

¹¹ Una disamina capillare dei molti nessi che legano d'Annunzio a Venezia, condotta con acribia sia in direzione testuale che contestuale, in Giaccon 2009, pp. 17-98.

concedergli tregua.¹² Il terrore di incappare di nuovo nella perturbante sagoma umbratile lungo la porzione finale del tragitto, una volta che ci si è infilati «nella calle strettissima che conduce alla Casa rossa» (N, p. 175), dove non esistono vie di fuga, viene espresso a chiare lettere.

Né va sottaciuto un dato referenziale, caratterizzante la dimensione notturna della città, oscurata nottetempo a causa del coprifuoco,¹³ che d'Annunzio, da parte sua, traspone in ben altri termini, allegorizzandone l'abbandono e l'inerzia («Costanza nell'azione viva, nell'inerzia di Venezia, nella caligine della città sparente che la guerra sembrava aver vuotata perfino degli ultimi rimasugli vitali»; N, p. 176).

La seconda uscita notturna, ancora all'altezza della *Prima offerta*, compiuta un'analessi, è riservata al resoconto molto dettagliato di una serata non felice, quella del 20 dicembre 1915, ossia la precedente il giorno della morte del Miraglia, trascorsa dapprima di malavoglia in trattoria, in compagnia di Renata, Cinerina, Alberto Blanc, il «costruttore di bombe incendiarie e di telemetri» (N, p. 179), e Manfredi Gravina, mentre si annota in uno stile prettamente diaristico: «Pessimo pranzo, conversazione svogliata. Renata è triste. Alberto è di umor nero, parla poco. [...] Portano frutti insipidi. La vita a un tratto perde ogni sapore. Quella stanza è fredda e bianca come un ospedale» (N, p. 182).

Dopo la cena il gruppo intraprende un tragitto in parte affine a quello narrato in precedenza, sebbene destinato a verificarsi successivamente, scortando Renata fino al Danieli. Ma è l'assenza 'ingombrante', e rimpiaanta da tutta la brigata, del comune amico Miraglia, non disponibile poiché di guardia a Sant'Andrea che viene evocata di continuo: quel suo 'non esserci' sembra preannunciare un distacco d'altro segno. Proprio quell'assenza si rovescia in una presenza quasi ossessiva: il Gravina che ne richiama le movenze («Manfredi racconta come ogni volta che Miraglia esce dalla trattoria su la fundamenta, batta il naso nel muro»; N, p. 182), la inserviente del caffè al Ponte dei Baretteri va in cerca della sua sagoma tra il gruppo dei clienti abituali («La ragazza rossa sembra cercare con gli occhi Beppino, il compagno abituale, che non c'è»; N, p. 182), Gravina e Renata all'uscita del locale non possono che intrattenersi parlando di lui («Nell'uscire, Manfredi e Renata vanno innanzi. Da qualche parola che mi giunge, sento che egli le racconta gli anni d'Accademia passati con l'amico nostro a Livorno»; N, p. 182).

12 Mi riferisco, ad esempio, a una novella paradigmatica in questo senso come «La tragedia d'un personaggio», apparsa sul *Corriere della Sera* il 19 ottobre 1911, ma anche a «I fortunati» (1911), «Risposta» (1912), «I pensionati della memoria» (1914) e «Colloqui coi personaggi» (1915), dove la ricerca che investe lo statuto del personaggio 'da fare' preannuncia l'imminenza della scena. In merito si veda Puppa 1987, pp. 33-62.

13 Per avere contezza delle condizioni oggettive in cui versava la città in tempo di guerra, della capillare rete difensiva contraerea approntata sulle altane, e delle incursioni aeree che ne lesero in vari punti il tessuto urbano si veda Damerini 1992, pp. 129-148.

L'itinerario tocca questa volta le Mercerie per oltrepassare il Ponte dei Baretteri e fare ingresso da quel lato in una Piazza sovrastata dalla luna, la cui luminosità biancheggiante gioca a contrasto con l'oscurità della calle («Dal sottoportico sbocchiamo in Piazza, entriamo nell'incantesimo. | La luna è quasi piena. L'aria è fredda. | La Merceria s'abbuia, stretta e ingombra»; N, p. 182). Nelle tappe successive ecco il Ponte della Paglia e la Riva degli Schiavoni, mentre si diffondono musiche provenienti dal Caffè Orientale, ubicato presso il Danieli. Renata, tuttavia, esprime il desiderio di non rientrare subito in albergo e quindi la comitiva prosegue, scortando Manfredi fino all'Arsenale: occasione propizia per osservare alla luce lunare «i Leoni mandati in dono alla Patria da Francesco Morosini conquistatore della Morea. C'indugiamo a riconoscere quale sia il più bello» (N, p. 183). È solo dopo questa tappa, atto di ossequio alla potenza navale veneziana nel Mediterraneo, che il piccolo gruppo si separa: il padre torna sui propri passi e riaccompagna la figlia al Danieli, accomunati da un sentimento di tristezza per la «serata perduta». Infatti, in quella immediatamente precedente del 19 dicembre,¹⁴ la presenza di Miraglia aveva impresso tutt'altro segno ai percorsi iterati degli amici: «Siamo tristi come d'una serata perduta. (La sera innanzi avevamo ricondotto Beppino alla riva, dove l'aspettava il canotto; ma egli aveva voluto tornare indietro per ricondurre Renata fino alla porta)» (N, p. 183).

Le andate e i ritorni più volte iterati, pur subendo leggere variazioni, perimetrano, allora, un tempo-spazio il cui piano referenziale non può non sottendere un senso anche allegorico, mentre quell'insistito 'passeggiare' notturno,¹⁵ avanti e indietro, si tramuta in una sorta di processione rituale, foriera di distruzione. Così l'omaggio finale compiuto in solitudine al bassorilievo di Zara, adornante la facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio, mediante l'atto dello sfiorarne la superficie marmorea («Mi soffermo, come sempre, davanti a Santa Maria del Giglio e tocco il bassorilievo di Zara»; N, p. 183) – movenza che verrà iterata di lì a poco¹⁶ per rendere onore a una città prescelta anche come obiettivo militare

14 Un resoconto puntuale dell'ultima serata che Renata trascorse in compagnia di Miraglia, il quale aveva raggiunto padre e figlia solo dopo cena, per poi compiere assieme l'attraversamento di una Venezia oscurata, fredda e nebbiosa, è descritto punto per punto in Crotti 1997, pp. 53-54.

15 A proposito di tutt'altra tipologia di passeggiata notturna, in compagnia di Baccara, nell'immediato dopoguerra veneziano cfr. Crotti 2013.

16 Lapidario il rinvio che si compie quando tutto è ormai avvenuto, come a riprodurre sintatticamente i ritmi di quella che era stata un'ammaliante passeggiata, tramutatasi in una corsa cieca e convulsa: «Fuggo. Ho la schiena ghiacciata dai brividi. | Santa Maria del Giglio: il bassorilievo di Zara. | I ponti. | La calle stretta» (N, p. 194).

simbolico, al fine di iterare il significato già attribuito al volo triestino -¹⁷ rimanda a una gestualità che non può che trasformarlo in una specie di arca mortuaria.

Certo è che nel *Notturmo* di Renata l'omaggio tributato al bassorilievo zaratino viene descritto come prassi quasi liturgica collettiva, non già individuale, pegno di una comunanza d'intenti tra la figlia, il padre e Miraglia: «Ma sempre, prima di giungere sulla Piazza San Marco, ci fermavamo dinanzi alla Chiesa di Santa Maria del Giglio, e le nostre mani carezzavano la pietra bruna della facciata cercando di riconoscere la forma lunata di Zara e i nostri occhi s'incontravano lucenti di speranza» (Crotti 1997, p. 52). Come è ancora Renata, segretamente innamorata dell'aviatore, che ne tratteggia un profilo intrigante ed enigmatico, indovinando su quel suo volto la coesistenza di cifre del meduseo e di fattezze quasi infantili. La figlia, pertanto, suggerisce una descrizione che aiuta anche a penetrare alcuni risvolti dell'ammirazione affascinata nutrita dal padre per la figura:

Aveva un viso caratteristico dai lineamenti marcati e un poco duri e due occhi verdastri sotto le palpebre pesanti e quasi sempre semichiusi. Pareva che avesse il peso di un pensiero fra ciglio e ciglio, ma a volte si rischiareva tutto in una gaiezza improvvisa e quasi infantile.

Sorrideva di un suo sorriso fra ironico e bonario, quando era con estranei, e parlava poco; ma quando eravamo noi tre soli nel piccolo salotto raccolto dinanzi al caminetto, il suo viso si trasformava, e dai suoi occhi verdastri traspariva l'anima semplice e ardita. (Crotti 1997, p. 51)

Passo ora alla terza 'passeggiata' notturna, successiva alle precedenti solo se ci si attenga all'ordine fittizio allestito dall'intreccio, non già a quello, invece consequenziale, regolato dalla fabula.

Siamo ancora all'altezza della *Prima offerta*, l'incidente aereo che è costato la vita a Miraglia si è ormai verificato ed «È venuta la notte» (N, p. 188). L'io che scrive va dapprima a genuflettersi dinanzi alla salma di Miraglia, già trasportata presso l'Ospedale della Marina, il Sant'Anna, indi torna alla Casetta rossa, incontra Renata che lo attende in lacrime, entra nella sala da pranzo, apparecchiata in precedenza per loro tre, raccoglie

17 Renata nella sua versione del *Notturmo* fa riferimento in modi limpidi all'impresa di Zara, il cui progetto, databile all'altezza del novembre del '15, aveva accomunato le aspirazioni patriottiche del padre e dell'amico Beppino: «Mio padre lavorava nel suo studio, scriveva allora l'Ode alla Serbia; e noi nel salotto, accanto al fuoco, parlavamo di lui con lo stesso entusiasmo e lo stesso affetto; e del gran volo che essi speravano prossimo per recarsi a Zara a lanciare, come a Trieste, dall'alto, un saluto ed un incoraggiamento. | Così la sera quando l'assente, terminato il lavoro, scendeva ad unirsi a noi, erano lunghe discussioni chini sulla carta per stabilire la rotta più breve e più sicura, oppure discussioni tecniche sulla efficienza degli apparecchi che io cercavo di comprendere, senza osare d'interrompere per domandare spiegazioni» (Crotti 1997, pp. 51-52).

in un unico fascio tutti i fiori presenti, destinati ad allietare un convito intimo trasformatosi in tragedia e, in un andirivieni convulso, fa di nuovo ritorno nella camera mortuaria per disporli attorno al corpo del defunto, deponendo le profumatissime giunchiglie bianche «sul rosso e sul verde della bandiera» (N, p. 189).

Il rientro nella camera mortuaria, dove ogni ora della notte di veglia funebre, ogni presenza, ogni visita, ogni mutamento che interviene sul volto tumefatto del deceduto sono scrutati con attenzione morbosa, risulta descritto con una precisione terribile. Scocca la mezzanotte e sopraggiunge la visita del comandante Giulio Valli, «un uomo fine, filosofico, temprato d'ironia, indulgente, forte e flessibile, fatto per comprendere e per pregiare una natura come quella di Giuseppe Miraglia» (N, p. 190), che alle ore due di quello che è oramai un 22 dicembre se ne va.

Il trascorrere delle ore, reso lentissimo, cronometrato quasi minuto per minuto, scandito dal cambio di guardia dei marinai, che si avvicenda ogni due ore, come se la durata del tempo della lettura venisse equiparata a quella degli avvenimenti narrati, si traduce in una riformulazione dei parametri temporali; dato stilistico, codesto, che caratterizza in vari modi tutto il testo, dove il tempo dell'avventura mira a entrare in rotta di collisione con quello della scrittura, mentre è la percezione soggettiva della durata che rifonda l'ordine degli eventi, così da alterarne i criteri per poi tradurli in acronia («Nuova nozione del tempo. Lotta fra l'immagine viva, continuamente creata dal ricordo, e il corpo immobile»; N, p. 190).

L'azzeramento della diacronia, del resto, è un tasto toccato più volte in questa prosa; ad esempio nei passi seguenti, entrambi compresi nella *Seconda offerta*, il primo dei quali volto a dare conto della propria malattia come di una «essenza magica», persino in grado di scardinare l'andamento biografico di un io che è, nel contempo, antico e futuro («Davvero dunque la malattia è d'essenza magica? | Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente. | Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovane. | Eco di antichi e di futuri tempi»; N, p. 266); mentre nel secondo è il ricordo dei combattimenti d'artiglieria all'Isola Morosina, risalenti all'ottobre del '15, ad azzerare ogni eventuale intervallo temporale: «E anche una volta tutto diviene presente e vivente, tutto palpita e sanguina» (N, p. 297).

Sono ormai le cinque del mattino allorché colui che ha trascorso ogni ora della notte in una veglia ossessiva accetta di coricarsi su un lettuccio situato al primo piano, pur non riuscendo a dormire, accecato da una lampada elettrica che resta accesa sopra di lui, assillato, tra sopore e sonno, dalla visione e dal sogno della maschera mortuaria del defunto: «Si scopre, si sviluppa dal mantello nero. Non è lui: è una maschera, una di quelle maschere bianche ingessate che i Veneziani portavano con la bauta» (N, p. 191). La dimensione notturna, pertanto, visitata da sogni e da pertur-

banti incubi mortuari, tende a dilatarsi ad oltranza, dilagando anche nelle prime ore di una tarda alba dicembrina.

La seconda tappa notturna è ancora più terrificante della precedente, dopo una giornata trascorsa tra la casa e il Sant'Anna a osservare ora dopo ora oltre alla salma, che col passare delle ore muta aspetto e forma, irrigidendosi progressivamente, la metamorfosi della città medesima; come un'Araba Fenice che, tuttavia, non trova modo di risorgere dalle proprie ceneri: «Venezia in cenere. La morte per tutto» (N, p. 192). Ed è già notte, quella del 22 dicembre, allorché si compie per l'ennesima volta il percorso inverso, dalla camera mortuaria alla Casetta Rossa: iter che, pur scandito da una precisione toponomastica singolare, ha ormai acquisito un senso che travalica il piano referenziale. Ecco che, percorrendo a piedi prima la fondamenta di Sant'Anna, indi via Garibaldi, animata anche a quelle ore, l'unica presenza allucinata in cui si incappa è quella, per antonomasia fantasmatica, del defunto: «La luna è già alta, dietro il tetto dei dieci camini. Fa freddo, un freddo secco. La via Garibaldi è piena di popolo. A ogni momento ho un'allucinazione: vedo Beppino che mi cammina davanti, col suo mantelletto nero, col suo andare spedito» (N, p. 193).

La via del ritorno verso casa induce a ripassare per l'ennesima volta nei luoghi già menzionati più volte, celebri per la loro bellezza, sebbene assurti oramai a una fama sinistra per il senso del tragico loro attribuito. E daccapo, Riva degli Schiavoni, la Piazzetta, Piazza San Marco, la Corte Michiel, Santa Maria del Giglio, dove sta incastonato il bassorilievo di Zara. Ma si tratta di una pausa di poche ore, soprattutto per restare vicini a Renata, se ancora quella notte, alle tre - siamo pertanto quasi vicini all'alba del 23 dicembre, il giorno già consacrato al volo su Zara - si esce nuovamente nel buio per dirigersi verso la camera ardente.

Alla Venezia notturna e lunare, in questa contingenza, si attribuisce una veste ulteriore, quella di un cristallo che sembra sigillare nel silenzio un'urna mortuaria vegliata da ombre:

Notte di luna, adamantina.

Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne.

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

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

Lungo la fondamenta di Sant'Anna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l'ombra del soldato che veglia sopra un'altana in arme. (N, p. 194)

La giustapposizione tra la cruda realtà della morte con l'apparato lugubre che le fa da cornice, una volta constatato che l'armonia dei fiori attorno alla salma è stata scomposta («Forme senza bellezza. | La forma pura della corona è perversita»; N, p. 195), stride ancor più dolorosa-

mente se rapportata al miraggio di una giornata che avrebbe dovuta essere emblema di gloria, all'insegna di riti preparatori e di una vestizione simbolica contraddicente in termini le condizioni in cui versa la povera 'spoglia':

S'egli fosse vivo! A quest'ora ci prepareremmo, ci vestiremmo delle nostre pellicce, proveremmo le nostre armi, metteremmo i nostri camauri lanuti, i nostri calzari di pelle. Saremmo allegri, agili, fidenti. Giorgio sarebbe là a preparar tutto nei nostri sedili. Il sacco dei messaggi sarebbe già riposto sotto il cofano del motore, come quello di Trieste... (N, p. 195)¹⁸

Passo ora alla *Terza offerta*, dove compare una dimensione notturna esemplare. A detta altezza, per la precisione nel passo in cui si narra della catastrofe aerea, verificatasi il 3 aprile 1916, che costò la vita a un altro amico carissimo di Miraglia, Luigi Bresciani, e, assieme a lui, al suo collaboratore Roberto Prunas e ai due motoristi, mentre era in corso l'ultimo volo di collaudo dell'idrovolante progettato dallo stesso pilota, al fine di portare a termine l'impresa zaratina rimasta incompiuta, e già pagata a caro prezzo da Beppino,¹⁹ ancora una notte non più invernale ma, forse più crudelmente, primaverile, di un aprile tiepido e profumato, assurge a tempo spazio ideale per iterare lo strazio del lutto, rivivendolo reduplicato.

La soluzione stilistica e retorica della ripresa con variazioni, una delle scelte formali più care a d'Annunzio nelle diverse fasi della scrittura 'notturna', anche perché atta a modulare sia ritmicamente che musicalmente i leitmotiv che l'attraversano in più direzioni, mira a 'riesumere' a detta altezza alcune immagini legate alla morte di Miraglia per poi sovrapporre le sue cifre a quelle dedicate alla fine, per molti versi speculari alla precedente, di Bresciani:

Ed è la seconda notte di aprile. È l'interlunio. Vedo, attraverso il tetto, il cielo stellato. Le stelle di primavera sembrano nuove come i fiori del mandorlo. Profumano l'azzurro il vento e l'ansia della giovinezza.

Voglio respirare le stelle d'aprile. (N, p. 323)

Nella notte destinata a precedere il disastro, mentre le capacità visive di colui che scrive travalicano in potenza ogni barriera per fare proprie

18 I puntini sono originali.

19 Alcune preziose osservazioni dedicate ai preparativi del volo di Bresciani, alle caratteristiche tecniche del pesante apparecchio, le cui ali non avevano retto al carico, piegandosi alla giuntura, come alla tensione ideale che aveva animato l'impresa sono compiute in Crotti 1997, pp. 71-77, 92-94.

facoltà sinestesiche quasi astrali, la rielaborazione dell'evento è segnata da interrogative retoriche tese a sottolineare il rimpianto per la dipartita prematura del Bresciani («Perché, Gino, te ne sei andato così presto?»; N, p. 323), mentre si attribuisce alla nozione di 'partenza' valenze certo non univoche.

L'occasione sarebbe stata sprecata, poiché smarrita l'opportunità di veder ricomparire l'altra cara ombra, quella del Miraglia, ritta e interposta tra i due viventi; un'epifania mancata, insomma, che avrebbe trasformato quella serata in una sorta di seduta spiritica rivissuta intimamente:

Se tu fossi rimasto ancora, se tu avessi lasciato andar via Roberto Prunas e fossi rimasto ancora un poco, solo con me, certo avremmo veduto riapparire colui che amammo a gara; ed egli sarebbe stato in piedi fra il mio capezzale e la tua sedia.

Perché avevi tanta fretta? (N, p. 323)

Il rammarico induce a recuperare ancora una volta, sul filo della memoria, lo spartito marmoreo di Zara, in quanto tappa del caso e del destino, che diviene, allora, correlativo oggettivo della sequenza dei lutti, fattosi sito obbligato di ogni incontro, come di ogni commiato: «Ti aspettavano i tuoi cani, che una sera di dicembre ti annunziarono a me e a Beppino mentre eravamo tutt'e due soffermati dinanzi al bassorilievo di Zara in Santa Maria del Giglio?» (N, p. 323).

L'unico ricordo di una notte veneziana percorsa da una gioia che, tuttavia, assediata com'è dalle forme e dai linguaggi del lutto, viene sfregiata dalla desolazione, si ricollega a quello che, ancora una volta all'altezza della *Prima offerta*, recupera sul filo della memoria il ritorno in barca dal cimitero di San Michele, dove la bara di Miraglia, deposta provvisoriamente in una squallida camera di deposito, deve attendere la tumulazione definitiva. Al corteo funebre ha assistito in lontananza anche l'amante dello scomparso, Rosalinda,²⁰ la quale ambirebbe incontrare l'amico a lui più caro. Ed ecco che la reminiscenza di un'antecedente 'gita' notturna, compiuta assieme in barca nel mese di agosto e segnata da una fosforescenza inquietante - bagliori sospetti, dialoganti a distanza ravvicinata con la materia cromatica che verrà evocata nell'episodio pisano inserito all'altezza della *Seconda offerta*, e già menzionato (N, p. 231) - ottiene l'esito di inquinare la felicità dell'evento pregresso:

La mia barca, al ritorno, costeggia i muri di San Michele, rossi di mattone con la base di pietra chiara.

20 Circa le epifanie della figura di Rosalinda in varie prove dannunziane cfr. Zanetti, *Note e notizie sui testi*, in Andreoli, Zanetti 2005b, pp. 3101-3102.

Ricordo una notte d'estate, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. Rosalinda era con noi. La laguna era così fosforescente che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche. E ci chinavamo a guardare. Il mento delle donne ne appariva rischiarato.

Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare.

S'udiva il tonfo misurato dei remi. E sotto i muri funebri la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce.

Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti.

Egli la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo. (N, p. 209)

I colori lugubri, tradotti musicalmente nei toni del rosso, del bianco e di un fosforescente funesto nella sua ambiguità, sono la traccia del chimismo indotto dai corpi in disfacimento che riaffiora.

Soluzioni cromatiche di tale tenore sembrano avere memoria della lezione de *L'isola dei morti* (1880),²¹ l'olio in cui Arnold Böcklin ha plasmato le rovine dell'antico per assemblarle poi in un conglomerato insulare che emblemizza lo sfacelo di più civiltà, tradotto mediante un residuale di segno onirico e luttuoso.

Nel *Notturmo* quelle larve ritornano per ricomporsi in figure ambigue, armoniose e leggiadre solo all'apparenza: «anella e ghirlande di luce», le cui fattezze circolari giocano a contrasto coi timbri sinistri del passo. L'insistita acronia, una delle peculiarità più significative della prova dannunziana, guarda a quella equilibrata disposizione circolare, che tanto stride col contesto sia da un punto di vista cromatico che tematico, per narrare sul filo della memoria un presente assoluto: temporalità che ritraccia un luogo insieme esistenziale e retorico appunto nell'istanza dell'io che vive e che scrive, laddove il notturno assurge a dimensione di compresenza e, assieme, di lontananza.

21 Una delle letture più 'creative' dell'olio su tela, posseduto dal Kunstmuseum di Basilea, è stata compiuta di recente da Melania Mazzucco, pronta a coglierne i temi e i simboli più persuasivi anche per la modernità; cfr. Mazzucco 2013.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005a). *D'Annunzio, Gabriele, Prose di ricerca*, vol. 1. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005b). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 2. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Caspar, Marie-Hélène (éd.) (2004). *Mélanges offerts à Janine Menet-Genty*. Nanterre: Centre de Recherches Italiennes.
- Coletti, Fernando (1977). «Il "Notturmo" e Fiume nel carteggio d'Annunzio-de Carolis». *Quaderni del Vittoriale*, 2, aprile, pp. 15-58.
- Convegno (1987). *D'Annunzio notturno = Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 8-10 ottobre 1986). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani.
- Crotti, Ilaria (a cura di) (1997). *Gravina, Renata, Il "Notturmo" della Sirenetta*. Padova: Editoriale Programma.
- Crotti, Ilaria (2013). «Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara». *Rivista di letteratura italiana*, 31(1), pp. 67-86.
- Damerini, Gino (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Con postfazione di Gianantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Mariano, Emilio (a cura di) (1991). *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Mazzucco, Melania (2013). «L'ipnotica 'Isola dei morti' di Böcklin che Hitler volle comprare a tutti i costi». *La Repubblica*, 17 febbraio 2013.
- Puppa, Paolo (1987). *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni Editore.
- Salierno, Vito (1989). *Gli illustratori di d'Annunzio*. Chieti: Solfanelli.

Venezia Città-Donna nel *Fuoco*

Maria Rosa Giacon
(Autrice)

Abstract D'Annunzio's *Il Fuoco* is largely founded on a complex symbolic ground. Analyzing the tissue of the novel as well as d'Annunzio's Venetian *Taccuini*, the essay tries to demonstrate such symbolism with special regard to the representation of Venice. Unlike d'Annunzio's I World War works *Notturmo* and *Licenza*, in *Il fuoco* (1900) Venice embodies mainly positive meanings such as the joy of love, life and artistic creation. Hence, other values are derived and developed: Venice becomes 'Città anadiomene', a female symbol of pleasure. Consequently, d'Annunzio's vision deeply differs from that of other *fin de siècle* famous writers, who saw in Venice the symbol of melancholy, illness and death. Although d'Annunzio does not deny these features, he efficaciously balances them by opposing positive meanings. Such a narrative strategy finds its fundamental medium in Foscarina, since the woman-actress embodies melancholy as well as vitality and artistic enthusiasm. Indeed a deep link between the woman and the city is traced: Foscarina, whom d'Annunzio often describes as frightened by the flight of Time, is metaphorically associated with the melancholy of lonely places like Calle Gambarà as well as with the strong vitality of Venetian garden vegetation. Thanks to this ambivalence, Foscarina emerges as a more complete character than the hero Stelio Èffrena who is connected only to positive values.

Keywords Joy. Melancholy.

Come per Jaufré, anche nel caso di Gabriele l'amore per Venezia era incominciato *de lonh*. Si trattava, propriamente, di Gabriellino, che, sotto le ali della Cicogna pratese, si rivolgeva a Venezia, per un tema d'italiano, sulla pagina dell'itinerario turistico-sentimentale di Alphonse Royer *Venezia la bella*.¹ Una passione tutta cartacea come in tante visitazioni del poeta futuro traguardate solo nella distanza, ma, se vogliamo intravedere l'origine del mitologema 'Venezia Città-Donna', dobbiamo partire da qui:

¹ Notoriamente, questa produzione scolastica sarebbe stata pubblicata e divulgata da Bodrero 1934, pp. 161-185. La composizione dannunziana riferita a «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 riportata alle pp. 178-182. A riguardo, si veda soprattutto Zorzanello 1983, che appunto suggeriva un interessante riscontro con l'opera del Royer, «guida sentimentale con [...] tenue trama romanzesca», evidenziando nel compito di Gabriele il puntuale coincidere d'interi passi (pp. 20-21, in nota).

Si precisa che, salvo non intervenga la segnalazione corsivo nostro, i corsivi riportati nelle citazioni appartengono ai testi originali.

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. (cit. in Bodrero 1934, p. 181)

Primissima investitura della città a irrefrenabile *joie de vivre*, e insieme, ne fosse pur inconsapevole il giovanissimo *utilisateur*, cuore d'un fantastico esotismo in cui l'espansione gioiosa assorbe e si fonde con la rievocazione del *beau temps d'antan*, ossia entro quella duplicità di declinazioni, la vitalistica e la melanconico-nostalgica, che sarà della Venezia del *Fuoco*. In breve, il carattere d'una trasfigurazione affatto istintiva non rende meno interessante tale passo, che, considerato dalla critica solo come il primo dei 'plagi' del poeta,² va invece iscritto a tutti gli effetti nella protostoria del romanzo: preannuncio remoto ma sicuro di quella che, con l'aiuto del Molmenti e di molte altre fonti, sarebbe divenuta la «Città anadiomene» del *Fuoco*. Con tale epiteto, ricorrente e di probabile suggestione gautieriana, dal poeta degli *Émaux et Camées*,³ d'Annunzio consacrerà l'immagine di Venezia come *Vas voluptatis*, pronta ad accogliere Autunno tra le sue «mille cinture verdi», a farsi fecondare, lei di marmo apollineo, dalla forza dionisiaca del dio, mediatore e operatore di metamorfosi il poeta-demiurgo Stelio Effrena. Ecco quanto egli afferma a Foscarina nelle pagine iniziali del romanzo, all'altezza della prima occorrenza di questo stilema:

2 Basti pensare a quanto avrebbe scritto Gian Pietro Lucini nel suo cospicuo regesto delle 'malefatte plagiarie' di d'Annunzio (Lucini 1914). Si rammenti in special modo il grazioso capitoletto *Il cervello di d'Annunzio è neghittoso*: «È ancora lo scolarecchio, che bara col falso bel compito d'italiano, il buon de Titta; rimarrà sempre colui, che, lucrando sulla buona fede e dell'editore e dei lettori, metterà in circolazione, come proprii, prodotti alieni [...] d'Annunzio, così, ha abituato la sua mente a far senza della necessaria ginnastica del creare per sé: donde disimpiegata di quella funzione, ne ha atrofizzato l'organo» (pp. 210-211).

3 Per *Città anadiomene*, stilema ricorrente nel *Fuoco*, si veda Lorenzini 1989, pp. 217, 232, 267, 320. Se non la provenienza in senso stretto, almeno uno spunto doveva esser giunto a d'Annunzio da Théophile Gautier, che, come poeta e anche autore del *Voyage en Italie* (1852), va annoverato tra le fonti sicure del romanzo veneziano. Cfr. ad esempio, *Émaux et Camées, Le poème de la femme*, vv. 25-28: «Pour Apelle ou pour Clémène, | Elle semblaient, marbre de chair, | En Vénus Anadyomène | Poser nue au bord de la mer» (in Jassinski 1970, vol. 3, p. 8; corsivo nostro). Per questo e altri riscontri con l'opera gautieriana, ci venga consentito di rinviare a Giacon 2009, pp. 109-113 in particolare.

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. (Lorenzini 1989, pp. 216-217; corsivo nostro)

Ed ecco ancora, nel concludersi del Libro I, Stelio trionfalmente inneggiare alla vita e alla creazione col favore di Venezia «anadiomene», 'Donna-Domina' 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 sentì capace di compierlo. «Creare con gioia!». (Lorenzini 1989, p. 320; corsivo nostro)

Il fastoso complesso simbolico, di luce, colore, gioiosa sinfonia su cui si regge l'estetismo reattivo di d'Annunzio rende Venezia cosa ben diversa da quel «grande reliquiario inerte», «rifugio benigno» per «le anime gracili» caro al gusto dei visitatori coevi.⁴ È vero sì che l'autore del *Fuoco* condivide la topografia prediletta dal ripiegamento decadente fine secolo: la Venezia, dunque, dei felsi marciti, dei giardini abbandonati, dei palazzi cadenti, degli edifici serrati; itinerari minori, sottratti alla *bêtise* borghese, che, puntualmente registrati nei taccuini del '96-'97,⁵ saranno trasposti nel romanzo. E però una differenza profonda lo separa dai suoi contemporanei, in primo luogo dal Barrès, che col Philippe del *Culte du moi* pur aveva fornito «une

4 Lorenzini 1989, p. 252, ma il passo già figura nell'*Allegoria dell'Autunno*, scritto che, com'è noto, fu assunto nel *Fuoco* senza significative varianti: cfr. Andreoli, Zanetti 2005, pp. 2202-2203.

5 Ora nei *Taccuini e Altri Taccuini*: cfr. Bianchetti, Forcella 1965 e Bianchetti 1976.

voie du salut» a Giorgio Aurispa, ma che in *Amori et dolori sacrum* (1903) avrebbe visto in Venezia i segni d'una «magnificence écroulée», 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». ⁶ Affatto opposta l'intonazione del d'Annunzio del *Fuoco*, in cui, diversamente che nella successiva opera ad argomento veneziano, dal *Notturmo* alla *Licenza*, la declinazione della componente melanconico-nostalgica è di norma bilanciata dai segni della «Città di vita». Perché, già lo scriveva il 'recensore' del *Giorgione* contiano, ⁷ l'acqua raccolta nel grembo di Venezia, «asservita dalle colonie umane», «febricitante», «quasi animale», disvela a chi sa coglierne i segni una formidabile potenza generativa:

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. Sul cielo azzurro e duro come uno smalto passava a tratti un vapore rossastro, simile all'esalazione delle fornaci; che non era se non l'alito dell'uragano raccolto in agguato su l'orizzonte della laguna morta. 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. Qua e là i riflessi dei mattoni corrosi e dei marmi disgregati ricomponevano nel suo specchio un'immagine d'incredibile opulenza; 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. (Andreoli 2003, pp. 306-307)

6 Esemplari le note barresiane sulla *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» (Barrès 1903, pp. 110-111).

7 Ossia il d'Annunzio delle *Note su Giorgione e su la critica*, inauguranti il *Convito* debosiziano (cfr. Andreoli 2003, pp. 287-344) e costituenti, in realtà, un manifesto di poetica in proprio.

Torpore, malattia, animale *tristitia* sono dunque funzionali ad una pulsante, sotterranea pienezza di vita. È già tutta in queste righe la composita visione di Venezia che sarà disvolta nel *Fuoco*. L'inerzia «febricitante» della belletta veneziana è in realtà «febbre divorante», tale da ingenerare «un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano»: è già, dunque, il canto di Dioniso-Autunno, pronto a possedere la città dalle «mille cinture verdi», e, insieme, è quello dell'esteta che anela a trasformarsi «per mezzo di una voluttà [...] nel tempo medesimo mortale e creatrice». Lo affermerà con chiarezza Stelio:

«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. (Lorenzini 1989, p. 233)

Ricca ambiguità, allora, quella di d'Annunzio: nella dialettica congiunzione, assolutamente originale nel quadro del tempo (e che anche con Nietzsche ben poco ha a che fare), di Apollo, reggitore della «pura città d'arte» che «aspira a una suprema condizione di bellezza», all'armonia nella «perfezione» delle sue forme, e Dioniso, l'oscuro fecondatore, l'Osi-ride egizio. Quanto alla coniugazione barresiana di *amor et dolor* (*Amori et dolori sacrum*) vi è da rammentare un antecedente o, se si voglia, un breve anello intermedio fra le *Note su Giorgione* (gennaio 1895) e quella *Glosa alla Allegoria dell'Autunno*, che, recitata l'8 novembre '95 nella Sala dorata del Ridotto della Fenice, costituisce il primo sicuro nucleo

del *Fuoco*.⁸ È la famosa quanto criptica nota del *Taccuino* VI, «Amori. et. dolori. sacra.», datata 26 settembre 1895.⁹ Che la fonte fosse la medesima di quella poi dichiarata dal Barrès – l'epigrafe che si legge sulla facciata di Santa Maria della Passione a Milano –¹⁰ è possibile, ma ciò che importa è l'emergere d'una stringa d'opposizioni complementari, interagenti fra loro come già nella Città dalle braccia apollinee e dalle acque inferne. Tradizione vuole che la nota siglasse l'incontro del poeta con la Duse al «Danieli», legittimando l'attribuzione del predicativo *sacra* ad Eleonora sulla base del sonetto così intitolato:¹¹ congettura, tuttavia, che suona riduttiva nel caso del d'Annunzio, presso il quale la biografia privata sempre è inseparabile da quella artistica. Perché, piuttosto, non cogliervi un'allusione ai *seminalia* del romanzo? Se tale, invero, fosse il senso di questa nota, si potrebbero qui intravedere i poli della stessa dialettica su cui s'incentra la complessa *dispositio* dell'*Allegoria* autunnale: l'*Amor*, il principio della voluttà incarnato da Venezia, e la sua reazione con il complemento del *Dolor*, da intendersi, secondo il poeta stesso, nel senso particolare di «ansia», «desiderio» e «volontà di gioire», «febbre di passione infinita», legati alla creazione.¹² Infine, o soprattutto, perché vedere qui allusa soltanto la donna in carne ed ossa e non anche la Città-Donna, la *sorcière* dalle mille metamorfosi e verdi seduzioni? In effetti, quest'ultima associazione, tra il

8 L'epigrafe retrodatata, che si legge a fine testo della *Glosa*, «*Nell'ottobre del 1895, chiudendosi la prima | 'Esposizione internazionale d'Arte' | in Venezia*» (Andreoli, Zanetti 2005, 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.

9 «Amori.et.dolori.sacra. | * 26 settembre 1895. | Hôtel royal Danieli | Venezia» (in Bianchetti, Forcella 1965, p. 77).

10 Scriveva, infatti, il Barrès di *Amori et dolori sacrum*: «J'ai pris le titre de ce livre à Milan, sur la façade rococo de *Santa Maria della Passione* [...]. *Consacré à l'Amour et à la Douleur*» (Barrès 1903, p. 10).

11 Tra i molti che interpretarono in tal senso, cfr. Brecourt-Villars 1994, p. 69, e Dame-rini 1992, p. 46. Il sonetto cui si fa riferimento fu «pubblicato la prima volta nel 1905 nell'«*Illustrazione Abruzzese*» di Popoli»; esso reca la data 1898, mentre «nel fregio disegnato dal Cascella» per la rivista abruzzese «si legge [...] 'febbraio 1896' [...]. Occorre tener presente il sonetto e le varie date 1895, 1896 e 1898 messe dal D'A., perché da esse si può con sicurezza stabilire la prima origine di più intimi rapporti con la Duse» (Bianchetti 1965, p. 1233). A riguardo, cfr., però, anche Mariano 1962, pp. 135-137, secondo il quale il sonetto s'inscriverebbe in una triade composta tra il 19 e il 22 febbraio 1898, fra Santa Margherita Ligure – dove il d'Annunzio aveva raggiunto la Duse – e Firenze (p. 135).

12 Così, infatti, recita il testo dell'*Allegoria* (Andreoli, Zanetti 2005, pp. 2195-2196) e del medesimo *Fuoco* (Lorenzini 1989, p. 239): «'Veramente, non è per giungere un dio su la Città che gli si offre?' io chiedeva a me medesimo, sopraffatto dall'ansia e dal desiderio e dalla volontà di gioire che tutte le cose intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita. Ed evocai l'artefice più possente perché con le forme più fiere e con i colori più fulgidi mi raffigurasse quel giovine dio aspettato».

soggetto umano trasferito nell'artistico *agens* Foscarina-Perdita, e la *Voluptas* di cui Venezia è *persona*, trova conferma nell'operatività testuale, dal momento che su Venezia-Foscarina s'incentra l'interazione, essenziale per l'economia del racconto, di vitalità e melanconia. Tra Venezia e Foscarina d'Annunzio ha invero tracciato una rete di metaforici rinvii, sicché la prima diviene Donna attraverso la seconda, che a sua volta ne è figura. È Stelio ad enunciare, mentre si trova fra i suoi proseliti nella «vecchia casa dei Capello»:

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*. (Lorenzini 1989, p. 285; corsivo nostro)

Il ponte della metafora sarà dunque costituito proprio dai luoghi associati a Foscarina, figura autunnale, di quell'opulenza presaga della vecchiezza e presto diserta, ma un tempo collegata all'irrefrenabile vitalità ctonia.¹³ Ella è invero novella Persefone – suo per eccellenza è il «melagrano» infero –, figlia di Demetra, la germinatrice di messi e, pertanto, quale corrispettivo del Dioniso egizio, dea della vita sotterranea;¹⁴ da lei, appunto detta *donna dionisiaca*, emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da

13 Metafora già sperimentata nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e visibilmente assunta nel romanzo, per la figura della Gradeniga e il suo «immenso giardino di delizia e di pompa», tramato di porpora e croco (Andreoli 2013, p. 51).

14 L'associazione Foscarina-Persefone è posta fin dalle prime pagine del romanzo, nei versi del «drama sacro» di cui sarebbe autore Stelio – l'annunciata e mai compiuta dannunziana *Persefone* – che l'attrice qui recita «con voce sommessa». Tale associazione sarà ripresa esplicitamente nella descrizione del giardino di Palazzo Capello, laddove si assiste al violento manifestarsi della passione dei due amanti: «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?» (Lorenzini 1989, pp. 207 e 309). Il *melograno* ricorre anche nei *Taccuini* VIII, «I melograni fioriti di fiori violentemente rossi» del giardino Eden alla Giudecca, e IX, «I melograni numerosi» di Palazzo Capello, pienamente innestati (giugno 1896) nella germinazione del romanzo (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 108, 117). Tuttavia, per il simbolo del melograno e il correlato episodio del giardino Capello bisogna cercare premessa in *Aestus erat*, l'VIII di quei *Sonnets Cisalpini* 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» (vv. 1-8; corsivo nostro): cit. in Tosi 1946, pp. 302-307 e 312-313, ora in Rasera 2013, pp. 57-69, p. 61 in parti-

far sussultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancóra informe ma già vitale» (Lorenzini 1989, p. 282). In effetti, il confronto fra il tracciato delle annotazioni dannunziane consegnato ai *Taccuini* e la resa nel romanzo attesta come in Foscarina pienamente si esprima la coniugazione delle due componenti, la vitalistica e la malinconica, legata al trascorrere del Tempo come nel busto di Francesco Torbido.¹⁵ Già fissato nelle note del *Taccuino VIII* (giugno 1896), diverrà oggetto d'una splendida ricreazione nel romanzo *l'Hortus conclusus* di Radiana di Glanegg,¹⁶ uno dei luoghi maggiormente deputati all'espressione della mestizia veneziana, cui, non a caso, sarà proprio Foscarina a condurre Stelio. Affatto speculare il rapporto tra lo spazio e la protagonista, come tra quest'ultima ed altre emanazioni attoriali: non solo, naturalmente, fra l'attrice e la sfiorita Contessa, ma anche, in un allargarsi di *pietas* rievocativa, con Soranza Soranzo, la figlia del doge Giovanni, reclusa a prigionia, attesta il Molmenti, per l'esser moglie d'un Querini:¹⁷

- [...] 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, grigiastra, 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

colare. La coincidenza con il passo del futuro romanzo era stata già accennata dall'illustre italianista (cfr. Tosi 1946, p. 312, in nota, e Rasera 2013, p. 67).

15 Il richiamo all'opera del Torbido muove da una visita di d'Annunzio all'Accademia, registrata nell'*Altro Taccuino 3*, del giugno 1896: «La donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola '*Col tempo*' è tutta rugosa, sdentata, floscia» (Bianchetti 1976, p. 37). Nel romanzo, il dato verrà trasposto entro la visita di Stelio e Foscarina alla villa di Stra: «In un'altra, 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» (Lorenzini 1989, p. 412).

16 Cfr. il *Taccuino VIII*: «Venezia: 16 giugno 1896. + + + + || Nella Calle Gambarà, presso l'Academia, 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.» (Bianchetti, Forcella, 1965, p. 105). Menzione alla Calle Gambarà compare anche nell'*Altro Taccuino 3*: «Calle Contarini - Corfù - e Calle Gambarà - La Casa chiusa» (Bianchetti 1976, p. 44).

17 Per Soranza Soranzo si veda Molmenti 1887, p. 132. La pagina è evidenziata dai segni di lettura del poeta - piegatura all'angolo e tratto di lapis verde sul margine sinistro. La *princeps* della *Dogaressa* in effetti risale al 1884 (Torino, Roux e Favale), ma l'esemplare conservato nella Biblioteca Personale del Vittoriale è appunto quello del 1887.

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 [...].

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 ancora detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a Soranza Soranzo. (Lorenzini 1989, pp. 325-326)

Tuttavia, nel medesimo *Taccuino* VIII compaiono registrate presenze di opposto segno: la scomposta vitalità del giardino Gradenigo, dove, sì, tutto giace abbandonato, ma dove anche, nel «terreno vario» crescono erbacce, roseti, papaveri, calicanti;¹⁸ per non dire di quel balzo alla Giudecca, tra la rigogliosa esuberanza del giardino degli Eden, con le sue pergole cinte da «lunghe file di puri gigli», dove il sole isolano ha nutrito innumeri fiori e frutti: marasche dall'odore *écœurant*, rose, oleandri, garofani, i fiori accesi dei melograni.¹⁹ In breve, già a scorrere queste note, sorge l'impressione che d'Annunzio, eletti i tópoi della melanconia, senta subito l'esigenza di coniugarli con l'espressione prepotente della «Città di vita». Molti sarebbero gli esempi citabili, ma la ricca ambivalenza figurale di Foscarina trova

18 Il *Taccuino* VIII reca infatti: «*Giardino Gradenigo* - Abbandonato. Nell'atrio le grandi lanterne dorate, i bracci dorati che reggono gli elmi di parata, gli stemmi di legno scolpito - | Il terreno è vario, qua e là smosso, coperto di erbacce, di roseti, di papaveri, di calicanti. In fondo v'è una specie di *pavillon* in pietra» (Bianchetti, Forcella 1965, p. 106); ma cfr. anche *l'Altro Taccuino* 2, datato «*Venezia - 11, 12, 13, giugno 1896*»: «Il Palazzo Gradenigo - Si sale per alcuni gradini a una specie di corte lastricata, dove l'erba cresce negli interstizi. A traverso quattro finestre protette da inferriate si vede il giardino [...]. Le inferriate esterne rugginose. La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto, cadente, nell'abbandono» (Bianchetti 1976, pp. 27-28).

19 «*Il giardino Eden*. Lunghe pergole a' cui lati sorgono nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli. | In un prato molti alberi di marasche carichi di frutti vermigli. La pioggia crepita dolcemente. Un odore *écœurant* | Un grande roseto, una massa di rosai - | Oleandri Masse di garofani. Tutto in copia prodigiosa, a mucchi. I melograni fioriti di fiori violentemente rossi (16 giugno) quei fiori in cui sono già i *frutti*. Lunghe siepi di spigo Siepi di alti papaveri Caduti i petali rimangono le bacche, le capsule coronate. | Al confine v'è una siepe di acacie che limita. Di là, la laguna con le isole (i nomi?) una - a destra, tutta verde, l'altra con un gran casamento» (Bianchetti, Forcella 1965, p. 108).

la sua conferma più significativa in quelle pagine del romanzo in cui la si vede, «alzata, in una veste fulva» come «quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia», attendere accanto a Lady Myrta l'arrivo di Stelio nel giardino del palazzo Gradenigo. La nota nostalgica dell'esotismo temporale vale qui a comporre un quadro di elegante sensualità femminile e di vibrante vitalità,²⁰ che riassume persino la mestizia del tragitto compiuto da Èffrena, tra pietre disgiunte e felsi marciti, per giungere al «cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile»²¹ presso il quale Foscarina, vestita del colore del levriere prediletto, palpita col suo «giardino selvaggio» in attesa dell'amato, come già Venezia in 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 palpitò tutto il *giardino selvaggio* penetrato di calore fin nelle radici. Ella credette di perdere la conoscenza, di cadere. (Lorenzini 1989, p. 382; corsivo nostro)

E, con l'arrivo dell'amato, la potenza dell'amante si moltiplica. Anche se il reagente alchemico è Stelio, a confronto di quella forza egli diviene un co-protagonista minore, estraneo alla terrestrità, prepotente e segreta, che è di Foscarina. Le parole di Stelio l'attraversano, ma non entrano nel suo mistero intatto. Stelio *discorre* dei bellissimi animali, Foscarina *attinge* alle radici stesse dell'animalità:

20 La «fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia», ossia il rozzo panno di lana di color nero rossigno (*roàn*), ha infatti riscontro nel celebre trattato di Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, sotto il titolo *Serve, et fantesche, ò massare di Venetia*: «Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite ordinariamente di saia tané, ò lionata, che a Venetia si dice rovana; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pavonazzo od altro» (c. 149). Il dato deve però esser giunto al d'Annunzio del *Fuoco* per intermedio dei Goncourt dell'*Italie d'hier*: per simili riferimenti, si consenta di rinviare a Giaccon 2009, pp. 116-118 e 175-177.

21 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, tremolavano [...] 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» (Lorenzini 1989, pp. 378-379).

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. (Lorenzini 1989, pp. 387-388)

Altrove, anziché concentrarsi in un unico personaggio, la dialettica finora descritta si costruisce attraverso l'interazione di opposti quadri situazionali facenti capo, inizialmente, ora a Foscarina ora a Stelio. Se Foscarina figura l'ambivalenza, tra Dioniso e Melanconia, che è della stessa Venezia, l'«animatore» Stelio obbedisce unicamente alle spinte della sua irrefrenabile vitalità, che ne fanno il corrispettivo del dio Autunno. Possedere la donna sarà dunque per lui possedere la stessa Città febbricitante; sarà, ancora, possedere la stessa Signora delle Ombre, «così smorta, così cocente e così perigliosa» (*F.*, 309). Consumato l'evento, nel ritratto di Foscarina prevarrà la componente melanconica associata allo scorrere del Tempo. Frutto, ella si sente, «disfatto» a fronte dell'intatta giovinezza di Donatella Arvale:

Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancóra, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà; viveva ancóra, e l'alba si levava, e ricominciavano i giorni, e la fresca marea rifluisce nella Città bella, e Donatella era pura sul suo guanciale. In una infinita lontananza dileguavasi l'ora, tuttavia così prossima, in cui ella aveva atteso l'amato al cancello, aveva udito i passi nel silenzio quasi funebre della fundamenta deserta, aveva sentito le sue ginocchia piegarsi come sotto a una percossa e la sua testa riempirsi del rombo terribile. Lontanissima era quell'ora [...].

- 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 [...]. (Lorenzini 1989, pp. 311-312)

A tal punto, sarà Stelio a ripristinare l'equilibrio narrativo con l'affermazione del proprio vitalistico *élan*: come quando, appena levatosi dal letto di Foscarina, lo si ode impartire al sornione Zorzi ripetuti «Voga!» ed insaziabili indicazioni di percorso, dal Palazzo Vendramin-Calergi (dimora di Wagner) alla Veneta Marina pel rio dell'Olio, al Ponte della Paglia, sino ad imbarcarsi su d'un bragozzo di Chioggia e prendere il largo; o come quando, subito di seguito, lo si vede avventarsi sull'uva delle Vignole, i fichi di Malamocco e il pane appena uscito dal forno, con denti sani e forti che forse assomigliano un poco a quelli dei levrieri di Lady Myrta (Lorenzini 1989, pp. 316, 319). Se la sua insensibilità nei confronti dell'infelice Perdita può riuscire lievemente odiosa, tuttavia bisogna riconoscere che in ciò egli null'altro compie che il suo dovere di *dramatis persona*.

In effetti, simile equilibrio resta esclusivo del *Fuoco*, poiché, seguendo le curve declinanti della vita e del tempo, Venezia sempre più si farà struggente figura d'una solarità perduta. E saranno, allora, le fantasmali epifanie del *Notturmo*: la «intenebrata Venezia di guerra» con il suo silenzio rotto soltanto dal grido delle scolte; le spettrali apparizioni nella nebbia e le velme affioranti dalle acque basse e «scolorate»; con la sua laguna stigia lungo la via di neri pali che conduce a San Michele.²² O sarà l'elegiaco paesaggismo della *Licenza*, con le sue mete di nostalgici pellegrinaggi vecchi e nuovi: le visite, in compagnia delle «suore di Francia» Chiaroviso e Nontivolio, al «giardino solatio della Giudecca», di cui il poeta ritorna a gustare la «ricchezza selvaggia»,²³ e alla Ca' d'Oro del suicida barone

22 Si pensi, per il *Notturmo*, alla notte del 26 dicembre, vigilia dell'interramento di Giuseppe Miraglia, in cui l'aspetto di funebre desolazione di Venezia in guerra si congiunge al sentimento della presenza, «in ispirito», dell'amico: «Usciamo. Mastichiamo la nebbia. | La città è piena di fantasmi. | Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine. | I canali fumigano. | Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino. | Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo. | I fanali azzurri nella fumea. | Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia. | Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno. | I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano. [...] | Ritorno verso la Casa rossa, solo. Il mio amico è con me, in ispirito [...]. | Di là dal Ponte di San Moisé, mentre penso, con un brivido, che dovrò passare davanti al vicolo della Corte Michiel, scorgo qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi. | È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura [...]. | Cammina senza tacchi, senza scarpe, senza sandali. | Ho una sensazione istintiva di terrore [...]. | [...] Dopo un poco egli si ritrova al mio fianco, là, dinanzi al passaggio che mette nella Corte Michiel. La via è deserta [...]. | Siamo a Santa Maria del Giglio. La nebbia entra in bocca, occupa i polmoni. Verso il Canalazzo fluttua e s'accumula. | Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra» (in Andreoli, Zanetti 2005, pp. 173-175). Per la metafora averna, si rammenti il trasporto in lancia della salma di Miraglia e del motorista Giorgio Fracassini a San Michele la mattina del 24 dicembre: «Si naviga lentamente, per le lagune scolorate che fende la scia pallida, la scia della morte, lungo il canale segnato dai pali. | Le acque son basse, le barene appariscono. | Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti [...]. | Si approda. | È come un sogno d'oltremare, d'oltremondo» (p. 207).

23 «I fiori a mucchi, le erbe a fasci. I rosai commisti alle ortaglie [...]. Alti oleandri, non arbusti ma alberi [...]. Strisce di giaggioli [...] macchie di rosolacci [...]. La vite e i suoi viticci

Giorgio Franchetti, dove egli mostrerà alle sue ospiti l'immagine del San Sebastiano mantegnesco. E vi sarà poi spazio nella *Licenza* anche per la Sacca della Misericordia e per l'antistante «Isola dei Morti», cui si dedicano commosse pagine rievocative,²⁴ quanto per i prossimi, tra la Sacca e la Madonna dell'Orto, giardini del Palazzo Contarini dal Zaffo con l'annesso «Casino degli Spiriti», visitati già in compagnia del diletto Giuseppe Miraglia.²⁵ 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.

freschi, asprigni al gusto; il ribes e i suoi grappoletti di vetro lucido; il fico e i suoi fioroni chiari come le nervature delle sue foglie arrovesciate dal vento; il susino e, tra le sue prugne ancora acerbe, qualcuna già bionda di miele. I ciliegi carichi di visciole e d'amarasche [...]. I melagrani come candelabri accesi di fiammelle che sono quasi fiore e quasi frutto [...]. Le teste dei papaveri, alte come la giovinetta Proserpina [...], stillanti sopore» (Lorenzini 1989, p. 1001): si osservi come, pur nel nuovo assetto testuale, d'Annunzio riprenda riferimenti a lui cari, dai «ciliegi» ai «papaveri» ai «melagrani», iscritti, si è visto, nelle registrazioni dei *Taccuini* e del *Fuoco*.

24 Contesto rievocante la visita del poeta, appena uscito dalle «tenebre» dell'infermità, a San Michele il 21 giugno 1916, in coincidenza con quello che sarebbe dovuto essere il trentatreesimo compleanno del Miraglia (cfr. Lorenzini 1989, pp. 1051-1060).

25 Agli Orti di Palazzo Contarini d'Annunzio dedicherà pagine in cui il passato più recente, quello della visita con Chiaroviso e Nontivolio, s'intreccia al ricordo della visita con Giuseppe Miraglia. Episodio d'intensa suggestione, tra i più affascinanti della *Licenza*, anche per ciò che riguarda gli scorci della Venezia sia storica che paesaggistica: «Il domani, verso sera, visitammo quel giardino bacio che sta tra la Madonna dell'Orto e la Sacca della Misericordia, piantato dal procuratore di San Marco Tomaso Contarini [...]. | [...] È ricomposto con arte su i vestigi cinquecenteschi, segretamente architettato, simile alle sale e alle camere terrene d'un palagio di verdura [...]. | Passammo di appartamento in appartamento, per gli anditi dei pergolati. Le pergole erano sostenute da vecchie colonne, da vecchi capitelli, da vecchie travi [...]. | Entrammo in una sala di musica [...]. Come la nostra malinconia origliò su la soglia, il silenzio le ripeté le ultime note d'una cascarda detta la Contarina. | Traversammo una fuga di camere attigue, costrutte di bossolo, di càrpino, di mortella, d'alloro, di caprifoglio [...]. | [...] Volgemmo verso il pergolato mediano [...] ci trovammo dinanzi al cancello di ferro che dà su l'approdo dalla parte della laguna. Ci affacciammo al cancello [...]. L'estremo ardore del tramonto [...] accendeva dinanzi a noi, su l'acqua immobile, la muraglia claustrale che cinge l'Isola dei Morti. Tutta la palude e le altre isole erano fumo e ceneraccio. Soltanto l'Isola funebre e il suo cipresseto e le ali dei gabbiani spersi splendevano in quel silenzio che pareva lor sostanza e spirito. | Lo splendore ravvicinava il cimitero, abbreviava il transito [...]. Il mio compagno sepolto m'era prossimo [...] | Allora il cuore mi dolse così forte che, per aver sollievo, dissi il suo nome, parlai della sua anima, parlai delle sue ali e della mia promessa» (Lorenzini 1989, pp. 1003-1005).

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Note su Giorgione e su la critica*. In: *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie sogni e misteri*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Introduzione di Ezio Raimondi. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Annamaria Andreoli; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 1, *Notturmo*; vol. 2, *L'Allegoria dell'Autunno*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti; saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Barrès, Maurice [1903] (s.d.). *Amori et dolori sacrum: La mort de Venise*. Paris: Félix Juven.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bodrero, Emilio (1934). «Prose e versi dell'adolescenza». *Nuova Antologia*, 372, pp. 161-185.
- Brecourt-Villars, Claudine (1994). *D'Annunzio et la Duse: les amants de Venise*. Paris: Stock.
- Damerini, Gino [1943] (1992). *D'Annunzio e Venezia*. 2a ed. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore.
- Gautier, Théophile (1876). *Voyage en Italie*. Nouvelle édition considérablement augmentée. Paris: Charpentier.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Goncourt Huot de, Edmond; Goncourt Huot de, Jules (1894). *L'Italie d'hier: Notes de voyage 1855-56*. Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Jasinski, René (éd.) (1970). *Gautier, Théophile: Poésies complètes*, vol. 3. Publiées par René Jasinski. Paris: Nizet.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2, *Il fuoco, La Leda senza cigno*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Lucini, Gian Pietro (1914). *Antidannunziana: d'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Mariano, Emilio (1962). *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.

- Molmenti, Pompeo Gherardo (1887). *La dogaresa di Venezia*. Seconda edizione riveduta ed accresciuta. Torino; Napoli: Roux e C.
- Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. A cura di Maddalena Rasera. Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Carabba.
- Royer, Alphonse (1834). *Venezia la Bella*. Bruxelles: Meline.
- Tosi, Guy (a cura di) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérelle: Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpines. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi*. Paris: Denoël.
- Vecellio, Cesare (1590). *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*. In Venetia, presso Damian Zenaro.
- Zorzanello, Giulio (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *Quaderni del Vittoriale*, 37, pp. 11-26.

Il 'fuoco giorgionesco' da Angelo Conti a d'Annunzio

Ricciarda Ricorda
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The friendship between Gabriele d'Annunzio and Angelo Conti is particularly intense in the years 1894-1900, in the context of Venice. Both of them reflect about Venetian painters and especially Giorgione, whose picture they interpret as an expression of Venetian magnificent life. I analyze the meaning of the form *fuoco giorgionesco*, also used by Walter Pater in his well-known essay *The School of Giorgione*. I examine in particular Conti's references to this text, in order to verify their accuracy. I put forward the hypothesis that, when Conti wrote the monograph *Giorgione*, his knowledge of the English author was incomplete and came largely from articles published in magazines, from conversations with friends, and from the translation into Italian of only short extracts. I argue that it was unlikely that Conti (and d'Annunzio) had read Pater's whole work in English, which at the time was little known in Italy.

Keywords Giorgione. Pater. Conti.

In una bella lettera a Georges Hérèlle, datata 17 giugno 1896, d'Annunzio scrive all'amico e traduttore da Venezia, dove si trova da qualche giorno:

pour des «études» concernant le *Feu*. [...] Ce mois-ci, Venise est extraordinairement belle. Tous les jardins sont en fleur. Avant-hier, fête de saint Antoine, passaient sur le Grand Canal, près du Rialto, de grandes barques chargées de lis et de cerises: rouges les fruits, blanches les fleurs. J'ai trouvé des «motifs» merveilleux. Nous parlons souvent de vous avec Angelo Conti qui veut être rappelé à votre bon souvenir. [...] Je vous envoie les pétales d'une fleur de grenadier. Hier, dans un jardin, les arbres en étaient tout éclatants; et partout flamboyaient des coquelicots. Partout le *Feu*. (Tosi 1946, p. 285)

Numerosi gli elementi di interesse in queste poche righe, come ha già sottolineato a suo tempo Mutterle (1990, p. ix), nell'introduzione all'edizione mondadoriana del *Fuoco*: innanzitutto, il riferimento a studi preparatori in loco per il romanzo veneziano, riferimento che consente di confermare l'ipotesi del lavoro di documentazione alla sua base, per altro attestato dai *Taccuini* del medesimo periodo; in secondo luogo, compare già, e come 'cosa vista', l'immagine delle barche cariche di frutta e fiori che discendo-

no lungo il Canal Grande, destinata a essere ripresa nel *Fuoco* più volte, a significare l'opulenza della Serenissima, così come ha un'evidente forza evocativa il riferimento alla «melagrana».¹ Infine, ed è l'aspetto più interessante, l'intero passo restituisce l'atmosfera entro cui si colloca quanto meno una fase della stesura del romanzo: temperie che appare pervasa – è ancora Mutterle (p. ix) a sottolinearlo – dal «fascino di Venezia e dal gusto delle conversazioni con Angelo Conti», ma caratterizzata anche dalla dimensione ignea, che lo scrittore si sarebbe apprestato a trasferire in «un'esperienza di stile».

È proprio in questo quadro che si colloca l'episodio centrale e più interessante del sodalizio di Gabriele e del Doctor Mysticus, le cui tappe e i cui caratteri risultano ormai acquisiti con sufficiente completezza. Può essere utile ricordare preliminarmente solo qualche dato: Conti aveva conosciuto d'Annunzio, di tre anni più giovane di lui, nato nel 1860, nella Roma bizantina degli anni Ottanta, ove lo incontrava nelle redazioni dei giornali e nei cenacoli degli artisti, che entrambi praticavano. Lo frequenta però più intensamente appunto quando si trasferisce a Venezia da Firenze, dopo il periodo ivi trascorso, impegnato in qualità di funzionario presso gli Uffizi; il passaggio in laguna, motivato sia da ragioni personali (il freddo dell'inverno fiorentino aveva causato problemi di salute alla sua bambina), che da motivi di studio, le ricerche intraprese su Giorgione e anche su Carpaccio (scrive a Primoli alla fine del 1892: «Io m'occupo da parecchi mesi di pittura veneziana, e fra poco avrò compiuto il mio lavoro su Giorgione», Mazzanti 2007, p. 102), avvia un soggiorno che durerà due anni, dal 1894 al 1896, durante cui lavorerà presso le Gallerie veneziane: soggiorno importante, caratterizzato dalla frequentazione di amicizie di rilievo, da Mariano Fortuny a Eleonora Duse, e destinato a lasciare in lui un solco profondo, oltre a propiziare la genesi della *Beata riva* – il primo progetto sembra infatti risalire al 1895, quando Conti annuncia ancora all'amico Primoli la composizione di un'opera su Venezia, per la quale pensa al titolo tutto giorgionesco *La prova del fuoco* («Venezia sarà il fondo di un quadro, e la rappresenterò in tutte le ore e a traverso tutti i mutamenti delle acque. Da un capo all'altro del libro passerà una fiamma d'incendio», Gibellini 2000, p. 114), mentre la conclusione si colloca nel 1898-99.²

1 Così nel *Fuoco*: «L'ultima [sera] di settembre, la sera dell'Allegoria. Una gran luce su l'acqua... Eravate un poco ebro: parlavate, parlavate... Quante cose diceste! Venivate dalla solitudine, eravate pieno traboccante. Versaste un fiume di poesia su la vostra amica. Passò una barca carica di melagrane... Io mi chiamavo Perdita... Ve ne ricordate?» (Lorenzini 1989, p. 441).

2 Il manoscritto autografo della *Beata riva*, conservato nel Fondo Conti presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, porta gli estremi della stesura «Pontassieve, ottobre 1897-Firenze, novembre 1898», ma un primo sintetico progetto dell'opera risale al 1895: cfr. Jurcev 2000, p. 113. La complessa storia compositiva ed editoriale del

Sarà da precisare che, all'altezza della stesura del romanzo dannunziano, ma anche dello stesso soggiorno veneziano di Conti, il volume dedicato al pittore veneto è già compiuto; infatti, lo studioso completa il suo saggio mentre è a Firenze: con tutta probabilità è il lavoro presso gli Uffizi a orientare la sua ricerca verso il maestro di Castelfranco, mentre la possibilità di recarsi a più riprese in Veneto dalla Toscana gli è comunque garantita dalla generosità di Mario de Maria, pronto a ospitarlo in laguna e a collaborare alle sue indagini.

Per Giorgione si era avviata, da qualche decennio, e non solo in Italia, un'articolata ripresa di interesse critico, dopo una fase di limitata fortuna; negli anni Settanta erano comparsi i primi studi intesi a distinguere l'opera autografa del pittore da imitazioni o derivazioni di seguaci, attraverso l'esame dei materiali offerti dalle fonti: è quanto avviene nella *History of Painting in North Italy* di Crowe e Cavalcaselle (1871) e nello studio di Giovanni Morelli, pubblicato nel 1880 con lo pseudonimo di Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, che riducono fortemente il catalogo giorgionesco.³

Nel medesimo periodo, accanto a queste ricerche di impostazione storico-erudita, si impone la particolare prospettiva di Walter Pater, che nel saggio *The school of Giorgione* (1877) affronta il problema del significato dell'opera del maestro veneto, declinandolo in chiave decadente e proiettandone il mito nella cultura contemporanea: così, il nome di Giorgione si impone nel mondo anglosassone, ove per altro già prima di Pater si erano registrati l'apprezzamento di Dante Gabriele Rossetti, che nel sonetto *A Venetian Pastoral, by Giorgione* aveva cercato di rendere con i versi il tono e l'atmosfera della *Festa campestre* del Louvre,⁴ e gli interventi di Ruskin, che del pittore aveva parlato nel quinto volume dei *Modern Painters* (1860), mettendolo in relazione a Turner, e nella prima conferenza delle *Lectures on Art* del 1870, indicandolo per il suo uso di «Mass and Colour».⁵

Fuoco, a partire dal primo accenno a un «romanzo veneziano» nell'ottobre 1894, è ora ricostruita da Niva Lorenzini nelle *Note* al romanzo (Lorenzini 1989, pp. 1177-1190).

3 Sulla fortuna critica di Giorgione cfr. Lucco 1995, pp. 9-13 e Pignatti 1999, pp. 27-39.

4 Si propende ora ad attribuirlo a Tiziano; il sonetto, contenuto in una lettera del 1849 (cfr. Doughty, Wahl, 1965, p. 71), pubblicato poi, rivisto, su *The Germ* e confluito quindi nel volume *Poems* del 1870, è ricordato da Pater, che ne sarebbe stato suggestionato nel suo *The school of Giorgione*. Su Giorgione nella letteratura inglese, cfr. Fabris Grube 1979, pp. 321-328.

5 Cfr. Ruskin 1905a, pp. 374-388 e Ruskin 1905b, p. 128. Si veda in merito, oltre al contributo, già citato, di Fabris Grube, il riferimento di Nello Ponente 1981, pp. 55-58, attento anche, e soprattutto, all'ambito francese.

Varrà la pena di ricordare che nello stesso anno del Giorgione, Bernard Berenson (1894) pubblica *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*: per un confronto tra i due, cfr. Mazzanti 2007, pp. 162-165.

Nell'ultimo ventennio del secolo, dunque, intorno al nome di Giorgione si profilano due indirizzi critici che rinviano a modi antitetici di affrontare la critica d'arte, l'uno fondato sulla ricerca storica e sul metodo scientifico, l'altro che punta a cogliere e decifrare il nucleo ideale dell'opera artistica e a riportare nell'*ekphrasis* l'equivalente verbale dell'emozione visiva. L'interesse del *Giorgione* contiano sta proprio nel suo confrontarsi con entrambe le prospettive, per poi scegliere però con decisione e polemicamente la seconda, nell'intento di andare al di là dell'ambito della storia dell'arte e di attingere al piano della riflessione estetica.

È in questa seconda direzione che si colloca l'interesse di d'Annunzio: a quanto risulta, egli avrebbe «occhieggiato» il *Giorgione* tra le *nouveautés* d'una libreria veneziana (Campana 1939, p. 18; Giaccon 2009, p. 52) e da allora sarebbe partita una intensa frequentazione del testo, destinata a sfociare nella notissima recensione pubblicata nel primo numero del *Convito*, «Note su Giorgione e su la critica» (gennaio 1895),⁶ in seguito premessa, rivista e con qualche taglio, alla *Beata riva*, con il titolo *Dell'arte, della critica e del fervore* (Gibellini 2000).⁷ L'opera contiana, inoltre, com'è noto, sarà punto di riferimento per il discorso di Stelio Éffrena a Palazzo Ducale.

Tra i numerosi spunti attivati dal riferimento a Giorgione nel *Fuoco* e ruotanti in una sfera semantica prossima alle posizioni contiane, uno dei più suggestivi si sviluppa intorno all'immagine del «fuoco giorgionesco», che rimanda alle pagine di Walter Pater: Conti, infatti, dedica un capitolo del suo studio sul pittore veneto al tema della *Musica nella pittura*, ponendo in epigrafe proprio la celebre affermazione dello scrittore inglese «All art constantly aspires towards the condition of music», che riprende e illustra anche nelle pagine successive.⁸ L'importanza di tale citazione è stata sottolineata da tutti i critici, a partire da d'Annunzio che, nella recensione

6 Ora in Andreoli 2003, p. 306.

7 Infine, con il titolo *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*, confluirà in Bianchetti 1950, pp. 325-352.

8 «La musica, legame misterioso delle varie forme artistiche, esprime appunto questa tendenza della natura a passare da uno stato distinto e conoscibile ad uno stato informe ed arcano, dalle condizioni della lotta alla quiete dell'inesistenza. La musica è l'elemento purificatore delle arti, è il mistero che è racchiuso nello stile, [...] è il linguaggio ritmico, più profondo della parola, col quale la natura si confessa ed esprime le proprie aspirazioni. [...] Io pongo dunque il seguente principio: tutte le arti tendono a liberarsi dal simbolo (cioè a negare sé stesse) e contengono una costante aspirazione verso la musica». Ricorda 2007, pp. 87-88. La celebre citazione proviene dal già ricordato saggio «The School of Giorgione», che, dopo la pubblicazione del 1877 sulla *Fortnightly Review*, viene ripreso nella terza edizione di *The Renaissance* (1888) (nella traduzione italiana, Pater 1925 si legge a p. 125). Conti avrebbe riproposto la formula nell'*Appendice* alla *Beata riva, L'arte delle Muse*: «Come tutte le arti aspirano, secondo la felice intuizione del Pater, a raggiungere la condizione di musica, la musica, che è la sintesi di tutte, aspira come le altre a liberarsi del suo elemento sensibile, per raggiungere nella danza la condizione di silenzio musicale», Gibellini 2000, pp. 102-103.

al libro dell'amico sul *Convito*, accenna appunto alle pagine in cui questi «commenta e illustra la formula di quello stilista delicato e ricco che fu Walter Pater, morto di recente, ignoto in Italia fino a oggi» (Andreoli 2003, p. 293);⁹ tuttavia, contiene un piccolo enigma ancora da chiarire.

Nelle parole di d'Annunzio appena citate, merita attenzione anche l'affermazione circa la scarsa fortuna italiana dell'autore anglosassone, a questa altezza temporale: in effetti, il primo riferimento a Walter Pater in ambito italiano – ma, in assoluto, da quanto risulta dalla *Timeline* della ricezione dell'autore (Evangelista 2004, pp. xviii-xxvi), sembra essere il primo anche in ambito europeo – è proposto da Vernon Lee, pseudonimo di quella Violet Paget, intellettuale e scrittrice coltissima e raffinata, nata in Francia ma da famiglia inglese e a lungo vissuta in Italia, che tanta parte ha avuto nell'introdurre nella letteratura nostrana le novità di quella anglosassone. Vernon Lee presenta ai lettori del periodico *Fanfulla della domenica* l'opera *Marius the Epicurean* nel maggio 1885, a pochi mesi dalla pubblicazione in Inghilterra, in un articolo dal titolo assai significativo, «La morale dell'estetica: appunti sul nuovo libro di Walter Pater»; il nome del maestro anglosassone rimbalza poi nelle pagine di Enrico Nencioni, che già in un intervento del 1889 dedicato al *Piacere* dannunziano sulla *Nuova Antologia*, fa cadere un paragone tra il romanzo e *Marius the Epicurean*; l'anno successivo, il critico dedica una recensione, sulla medesima rivista, ad *Appreciations*, sottolineando anche gli elementi di continuità tra quest'opera e *The Renaissance*.¹⁰

Mentre per arrivare alla prima traduzione bisogna attendere il 1899, quando appare la versione francese dei *Ritratti immaginari* ad opera di Georges Khnopff, e addirittura il 1912 per la prima traduzione in italiano, *Il Rinascimento*, dovuta ad Aldo De Rinaldis,¹¹ l'attestazione successiva della fortuna di Pater in sede critica sembra da identificare proprio nel

9 Per la distanza tra l'interpretazione dannunziana dell'opera giorgionesca da quella di Conti, mi permetto di rimandare a Ricorda 2007, pp. 23-28.

10 Nell'impostazione di entrambi, annota Nencioni 1897, p. 415, centrale risulta la nozione di piacere suscitata dalla contemplazione della bellezza: «Per lui un quadro, un personaggio, una pianta, una poesia, hanno speciale valore e meritano essere analizzati solo in quanto hanno facoltà di procurarci una distinta e indimenticabile impressione di piacere».

11 A quanto suggerisce Zanetti 1996, p. 18, potrebbe essere stato lo stesso Conti a suggerirne le prime traduzioni all'editore Ricciardi; le cose non andranno meglio, per questo volume, in Francia, ove anzi si dovrà attendere il 1917 per vederlo tradotto. Si è già ricordata l'edizione dei *Portraits Imaginaires* del 1899: si potrà ancora segnalare che l'anno precedente lo stesso Khnopff aveva pubblicato nel *Mercure de France* la traduzione di *Sebastian van Storck* e che nel medesimo 1899 e nella medesima sede Richard Irvine Best e Robert Darles traducono il capitolo su Leonardo da Vinci da *The Renaissance*. In sede critica, si registrano tra il 1890 e il 1896 quattro articoli in cui Teodor de Wyzewa si occupa di Pater, ora accostandolo ad altri autori, ora invece riservandogli l'intero intervento: i testi cui si riferisce sono *Marius the Epicurean* e *Gaston de Latour*: cfr. in merito Emily Eells 2004, pp. 87-116, che sottolinea come l'opera di Pater sia passata quasi inosservata nella cultura

Giorgione contiano:¹² ma da dove deriva Angelo Conti la conoscenza della *Renaissance* da cui trae, in lingua originale, la sua epigrafe? Il quesito merita un approfondimento, tanto più se si aggiunge che i critici hanno sempre parlato degli echi pateriani rintracciabili anche nel d'Annunzio di fine secolo, già a proposito delle *Vergini delle rocce*, associandoli alla mediazione contiana.¹³

Significativa appare, a questo proposito, una breve corrispondenza di Conti con i coniugi Eugene e Violetta Benson, che risale al marzo 1894 ed è conservata presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux. A metterlo in contatto con il raffinato pittore e scrittore americano Eugene Benson, ottimo conoscitore a sua volta dell'opera di Pater, cui aveva dedicato uno studio già nel 1885, *Pater's Marius the epicurean*, stabilitosi a Venezia nel 1888,¹⁴ è Marius de Maria, che gli aveva anche proposto di affidare proprio a lui il frontespizio del libro: il progetto non si sarebbe realizzato, ma i rapporti tra Conti e la coppia americana si sarebbero prolungati anche nei mesi successivi.

Di particolare interesse sono tre lettere di Violetta ad Angelo: nella prima, avendo saputo che Conti non legge l'inglese, l'amica si rammarica che non possa seguire uno dei più sottili e distinti pensatori inglesi, «il Pater lontano, lontano dal realismo che offende l'anima»; loda, in particolare, «il suo opuscolo sopra Dionigi [...] bellissimo».¹⁵ In una successiva missiva, dichiarandosi preliminarmente consapevole dei limiti della propria conoscenza dell'italiano e dunque della probabile inadeguatezza della traduzione che ha tentato, gli comunica di essersi cimentata nel «riprodurre l'*Étude*» e gliene invia, con tutta probabilità, un saggio, di cui il Doctor

francese fino alla traduzione del 1917 di *The Renaissance*, situazione destinata a mutare profondamente a partire dagli anni Venti.

12 Cfr. il panorama complessivo di Bizzotto 2004, pp. 62-86.

13 Sull'importanza dei riferimenti pateriani nelle *Vergini delle rocce* e nel *Fuoco* cfr. Marabini Moevs 1976, pp. 43-89 e 275-296.

14 L'artista (New York 1839-Venezia 1908), pittore e scrittore, risiedeva a Palazzo Cappello, a Rio Marin, ove Henry James aveva ambientato *The Aspern Papers*; passava i mesi estivi ad Asolo, la cui pinacoteca conserva vari suoi quadri; Violetta, come si firmava in italiano, è Henriette Malan Fletcher, madre di Julia Constance Fletcher, scrittrice, quest'ultima, nota con lo pseudonimo di George Fleming. Il merito di aver segnalato l'importanza dell'amicizia di Conti con i Benson e «il ruolo apprezzabile ed inedito avuto dalla coppia nella diffusione in ambito lagunare dell'estetismo di tardo Ottocento inglese» va ad Anna Mazzanti, che ha dedicato loro alcune pagine in entrambi i suoi lavori, da cui provengono anche le notizie biografiche che si sono fornite: cfr. Mazzanti 2007, pp. 182-190; 2002, pp. 445-446.

15 Lettera non datata, ma del marzo 1894, conservata nel Fondo Angelo Conti, presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Le lettere sono state segnalate da Bacci 1989 nella sua presentazione del Fondo e da Anna Mazzanti 2002, p. 446. Il riferimento è al saggio pateriano *A study of Dionysus*, comparso sulla *Fortnightly Review* nel 1876 e destinato a confluire nei *Greek Studies* (1895).

Mysticus deve aver accusato 'pronta ricevuta', dato che, di lì a due giorni, Violetta gli scrive di nuovo, compiacendosi del fatto che l'amico abbia gradito l'invio e apprezzato le pagine pateriane.¹⁶

Se queste lettere si collocano nel marzo del 1894, come si diceva, quando la stesura del *Giorgione* era già assai avanti, dato che le bozze conservate presso il Fondo Conti portano in calce la data «16 aprile 1894» e il testo definitivo «giugno 1894», mentre le testimonianze degli amici confermano che nel luglio del 1894 era effettivamente già pubblicato e distribuito, si può ipotizzare che la conoscenza di Pater da parte di Conti fosse a quest'altezza temporale ancora parziale e provenisse, più che da letture integrali, dalle notizie circolanti su di lui nelle riviste del tempo e dalle conversazioni con gli amici gravitanti intorno alle comunità anglofone che vivevano in Italia a fine secolo, corredate da qualche pagina tradotta. Simile ipotesi varrebbe anche a spiegare come mai, pur citando l'autore inglese e riconoscendo la validità e il rilievo delle sue idee, il critico italiano se ne allontani poi sensibilmente, dato, questo, che tutti gli interpreti contiani non hanno mancato di sottolineare.¹⁷

Ad esempio, si potrà subito notare come anche il commento che Conti propone della celebre formula «All art constantly aspires towards the condition of music» ne declini le implicazioni in una direzione personale, puntando soprattutto sulla componente contemplativa e la tematica del silenzio, e su un'idea dell'arte intesa, fino alle sue supreme manifestazioni nella musica, come passaggio verso altro stato, l'oblio, rimandando piuttosto alla fonte fondamentale per Conti in questi anni, l'amatissimo Schopenhauer, la cui influenza sembra essere ancora la più determinante.¹⁸ Analogamente, appare declinato secondo modalità diverse anche il concetto di stile, centrale nel *Giorgione*, rispetto a quanto propone il celebre *Essay on Style* (1888) che apre *Appreciations* di Pater.

16 «Speravo, ma non osavo credere che voi poteste seguire il saggio luminoso, che la mia traduzione, caro Conti, ha velato con un italiano imperfetto», lettera in data 27 marzo 1894, Fondo Angelo Conti; sono conservate anche alcune lettere di Eugene, che riguardano informazioni relative a *Giorgione* e riprendono l'argomento del bozzetto per la copertina del libro.

17 Lo si può verificare soprattutto negli interventi recenti: accanto ai citati lavori di Zanetti e Mazzanti, si veda in particolare Gentili 1981, pp. 109-115.

18 «La musica esprime in un linguaggio altamente universale [...] l'intima essenza, l'in sé del mondo», Riconda 1991, p. 307; «Questa pura profonda e vera conoscenza della natura del mondo, costituisce appunto lo scopo supremo dell'artista, che non va più oltre. Perciò quella conoscenza [...] non è ancora la via che lo conduca fuor della vita, ma soltanto una consolazione provvisoria nella vita», p. 310. Nella biblioteca contiana, ora pure presso l'Archivio Vieusseux, si conserva una copia, in francese, di *Le monde comme volonté et comme représentation*, tradotta da J.A. Cantacuzène (1886), con vari segni di lettura e con numerose postille. Anche Zanetti 1996, pp. 144-145, segnala la differenza tra la posizione di Pater sulla musica e quella di Conti, per il quale rimanda opportunamente a Wagner e, soprattutto, all'importante testo del Simbolismo, Morice 1889.

Significativo risulta non di meno, in particolare in questa sede, il rapporto di Conti con il modello pateriano in merito all'interpretazione complessiva che propone della pittura di Giorgione, prospettandola come espressione della vita di Venezia, della sua magnificenza, sintetizzabile nell'immagine del *fuoco*: «la sua arte, e ciò che Vasari chiama il suo *fuoco*, rispecchiava fedelmente la magnificenza della vita veneziana» (Ricorda 2007, p. 117),¹⁹ immagine che d'Annunzio avrebbe ripreso a sua volta, com'è noto, nel romanzo. Anche in questo caso comunque la lettura di Conti rivela l'adozione di un punto di vista personale, poiché accosta due concetti che il maestro anglosassone aveva fatto cadere in contesti non contigui, prima l'affermazione, a proposito dell'influenza esercitata dal pittore di Castelfranco sulla sua 'scuola', che «Giorgione diventa una specie di personificazione della stessa Venezia, la proiezione del suo riflesso o del suo ideale» (Pater 1925, p. 136); più avanti, la considerazione che «l'atto subitaneo, la rapida transizione del pensiero e il passaggio dell'espressione, questo egli fissa con tale vivacità da far pensare al Vasari un 'fuoco giorgionesco', com'egli lo chiama» (p. 138).

Tuttavia, colpisce nelle pagine di Conti il collegamento dell'immagine del *fuoco* giorgionesco alla *Vita* di Vasari, che sembrerebbe rinviare più direttamente a Pater: tale immagine, per altro, non è rintracciabile nello scritto vasariano (Settis 1978, p. 78) e sembrerebbe dunque qualificarsi come 'invenzione' del maestro anglosassone, le cui pagine sono ricche di citazioni e di riferimenti la provenienza dei quali può essere variamente segnalata, ora enfaticata, ora nascosta, ora, infine inventata, come in questo caso, con un'attribuzione 'spuria' a Vasari di un'immagine che non gli appartiene: operazione che, è stato notato, è simile a quella reperibile nei quadri dei pittori associati al movimento estetico, i quali a volte sottolineano i legami tra le loro opere e testi letterari precedenti, ma a volte li negano o li nascondono o, infine, li riprendono in modo originale (Prettejohn 1999).

Il collegamento delle opere di Giorgione alla sfera del fuoco circolava comunque, in Italia, nella critica del tempo, anzi, a essere precisi, era presente anche nei libri di storia dell'arte già dal secondo Settecento, ad esempio in *Della pittura veneziana* di Antonio Maria Zanetti (1771, p. 105, e a proposito di Tiziano: «il colore piega molto al fuoco giorgionesco»); significativa in particolare la pagina di Adolfo Venturi citata dallo stesso Conti, in cui «l'anima di Giorgione» è definita come «lo spirito di Bellini, ma scaldato da un'anima di fuoco» (Venturi 1893, p. 414),²⁰ e così

¹⁹ I corsivi, in questa come nelle prossime citazioni, sono originali. Per un'interpretazione della costellazione del fuoco nel romanzo dannunziano in chiave alchemica, cfr. D'Aquino 2000, pp. 113-161.

²⁰ Per i rapporti di Conti con il maestro-avversario Venturi, cfr. Mazzanti 2007, pp. 133-137.

commentata: «Che cosa è dunque il *fuoco giorgionesco*? È una speciale tonalità, è una speciale e straordinaria intensità di colorazione, è impeto di composizione, è rapidità di atteggiamenti; oppure è ardore intimo dello spirito, è entusiasmo, è riflesso d'un'anima ansiosa ed irrequieta?» (Ricorda 2007, p. 149).²¹

L'associazione di Giorgione alla dimensione ignea è centrale, com'è noto, anche nel *Fuoco*: esemplarmente, nelle parole di Stelio,

Comincia così quel divino autunno d'arte al cui splendore gli uomini si rivolgeranno sempre con un palpito profondo, finché duri nell'anima umana l'aspirazione a trascendere l'angustia dell'esistenza comune per vivere una vita più fervida o per morire di più nobile morte.

Io veggio Giorgione imminente su la plaga meravigliosa, pur senza ravvisare la sua persona mortale; lo cerco nel mistero della *nube ignea* che lo circonfonde. Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora; e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione; il gran Vecellio sembra aver ricevuto da lui il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso. In verità, *Giorgione rappresenta nell'arte l'Epifania del Fuoco*. Egli merita d'esser chiamato 'portatore di fuoco', a simiglianza di Prometeo. (Lorenzini 1989, p. 250)²²

D'Annunzio desume dunque dalle pagine dell'amico l'immagine del «fuoco» a connotare l'elemento vitale dell'arte di Giorgione, capace di restituire la magnificenza di Venezia alla fine del Quattrocento, ma per declinarla in una direzione diversa; infatti, laddove definisce la città lagunare «trionfante», per il suo aspetto architettonico, Conti intende alludere alla luminosità e allo splendore delle facciate dei palazzi sul Canal Grande, facendo corrispondere a tale spettacolo ancora sensazioni di tristezza:²³

21 Con questa analisi Conti intende restituire il senso dell'elemento psicologico che, a suo dire, sottostà a tale immagine, e che gli sembra trascurato da Venturi, «come tutti gli scrittori d'arte contemporanei [...] abituato ad esaurire la sua indagine nei colori e nelle forme» (Ricorda 2007, p. 149).

22 Anche il Doctor Mysticus (Ricorda 2007, p. 74) parla a sua volta di epifania, «Ma guardate bene i suoi [della Madonna di San Liberale] occhi. Essi hanno una tristezza umana che si oppone alla idealità della forma. In questa contraddizione fra il carattere ideale dell'immagine e l'umana espressione della fisionomia, è il segreto della creazione artistica, è la nota rivelatrice dell'anima del pittore di Castelfranco. E il paesaggio? È la visione annunziatrice del mondo moderno, è l'epifania dell'arte che si rinnova».

23 Per rendere l'idea della «città trionfante», Conti cita un brano dell'ambasciatore a Venezia di Carlo VIII, Filippo di Comynnes, brano assai noto: lo si legge, in francese, in *The Stones of Venice* di Ruskin (1987, p. 68), da cui con ogni probabilità proviene - lo conferme-

La Venezia intima di Giorgione non appartiene al passato; è un frammento dell'anima umana, è una visione che riappare allo spirito ogni volta che l'esistenza gli si presenta nella sua profonda e inesplicabile tristezza, sopra un fondo di colore e di splendore. (Ricorda 2007, p. 136)

Al contrario, per d'Annunzio Venezia è «suscitatrice di energie», stimolatrice della potenza della vita umana «esaltando tutti i desideri sino alla febbre» e Giorgione è l'artefice che più di ogni altro ha saputo intendere ed esprimere questa profonda virtù della città: a lui e ai maestri dell'arte veneta, Stelio Effrena guarda come a modelli di capacità creativa, che nella creazione artistica hanno saputo coniugare arte e vita. Così anche nella recensione all'opera dell'amico sul primo numero del *Convito*, «Note su Giorgione e su la critica»:

La qualità della sua pittura dà subito l'immagine del vigor maschio, della passione dominatrice, della tristezza voluttuosa e ardente. [...] tutto rivela in lui la sovrabbondanza dell'energia virile, della semenza feconda. [...] Egli non aspira né a purificarsi, né a rinnovellarsi, poiché ama troppo il suo piacere e il suo dolore in terra [...] poiché del suo bene presente è pago. (Andreoli 2003, pp. 309-310)²⁴

Proprio di fronte al continuo sforzo di «imporre all'ardente sensualità della pittura giorgionesca un velario di idealità sovrumane», fornendone un'interpretazione in chiave etica, d'Annunzio si chiederà se il «dolce filosofo» sia riuscito «per tali modi a mostrarci la vera essenza dell'arte giorgionesca»: la risposta sarà fortemente dubitativa, ma la riserva sarà superata nell'identificazione del carattere del libro, che sarà a ragione definito non tanto «uno studio su l'arte di Giorgione quanto un saggio di dottrina estetica generale che s'appoggia su esemplari greci e su le più intense manifestazioni del Quattrocento italiano e del Rinascimento» (p. 297).

D'Annunzio coglie, con questo rilievo, il senso profondo del libro contiano e, da un certo punto di vista, individua anche il vero nucleo che Conti condivide con Pater: se, come è stato notato da Elizabeth Prettejohn (1999, p. 39), *La scuola di Giorgione* del maestro anglosassone va letto come un intervento in codice nei dibattiti sull'arte contemporanea, nell'anno in cui la prima mostra del Movimento estetico nella Grosvenor Gallery ha por-

rebbe il taglio, comune ai due testi, segnalato prima dell'ultima frase; si trova anche, ma con qualche differenza, in H. Taine [1866] 1902, pp. 323-324 (per l'importanza dell'opera tainiana per la Venezia di Conti e anche di d'Annunzio, cfr. Ricorda 1993, p. 83).

24 Significativamente, la divergenza tra Conti e il più celebre amico nella valutazione del piacere e delle passioni si ripercuote sulla lettura dei singoli dipinti del maestro di Castelfranco (o a lui attribuiti all'epoca): lo si può verificare mettendo a confronto la descrizione del *Concerto in Giorgione* (Ricorda 2007, p. 96) e nel *Fuoco* (Lorenzini 1989, p. 246).

tato al centro del dibattito i principi della scuola estetica, anche il Doctor Mysticus guarda al maestro di Castelfranco nel tentativo di trovare una collocazione che, fondandosi su premesse di ordine teorico,²⁵ consenta di attingere a una moderna, multiforme sensibilità estetica. È una via su cui il d'Annunzio del *Fuoco* è pronto a seguirlo, sullo sfondo del magico paesaggio veneziano, propiziatore – almeno nelle aspettative di Éffrena – del miracolo della creazione artistica.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *Gabriele d'Annunzio: Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Bacci, Daniele (1989). «Il Fondo Angelo Conti». *Il Viesseux*, vol. 4, pp. 83-84.
- Benson, Eugene (1885). *Pater's Marius the Epicurean*. Rome: s.n.
- Berenson, Bernard (1894). *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*. New York; London: Putnam.
- Bianchetti, Egidio (a cura di) (1950). *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca...*, vol. 3. Milano: Mondadori.
- Bizzotto, Elisa (2004). «Pater Reception in Italy: A General View». In: Bann, Stephen (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum.
- Campana, Ermindo (a cura di) (1939). «Gabriele d'Annunzio: Lettere ad Angelo Conti». *Nuova Antologia*, gennaio-febbraio, pp. 10-32.
- Conti, Angelo (1894). *Giorgione*. Firenze: Alinari.
- Conti, Angelo (1900). *La beata riva: Trattato dell'oblio*. Milano: Treves.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*. London: J. Murray.
- D'Aquino, Alida (2000). *L'alchimia del verbo. Studi dannunziani*. Catania: CUECM.
- Doughy, Oswald; Wahl, John Robert (eds.) (1965). *Rossetti, Dante Gabriel: Letters*, vol. 1. Oxford: Clarendon, 1965.

25 Per queste problematiche mi permetto di rimandare a Ricorda 2007, pp. 9-34. Anche per questo aspetto, per altro, la posizione contiana non coincide con quella che Pater 1925, p. 3 esprime nella *Prefazione a Il Rinascimento*, ove manifesta un'indubbia diffidenza nei confronti delle definizioni astratte della bellezza, un'esigenza di concretezza non condivisa, si direbbe, da Conti: «La bellezza, come tutte le altre qualità offerte dall'esperienza umana, è relativa [...]. Definire la bellezza, non nei più astratti ma nei più concreti termini possibili; trovare, non la formula universale, ma la sua formula che più adeguatamente esprima questa o quella sua manifestazione: questa è la finalità del vero studioso di estetiche».

- Eels, Emily (2004). «'Influence occulte': The Reception of Pater's Works in France before 1922». In: Bann, Stephen (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum, pp. 87-116.
- Evangelista, Stefano (2004). «Timeline: European Reception of Pater». In: Bann, Stephen (ed.). *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum, XVIII-XXVI.
- Fabris Grube, Alberta (1979). «La fortuna di Giorgione nella letteratura inglese e anglo-americana». In: *Giorgione = Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita* (23-31 maggio 1978). Banca Popolare di Asolo e Montebelluna.
- Gentili, Sandro (1981). «Il ruolo di Angelo Conti». In: *Trionfo e crisi del modello dannunziano: 'Il Marzocco', Angelo Conti, Dino Campana*. Firenze: Nuovedizioni Vallecchi.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Angelo Conti: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Jurcev, Elisabetta (2000). «Nota filologica». In: Gibellini 2010, pp. 113-121.
- Lermolieff, Ivan (Morelli, Giovanni) (1880). *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Leipzig: E.A. Seemann.
- Lermolieff, Ivan (Morelli, Giovanni) (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Zanichelli.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio: Prose di romanzi*, vol. 2. Introduzione di Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Lucco, Mauro (1995). *Giorgione*. Milano: Electa.
- Marabini Moevs, Maria Teresa (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- Mazzanti, Anna (2002). «Note di museologia veneziana: il ruolo di Angelo Conti funzionario presso le gallerie dell'Accademia». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 26, pp. 431-457.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Morice, Charles (1889). *La littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin.
- Mutterle, Anco Marzio (a cura di) (1990). *D'Annunzio, Gabriele: Il Fuoco*. Milano: Oscar Mondadori.
- Nencioni, Enrico (1897). *Saggi critici di letteratura inglese*. Firenze: Le Monnier.
- Pater, Walter [1888] (1925). «La scuola di Giorgione». In: *Il Rinascimento: Studi d'arte e di poesia*. Trad. it. di Aldo de Rinaldis. Nuova ed. Napoli: Ricciardi, pp. 121-142.
- Pignatti, Terisio (1999). «La vita e l'opera di Giorgione». In: Pignatti, Terisio; Pedrocchi, Filippo, *Giorgione*. Milano: Rizzoli, pp. 27-39.

- Ponente, Nello (1981). «Giorgione fra Romanticismo e Impressionismo». In: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: Mito, Allegoria, Analisi iconologica*. Roma: De Luca, pp. 55-58.
- Prettejohn, Elizabeth (1999). «Walter Pater and Aesthetic Painters». In: Prettejohn, Elizabeth (ed.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: Manchester University Press, pp. 36-58.
- Riconda, Giuseppe (a cura di) (1991). *Arthur Schopenhauer: Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. 3, *L'idea platonica: l'oggetto dell'arte*, § 52. Trad. it. di Nicola Palanga. Milano: Mursia, pp. 307-310.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariete: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Angelo Conti: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Ruskin, John [1860] (1905a). *Modern Painters*, vol. 5. London: Allen.
- Ruskin, John [1870] (1905b). *Lectures on Art and Aratra Pentelici*. London: Allen.
- Ruskin, John [1851] (1987). *Le pietre di Venezia*. Trad. it. Irene Loffredo e Paolo Bà. Milano: Rizzoli.
- Schopenhauer, Arthur (1886). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. fr. di J.A. Cantacuzène. Paris: Perrin.
- Settis, Salvatore (1978). *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi.
- Taine, Hyppolyte [1866] (1902). *Voyage en Italie*, vol. 2, *Florence et Venise*. Paris: Hachette.
- Tosi, Guy (a cura di) (1946). *D'Annunzio a Georges Hérelle: Correspondance*. Paris: Éditions Denoël.
- Venturi, Adolfo (1893). «Nelle pinacoteche minori d'Italia». *Archivio storico dell'Arte*, 6(4), pp. 409-418.
- Zanetti, Antonio Maria (1771), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*. Venezia: Albrizzi Editore.
- Zanetti, Giorgio (1996). *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*. Bologna: il Mulino.

Ombra, figura, allegoria nel *Fuoco*

Michela Rusi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The narrative function of Foscarina's character is analyzed starting from the metaphorical field of 'shadow': the shadow, in fact, connects this character from one side to the autumnal nature of Venice, from the other to the *facies nigra* of Dürer's *Melancholy*. The intent is to highlight Foscarina's active role inside the novel, and therefore her difference from the other female characters of d'Annunzio. The analysis also aims to show that the two parts of the novel are closely connected through an allegorical and figural relationship, which represents the specific metatextual nature of this novel.

Keywords Venice. *Il Fuoco*. Allegory. Figural Relationship.

Convivono nel *Fuoco* due opposte tensioni: quella fra diacronia e sincronia sul piano delle strutture narrative, dove l'ossessione per lo scorrere del tempo viene arginata dal fissarsi del racconto in sequenze irrelate l'una dall'altra. Nella prima parte esse coprono l'arco temporale compreso fra un crepuscolo e l'alba del giorno successivo; nella seconda, il succedersi dei mesi viene scandito dagli incipit dei singoli quadri che ne forniscono le coordinate spazio-temporali: «In un pomeriggio di novembre egli tornava dal Lido, accompagnato da Daniele Glàuro sul battello» (Lorenzini 1989, p. 347); «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un infermo che si crede ormai nella convalescenza» (p. 394); «Pareva che passasse a quando a quando nel cielo di febbraio il soffio della stagione precoce» (p. 483) ecc. Oppure, da sintagmi che nel corso o alla fine di descrizioni di paesaggi e/o atmosfere ne precisano la collocazione stagionale, come ad esempio «nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti» (p. 411) e simili.

Sul piano delle scelte stilistiche, invece, la dialettica è quella tra la tendenza all'eccesso nell'elencazione protratta e nell'esuberante eloquenza dell'arco sintattico da un lato, e dall'altro il ritorno di elementi - singole tessere, sintagmi, intere frasi - i quali se collaborano a costruire una prosa che mira ad essere anche musica e canto, obbediscono al fine di esprimere la tensione costante della narrazione ad un ritorno all'indietro, volto ad annullare «il sentimento del tempo che fugge, della fiamma che si consuma, del corpo che appassisce, delle infinite cose che si corrompono e periscono» (p. 479).

È pure motivo di interesse osservare che la scansione in sequenze (tendenzialmente volte ad arginare la diegesi) e i ritorni della scrittura su stessa (cioè sincronia e ripetizione) mostrano la decisa tendenza all'innesto le une negli altri, come nell'esempio che si offre di seguito alla lettura dove risulta anche evidente il procedimento della *varietas* nella ripetizione, che rappresenta uno dei principi costituiti della tessitura stilistica del *Fuoco*:

Nulla a Stelio pareva più dolce e più triste di quel cammino verso la donna che l'aspettava contando le ore così lente e pur così fugaci. 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, tremolavano su per i gradini della chiesa, su per le colonne del perittero, 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 imagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce. Fumigavano in pace i camini delle umili case intorno al campiello, verso la cupola verde. Di tratto in tratto un volo di colombi traversava il canale partendosi dalle sculture degli Scalzi; s'udiva il fischio d'un treno che passava sul ponte della laguna, la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti. L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore. (Lorenzini 1989, pp. 378-379)

La sequenza è costruita sul ritorno di unità sintagmatiche anaforiche riproposte con leggere variazioni e incroci chiastici («Nulla a Stelio pareva più dolce e più triste» / «Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce») e sull'elencazione pure anaforica («su per») o asindetica («la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti»), ma va anche osservato il rapporto a distanza che la lega ad un'altra, che si colloca qualche tempo dopo nel corso della gita lungo la Riviera del Brenta compiuta da Stelio e Foscarina. Il contatto avviene tramite la ripresa di singole tessere: i verbi *fumigare* e *marcire*, l'area semantica del sole che *indora* e la presenza delle statue mütile, che rappresentano un particolare nella descrizione del giardino sopra riportata, ma che conosceranno nel corso della narrazione un procedimento che può essere definito 'espansivo': se esse domineranno la descrizione del paesaggio percorso in carrozza dai due amanti lungo il Brenta, nella sequenza ancora successiva ambientata a Murano diventeranno un elemento essenziale nel recupero da parte

dell'attrice del dominio di sé (cfr. Lorenzini 1989, pp. 447-450). E, ancora, il rapporto fra le due sequenze ora oggetto di analisi viene come suggellato dalla ripresa della frase che concludeva quella precedente.¹

Ne riporto di seguito la parte più di interesse ai fini dell'analisi:

Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche e di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte. Per la pianura bassa e irrigua *i campi fumigavano*, le piante si spogliavano, il fogliame *marciva* nell'umidità delle zolle. Il lento *vapor d'oro* fluttuava su una immensa decomposizione vegetale che sembrava toccare anche le pietre le mura le case e disfarle come le frondi [...]. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, sui cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le *statue superstiti*. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti [...]. E nel dolce sole *di quella tardiva estate dei morti* le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco su la campagna, *erano come le ombre del Passato irrevocabile*, di ciò che non ama più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: - NIENTE. (Lorenzini 1989, pp. 410-411)

Tra questi ritorni di ordine ritmico e costruttivo, quello del termine *ombra* assolve funzioni e veicola significati in virtù dei quali il *Fuoco* viene a porsi come discriminare fra la precedente produzione dannunziana e quella successiva.

Come il lettore del 'romanzo veneziano' ricorderà, il campo semantico dell'*ombra* connota le descrizioni e l'atmosfera di Venezia sin dalle sue prime battute: nell'ora dell'ultimo crepuscolo di settembre' si apre *L'Epifania del fuoco*; nella propria *ombra* si stagliano i palazzi e le chiese della

¹ Alla medesima funzione ritmica risponde la ripetizione con *variatio* degli stessi moduli in apertura di sequenza, come ad esempio il seguente: «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un infermo che si crede ormai nella convalescenza e prova in sé un insolito bene e non sa di esser prossimo alla sua agonia!» (Lorenzini 1989, p. 394), da confrontarsi con «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un infermo che ha una tregua al suo patire e sa che è l'ultima e assapora la vita che con una grazia novella gli scopre i suoi più delicati sapori nel punto di abbandonarlo» (p. 404). Sulla tessitura lirica della prosa del *Fuoco* si veda Lorenzini 1989, pp. xxii e seguenti e Mutterle 1990, pp. xxvii-xxxi.

città; *cinerina* e *morta*² è l'atmosfera nella quale si aggirano per la città e l'estuario Stelio e Foscarina; la «signoria dell'ombra e della morte» viene definita l'oscurità che scende nella sera (Lorenzini 1989, p. 218).

L'ombra assolve anche a una sorta di funzione narrativa nel rapporto fra i personaggi. Se è nell'«ombra cupa» di una nave sulla gondola dove si trovano Stelio e Foscarina che viene pronunciato per la prima volta il nome di Donatella Arvale (p. 219), costei appare per la prima volta al poeta come illuminata «di repente su un 'campo d'ombra'» (p. 251); ancora, egli più tardi si rifugia in un «lembo d'ombra» ad attendere l'arrivo della 'tragica' e della sua giovane amica (p. 266) ed è uscendo «dall'ombra» che poco dopo si muoverà ad incontrarle: «E dall'ombra andò incontro alle due donne, con un presentimento inebriante» (p. 269).

Se l'ombra nutre il desiderio di Stelio nei confronti dell'attrice - «Egli doveva vedere pur sempre *l'ombra di altri uomini* su la sua carezza e da quell'ombra sentire pur sempre incitato l'istinto di ferocia bestiale che si celava in fondo alla sua sensualità possente» - (p. 343) e se attraversato da 'un'ombra di orrore' è, anche, a intermittenza il legame che lo unisce a lei,³ declinata in diversi campi metaforici la prerogativa dell'*ombra* spetta però a Foscarina.⁴ Essa metaforizza il luogo dal quale emerge il suo passato: «E, sopra tutti quei fantasmi, *da un campo d'ombra* gli occhi materni la guardavano, clementi e fermi» (p. 397), come la gelosia che la consuma nel presente: «Ella era là sola, immobile, con un volto *divorato dalla febbre e dall'ombra*»] (p. 395). L'immagine dell'ombra a rappresentare la gelosia della quale ella soffre torna anche nelle parole di Stelio, come nel passo che riporto di seguito:

- Lasciami nella mia casa ancóra un poco! E tu rimani, se puoi. Dopo, sarai libero, sarai felice... Tanto tempo tu hai dinanzi a te! Sei giovine. Avrai quel che ti è dovuto. Chi t'aspetta, non ti perde.
- Gli occhi avevano due visiere di cristallo che brillavano al sole, quasi fisse, in quel viso febrile.

2 Nella variante di 'cenere', 'cinerina' e simili l'immagine torna variamente nel *Fuoco*: si veda ad esempio Lorenzini 1989, p. 212, ma *passim*. In compresenza con il sintagma dell'*aria morta*, l'immagine in questione domina le pagine di apertura della seconda parte del romanzo: cfr. pp. 321 e seguenti.

3 Si veda la sequenza che inizia a p. 333.

4 Sul personaggio della Foscarina come 'creatura d'ombra' si veda già Mutterle 1991, pp. 54 e seguenti. L'esplorazione dell'«ombra» da parte di d'Annunzio troverà compiuta realizzazione nella sua fase 'notturna', per lo studio della quale (anche sul piano della storia della critica) segnalò l'importanza dell'Ottavo Convegno di studi dannunziani organizzato a Pescara nell'ottobre 1986: *D'Annunzio notturno*, gli Atti del quale apparvero l'anno successivo per la cura di Edoardo Tiboni.

- Ah, sempre la medesima ombra! esclamò Stelio dolendosi, con un'impazienza che non riuscì a contenere.
(Lorenzini 1989, p. 417)

Ancora, l'*ombra* è metafora delle capacità espressive come attrice che sono proprie di Foscarina. Essa è nella sua voce, come le riconosce ammirato Stelio mediante una sinestesia che è figura ricorrente nel *Fuoco* prima di esserlo nella scrittura di *Alcyone*, per più fili collegata a quella del romanzo veneziano: «- Ah, Perdita, come sapete diffondere l'ombra su la vostra voce! - interruppe il poeta, sentendo una notte armoniosa ottenebrare le sillabe dei suoi versi»; (p. 207) ma la presenza dell'ombra è ora, per la donna, soprattutto l'azione del tempo sulle linee del suo volto:

Ella soffriva di tutta se stessa: della mutabilità che avevano i suoi propri lineamenti; della strana virtù mimetica che possedevano i muscoli della sua faccia; e di quell'arte involontaria che regolava la significazione dei suoi gesti; e di quell'*ombra espressiva* che tante volte su la scena in un minuto di silenzio ansioso ella aveva saputo mettere su la sua faccia come uno stupendo velo di dolore; e di quell'ombra che ora riempiva i solchi scavati dal tempo nella sua carne non più giovine. (Lorenzini 1989, p. 208)

Allegoria della corrosione operata dal tempo è il quadro la *Vecchia* di Francesco Torbido che apre la seconda parte del romanzo e che Foscarina ritroverà, come una sorta di ammonizione ossessiva espressa dalla scritta 'Col tempo' contenuta nel cartiglio tenuto in mano dalla figura femminile, in una riproduzione in marmo dell'immagine del quadro nella villa Pisani di Strà. Si legge l'incipit de *L'impero del silenzio*:

«Col tempo». In una sala dell'Accademia, la Foscarina s'era soffermata dinanzi alla *Vecchia* di Francesco Torbido, a quella donna rugosa sdentata floscia e gialliccia che non può più sorridere né piangere, a quella specie di ruina umana che è peggiore della putredine, a quella specie di Parca terrestre che invece della conocchia o del filo o delle forbici tiene fra le dita il cartiglio su cui è scritto l'ammonimento.

- Col tempo! - ella ripeté, all'aria aperta, interrompendo il silenzio pensieroso in cui ella aveva sentito il suo cuore a poco a poco appesantirsi e discendere al fondo come una pietra in un'acqua cupa. (Lorenzini 1989, p. 321)

E più oltre, nel corso della visita a Strà: «- 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» (p. 412).

Creatura d'ombra, notturna e autunnale, che sino dalle pagine di apertura del romanzo identifica se stessa nell'allegoria dell'Estate defunta, sigillata dentro una bara di vetro da un Maestro del fuoco e, ancora, connotata dal *gelo* della gelosia che si diffonde in lei, nelle ultime pagine del romanzo la figura di Foscarina trova una sorta di condensazione allegorica nella *Melancholia I* di Dürer della quale ella possiede la stampa. In questa immagine, come da più parti è stato già osservato, secondo una lettura alchemica del romanzo la *facies nigra* dell'angelo dureriano simboleggia il melanconico declino di Foscarina e quello di Venezia, che vengono a costituire la materia prima, lo stato di *putrefactio* sotto il regime di Saturno, affinché tramite il *fuoco* della creatività possa prendere vita l'Opera immortale alla quale aspira Stelio Ëffrena.⁵

Si può, tuttavia, andare ancora un po' oltre, a partire dallo spostamento dei rapporti di forza tra i due amanti che si può individuare nel pur esile intreccio del romanzo, e che si colloca nella seconda parte, all'interno delle due sequenze consecutive che narrano rispettivamente la gita a Stra e la passeggiata a Murano. Nel corso di quella, Foscarina ha per la prima volta la percezione della debolezza umana dell'amico:

Ella non rispondeva. E, per la prima volta da che ella lo amava, le parole di lui le sembravano vane, inutili suoni che movevano l'aria e non avevano alcun potere. Per la prima volta, egli medesimo le sembrò una debole e ansiosa creatura curvata sotto le leggi infrangibili. Ebbe pietà di lui come di sé. (Lorenzini 1989, p. 409)

Durante la seconda, dal ricordo delle difficoltà e delle prove vissute nel passato l'attrice riemerge con la consapevolezza della propria «superiorità reale su colui ch'ella credeva invincibile»:

5 D'obbligo il rinvio a Ritter Santini 1986 per un'analisi della presenza nella scrittura di d'Annunzio, fin dalle sue prime prove giornalistiche, e della rivisitazione da questi operata dell'incisione di Dürer: si veda in particolare *Il Cavaliere e la Malinconia: d'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*, ma, ancora per *Il fuoco*, considerazioni imprescindibili si leggono nel saggio che precede immediatamente quello appena citato: *L'artigiano della chimera: Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini*. Interessanti approfondimenti sul tema della 'malinconia' nella scrittura romanzesca di d'Annunzio, e in particolare in quella del *Fuoco*, aggiunge Riva 1989. Il saggio della Ritter Santini si pone come illustre precedente anche di Mellone 1997. Come i saggi appena ricordati, nel presente studio si presuppone la lettura di Klíbanky, Panofsky e Saxl 1983. Rinvio inoltre a Agamben 1977 e a Starobinski 1989 [1990], ma ricordo anche il seminario organizzato a Trento nel 1990 da Anna Dolfi su *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, gli *Atti* del quale uscirono per Bulzoni l'anno successivo. L'ipotesi di una precisa influenza del seicentesco studio di Robert Burton sulla malinconia (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) sulla scrittura dannunziana propone Gianni Oliva 2003 nel saggio *D'Annunzio e Robert Burton: a proposito della malinconia*. Per una sistematica ricognizione della 'malinconia' dannunziana rinvio a Oliva 2007.

Su quali incudini era stato battuto il ferro della sua volontà, in quali acque era stato temprato! Dura veramente era stata per lei la prova, difficile la vittoria, ottenuta a prezzo di fatica e di pertinacia, contro le forze brute e ostili. Ella era stata testimone delle più truci miserie, delle più cupe ruine; ella aveva conosciuto gli sforzi eroici, la pietà, l'orrore, il limitare della morte [...]. Come lungo la riva della Brenta per la prima volta le parole di lui le erano sembrate vane, così ora per la prima volta ella nell'esperienza della vita si sentiva più forte di lui che tutte le fortune avevano prediletto fin dalla culla e che non angosciavano se non i furori del suo desiderio e le ansietà della sua ambizione. Lo immaginò alle prese col bisogno, costretto alla fatica come lo schiavo, oppresso dalle angustie materiali, sottoposto ai disagi vili. – Avrebbe egli trovata l'energia per resistere, la pazienza per tollerare? – Le apparve debole e perduto nell'aspre tenaglie della necessità, umiliato e infranto. «Ah, per te tutte le cose liete e superflue, finché vivi, finché vivi!» Ella non sostenne la tristezza di quell'immagine, ma la respinse con un impeto di difesa e di protezione quasi materno. E, con un gesto involontario, posò una mano su la spalla di lui; la ritrasse, accorgendosene; poi ve la posò di nuovo. *Sorrise come colei che sapeva quel che egli non doveva mai sapere, come colei che aveva vinto quel ch'egli non avrebbe potuto vincere.* (Lorenzini 1989, pp. 443-444)

Se la natura una e bina dell'Angelo, la compresenza in lui del principio femminile e di quello maschile (e nella fattispecie dell'Artifex e della sua Musa) sono già stati osservati, alla luce delle considerazioni sopra addotte va corretta la lettura dell'allegoria di Dürer quale proposta sino ad ora dalla critica che pone l'accento sulla passività del ruolo rappresentato da Foscarina, alla quale va piuttosto riconosciuto uno statuto di personaggio diverso e unico rispetto a quello delle altre figure femminili presenti nella scrittura dannunziana. Per buona parte del romanzo essa pare identificarsi nel ruolo di vittima rispetto alle ambizioni dell'*animatore*, ruolo che viene sintetizzato in modo significativo dal suo desiderio di *servire*: «– Servire, servire! – Ella desiderò il mondo per offrirglielo» (p. 322).⁶ D'altro canto,

6 Costituisce motivo di interesse riscontrare simili passaggi del *Fuoco* con alcuni dalle lettere della Duse a d'Annunzio (1894-1923) recentemente pubblicate per la cura di Minnucci 2014. Propongo ad esempio il seguente, da una lettera del gennaio 1896, da Parigi: «*Bisogna che io mi riprenda, fra le mie mani - Non c'è altro da fare! Nessuno aiuta sé stesso fuorché sé stesso...d'accordo! - // Voglio che il posto preso da te nel mio cuore non lasci più spazio per il dolore!// Vorrei potermi DISFARE tutta, tutta, tutta! - // Tutto donare di me, e dissolvermi. // A te, e per te sia il grande lavoro - il lavoro che tu hai detto: 'giocondo e fecondo' // Lo hai detto, TU» (p. 42. Le evidenziazioni sono tutte originali) dove è soprattutto di rilievo la compresenza della consapevolezza da parte della Tragica di dover riprendere il dominio di sé, e ad un tempo l'impulso ad immolare tutta se stessa per la grandezza dell'amato. Sempre nella prospettiva della preparazione del *Fuoco*, le lettere dell'anno 1896 sono*

ella pare anche talora assumere le vesti della 'superdonna', della *femme fatale* divoratrice che succhia all'uomo le sue energie vitali:

Mai mai mai quell'uomo dimenticherà il passo che la Lussuria mosse verso di lui, il modo ch'ella ebbe nell'appressarsi, la rapida onda muta che gli si rovesciò sul petto, che l'avviluppò, che l'aspirò, che gli diede per alcuni attimi la paura e la gioia di patire una violenza divina, di dissolversi in una specie di calda umidità letale, come se tutto il corpo della donna avesse assunto a un tratto la qualità di una bocca suggestente ed egli vi fosse preso intero. (Lorenzini 1989, pp. 330-331)

A meglio intendere la funzione narrativa della Tragica all'interno del romanzo e la tessitura medesima di esso, è invece necessario porre in evidenza il mutamento di equilibri che progressivamente avviene tra i due personaggi. Portatrice d'ombra, il ruolo che l'attrice assolve nella seconda parte del romanzo è quello di veicolare nell'ombra anche il poeta, che nel discorso a Palazzo Ducale e in tutta la prima parte del romanzo aveva invece esibito la propria gioiosa esuberanza vitale e rivendicato, soprattutto, la propria capacità di 'creare con gioia', da lui ribadita nelle battute conclusive de *L'Epifania del fuoco*, dopo essere uscito all'alba dalla casa dell'attrice:

Egli diceva: «Creare con gioia! È l'attributo della divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendidezza dell'aurora...».

Egli ripeteva a sé, all'aria, all'acqua, alla pietra, all'antica Città, alla giovine aurora: «Creare con gioia! Creare con gioia!» [...]. Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata. 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 sentì capace di compierlo. «Creare con gioia!».

E il mondo era suo. (Lorenzini 1989, pp. 317-320)

Già all'altezza della visita a Stra i due amanti condividono la consapevolezza del senso tragico della vita, e l'esperienza della 'corporale tristezza'⁷ che è il viatico alla conoscenza:

di interesse anche per il costituirsi di quella sorta di triangolo rappresentato dalla Duse, Giulietta Gordigiani e d'Annunzio che ispirerà nel romanzo veneziano quello fra Stelio, Foscarina e Donatella Arvale. Su tale triangolo si veda, sempre in Minnucci 2014, il saggio di Andreoli, in particolare alle pp. 1287 e seguenti.

⁷ Per il nesso che, già secondo la dottrina umorale degli antichi, legava la malinconia non solo all'elemento della terra e della maturità, ma anche all'*eros*, rinvio alla bibliografia

Il senso tragico della vita li occupava ormai entrambi; ed invano tentavano di vincere quella *corporale tristezza* entro di cui gli spiriti si facevano d'attimo in attimo più lucidi e più inquieti. Si tenevano per mano come se camminassero nel buio o per luoghi pericolosi. Di rado parlavano, ma a quando a quando si guardavano nelle pupille e l'uno sguardo versava nell'altro un'onda confusa che non era se non l'orrore e l'amore traboccanti. [...] Si tenevano per mano strettamente, come fossero a una strana prova, risoluti di sperimentare sino a qual profondità potessero giungere *le forze della loro malinconia commiste*». (Lorenzini 1989, p. 411)

Ma l'ingresso anche da parte di Stelio nel regno dell'*ombra* trova una significativa sintesi figurativa nel passaggio che propongo di seguito, il quale appartiene alla sequenza dedicata alla gita dai due compiuta a San Francesco del deserto. Essi hanno già concluso la loro visita: «Egli le prese la mano ch'ella teneva abbandonata lungo il fianco. Seguitarono così il loro cammino. Come il sole obliquo li illuminava su la destra gota, essi vedevano procedere a paro per l'erba le loro ombre congiunte» (p. 506).⁸

Romanzo alchemico e allegorico *Il fuoco* ma, alla luce dei rilievi sino ad ora offerti, anche *figurale*: le riprese di parole, sintagmi, frasi, immagini che ho già ricordato caratterizzarne la prosa, non assolvono solo alla funzione musicale già rilevata dalla critica, ma disegnano la trama di un racconto sotto il racconto che esse anticipano, riprendono, inverano. Così, nell'allegoria della Malinconia viene a riprodursi, a inverarsi per dir così, la descrizione di Foscarina seduta nella medesima attitudine che è dell'Angelo di Dürer nel corso di una sua violenta crisi di gelosia, all'inizio della seconda parte del romanzo, mentre Stelio comincia a decifrare il linguaggio dell'acqua e del fuoco che risuona nella stanza:

La voce degli elementi parlava nel silenzio un linguaggio oscuro che era come un'incompresa risposta alla loro muta interrogazione. Il fuoco e l'acqua, da presso, da lungi, favellavano, rispondevano, raccontavano. A poco a poco attraverso lo spirito dell'animatore, lo sedussero, se ne impadronirono, lo trascinarono nel mondo dei miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità. Egli udì nei suoi orecchi, in sensazione reale e profonda, risonare le due melodie che esprimevano l'intima essenza delle due Volontà elementari, le due melodie meravigliose ch'egli aveva già trovate per intesserle nella trama sinfonica della nuova tragedia.

segnalata nella nota precedente, e in particolare al capitolo *Eros malinconico* in Agamben 1977, pp. 20-23.

⁸ Quello della 'passeggiata a due' è modulo narrativo che d'Annunzio riprende dal romanzo francese dell'Ottocento (e nello specifico da Flaubert, Zola, Maupassant): rinvio al riguardo a Giacon 1991 e 2012.

[...] – Non v'è riparo – disse ella a sé medesima, come ripetendo la parola d'una condanna ch'ella avesse udita con i suoi orecchi in quel modo che l'altro aveva udito le grandi melodie. Si curvò, appoggiò il mento su la palma e il cubito sul ginocchio; restò in quell'atto fissa al focolare, con la fronte corrugata. Egli la guardò, tornò alla sua pena. La tregua gli era trascorsa, troppo breve, ma il suo spirito s'era orientato verso la sua opera, e gli rimaneva una concitazione che somigliava all'impazienza. [...] Esitò; la guardò. Ella rimaneva in quel medesimo atto, curva, poggiata alla palma il mento, corrugata la fronte. La vampa le rischiareva il viso, i capelli, con i suoi guizzi allegri. La fronte era bella come una bella fronte virile; ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al lor partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude che ricordava l'ala degli uccelli da preda. (Lorenzini 1989, pp. 340-341)

L'attitudine di Foscarina seduta con il mento appoggiato «su la palma e il cubito sul ginocchio» anticipa dunque, secondo un rapporto figurale, quella del «grande Angelo terrestre [...] seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno» quale raffigurato nella stampa di Dürer da lei posseduta, e descritta nelle ultime pagine del romanzo (cfr. pp. 513-514). Essa è sintesi di tasselli narrativi e di immagini precedenti che solo *après coup* rivelano la loro natura allegorico-figurale, come accade per l'elemento narrativo rappresentato dalla particolare capigliatura della Tragica, che torna ripetutamente a connotarne la personalità forte, un po' selvaggia. Non a caso, ciò si verifica a partire dalla sequenza che apre la seconda parte del romanzo, dove per la prima volta, in un luogo già citato in queste pagine, essa viene paragonata all'«ala degli uccelli da preda»: «ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al lor partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude *che ricordava l'ala degli uccelli da preda*».⁹ La similitudine diventa metafora nella sequenza della visita dei due amanti nell'isola di San Francesco: «*Le ali soffrivano?* Disse Stelio ridendo. // E guardò la piega rude, che non era fatta dal pettine ma dalla tempesta», quando Foscarina si libera del cappello: «Tornò verso il suo amico, leggera, rialzando con le dita la massa delle sue ciocche ov'entrò l'aria e brillarono i raggi» (p. 502). E, ancora, in quella nella quale la donna annuncia al Poeta la propria imminente partenza: «Ella scosse indietro la fronte *con le due ali selvagge*, e tese al suo amico ambo le mani» (p. 512).

Si ricordi, inoltre, la sequenza che si ambienta nel giardino di Lady Myrta, costruita tutta sul processo di identificazione tra i levrieri che ap-

9 Cfr. Lorenzini 1989, p. 341. Da non dimenticare, anche, l'elemento ritmico rappresentato dal gelo che si diffonde alla radice dei capelli di Foscarina, e che è manifestazione di sensualità (p. 341), della sua gelosia (p. 461), della sua capacità visionaria (pp. 471 e 497).

partengono a costei e Foscarina. Esso prende avvio dalla somiglianza tra il colore della veste indossata quel giorno dall'attrice («La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia») e quello del mantello del levriero Donovan, il preferito di Stelio: «- Siete vestita come Donovan, oggi - disse Lady Myrta all'attrice sorridendo. - Sapete che Stelio predilige Donovan sopra tutti gli altri?» (p. 379). Tale processo è scandito da un'affinità che se prende avvio da segni di superficie quali il colore appena ricordato, individua progressivamente il punto di contatto più profondo e originario tra i levrieri e la donna nell'elemento del tremore causato dal *desiderio*, e in quelli della malinconia, del coraggio e della fedeltà.¹⁰ Anticipando il procedimento della *metamorfosi* che sarà uno dei principi costitutivi di *Alcyone*, tale contatto si rivela consistere in una sorta di «bestialità primitiva» che l'attrice riconosce in se stessa:

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*. (Lorenzini 1989, p. 388)

È da tale sorta di misterioso centro del proprio essere che l'attrice riconosce derivare il proprio «genio tragico»:

Non toccava egli così in lei il più oscuro mistero dell'essere? Non le faceva sentire così la profondità animale da cui erano scaturite quelle rivelazioni del suo genio tragico inattese che avevano scosso e inebriato la moltitudine come gli spettacoli del cielo e del mare, come le aurore, come le tempeste? Quando egli le aveva parlato dello sloughi tremante, non aveva egli divinato da quali analogie naturali traesse ella le potenze d'espressione che meravigliavano i poeti e i popoli? Per aver ritrovato il senso dionisiaco della natura naturante, l'antico fervore delle energie istintive e creatrici, l'entusiasmo del dio multiforme emerso dal fermento di tutti i succhi, ella appariva nel teatro così nuova e così grande. Ella aveva sentito in sé, talvolta, quasi l'imminenza di quel prodigio che faceva gonfiare d'un latte divino il seno delle mènadi all'appressarsi delle piccole pantere avidi di nutrimento. (Lorenzini 1989, p. 388)

¹⁰ Dice Stelio di Donovan «Occhi di sogno e di malinconia, di coraggio e di fedeltà!» (p. 387).

Se in virtù di tali capacità di 'divinazione' ella potrà offrirsi a Stelio quale strumento per l'Opera che egli deve compiere, il suo ruolo attivo per la realizzazione di essa trova dunque riconoscimento e compiuta espressione nell'allegoria delle pagine conclusive. La forza del «grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila», infatti, la sua «anima libera» quale viene descritta nelle ultime pagine del romanzo, la capacità di fissare «la Vita con i suoi occhi forti» e, ancora, il suo 'coraggio' appaiono modellati sulla «volontà riscossa» della donna¹¹ quando decide la partenza da Venezia: «E il suo *coraggio* risorse, la sua anima si rafforzò, la sua attività si risvegliò, le sue *qualità virili di conduttrice* si risollevarono» (p. 482). Nello stesso modo, ancora, suona come una ripresa dell'anafora con la quale Foscarina aveva rivendicato all'amante la sua conoscenza della vita, durante la visita a Murano («*Io so* che cosa sia la fame, Stelio, e che cosa sia l'approssimarsi della notte quando è incerto il ricovero [...] e *so* altro ancora», p. 443), il discorso nel quale il grande Angelo terrestre dichiara l'unità della vita essere composta dell'unione dei contrari:

Io so che il vivo è come il morto, il desto è come il dormiente, il giovine è come il vecchio, poiché la mutazione dell'uno dà l'altro; e ogni mutazione ha il dolore e la gioia per compagni eguali. *Io so* che l'armonia dell'Universo è fatta di discordie, come nella lira e nell'arco. *So* che io sono e non sono; e che uno stesso è il cammino, in basso e in alto. *So* gli odori della putredine e le infezioni innumerevoli che sono congiunte alla natura umana. (Lorenzini 1989, pp. 514-515)

Se le 'ali', dunque, sono sineddoche di Foscarina, esse metaforizzano nel contempo le capacità proprie dell'*Artifex* quali più volte, in passato, la Tragica aveva sperato di poter forgiare per Stelio in virtù del proprio coraggio:

Più d'una volta, nella tristezza dei vani amori e nella nobiltà del divieto imposto, ella aveva pensato: «Ah, se infine di tutto il mio *coraggio* che s'è indurito sotto le tempeste, se infine di tutte le cose forti e limpide che il dolore e la ribellione hanno scoperto in fondo alla mia anima, se del meglio di me io potessi un giorno *foggiarti le ali per l'altissimo volo!*» Più d'una volta la sua *malinconia* s'era inebriata d'un presentimento quasi eroico. (Lorenzini 1989, p. 323)

11 Si legga l'intero capoverso: «Le sue palpebre simili alle violette si abbassarono su quel segreto orgoglio; ma nelle linee del suo volto apparve una bellezza infinitamente sottile e complessa che emanava da una concordanza nuova delle forze interiori, da una misteriosa orientazione della volontà riscossa. Nell'ombra, che discendeva dalle pieghe del velo rialzato su i suoi sopraccigli, il suo pallore s'animò d'una vita inimitabile» (p. 444).

Si osservi anche la ripresa del 'levriere fedele' (ai piedi del grande Angelo terrestre «giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele, il cane che primo nell'alba dei tempi cacciò in compagnia dell'uomo», p. 514), e inoltre la presenza del 'fanciullo' che gli dorme accanto «tenendo lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza» e che in *Alcyone* simboleggerà l'unione di Natura e Sapienza.¹² Romanzo di intenti essenzialmente metaletterari, il *Fuoco* risulta infatti proiettato verso la scrittura successiva di d'Annunzio, e la composizione allegorica che lo conclude ne rappresenta la significativa sintesi; come in seguito per il *Fanciullo*, si ricordi ancora il tema ossessivo dello scorrere del tempo quale domina la seconda parte del romanzo: nella composizione allegorica essa trova collocazione e motivazione nell'immagine della «duplice ampolla» nella quale scorre «la sabbia silenziosa del Tempo», (p. 514) che verrà ripresa in uno dei *Madrigali dell'Estate*.¹³

A sancire la collaborazione necessaria del Poeta e della sua Musa a creare l'Opera, significativa anche la riproposizione nel romanzo di un capoverso già presente in una drammatica sequenza che si legge all'inizio della seconda parte, però questa volta con il verbo coniugato al plurale. Propongo alla lettura e al confronto le due sequenze:

Aprì gli occhi. *Vide* la stanza oscurata, per il balcone aperto i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti *come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera*. *Vide* le forme del silenzio, e la silenziosa forma che aderiva a lui come la scorza al fusto. (Lorenzini 1989, p. 331)

Il giovine mise il braccio intorno alla cintura della sua amica. E *andarono così verso la finestra*, senza parlare.

Videro i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti *come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera*. Si volsero, l'uno verso l'altra; e si guardarono nella profondità degli occhi.

Poi si baciaron, come per suggellare un patto silenzioso. (Lorenzini 1989, p. 515)¹⁴

Nell'ingresso di Stelio nel regno di Saturno, d'altro canto, e nel percorso che egli compie nella seconda parte del romanzo si inverte tutta la prima. In essa trova spiegazione e ragion d'essere l'immagine di Venezia come

12 Cfr. Mutterle 1980, p. 137. Sulla genesi del *Fanciullo* si veda Suppa 2014.

13 Il madrigale in questione è *La sabbia del tempo*, che si legge in Gibellini 1988, pp. 220-221.

14 Per la ripresa anaforica del periodo, cfr. la nota di Lorenzini 1989, a p. 1268.

una donna dal volto in ombra quale era stata rappresentata da Veronese, ed esaltata da Stelio nel suo discorso a Palazzo Ducale come la sintesi dello spirito essenziale della città: «Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili [...] e dove taluno potè trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, *la freschezza e l'ardore*» (p. 235).

Trova spiegazione, nel contempo, la presenza di Dante, che è costante in tutto il corso del romanzo, a partire dal verso che ne costituisce l'epigrafe tratto dal canto Quinto del *Paradiso*, «... fa come natura face in foco», che viene ripreso come citazione occulta nel corso dell'orazione di Stelio a Palazzo ducale, con mantenimento dell'allitterazione, ma spostamento di funzione di *face* da verbo a sostantivo: «E, per qualche attimo una densa oscurità occupò il suo cervello; la luce del suo pensiero si estinse *come una face* al soffio d'un vento irresistibile» (p. 234). E, ancora, Dante viene ripreso come personaggio nel ricordo che Stelio fa delle sue peregrinazioni di esule per la penisola mentre componeva il poema sacro alla stesura del quale, come egli ricorda a Foscarina, collaboravano «il Fuoco, l'Aria, l'Acqua e la Terra» (p. 468), secondo l'analoga ambizione per i propri personaggi quale egli confida all'amico Daniele, cioè quella di sentirli «palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolerare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve essere vinto» (p. 361).

Il Fuoco, come d'Annunzio aveva confidato a Georges Hérold nel settembre del 1896, intendeva essere «uno studio sul lavoro che si compie nell'animo dell'artista quando esegue un capolavoro» (Ciani 1984, pp. 59-60).¹⁵ Pubblicato nel 1900, il romanzo veneziano si pone anche dal punto di vista simbolico come discriminazione fra la sua produzione precedente e quella successiva: le tendenze destrutturanti rispetto al codice realista, già presenti nei romanzi precedenti e qui ancora attive nella dialettica fra diacronia e sincronia che ne caratterizza la prima parte, trovano nella seconda un esito *metaromanzesco* nella costruzione 'figurale', che rappresenta in questa fase l'apporto più significativo di d'Annunzio al contemporaneo dibattito europeo sul genere romanzo.

A seguire, se in *Laus vitae* andranno a confluire le serie elencative del *Fuoco*, nella prosa l'esperienza dell'ombra e della *corporale tristezza* che ne costituiscono l'assunto fondamentale condurranno invece alla scrittura notturna, nella consapevolezza, secondo le parole di Desiderio Moriar quali si leggono nell'introduzione a *La Leda senza cigno*, che la notte è

15 In merito al lungo rapporto di lavoro e amicizia fra d'Annunzio ed Hérold, di grande interesse il carteggio fra loro intercorso. L'edizione più recente e completa è quella di Cimini 2004.

«onnipresente e perpetua» e che è nella «meravigliosa oscurità» che «si disegnano le forme e gli eventi, [in] quella divina ombra che riempie la piega d'una gonna o la fessura d'un cuore» (Lorenzini 1989, p. 880).¹⁶

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1977). *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. 3a ed. Torino: G. Einaudi.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. Introduzione di Ezio Raimondi. Edizione diretta da Ezio Raimondi. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 1, *Notturmo*; vol. 2, *L'Allegoria dell'Autunno*. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Ciani, Ivanos (a cura di) (1984). *Herelle, George: Notolette dannunziane. Ricordi - Aneddoti - Pettegolezzi*. Avvertenza ed Introduzione di Guy Tosi. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Con 25 illustrazioni fuori testo. Milano: Mondadori.
- Dolfi, Anna (1991). *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna = Atti di seminario* (Trento, maggio 1990). Roma: Bulzoni.
- Giacon, Mariarosalia (1991). «Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano». In: Gibellini, Pietro (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del convegno internazionale* (Gardone Riviera, Perugia 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, pp. 79-131.

¹⁶ Vale la pena rileggere quanto Stelio afferma in una delle ultime pagine del romanzo: «Quando il furore della gloria ci prende, noi crediamo che la conquista dell'arte somigli all'assedio d'una città turrita e che gli squilli e i clamori accompagnino il coraggio nell'assalto; mentre non vale se non l'opera che cresce nel silenzio austero, non vale se non la solitudine dura e pura, non vale se non la dedizione intera dello spirito e della carne all'Idea che noi vogliamo far vivere in mezzo agli uomini per sempre come una forza dominatrice» (Lorenzini 1989, p. 508).

- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Prefazione di Pietro Gibellini. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone. Edizione critica*. Milano: Mondadori.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz [1964] (1983). *Saturno e la malinconia: Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Torino: Einaudi.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi, vol. 2, Il fuoco: La Leda senza cigno*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Mellone, Francesca (1997). «Il vetro opalino. L'iconografia melanconica nei romanzi dannunziani del Superuomo» [online]. *I castelli di Yale*, 2(2), pp. 65-87. URL http://eprints.unife.it/view/publication/I_Castelli_di_Yale.html (2016-10-15)
- Minnucci, Franca (a cura di) (2014). *Duse, Eleonora; d'Annunzio, Gabriele: Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. Edizione diretta da Anna Maria Andreoli. Milano: Bompiani.
- Mutterle, Anco Marzio (1980). *Gabriele d'Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell'opera dannunziana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier.
- Mutterle, Anco Marzio (1990). «Introduzione». In: *D'Annunzio, Gabriele: Il fuoco*. Introduzione, cronologia, antologia critica e bibliografia a cura di Anco Marzio Mutterle. Milano: Mondadori.
- Mutterle, Anco Marzio (1991). «"Il fuoco" e le altre prose veneziane». In: Mariano, Emilio (a cura di). *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988)*. Roma: Lucarini, pp. 45-59.
- Oliva, Gianni (2003). «D'Annunzio e Robert Burton». *La nuova ricerca*, 12(12), pp. 157-163.
- Oliva, Gianni (2007). *D'Annunzio e la malinconia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Riva, Massimo. (1989). «Melanconia dannunziana. Lo 'spleen' del letterato e il mito dell'eroe». *Quaderni dannunziani. D'Annunzio a Yale = Atti del Convegno (Yale University, 26-29 Marzo 1988)*. A cura di Paolo Valesio. Milano: Garzanti, pp. 105-125.
- Starobinski, Jean [1989] (1990). *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*. Prefazione di Yves Bonnefoy. A cura di Daniela De Agostini. Milano: Garzanti.
- Suppa, Francesca (2014). «"Il fanciullo": sulla genesi di un testo programmatico» [online]. *Archivio d'Annunzio*, 1, pp. 251-268. DOI 10.14277/2421-292X/12p.
- Tiboni, Edoardo (a cura di) (1987). *D'Annunzio notturno = Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani (Pescara, 8-10 ottobre 1986)*. Con la collaborazione di Mario Rapagnetta e Umberto Russo. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.

D'Annunzio e l'Adriatico Dal brigantino *Irene* all'irredentismo

Cristina Benussi
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract The irredentism of Gabriele d'Annunzio intends to incorporate in a unique country the numerous cities founded by Venice in Istria and Dalmazia. The aim is to recognize the relationships established by the poet with politicians, novelists, and other person in Trieste, before World War I and after its conclusion with the 'march to Fiume'. Commentaries on d'Annunzio's poems, novels, letters, speeches and so on, and also on those produced by many people he was speaking to in Trieste, prove the deep bond between literature and friendship.

Keywords Irredentism. War. Literature. Sea. Friendship.

Secondo una leggenda che d'Annunzio amava diffondere intorno alla sua nascita, egli sarebbe stato partorito a bordo del brigantino 'Irene', nelle acque dell'Adriatico. E l'Adriatico fu veramente il mare del suo destino, quello su cui si stagliano le rosse vele del *Canto novo*, quello che congiunge le coste d'Abruzzo alle sponde della Dalmazia e dell'Istria, solcato da navi che incrociano le loro rotte, come ci narra in una delle *Novelle della Pescara, Il Cerusico di mare*. Per non dire delle imprese compiute sfidandone i flutti durante la guerra.

L'incontro di d'Annunzio con l'altra sponda dell'Adriatico, e più precisamente con Trieste, avvenne presto, anche se per caso. Fu nel 1881 quando, giovane poeta alla conquista di Roma, si iscrisse alla Facoltà di Lettere e filosofia della 'Sapienza', dove ebbe modo, prima di diventarne amico, di seguire le lezioni di latino di Onorato Occioni, veneziano di nascita e triestino d'adozione. Costui non nascondeva l'insofferenza per la situazione politica della città giuliana, e il suo contegno era certo simile a quello di Guglielmo Oberdan che, disertato il servizio militare austriaco, si era iscritto a Roma, alla facoltà di ingegneria. D'Annunzio ebbe modo di avvicinarlo, e di rimanere colpito dalla passione del patriota.

Sempre a Roma, d'Annunzio aveva attirato su di sé l'attenzione di un altro fuoriuscito adriatico, Leone Fortis, giornalista di buona fama che in una delle sue *Conversazioni* tracciava un ritratto non proprio lusinghiero del giovane poeta, elegante ma un po' troppo lezioso, affetto da un inguaribile egocentrismo. L'esteta era inesorabilmente attratto anche da questioni tecniche riguardanti la musica, che forse discuteva con Pietro Blaserna,

nativo di Fiumicello, vicino a Gorizia, ricordato nel *Trionfo della morte* come collaboratore dell'Helmoltz nella teoria dei suoni e ben visibile nella scena del concerto nell'Oratorio abbandonato, proprio là dove Giorgio Aurispa vede per la prima volta Ippolita Sanzio.

I numerosi e precoci contatti con intellettuali di origine giuliana forse sono serviti a d'Annunzio ad acquisire la convinzione di una sorta di affinità istintiva tra genti abruzzesi e istro-dalmate. Sta di fatto che durante la festa per il suo diciannovesimo compleanno, mentre recitava la poesia *21 marzo 1882*, per un momento sospese il tono scherzoso, e rivolse un saluto a Trieste (cfr. Stefani 1959, p. 187):

Gentile! Adriaca
forte sirena! Salve! A te i cantici
d'Enotrio ribelli, volanti
aquile in alto liberatrici,
volanti in alto con gli augurii
vindici, o figlia sacra d'Italia!

Tra gli amici, quella sera c'era anche il triestino Salomone Morpurgo, direttore dell'Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino. È un'ipotesi di lavoro che sulla formazione del particolare nazionalismo dannunziano abbiano giocato un ruolo alcune personalità dell'irredentismo giuliano. Tra queste credo di poter annoverare Salvatore Barzilai, figlio dell'erudito semitista Giuseppe Barzilai e fratello della scrittrice Enrichetta, avvocato e corrispondente estero per la *Tribuna* di Roma dal 1883 al 1891, che fu deputato antitriplicista al Parlamento italiano dal 1890.

Verso la fine d'agosto del 1887, assieme ad Adolfo de Bosis, il poeta decise di fare una crociera sul piccolo panfilo 'Lady Clara', e il piano di viaggio prevedeva che avrebbero risalito la costa fino a Venezia per arrivare a Trieste, quindi a Zara e poi, d'isola in isola, fino alle bocche di Cattaro. Il loro viaggio si interruppe prima di giungere a Venezia, in quanto gli inesperti argonauti smarrirono la rotta, correndo qualche rischio. L'anno successivo, in un articolo sulla *Tribuna*, divenuto poi il prologo del libro su *L'Armata d'Italia*, d'Annunzio rievocava quell'episodio; ma l'avventura veniva ammantata di una simbologia patriottica, dal momento che trasfigurava la sua esperienza in quella più tragica di Faà di Bruno che sul 'Re d'Italia', con i suoi quattrocento marinai, fu inghiottito nel mare di Lissa. Attraverso una serie di passaggi successivi, finiva poi per lamentare la perdita del dominio italiano della costa orientale, di cui auspicava la riconquista. Qualche anno dopo, sul *Mattino* di Napoli del 10-11 maggio 1893, uscivano i versi dedicati *A una torpediniera nell'Adriatico*, dove il problema di Trieste veniva posto con forza.

Fa schermo la nube. Ma l'occhio dell'anima scorge
oltremare in lontananza
la città che sorge
alta sul suo golfo
da tutte le torri splendendo nell'unica fede:
«Sempre a te! Sempre la stessa!»
poi che ancora crede, la triste sorella domata, a la nostra promessa.¹

Con queste precoci e precise dichiarazioni d'irredentismo, parallele a quelle che aveva fatto e stava facendo anche Carducci in discorsi e lettere agli amici triestini, il Vate andava elaborando tutta una sua personale mitologia dell'Adriatico. Già nel 1899, quando componeva le primizie delle *Laudi*, chiese al suo bibliotecario di fiducia di trovargli materiale per notizie storiche e descrizioni della Venezia Giulia, cioè di tutti i paesi irredenti, dell'Istria, della Gorizia, della Dalmazia, ecc. per un'ode che non venne mai scritta.

Invece, quando nel 1902 scrisse la canzone per il centenario della nascita di Victor Hugo (il poeta francese vent'anni prima si era adoperato per la concessione della grazia a Oberdan), la mandò subito al *Piccolo della Sera*, che la pubblicò il 26 febbraio. A Trieste, ancora in fermento per il recente sciopero dei fuochisti del Lloyd, la luogotenenza asburgica non poteva tollerare altre provocazioni, sicché il giornale venne immediatamente sequestrato. Poche settimane dopo, il 5 maggio, nonostante questo, d'Annunzio venne in città, per accompagnare Eleonora Duse, chiamata al Teatro Verdi per recitare *Francesca da Rimini*, *La Città morta* e *La Gioconda*. L'11 maggio, per iniziativa della Società di Minerva, della Filarmonico-drammatica e del Circolo Artistico, venne offerto all'Hotel de la Ville un banchetto in onore di Gabriele d'Annunzio. L'ospite venne accolto da Attilio Hortis, letterato ed erudito di valore, nonché deputato al consiglio dell'impero, che non tralasciò di ricordare «la nascita del d'Annunzio sopra una nave che salpava da Trieste» e che lo salutò, essendo ora ritornato in questa città, come «aquila latina». L'allusione all'origine romana dell'impero austriaco era palese, tanto che il poeta rispose ai vari interventi, tra gli altri dell'avvocato Consolo e di Riccardo Pitteri, ringraziando ed indirizzando a Trieste «auguri vibranti d'amore perché l'idioma italiano vi sia conservato nell'eternità».²

L'atmosfera era gravida di tensione, le forze irredentiste ed austriacanti si contrapponevano tra loro in una sfida che non disdegnava il ricorso alla

1 D'Annunzio, Gabriele; *A una torpediniera dell'Adriatico*, vv. 21-28, in Andreoli, Lorenzini 1982, p. 710.

2 «Il banchetto a Gabriele d'Annunzio». *L'Indipendente*, 12 maggio 1902 (articolo non firmato), ora in Benussi, Lancellotti 1998, p. 121.

forza del simbolo. A d'Annunzio, che aveva accettato l'invito per pronunciare un discorso in favore dell'erezione di un monumento a Verdi, nel cui nome si era inneggiato alla causa risorgimentale, fu invitato dalla censura austriaca a presentare in anticipo il discorso che avrebbe pronunciato. Il rifiuto accelerò ancor più il coinvolgimento di d'Annunzio nel progetto irredentista dell'élite cittadina, che vedeva nel poeta dell'Adriatico il cantore di un'unità, culturale prima che politica, delle due coste. Teodoro Mayer, fondatore del *Piccolo*, oltretutto, aveva sapientemente organizzato una breve crociera di due giorni lungo l'Istria: sul piroscampo 'Arsa' si imbarcò il fior fiore dell'intelligenza irredentista, vale a dire Attilio Hortis, Giuseppe Caprin, Felice Venezian, Alberto Boccardi, Cesare Rossi e Silvio Benco, che ne fece la cronaca. A Capodistria, Pirano, Parenzo, Rovigno, Pola, si ripetevano i bagni di folla del poeta, che nelle luminose città di mare e nelle verdi campagne istriane continuava a ricordare «i paesaggi dell'altra sponda». Punto nevralgico del resoconto di viaggio era comunque l'accenno al patrimonio più incontrovertibile dell'italianità di quelle genti, la lingua, che d'Annunzio piegava, con il gesto, a straordinari effetti oratori:

ora il convoglio lo portò ad ascoltare e a dire parole italiane laddove si combatte, ogni giorno, in ogni ora, con tutti i mezzi, con tutte le volontà valorose inchinate ai doveri umili, per conservare l'italianità dell'anima contro l'assalto d'un'anima straniera, temeraria nella sua ostinazione, fortificata dall'appoggio dei potenti, impetuosa come si conviene ad una distruttrice di memorie. Gabriele d'Annunzio era in Pisino l'orgoglio della stirpe che ivi strenuamente sostiene la sua lotta, era il segno eccelso al quale le armi dei negatori d'italianità non possono giungere, era la personificazione gloriosa d'una razza alla quale gli avversari nazionali non possono contrapporre che i loro politicastri chiercuti e i loro avvocatuizzi oscuri.³

Lasciata Trieste da pochi giorni, il 19 maggio d'Annunzio scriveva ad Antonio Cippico augurandosi di tornare ai primi di giugno «per passare una settimana nel Castello di Duino», ma già rammaricandosi che non avrebbe potuto «scendere per le spiagge della Dalmazia». Il 27 giugno una lettera al direttore del Teatro Verdi Aristide Costellos reca memoria di «quei giorni di vita ideale trascorsi nella nostra santa Istria», e manda saluti a Felice Venezian e Piero Beltrame. Il soggiorno duinese, che l'avrebbe visto ospite di Donna Maria Taxis, viene prima rimandato, e poi non se parlò più. Ancora il 17 settembre annunciava a Carlo Coretti, segretario del Comitato triestino-istriano di Roma, la sua volontà di dedicare un intero libro delle

3 Benco, *Con Gabriele d'Annunzio nell'Istria*, in *L'Indipendente*, 17 maggio 1902, ora in Benussi, Lancellotti 1998, p. 117.

Laudi alla celebrazione delle città dell'Istria, la «dolce nostra terra che ha la forma d'un cuore immortale». Il ricavato - scriveva d'Annunzio - sarebbe andato «a beneficio della Lega Nazionale».⁴ Il proposito rimase tale.

Durante il viaggio a Trieste avvenne l'incontro tra Benco e il poeta: nelle terre d'Istria i due ebbero occasione di parlare della *Fiamma fredda*, il romanzo che l'uno aveva terminato e che l'altro, sottraendolo a un editore meno prestigioso, volle presentare a Emilio Treves, triestino che aveva fatto fortuna a Milano:

Hai ricevuto il manoscritto di Silvio Benco? Ti prego di leggerlo. La tua acutezza scoprirà subitamente in molte di quelle pagine una vera e forte facoltà di rappresentazione. Il Benco è uno dei pochi scrittori nuovi sui quali si possa mettere sicuramente una speranza ambiziosa. Scrivimine. (Benussi, Lancellotti 1988, p. 78)

E insisteva:

Ho letto il ms. del romanzo triestino; - nel quale sono pregi notevolissimi: acerbità di stile, acume ironico di osservazione, ardimento di struttura. Te lo manderò. Lo leggerai. E mi aiuterai a vincere le non giuste riluttanze di Pepi. (Benussi, Lancellotti 1988, p. 78)

Emilio Treves lo lesse e, nonostante qualche riserva, lo pubblicò. Erano intanto cominciati un'amicizia, e un carteggio, durato dal 7 maggio 1902 al 24 luglio 1924, chiuso da una lettera che in qualche modo ricorda la famosa gita in cui si conobbero: «Leggo la tua bella pagina fraterna disteso sull'orlo della foiba di Pisino. Ti abbraccio. Gabriele d'Annunzio» (Benussi, Lancellotti 1988, p. 75). Il tu compare qui per la prima, e unica, volta in più di vent'anni di amicizia, cementata da ragioni professionali, ma anche politiche.

Benco invitò d'Annunzio, che nel mese di gennaio 1903 alloggiava all'Hotel Cavour di Milano, a seguire le prove generali della sua *Oceana*, musicata da Antonio Smareglia. La prima si tenne alla Scala il 20 gennaio 1903 e fu diretta da Arturo Toscanini: il successo di pubblico e di critica dovette colpire il *Vate*, che qualche mese dopo, a sua volta, fece leggere al triestino *Maia*, il primo libro delle *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi*, recensito infatti entusiasticamente sull'*Indipendente* del 25 maggio 1903. L'anno dopo Enrico Corradini, sulla sua nuova rivista *Il Regno*, pubblicò un'inchiesta sui rapporti italo-austriaci, alla quale avevano dato il loro contributo anche Benco e d'Annunzio. Quest'ultimo rispondeva

4 Le lettere, citate in parte in Benussi, Lancellotti 1988, p. 77, sono reperibili a Gardone Riviera nell'Archivio Personale del Vittoriale, che raccoglie il materiale autografo di d'Annunzio (d'ora in avanti indicato con la sigla APV).

nei termini della sua grande passione adriatica, cercando di sottolineare con intransigenza il legame profondo tra il leone della Serenissima e quello scolpito sulle mura venete di Treù, ora sopito ma pronto a ruggire di nuovo, puntando così, piuttosto che sulla diplomazia, su un'azione diretta; Benco poneva la scelta interventista solo come conseguenza di una mossa austriaca, auspicando una rottura della Triplice per consegnare all'Italia, legalmente, il guanto della sfida.

Intanto, con una qualche intenzione politica, d'Annunzio veniva componendo *La nave*, in cui i veneti, confinati nella laguna, si facevano protagonisti di una lotta per la conquista del loro dominio adriatico. Benco la recensì sul *Piccolo della sera* del 19 gennaio 1908, attirando l'attenzione però sulla figura di Marco Gratico, l'eroe colto nel suo ondivago rapporto con Basiliola. Ad ogni modo in città la rappresentazione fu vietata, così come una conferenza *Il dominio dei cieli*, che il poeta avrebbe dovuto leggere il 1 marzo 1910, in un Politeama Rossetti già prenotato in ogni ordine di posti. Nell'esaltare la potenza della nuova arma, infatti, scopriva il suo intento politico, auspicando la creazione di una flotta aerea in grado di opporsi a quella d'Austria, che preparava le sue difese a Sebenico e a Cattaro. Benco il 26 febbraio scriveva a d'Annunzio per rammaricarsi che la manifestazione fosse stata vietata, e per proporre un tentativo di negoziazione attraverso il Duca d'Avarna, ambasciatore d'Italia a Vienna dal 1904 al 1905. Certo, difficilmente poteva ignorare che il Duca fosse un convinto sostenitore della Triplice e che dunque non si sarebbe mosso in tal senso. Fu il deputato triestino a Vienna Giorgio Pitacco, invece, a presentare al Ministero degli Interni un'interpellanza, che non ebbe seguito, contro il diniego.

D'altra parte, nell'irredentismo cominciavano a manifestarsi delle nette distinzioni ideologiche e programmatiche.

Silvio Benco, che nel febbraio 1907 aveva partecipato ai funerali di Carducci, tenendone poi la commemorazione in una seduta segreta della Società dei giovani, faceva dell'italianità il blocco che doveva inglobare le diverse culture presenti sul territorio. Slataper, dalla fiorentina *Voce* cui avevano aderito molti intellettuali giuliani, poneva con forza sul piano nazionale il problema di Trieste e del suo diritto a una Università italiana, ma al contempo attaccava duramente Benco, individuando nel proletariato slavo l'elemento in grado di ridare vigore all'anemico sangue italiano. E se Pietro Kandler ed Angelo Vivante, da posizioni certo diverse, consideravano controproducente recidere i legami con l'hinterland danubiano, Ruggero Timeus era fautore di un espansionismo latino verso i Balcani.

In tale contesto, d'Annunzio veniva chiamato in causa da Attilio Tamaro, segretario dell'Università popolare, e membro del consiglio direttivo del Partito liberal-nazionale. In una lettera intestata della Lega nazionale, datata Trieste 1 febbraio 1913 («impostata nel Regno per sfuggire alla polizia austriaca»), il giovane storico chiedeva al poeta di narrare in uno dei suoi «meravigliosi Memoranda [...] quel viaggio che Voi faceste a Trieste

e nell'Istria». Lo scopo era dichiarato: «Voi solo oggi potete rammentare alla nazione il suo compito. Voi solo potete efficacemente rivolgere l'attenzione degli italiani sulla cara Trieste e sulle terre che ancora soffrono sotto il dominio dell'aquila bicipite». La lettera non taceva il desiderio che il poeta componesse una delle sue «canzoni che affascinando ed esaltando possono spingere a trascinare gli animi degli uomini, possono creare negli animi la coscienza del dovere come un'obbedienza appassionata al destino». ⁵ Ma rimase senza risposta, così come non ricevette accoglienza la richiesta di Teodoro Mayer che il 3 novembre 1910 lo pregava di rispondere a un'indagine condotta presso tutti gli uomini più in vista per sapere cosa stessero preparando per il 1911. Anche Mayer gli ricordava la gita a Trieste e in Istria, quasi fosse stata un investimento di cui raccogliere ora gli interessi: gli appelli furono più d'uno, invano.

Trieste ci riprovò, questa volta con Riccardo Pitteri, presidente della Lega Nazionale, che il 7 marzo 1912 mandava ad Arcachon, dove il poeta lavorava alla *Parisina*, una lettera: gli chiedeva se avesse ricevuto la medaglia napoleonica, presentata dai cittadini di Trieste alla Minerva nel centenario della Società. Gliel'aveva spedita il Conte Francesco Sordina, uno dei notabili cittadini di espliciti sentimenti liberal-nazionali. La risposta non dovette esserci neanche questa volta, se l'11 marzo Benco gli scriveva per tastare il terreno, adducendo a maggior prestigio dell'onorificenza il fatto che solo due scrittori, lui e Rostand, l'avevano avuta. In cambio chiedeva al Vate un motto per un fascicolo di versi della Lega Nazionale, onde aiutare alcuni giovani irredentisti ad uscire dalla soggezione di famiglie che li avevano cacciati nelle scuole tedesche. D'Annunzio doveva essere pressato da richieste di questo tipo, se ancora il 25 maggio del 1914 la Presidente della 'Società d'assistenza e protezione femminile (lega contro la tratta delle bianche)' gli rivolgeva un appassionato invito a collaborare con un articolo, un bozzetto, o altro per sostenere la causa.

Scoppiata la guerra, d'Annunzio si ritirò a Venezia, prima all'Hotel Danieli, poi dall'ottobre 1915 nell'ormai famosa Casa Rossa dell'amico principe Fritz Hohenlohe. Inquieto come sempre, il 16 gennaio 1916 pensò di compiere un sopralluogo su Trieste, che intendeva sorvolare con un aereo. Ma un difetto al carburatore obbligò il pilota Luigi Bologna ad un ammaraggio d'emergenza: fu in quest'occasione che il poeta si procurò quella famosa lesione all'occhio che lo costrinse al buio, e che lo portò alla straordinaria esperienza del *Notturmo*.

Nella sua prosa, la città s'incastona in una visione che la ritrae annidata nel suo paesaggio, e che conserva quasi la fuggevolezza repentina dello sguardo aereo, già colma di nostalgia:

5 La lettera si trova nella cartella 'Trieste' di AGV, che raccoglie materiale autografo e no ricevuto da d'Annunzio.

La macchia di Monfalcone, e i fumaioli, e la Rocca, e Duino, e la smotta rossa di Sistiana, e Miramar, e Barcola, e Trieste laggiù come una forma di luce, come mi apparve la prima volta dall'alto fra i tiranti dell'ala, tutta lieve e raccolta, quasi pudica.⁶

Trieste non l'avrebbe più rivista fino al '18, ma nella città lagunare non tardò a fare un incontro con una giovane triestina, Olga Brunner, sposa dall'8 dicembre 1912 con il musicista veneziano Ugo Levi. Grazie al comune interesse per la musica e l'arte, d'Annunzio aveva incontrato anche la simpatia del marito. La prima lettera di Gabriele alla nuova amica è del 21 luglio 1916, del giorno in cui si compiva, come annota, il sesto mese della sua cecità. Dopo quella prima, ne seguirono un altro migliaio cosicché il carteggio dannunziano con Olga, cresciuta in un ambiente di idee filoa-sburgiche, è uno dei più ricchi e importanti conservati.⁷

Ben presto l'amica triestina si piegò alla causa italiana, e da lei d'Annunzio ricevette in dono, alla fine dell'anno, una grande bandiera tricolore, con l'augurio che potesse sventolare su San Giusto liberato.

Il volo lo affascinava più d'ogni altra cosa: il 13 settembre, con l'occhio ancora bendato, pur sapendo del rischio che correva, d'Annunzio osò un raid su Parenzo per bombardare, insieme ad altri 18 idrovolanti, gli hangars. Con parole eccitate raccontò l'ebbrezza provata all'amico Luigi Albertini, prima di cedere agli ordini medici che lo volevano a terra. Si rassegnò così ad andare a Cervignano, dove alloggiava la XLV Divisione di fanteria, presso il comando della 3^a Armata affidato al Duca d'Aosta.

Probabilmente fu al quartier generale della 3^a Armata che lo vide il volontario triestino Mario Nordio, il quale in una lettera del settembre 1916 ringraziava il poeta soldato per essersi fatto fotografare accanto ad Aurelio, il fratello morto diciottenne sul Carso, e per aver consegnato la foto, con dedica, all'altro fratello Fabio, decorato poi con medaglia d'argento.

Divenuto fante tra i fanti, ebbe subito modo di distinguersi in imprese memorabili, come la conquista del monte Veliki e quella del Faiti, mentre si legava con amicizia imperitura al maggiore Randaccio, comandante del 77° fanteria 'Lupi di Toscana'. Era con lui nella battaglia del Timavo, quando, nel corso di un'azione per la conquista di Quota 28, Randaccio morì. Per lui il Vate compose due orazioni, che inviò, tra gli altri, anche a Silvio Benco, a quel tempo in esilio a Linz. Il triestino aveva già letto sul *Corriere della Sera* del 3 luglio 1917 il pezzo intitolato *Sulla tomba di un eroe del Carso: Giovanni Randaccio*, originariamente stampato in 29 esemplari numerati. Nella lettera, del 27 novembre 1918, ringraziava con

6 D'Annunzio, *Notturmo*, in Bianchetti 1947, pp. 319-320.

7 Le lettere del poeta alla giovane amante Olga Brunner Levi, chiamata Venturina, sono state pubblicate in Vivian 2005.

devota ammirazione, ma questa volta supplicando il poeta soldato di venire a Trieste, città martire che, nonostante la vittoria, aveva ancora bisogno del suo esempio d'italianità: «Dove Voi passate, nasce erba italiana. E non v'ha luogo della terra dove essa possa prosperare più che qui vigorosa e verde» (Benussi, Lancelotti 1988, p. 55).

Ancora una volta d'Annunzio si sottrasse, adducendo un senso generale di tristezza per una situazione irrisolta, mentre non taceva i veri motivi del suo rifiuto a Luigi Albertini:

l'ora è gloriosa, ma perigliosa. Io non ho cuore di andare a Trieste, troppe grida, troppa gente intrusa. Già quelli che hanno perseverato e hanno combattuto, già i 'puri' (e io sono di quelli) sono ricacciati indietro dai mestatori e dai trafficanti. Troppe bocche ignobili gridano Viva l'Italia!⁸

Nel *Cantico per l'ottava della Vittoria* composto l'11 novembre 1918, rivendicava il diritto dell'Italia a tutte le città della Dalmazia, fino a Valona:

E le città di Dalmazia si scingono sul mare
cantando dai bei veroni veneti, bionde e chiare
nell'ambra di Vettor Carpaccio.⁹

Albertini non pubblicò volentieri il cantico, preoccupato delle ambizioni territoriali assolutamente non nascoste, ma poi lo fece.

Sta di fatto che mentre era incerto, come scrive a Benco, tra il «chiostro e una lotta molto più aspra di quella da me condotta in questi ultimi quattro anni»,¹⁰ pensava alla messa in scena della *Nave*, che fin dal 25 aprile «giorno di San Marco» 1915 Italo Montemezzi aveva cominciato a musicare. Aveva coinvolto nell'evento un altro triestino, il pittore Guido Marussig, che d'Annunzio già conosceva per averlo incaricato di decorare le carlinghe degli apparecchi della sua squadriglia. Come si legge nella lettera datata Venezia 2 giugno 1918, il comandante aveva dato delle direttive precise, sia per quanto riguarda i colori da usare, sia per quanto riguarda i nomi da iscrivere, tra i quali quello di Nazario Sauro. Quasi incidentalmente, gli chiedeva anche se Tito Ricordi gli avesse già parlato del suo desiderio di affidargli l'allestimento scenico della *Nave* per la Scala di Milano. Marussig aveva accettato, non nascondendo la sua soddisfazione, tanto che il 18 ottobre 1918, nell'imminenza della vittoria, lo aveva fatto

8 Baldini 1949; la lettera è del 6 novembre 1919 ed è pubblicata nel fascicolo del 19 marzo 1949. Sull'intero carteggio si può vedere Di Tizio 2003.

9 D'Annunzio, *Cantico per l'ottava della Vittoria*, vv. 58-60, in Andreoli, Lorenzini 1982, p. 385.

10 Benussi, Lancelotti 1988, p. 57. La lettera è del 3 dicembre 1918.

parte di un suo progetto segreto, quello di donare a Trieste, la sua città, un monumento a Guglielmo Oberdan. D'Annunzio promise di parlarne ai triestini non appena avrebbe fatto visita alla città.

In effetti il 20 dicembre 1918 si recò a Ronchi, sul luogo del martirio di Oberdan. Qui incontrò anche Olga Brunner Levi, che era andata a trovare i suoi, e che sapeva dell'arrivo del poeta da una lettera datata 19 dicembre:

Domani è il 31° anniversario di Oberdan giustiziato.

Se il tempo non è perverso, domattina partirò in automobile per Aquileia. Da Aquileia mi spingerò fino alle porte di Trieste. Nascosto sotto la maschera di cuoio, entrerò in città. Arriverò fino al luogo del supplizio, e deporrò un mazzo di garofani rossi ex voto.¹¹

Il poeta andò anche a trovare il padre di Olga, Leopoldo Brunner, al quale regalò copia, con dedica, del *Martyre de Saint Sébastien*. Non fu l'unica visita alla città di San Giusto, dove, come scriveva a Nella Doria Cambon, giungeva spesso di nascosto, in incognito come «un amante notturno» (Ziani 1989, p. 75). La sua interlocutrice era la moglie di uno dei capi del partito liberal-nazionale ed irredentista lei stessa: poetessa e animatrice di serate spiritiche aveva attirato l'attenzione del poeta, curioso sulla sorte oltremontana della madre e anche sul destino di Fiume.

Evidentemente i contatti con i fiumani, gli istriani e i dalmati cominciavano ad infittirsi, mentre tutta la città lo considerava quasi un padre della patria. Le donne di Trieste gli offrirono in dono un prezioso cofanetto contenente l'alabarda e la medaglia con la dedica «A Gabriele d'Annunzio le terre redente dal Timavo al Quarnaro MDCCCXVIII». Sul bordo spiccano i versi danteschi: «Ed io, che son giaciuto a questa doglia | cinquecento anni e più, pur mo' sentii | libera volontà di miglior sorta». E a fianco: «Argio Orell inventò e curò - Carlo Omer lavorò l'argento - Antonio Fumis il legno».

La sua fama continuava a crescere sotto il profilo umano, per la solerte partecipazione con cui aveva saputo ricompensare il nobile sacrificio soprattutto dei giovani, ma erano soprattutto le sue imprese ad entrare nella leggenda, come il volo su Vienna o la famosa 'beffa di Buccari', che Benco, in una lettera del 30 dicembre 1918, prometteva di raccontare non appena la situazione economico-organizzativa delle tipografie triestine lo avrebbe permesso.

In un crescendo di enfasi, e di progettualità politica, il 14 gennaio 1919 d'Annunzio fece pubblicare sulla *Gazzetta di Venezia* la *Lettera ai Dalmati*, inviata anche ai suoi corrispondenti triestini, Benco e Marussig. Il primo plaudì alla resurrezione dell'orgoglio nazionale, tanto più necessario con-

11 La lettera è del 19 dicembre e si trova in APV, n. 26716.

tro il socialismo diffuso a Trieste da elementi jugoslavi, e contro un mai domo austriacantismo. Anche Marussig, da Milano, approvò il testo della lettera, inviandone, e promettendo di continuare a farlo, altre copie ad amici, e nemici, della causa. Ma cosa chiedeva il Vate in quella lettera? Dopo aver espresso la sua insofferenza per un compromesso diplomatico che quasi certamente avrebbe portato l'Italia a rinunciare alla Dalmazia, dichiarava che si sarebbe opposto affinché il sangue versato non lo fosse stato invano. Attaccava Wilson e i suoi 14 punti, mentre, a sostegno di un'immagine pubblica dal profilo guerriero, il 10 aprile veniva a Trieste, per farsi consegnare, sul sagrato di San Giusto, dal Duca d'Aosta, la medaglia d'oro al valor militare; subito dopo, il 25 aprile dalla loggetta del Sansovino in piazza san Marco pronunciava un discorso in cui invitava gli italiani di nuovo alle armi per le città della Dalmazia. Il 4 maggio in Campidoglio riprendeva gli attacchi contro Woodrow Wilson, mentre spendeva parole di straordinaria passione per le città della costa, che nominava ad una ad una, ricordando che poche settimane prima della vittoria con i suoi fedeli aveva fatto «atto di divozione pura»:

davanti a tutti gli altari latini del litorale e delle isole, dove la nostra anima non vede sul leggio se non il Libro chiuso, sgraffiato dall'unghia del Leone.

Ed ecco che l'altrieri, accompagnato da quella fatalità interiore che attira e domina l'evento, mi ritrovavo davanti all'altare veneto della Dalmazia tutta; dove il Primate era per riattestare il diritto divino.

Chi aveva riaperto la porta santa presso la riva intristita? Nella mano di un uomo umile una forza più grande della nostra stessa aspirazione.

Ero giunto primo, innanzi l'ora dell'ufficio. Non c'era nessuno [...]. Ma c'era la solitudine e l'angoscia di Cristo vegliante, ma c'era la solitudine e la preghiera dell'anima tradita: della vostra.¹²

Il sindaco di Roma, principe Colonna, plaudiva alle parole di d'Annunzio, e alla decisione di Fiume, ben ricordata nell'orazione del poeta, di annettersi all'Italia. Il momento era delicato: il dottor Ugo Inchiostri, per incarico dell'onorevole senatore Alfonso Valerio, il 3 giugno 1919 fu mandato a Venezia per invitare il poeta nella città giuliana. E lui sarebbe venuto, lieto di poter parlare con la popolazione, tanto da dare al messo triestino il testo, con dedica, dell'*Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*. Ma il discorso fu vietato dal capo del governo Vittorio Emanuele Orlando, perché con quelle parole d'Annunzio non si limitava a rivendicare all'Italia Fiume, la Dalmazia e il controllo dell'Adriatico, ma accennava anche a qualche rivolgimento istituzionale. Ne scrive per l'appunto a Benco, cui

12 D'Annunzio, *Lettera ai Dalmati*, in Bianchetti 1947, pp. 804-805.

manda un ringraziamento per il suo *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*. Intanto gli avvenimenti precipitavano e tra maggio e giugno dovettero intensificarsi i rapporti tra il comandante e gli emissari fiumani che anche gli ambienti triestini dovevano ben conoscere. Venne accantonato anche un progetto, cui il Vate teneva molto, e cioè un *raid* aereo su Tokio, favorito, per ragioni propagandistiche, dal colonnello Berliri, della Direzione Generale dell'aeronautica. Ne parlò in una lettera a Olga Brunner, il 31 luglio 1919, in cui raccontava anche di un incontro, avuto sul treno Venezia-Roma ove si recava a perfezionare il progetto, con un gruppo di triestini tra i quali Hortis e Valerio. Altre imprese avrebbero avuto la precedenza. Intanto proseguiva la battaglia anche sul piano simbolico. Al Lloyd Triestino che, sempre nello stesso anno, gli chiedeva di disegnare la propria bandiera, d'Annunzio rispondeva progettandone una che avrebbe dovuto ricordare le origini latine della città, l'intraprendenza della sua compagnia di navigazione e la fiera indipendenza del suo periodo comunale. E, nel momento in cui il poeta ne scriveva il motto, «*Libertatem testor*», indicando in Nazario Sauro il nume tutelare, ricordava anche alcuni suoi versi alcyonii, dedicati a Trieste italiana: «Il patrio mare cui Trieste addenta | coi forti moli per tenace amore». Il disegno venne poi fatto da Guido Marussig.

Il messaggio politico era chiaro, e anche la scelta di d'Annunzio, che di lì a poco si sarebbe gettato nell'impresa di Fiume.

Il triestino Cesare Rossi, che era stato direttore dell'*Indipendente*, già il 29 maggio si era messo a disposizione dell'impresa, con un biglietto in cui chiedeva di volerlo considerare dei suoi, nel caso si fosse costituita una legione di volontari per l'affermazione dei loro diritti nazionali. Quattro mesi dopo d'Annunzio rompeva la barra di Cantrida ed entrava in Fiume da liberatore. Qui poté contare sui Volontari per la Venezia Giulia guidati da Ercole Miani, mentre Marussig assunse la carica di Edile della Reggenza, e si occupò di disegnare le insegne e i distintivi dei corpi militari, nonché di preparare il bozzetto per il francobollo con l'effigie del Comandante. I rapporti con gli interlocutori triestini continuarono. C'è una lettera di Benco, inviato speciale nella città del Carnaro per la *Nazione*, che raccomandava al Vate il cugino musicista Gastone de Zuccoli per un'audizione, mentre lo informava dei disordini politici del dopoguerra.

Non è qui il luogo per indagare sul nodo politico del fiumanesimo e del rapporto tra d'Annunzio e il futuro duce del fascismo, e certamente un capitolo a parte sarebbe da dedicare a Trieste come retrovia dell'impresa fiumana, con il groviglio di interessi contrastanti, ad esempio, degli armatori e del Fascio triestino. Certo è che a un certo punto il poeta, archiviata l'impresa fiumana e abbandonata ogni velleità di leadership politica, scelse 'il chiostro', ovvero il ritiro a Gardone Riviera. Qui Marussig fece spirare aria triestina sul Vittoriale, suggellando emblematicamente la sua opera nel San Giusto effigiato in vetro policromo fuori dalla Stanza della Cheli.

Anche i legami con la città vennero tenuti in vita: d'Annunzio regalò l'incisione di Adolfo de Carolis raffigurante Dantes Adriacus con la dedica: «Al Glorioso Comune di Trieste offre questa 'Santa Lampa' e promette il 'Labaro del Fante' per l'ora prossima Gabriele d'Annunzio 1921». Il sindaco Giorgio Pitacco, a sua volta, pensò di fargli cosa gradita intitolando al nome di Giovanni Randaccio il nuovo acquedotto sussidiario del Sardotsch, il quale trae le sue origini dalle polle del Timavo, presso la chiesa di San Giovanni di Duino, ove l'eroe morì. Nel 1923 lo stesso sindaco ringraziava il Comandante per aver interceduto presso il Comune di Genova a proposito della restituzione a Trieste del Leone di San Marco. E intanto al poeta si rivolgeva l'Unione Sportiva Triestina per ottenere la sua adesione alla corsa patriottico-sportiva Fiume Trieste denominata 'Corsa Ciclistica XX settembre'; la Società della Ginnastica Triestina lo voleva allo scoprimento di una lapide su cui veniva impresso il motto da lui creato: «*Stricto Gladio Tenacius*»; anche il Comando del Porto sperava in un motto; il Moto Club Trieste, che vantava di annoverare fra i suoi soci caduti per la Patria il dalmata Francesco Rismondo, auspicava il suo contributo a un premio, così come il Reale Club Adriaco in occasione di alcune Regate Internazionali. Non solo circoli sportivi, ma anche associazioni culturali di vario tenore continuavano a rivolgersi a lui per aiuti, vuoi in occasione della giornata del libro italiano, vuoi della posa di una lapide in ricordo di Randaccio, vuoi di una mostra d'arte popolare al Circolo Artistico della città. Pietro Sticotti, direttore del Museo Civico di Storia ed Arte, gli chiedeva un ritratto con dedica per impreziosire alcuni cimeli dannunziani. Erano cimeli ancora caldi di vita, se a lui, come a un interlocutore naturale, si rivolgeva l'Associazione nazionale fra mutilati ed invalidi di guerra della compagnia dei volontari giuliani fiumani e dalmati'.¹³

Rino Alessi, direttore del *Piccolo*, non perdeva tempo ad avvertirlo di aver spedito in Dalmazia l'inviato Mario Nordio, per tenere aggiornate le notizie sugli italiani di laggiù. E, cosa ancor più rilevante, gli ricordava l'imminente visita del Re a Trieste per inaugurare il Faro della Vittoria. Trieste, dunque, non aveva rinunciato a rilanciare, attraverso d'Annunzio, che Alessi voleva coinvolgere in quella cerimonia, un messaggio che suonava come invito a considerare quell'unità spirituale fra adriatici che avrebbe potuto finalmente essere ricostruita. Ed era ancora attivo un Gruppo dannunziano triestino con sede in via della Guardia 2/I che salutava l'«Invito Duce della Quarta Italia' in occasione di una sua visita alla città di San Marco: «Per la seconda Marcia di Ronchi, per il nostro Comandante, per tutti i nostri fratelli che attendono: eja, eja, eja, alalà».¹⁴

¹³ Tutte queste lettere sono conservate al Vittoriale di Gardone Riviera nella cartella 'Trieste' dell'AGV.

¹⁴ Si fa riferimento alla medesima cartella dell'AGV.

L'avventura pubblica triestina di d'Annunzio invece era finita, ma non quella privata. Personaggi che su di lui tanto avevano puntato, come Teodoro Mayer, continuarono ad essergli vicini con affetto nell'esilio di Gardone, dove il Vate aveva depresso ogni ambizione di divenire guida politica d'Italia. Mario Nordio gli chiese di potergli spedire i suoi reportage sugli italiani di Dalmazia, guardando a lui come a un maestro. Leopoldo Brunner ci teneva ad informarlo sugli amici comuni, tanto che fu lui, il 22 febbraio 1926, ad avvertirlo della grave malattia di Hortis, con il quale il poeta aveva continuato a intrattenere rapporti amicali. E in un salotto triestino aveva conosciuto una delle sue fiamme, la contessa Luciana Valmarin, che tra il 1927 e il 1928 si vedeva sfrecciare a Gardone su una decappottabile rossa nel tragitto tra il Grand Hotel e il Vittoriale.

Qui, sulla sponda di quel lago di Garda che felicemente è stato detto una citazione d'Adriatico ai piedi delle Alpi, d'Annunzio concluse i suoi giorni, e qui la sua spoglia mortale fu ammantata dal tricolore triestino donatogli da Olga Brunner, lo stesso che già aveva ricoperto la bara di Randaccio e che aveva sfrontatamente sventolato a Fiume.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. Milano: Mondadori.
- Baldini, Antonio (a cura di) (1949). «Carteggio d'Annunzio - Albertini». *Il Mondo*, 19 febbraio-26 marzo.
- Benussi, Cristina; Lancellotti, Giancarlo (a cura di) (1998). *Benco-D'Annunzio: Epistole d'Irredentismo e letteratura*. Trieste: Lint.
- Bianchetti, Egidio (a cura di) (1947). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, 1. Milano: Mondadori.
- Di Tizio, Franco (2003). *D'Annunzio e Albertini: Vent'anni di sodalizio*. Pescara: Ianieri.
- Stefani, Giuseppe (1959). *La lirica italiana e l'irredentismo. Da Goffredo Mameli a Gabriele d'Annunzio*. Bologna: Cappelli.
- Vivian, Lucia (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: 'La rosa della mia guerra': Lettere a Venturina*. Venezia: Marsilio.
- Ziani, Gabriella (1989). «Nella Doria Cambon, rime e cari fantasmi». *Metodi e ricerche*, n.s., 8(2), luglio-dicembre.

Verso Venezia sul Lady Clara Riflessioni dannunziane sul viaggio

Alberto Zava
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Gabriele d'Annunzio's first encounter with Venice – a city that significantly impacted his literary production – took place during a special journey: a cruise on the Lady Clara, which he took with his friend Adolfo de Bosis in the summer of 1887. The event is an opportunity to start a fascinating discussion on d'Annunzio's views on travel literature, shedding light on a latent need to conquer that seems to permeate the author's production. Furthermore, an attentive evaluation of d'Annunzio's adventure on the Lady Clara as journalistic writing underscores its epic traits. The journey itself emerges as a dynamic mechanism activating literary production, as in the case of d'Annunzio's *Odi Navali* and his articles on the newspaper *La Tribuna* entitled «L'Armata d'Italia».

Keywords Journalism. Travel Literature. Venice.

Il primo incontro di Gabriele d'Annunzio con Venezia ha inizio in lontananza, concretizzandosi in una serie di anticipazioni e di prefigurazioni che di per sé contribuiscono a definire il grado di attesa e di attrazione che la Serenissima esercitava su di lui, pur *in absentia*. Meccanismi d'attenzione scatenanti – come ricorda Gino Damerini nel primo capitolo del suo noto *D'Annunzio e Venezia* (1992), dedicato proprio alla prima esperienza veneziana del poeta – furono l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II, collocato in Riva degli Schiavoni, e la Sesta Esposizione Nazionale d'Arte del 1887; oltre che oggetto delle attenzioni della stampa specializzata e mondiale, gli accenni alla partecipazione degli artisti romani alla Mostra non mancarono neanche da parte di d'Annunzio che, dalle pagine de *La Tribuna* e sotto lo pseudonimo di 'Duca Minimo', contribuiva a destare nel pubblico di lettori e in se stesso il desiderio di recarsi nella città lagunare.¹ Ed è proprio negli articoli su *La Tribuna* dell'estate del 1887 che Venezia assume progressivamente la fisionomia, non solo di semplice città da visitare, ma di destinazione elettiva di un viaggio che

1 La collaborazione di Gabriele d'Annunzio a *La Tribuna*, quotidiano romano della sera, si protrae dal 1884 al 1888 e si concretizza in un'intensa attività di cronista mondano, fornendo servizi e recensioni dettagliate di balli, concerti, avvenimenti sportivi, pranzi ed eventi di costume, tratteggiati con espressioni di grande ricercatezza e caratterizzati e da un corredo lessicale aulico ed elevato.

Damerini stesso definisce «romanticizzato» e che in quei mesi estivi viene preparato per realizzarsi poi tra la metà di agosto e la prima decina di settembre nella modalità più epica tra quelle a disposizione: Venezia come meta centrale di una crociera sull'Adriatico condotta assieme all'amico Adolfo de Bosis sul Lady Clara,² un «battello di diporto, senza ponte, ma con due alberi e vele a goletta» – come dalla descrizione di Vincenzo Morello, autore nel 1910 di un volume dedicato a Gabriele d'Annunzio nella collana «I moderni d'Italia» (p. 48), in cui riserva ampio spazio al viaggio dannunziano verso Venezia – di proprietà del de Bosis stesso. La crociera, che doveva partire da Pescara, aveva probabilmente come ulteriore scopo, nelle intenzioni di d'Annunzio, uno sbarco a Rimini, per un incontro con Elvira Fraternali, la Barbara dannunziana, come osserva Tecla Gaio nel suo *Poetiche a confronto: teorie e percorsi del moderno tra Baudelaire e d'Annunzio*. Nonostante i possibili risvolti amorosi dell'approdo a Rimini la scelta della via per mare, pur determinata dalla favorevole occasione offerta da de Bosis e dalla sua imbarcazione, si adatta perfettamente al significato che d'Annunzio attribuisce a un viaggio che annovera una meta come Venezia, rappresentando di fatto ben più di una soluzione tra le diverse alternative di spostamento.

Si tratta di una prima, evidente attestazione della rilevanza che la funzione del viaggio – come, in senso generale, dell'azione come affermazione di una propria concreta direzionalità volitiva – dimostra di rivestire nell'atteggiamento complessivo di d'Annunzio, che in questo frangente non si concentra esclusivamente sulla destinazione, ma rimarca l'importanza dell'atto del viaggiare come una specie di appropriazione dello spazio che divide dalla meta, mettendolo al centro di un'attenzione per così dire 'mediatica' e creando una magica atmosfera d'attesa e di curiosità proprio dalle pagine de *La Tribuna*. Questa stessa volontà affermativa del viaggio come appropriazione dello spazio troverà una delle sue concretizzazioni più evidenti nella progressiva identificazione del concetto di spostamento in quello più specifico ed epicamente connotato di conquista e di affermazione di potenza, derivato anche dal crescente interesse che, dopo l'avventura sul Lady Clara e l'approdo rivelatore a Venezia, d'Annunzio svilupperà per la Marina militare italiana. In occasione del primo incontro con Venezia nel 1887 dunque non si attivarono solo quei suggestivi meccanismi di evocazione percettiva e sensoriale che poi ritorneranno in forma narrativa

2 Adolfo de Bosis, poeta e traduttore (particolarmente rilevanti le traduzioni dell'inglese Percy Bysshe Shelley), partecipò fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento al panorama culturale romano, affiancando Gabriele d'Annunzio e il gruppo di giovani artisti che attorno a lui ruotavano, tra gli altri Angelo Conti, Diego Angeli, Giuseppe Cellini e Ugo Fleres. Dal 1895 fonda e dirige la rivista *Il Convito*, veicolo privilegiato della corrente estetizzante che trovava in d'Annunzio uno dei suoi massimi interpreti. I collaboratori più assidui della rivista furono d'Annunzio stesso e Pascoli, oltre a Diego Angeli, Giosuè Carducci, Enrico Nencioni ed Edoardo Scarfoglio, solo per ricordarne alcuni.

caratterizzando l'esperienza del *Fuoco* ma, come sottolinea Damerini, nacque anche la scintilla di quello «spirito non più meramente talassografico, ma navale e guerriero delle successive opere di Gabriele d'Annunzio a cominciare dalle *Odi* comparse quattro anni dopo» (1992, p. 27).

Un primo accenno al viaggio veneziano appare, come anticipato, negli articoli su *La Tribuna* dell'estate del 1887; in particolare, grazie al lavoro di recupero svolto da Alighiero Castelli nel 1913 con l'edizione delle *Pagine disperse: Cronache mondane - Letteratura - Arte di Gabriele d'Annunzio*, nell'articolo dell'11 agosto 1887 intitolato «I progetti», contenuto nella rubrica *L'estate a Roma*; si tratta di una scena dialogata in linea con l'intenzione di ritrarre la mondanità e i gusti della società romana del tempo: costituita di una parte iniziale tradotta da Baudelaire e impreziosita ulteriormente da successive citazioni di Shelley, la scena presenta la figura di un amico di d'Annunzio - evidentemente riconducibile a d'Annunzio stesso - e dei suoi progetti: «Un mio amico, uomo d'immaginazione mobilissima [...] ha un'arte speciale. Gode d'un progetto per una settimana intera, con una gioia crescente, creandone e sviluppandone giorno per giorno tutte le particolarità, inebriandosi delle sue parole, poi che i suoi progetti non sono soltanto mentali, ma anche verbali, anzi verbosissimi» (Castelli 1913, pp. 346-347). Il progetto al centro della narrazione nella scena dialogata è quello di una navigazione fino a Venezia, Trieste e poi lungo le coste della Dalmazia (esplicitando tra l'altro l'intenzione di fermarsi «ad ogni stazione balneare», avendo quindi chiaramente in mente la tappa a Rimini per ricercare la compagnia di Elvira Fraternali). Tra gli amici dell'alter ego dannunziano, aderisce all'iniziativa Adolfo de Buosi, personaggio fittizio ma chiaramente identificabile. Nella descrizione della navigazione sul Don Juan (il corrispettivo finzionale del Lady Clara) lungo le coste dell'Adriatico non c'è, come rilevato dallo stesso Damerini e usando le sue stesse parole, «nemmeno l'ombra di un pensiero politico» (Damerini 1992, p. 19), ma nel ritmo del racconto possiamo forse già intravedere, soprattutto nella forma incalzante della sequenza descrittiva dell'itinerario «da Venezia passerò a Trieste. Da Trieste a Zara, a Sebenico, a Ragusa e nell'arcipelago dalmata, di rada in rada, di porto in porto, di canale in canale, d'isola in isola, fino a Cattaro» (Castelli 1913, p. 347), una particolare coloritura di collezione esaustiva e di appropriazione compulsiva dello spazio che tradisce, nei confronti dell'idea di spostamento e di viaggio, il già citato atteggiamento volitivo, se non proprio di conquista, perlomeno di affermazione fisica di presenza. Impressioni confermate in seguito dalla maestosa prefigurazione dei momenti del viaggio stesso nelle parole del personaggio, illustrazione che progressivamente assume toni epici e magniloquenti, anche nella scelta lessicale, per aprirsi poi all'esaltazione di un'esperienza naturalistica, solitaria ed estetica:

Ma il padrone del «Don Juan» ormai si era infatuato nel progetto. Egli diventava eloquente. Enumerò tutti i piaceri che egli si riprometteva dal viaggio. Parlò delle entrate trionfali nei piccoli porti del litorale italiano, tra le acclamazioni delle amiche e degli amici convenuti su le rotonde dei bagni; parlò delle grandi bonacce d'agosto, che durano molte ore e sono d'una dolcezza senza limiti, nell'alto mare, quando l'acqua è immobile come un olio puro e l'aria è senza un soffio e le vele pendono flosce lungo le antenne... molte, molte ore... (Castelli 1913, p. 348)

Nella finzione narrativa della scena dialogata dell'articolo dannunziano il progetto viene commentato per più di dieci giorni, ma l'attenzione mediatica reale che si creò attorno al viaggio del Lady Clara fu comunque viva; Damerini ricorda che «a Roma si parlò molto di questa spedizione, per la quale alcune signore avevano offerto bandiere con motti e con simboli. Essa dette lo spunto a una notizia di cronaca del *Capitan Fracassa* del 5 settembre: «Gabriele d'Annunzio ha varato 'Lady Clara'... una lancia su cui... insieme al De Bosis, suo collega nell'amore dei versi e del mare, voga ora per l'Adriatico verde» (1992, p. 20).

Due giorni dopo, il 13 agosto, d'Annunzio parte da Roma diretto a Pescara, con i due figli e la moglie Maria incinta del terzo; lascerà la famiglia presso i parenti di lei, per imbarcarsi sul Lady Clara, intraprendendo così un'impresa a cui la moglie era sconsigliabile che partecipasse vista la prossimità al parto; tra l'altro la notizia della nascita del suo terzo figlio raggiunse il poeta proprio a Venezia, circa un mese dopo. Alighiero Castelli rileva in quel 13 agosto l'invio di una lettera del Duca Minimo a *La Tribuna* ad accompagnamento di un articolo del Doctor Mysticus e conferma che «la seconda metà dell'agosto e tutto il settembre del 1887 sono dal *Duca Minimo* trascorsi in riposo giornalistico» (1913, p. 350).

Nonostante i toni epici che anticiparono la navigazione del Lady Clara, l'esito del viaggio fu quasi tragico, visto che, proprio dopo Rimini, condizioni sostenute di vento e di mare fecero perdere rotta e controllo all'imbarcazione, ridotta ormai in balia delle correnti. Fortunatamente alcune navi della Marina militare dirette a Venezia si imbarcarono nel Lady Clara; l'incrociatore Barbarigo prima rimorchiò l'imbarcazione e poi la sollevò in coperta con i suoi occupanti, permettendo a d'Annunzio di proseguire la sua navigazione verso la Serenissima a bordo della nave da guerra - verosimilmente in modo ancor più epico e poderoso - e di fare la conoscenza del comandante Catelli e degli ufficiali di bordo.

Le impressioni del viaggio, l'emozione suscitata dall'entrata nel Bacino di San Marco a bordo del Barbarigo il 9 settembre e dall'approdo proprio davanti al monumento di Vittorio Emanuele II e l'influenza evocativa che avrà su d'Annunzio e sui suoi scritti successivi l'incontro con la Marina da guerra italiana sono sinteticamente riportate nella chiusa dell'articolo apparso su *La Tribuna* il 6 ottobre di quell'anno, nella rubrica *Cronaca*

bizantina, intitolato «Il ritorno». Tra i numerosi e suggestivi paesaggi e scorci che d'Annunzio memorizzerà nel soggiorno veneziano dell'87, e che poi riappariranno in diversi luoghi della sua produzione letteraria, si può quindi a buon diritto annoverare anche quello dell'incrociatore da guerra Barbarigo inquadrato e più volte contemplato dalla finestra dell'Albergo Bella Riva, in Riva degli Schiavoni, l'attuale Hotel Londra Palace. A ulteriore conferma il fatto che nella parte conclusiva dell'articolo del 6 ottobre, tra le immagini salienti prevalgono quelle proiettate verso la laguna, quasi a sottolineare l'importanza della componente marina nell'esperienza veneziana, fortemente connotata dal modo in cui la Serenissima era stata raggiunta: in un contesto celebrativo di intenso tenore poetico, con una chiusa che rifugge la celebrazione con l'unico effetto di sottolinearla ulteriormente, spicca infatti il commiato dai «dolci e pallidi mattini di settembre su la riva degli Schiavoni e notti di luna sul Canalazzo più dolci e più pallide ancora! Io non vi loderò né in prosa né in rima né in èlegi; e mi pento amaramente, se ben tardi, d'avervi per vanità retorica tratti qui a chiudere la mia prima cronaca autunnale» (Castelli 1913, p. 355).

Di lì a poco seguiranno gli articoli pubblicati su *La Tribuna* dal titolo «L'Armata d'Italia», fino ad arrivare alle già citate «Odi navali», in qualche modo coda civile e letteraria di quella crociera sul Lady Clara, che d'Annunzio stesso definì «avventura lirica» e che – citando le sue parole – «fu cagione ch'io mi trovassi per qualche tempo in mezzo a gente marina e ch'io potessi agevolmente portare su le cose navali quel medesimo spirito di osservazione che avrei portato nello studio d'un fenomeno d'arte» (Damerini 1992, pp. 22-23).

A corredo dell'intensa esperienza di d'Annunzio sul Lady Clara in direzione di Venezia e della particolare sfumatura che il concetto stesso di viaggio assumeva nella preparazione, nello svolgersi e nelle conseguenze di tale impresa, riecheggia l'evocativa esaltazione della lontananza e dello spostamento verso luoghi ignoti in uno dei sogni che popolano il *Libro segreto*, la surreale descrizione di una partenza per un viaggio che racchiude insieme volontà di fuga, ricerca di avventura e proiezione fisica e intellettuale in spazi ignoti, oltre alla latente necessità di acquisizione e di conquista che pare permeare ogni azione dell'Imaginifico: «'Dovunque fuori del mondo'. Nel sogno quel che nella veglia è un senso vago, un sospiro di malinconia senza signoria, mi si cangia in una specie di struttura interna dalle linee manifeste e dai congegni esatti; che genera l'ansia dell'esser distante, la bramosia di sentirsi discosto, la frenesia di ritrovarsi lontano inaccessibile inafferrabile» (D'Annunzio 1935, pp. 413-414).³

3 Per un ulteriore approfondimento sulla dimensione del viaggio in Gabriele d'Annunzio si tengano presenti Tosi 1947 e Mulas 2009, dedicati agli itinerari dannunziani in Grecia e in Sardegna.

Bibliografia

- Castelli, Alighiero (1913). *Pagine disperse: Cronache mondane - Letteratura - Arte di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bernardo Lux.
- D'Annunzio, Gabriele (1935). *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Milano: Mondadori.
- Damerini, Gino (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Gaio, Tecla (2007). *Poetiche a confronto: teorie e percorsi del moderno tra Baudelaire e d'Annunzio*. New York: University of New York.
- Morello, Vincenzo 'Rastignac' (1910). *Gabriele d'Annunzio*. Roma: Società libraria editrice nazionale.
- Mulas, Francesca (2009). *La serenità dell'interlunio: d'Annunzio, Scarfoglio e Pascarella in Sardegna*. Cargeghe: Documenta.
- Tosi, Guy (1947). *D'Annunzio en Grèce: Laus Vitae et la Croisière de 1895 d'après des documents inédits*. Paris: Calmann-Lévy.

Il poeta e la *Gazzetta* D'Annunzio nello sguardo della classe dirigente veneziana

Giovanni Sbordone
(Iveser)

Abstract For several years d'Annunzio plays an outstanding role in the cultural and political redefinition of Venice ruling classes. Whether from literary works or personal exploits, his success is mainly due to ideological messages and fanciful personality; so, at least from the first performance of *La nave* in 1908, the poet's flag is hoisted by local nationalist movement and rising economic powers aiming to extend, in the name of a 'Greater Venice', italian influence on Adriatic Sea and Balcanic area. Later, during the 1915-18 war, his aerial and naval raids, mainly based in Venice, transform the prophet of the city's warrior destinies in a hero himself – masterly mixing war of words and real military actions – and give him an unprecedented mediatic appeal. But the apex of his patriotic popularity comes with the post-war slavophobic campaign for venetiannes/italiannes of Istria and Dalmatia and, of course, with the Fiume expedition. The *Gazzetta di Venezia*, historical newspaper of city establishment, not only faithfully records d'Annunzio's parable from Venice point of view, but often takes part in it.

Sommario 1 Anni Novanta: un letterato di passaggio. – 2 La sfortuna del *Fuoco*. – 3 Sotto la bandiera di d'Annunzio: da letterato a ideologo della venezianità. – 4 Da ideologo ad eroe (1915-1918) – 5 Apice e declino del dannunzianesimo veneziano. – 6 Appendice: ridere del vate?

Keywords Gazzetta di Venezia. Gino Damerini. Giuseppe Volpi. Venice Ruling Classes. Nationalism. Sior Tonin Bonagrazia. D'Annunzio Caricatures.

Venezia per d'Annunzio, ma anche d'Annunzio per Venezia. In un convegno dedicato al significato che la città assume per il poeta e la sua opera, questo intervento andrà forse controcorrente – ma, spero, non fuori tema – concentrandosi piuttosto su ciò che il pescarese rappresentò per la città e, in particolare, per la sua classe dirigente.

Lo farà soprattutto attraverso le pagine della *Gazzetta di Venezia*:¹ il più antico e prestigioso quotidiano veneto infatti, pur attraversando in due secoli di vita una mezza dozzina di cambi di bandiera o di regime, mantenne sempre un rapporto privilegiato con le amministrazioni e l'*establishment* cittadino; dopo l'Unità rappresentò l'anima conservatrice della Venezia

¹ Coprendo questa ricerca un arco cronologico di diversi decenni, non è stato naturalmente possibile uno spoglio integrale del quotidiano; si è effettuata piuttosto una lettura mirata ad alcuni momenti significativi del rapporto tra d'Annunzio e Venezia.

italiana e in particolare, dal 1895 al 1919, fu il portavoce dell'inaffondabile giunta clericomoderata del sindaco Filippo Grimani.²

Un'altra circostanza spiega poi la centralità della *Gazzetta* rispetto al tema di questo convegno: Gino Damerini, storico e cantore del d'Annunzio veneziano, è infatti uomo della *Gazzetta* per antonomasia (in redazione dal 1906, la dirige dal 1922 al 1940). Con il suo *D'Annunzio e Venezia* Damerini costruisce un monumento al legame tra il vate e la città lagunare, in cui l'uno e l'altra si glorificano a vicenda e il giornale splende di luce riflessa come una sorta di anello di congiunzione tra i due. Né va dimenticato che Damerini, scrivendo nei primi anni Quaranta, intona la sua opera – peraltro assai documentata e ricca di notizie – all'agiografia dannunziana edificata post mortem da un fascismo ormai giunto, a sua volta, al crepuscolo.

Nonostante i rapporti tra il poeta abruzzese e la *Gazzetta di Venezia* non siano stati sempre così stretti ed idilliaci come Damerini avrebbe voluto, le pagine di questo giornale restano dunque un'ottima fonte per documentare il ruolo giocato da d'Annunzio nella ridefinizione culturale e ideologica delle classi dirigenti locali. Un ruolo tanto eclatante da farne una sorta di 'figura totemica' della politica veneziana del primo quarto di Novecento.

1 Anni Novanta: un letterato di passaggio

Quando approda a Venezia per la prima volta a bordo dell'incrociatore Barbarigo – l'anno è il 1887, le circostanze quelle romanzesche già raccontate da Damerini – d'Annunzio non è ancora tanto famoso da meritare l'attenzione della *Gazzetta*. Bisogna aspettare la metà degli anni Novanta perché il giornale cominci a occuparsi di lui con continuità, recensendone le opere³ e, soprattutto, raccontando le prime performance pubbliche che lo vedono protagonista in città. Nel novembre 1895 il poeta tiene al ridotto della Fenice la prima conferenza della sua vita, leggendovi *L'allegoria dell'autunno*, e la *Gazzetta* dedica all'evento una colonna in seconda pagina, senza peraltro registrare quegli elementi che connoteranno l'episodio nelle successive ricostruzioni (il nesso con la chiusura della prima Biennale e la polemica moralistica dei clericali veneziani contro d'Annunzio).⁴

2 Grimani era, tra l'altro, uno dei finanziatori del giornale. Per un breve profilo storico della *Gazzetta di Venezia* – dalla nascita a metà Settecento alla chiusura, nel 1940 – e relative fonti, rimando alla mia scheda: URL <http://www.unsecolodicartavenezia.it/archivio/view/schede/c576.html> (2016-10-10).

3 Cfr. m.m. [M. Morasso], «Le Vergini delle Rocce». *Gazzetta di Venezia* [d'ora in poi GV], 17/10/1895.

4 Damerini, forse per enfatizzare il ruolo di d'Annunzio nella Venezia dell'epoca, inserisce la sua conferenza tra le manifestazioni conclusive della prima Esposizione Internaziona-

A seguire l'astro nascente della poesia italiana è soprattutto il caporedattore della *Gazzetta*, il giovane scrittore Mario Morasso: i due si incontrano nell'ottobre 1897 per un'intervista pubblicata con grande rilievo in prima pagina, nella posizione di solito riservata all'articolo di fondo; il colloquio – che non tocca temi veneziani – verte principalmente sul progetto dannunziano di erigere un teatro tragico all'aperto, sulle rive del lago di Albano, che dovrebbe divenire la culla della «rinascenza latina».⁵

Alle stesse settimane risale la prima messa in scena veneziana della coppia d'Annunzio-Duse, il *Sogno di un mattino di primavera*, cui seguirà nel maggio 1899 *La Gioconda*. I giudizi della *Gazzetta* sull'opera teatrale del poeta sono in verità agrodolci: al di là dell'indubbio valore estetico e letterario dei testi – che però richiederebbe, per essere apprezzato, una lettura attenta e paziente – essi paiono inadatti al palcoscenico, dove non danno modo agli spettatori di cogliere l'«anima dei personaggi».⁶ Quando poi, con la *Gioconda*, d'Annunzio tenta di farsi capire dal pubblico e di commuoverlo, cade dalla padella nella brace: diventa banale senza riuscire ad essere teatrale, rinnega la finezza che gli è propria nel nome di «bassi e materiali intenti che non ha potuto raggiungere»; è questa, per il già citato Morasso, «la discesa del poeta ai gusti del volgo», la «snaturazione di un ideale artistico altissimo» per abbassarsi alla mediocrità dell'arte contemporanea.⁷

Il d'Annunzio degli anni Novanta è dunque, sulle pagine della *Gazzetta*, un astro letterario in (non irresistibile) ascesa. Eppure già si intuisce come la borghesia veneziana sia incuriosita dalle istanze culturali, ideologiche e retoriche che egli incarna, più che dalla qualità della sua opera; da lì in poi, d'altronde, sarà proprio la dimensione politico-ideologica del personaggio – prima ancora che quella divistico-mondana, ammesso che le due cose siano in d'Annunzio separabili – a guadagnarli un'attenzione enorme.

le d'Arte, la cui cerimonia di chiusura si era però tenuta cinque giorni prima. Quanto ai clericali, il loro giornale veneziano, *La Difesa*, diffidava i lettori dall'andare a sentire lo «Zola italiano, autore di tante immoralità letterarie ed artistiche»; cfr. «La conferenza del d'Annunzio». *GV*, 9/11/1895; Damerini 1992, p. 40.

5 m.m. [M. Morasso], «Un colloquio con Gabriele d'Annunzio». *GV*, 18/10/1897.

6 «La Duse al Rossini». *GV*, 4/11/1897. Il titolo dimostra come, a questa data, la fama dell'attrice superasse ancora quella dell'autore; lapidario, poi, il giudizio conclusivo: «iersera al Rossini il *Sogno* ha avuto un esito assolutamente negativo».

7 m.m. [M. Morasso], «Il teatro tragico di G. d'Annunzio». *GV*, 23/5/1899.

2 La sfortuna del *Fuoco*

Il 1900 è l'anno del *Fuoco*, passaggio fondamentale nella costruzione della Venezia dannunziana (come dimostra anche lo spazio dedicato al romanzo in tutti i successivi studi sul rapporto tra il poeta e la città: dal volume di Damerini al programma di queste giornate). Sarebbe dunque naturale aspettarsi che anche la *Gazzetta* ne salutasse con particolare interesse la pubblicazione.

Al contrario, l'uscita del romanzo di Stelio e Foscarina viene praticamente ignorata dal giornale veneziano, eclissata da altro. Dallo stesso d'Annunzio, in verità: non il poeta ma il politico. Succede infatti che, in quegli stessi giorni del marzo 1900, si compia il suo famoso 'voltafaccia parlamentare'. Eletto deputato tre anni prima nelle file della destra per quello che resterà il suo unico mandato in parlamento, il 24 marzo d'Annunzio sorprende tutti passando nei banchi della sinistra, proprio nel pieno del decisivo scontro sulle leggi eccezionali presentate dal governo del generale Pelloux. Per questo clamoroso gesto il poeta darà una spiegazione degna di lui: «da una parte vi sono molti morti che urlano e dall'altra pochi uomini vivi: come uomo d'intelletto, vado verso la vita».

L'inattesa piroetta gli attira le critiche di tutta la stampa conservatrice italiana, non ultima la *Gazzetta di Venezia*, che dunque del *Fuoco* parlerà solo per attaccarne l'autore. Il 27 marzo il quotidiano veneziano pubblica in prima pagina un articolo di fondo non firmato: «Dialogo dei vivi, dei morti e di G. d'Annunzio». È un colloquio immaginario tra Claudio Cantelmo e Stelio Effrena - i protagonisti, rispettivamente, delle *Vergini delle rocce* e del *Fuoco* - in cui il primo incarna il d'Annunzio vecchia maniera e il secondo quello 'convertito'. L'attacco pare garbato e dotto nella forma, ma le frecciate sono ben mirate: Stelio, dopo aver confessato il proprio assenteismo in parlamento, rivendica il suo essere poeta e dunque il diritto di andare dove lo porti una fugace ispirazione («quando mi si cerca a destra io vado a sinistra e quando mi si cerca a sinistra io vado altrove. Io sono colui che appare dove non è aspettato»). Sul *Fuoco*, poi, solo un giudizio en passant: nulla di nuovo rispetto alle precedenti opere di d'Annunzio. Opinione curiosa, visto che - anche tacendo del morboso interesse suscitato dai riferimenti alla relazione con la Duse - agli occhi della *Gazzetta* non poteva non essere una novità l'ambientazione veneziana del romanzo.⁸

L'indomani, altro articolo su d'Annunzio in prima pagina: Morasso vi suggerisce un parallelo tra i personaggi dannunziani (Cantelmo, Ruggero Fiamma ecc.), che promettono grandi imprese senza mai concludere nulla, e il loro creatore, che si fa eleggere in nome dei più elevati ideali ma,

8 «Dialogo dei vivi, dei morti e di G. d'Annunzio». *GV*, 27/3/1900.

«dopo tre anni di assoluto ozio legislativo», si presenta alla Camera solo per cambiare partito.⁹

La polemica dimostra insomma, se ce ne fosse bisogno, come l'opera di d'Annunzio sia letta dalla *Gazzetta* principalmente in funzione del suo autore; e lascia così intuire ciò che sarebbe successo non appena il messaggio politico-ideologico del poeta fosse ritornato – dopo la contrapposizione, in verità abbastanza estemporanea, del 1900 – in sintonia con quello dell'opinione pubblica conservatrice, diventando un formidabile volano per il suo successo letterario.

3 Sotto la bandiera di d'Annunzio: da letterato a ideologo della venezianità

È ciò che succede nel 1908, quando d'Annunzio torna a cantare Venezia nella *Nave*. Dopo la prima romana di inizio anno, si organizza per il lancio veneziano della tragedia un'operazione promozionale senza precedenti: prima alla Fenice il 25 aprile (festa di San Marco) e due giorni più tardi solenne consegna del manoscritto, dalle mani dell'autore a quelle del sindaco Grimani. Il significato simbolico del gesto è chiaro: il poeta affida all'antica regina dei mari il compito della riscossa italiana sull'«amarissimo Adriatico» – perché è di questo che, fuori dall'allegoria storico-mitologica sulle origini di Venezia, parla la tragedia – e la città, nella persona del sindaco, accetta l'alto mandato.

Regista di tutta l'operazione è, non a caso, il conte Piero Foscari, dalla cui gondola d'Annunzio sbarcherà in municipio. Discendente – come d'altronde lo stesso Grimani – di dogi, Foscari è il leader riconosciuto di un nazionalismo locale che mira a fare di Venezia la base dell'espansione italiana sull'Adriatico e nei Balcani. E, al fianco di Foscari, attivissima nella costruzione dell'evento è proprio la *Gazzetta*, cui tocca in particolare il compito di parare gli attacchi antidannunziani dei clericali locali.¹⁰

In effetti *La Difesa*, voce ufficiosa della curia patriarcale, non l'aveva presa troppo bene:

9 m.m. [M. Morasso], «Verso la distruzione per la vita». *GV*, 28/3/1900.

10 La clericale *Difesa* sosteneva che la giunta comunale stesse progettando di rifiutare il manoscritto e che, comunque, questo non potesse essere accettato senza un voto del Consiglio comunale; la notizia venne ripresa dalla stampa nazionale e Foscari dovette precipitarsi da d'Annunzio per assicurargli che tutto procedeva come stabilito; nel frattempo il direttore della *Gazzetta*, Zuccoli, si appellava direttamente al sindaco perché accogliesse il prezioso dono. Cfr. «Per la Nave di G. d'Annunzio». *GV*, 17/4/1908; «Il laborioso varo della Nave». *GV*, 18/4/1908.

Questo sogno di mente oppressa da un lembo di oscurità spaventosa, questa porcheria che nemmeno potrebbe affibbiarsi a Bisanzio si pretende abbia a simboleggiare le origini di Venezia e si pretende che Venezia, china dinanzi al poeta, l'accolga dalle sue mani nella forma di manoscritto. Cattolici e veneziani noi ci ribelliamo!¹¹

E ai cattolici veneziani – la cui avversione per d'Annunzio era, come abbiamo visto, di vecchia data – non mancavano certo le ragioni per insorgere di fronte ad un'infatuazione collettiva che pareva innalzare il poeta libertino a nuovo padre della patria. A indignarli erano in particolare l'immoralità del testo (dalla protagonista Basiliola, «donna fornita di ogni lussuria», agli «atteggiamenti di nudità proterva» presenti nel copione), la fantasiosa rilettura della fondazione di Venezia («un compendio di turpitudini, di empietà e di vituperii alla storia»; sui fondamenti storici della vicenda i clericali non erano, peraltro, gli unici a storcere il naso) e la presenza di commistioni sacrileghe tra riti pagani e cristiani. Sull'altro fronte stavano quelli che *La Difesa* definiva, non senza qualche ragione, «i fanatici di d'Annunzio»: in testa il direttore della *Gazzetta*, Luciano Zuccoli. Che rispondeva buttandola senz'altro in politica e accusando i clericali d'essere austriacanti: perché altrimenti attaccare una tragedia «creata con tanto impeto di italianità», «con tanto odio ai barbari»?¹²

Per cogliere la criticità della polemica scoppiata tra *Gazzetta* e *Difesa* è il caso innanzitutto di ricordare che i due giornali non erano affatto espressioni di partiti contrapposti. Al contrario, rappresentavano le due gambe – liberal-conservatori e clericali – su cui da oltre un decennio si reggeva la giunta Grimani. Nata, per capirci, sotto l'egida di quel patriarca Sarto che, divenuto nel frattempo papa Pio X, continuava dal Vaticano a seguirne le vicende (lo stesso direttore della *Difesa*, Francesco Saccardo, era un suo uomo).

Il sistema di potere che avrebbe governato la città per un quarto di secolo rischiò davvero di naufragare sullo scoglio della *Nave*? Non sembra del tutto probabile; ma, certo, intorno al nome emblematico di d'Annunzio si stavano ridefinendo equilibri e assetti politici. Come sempre quando si cerca di ricostruire una disputa giornalistica a molti anni di distanza, rischiano di sfuggirci presupposti e logiche contingenti: possiamo ipotizzare rese dei conti e attriti personali – specie tra i due direttori, Zucco-

11 «Alla Gazzetta di Venezia». *La Difesa*, 18/4/1908.

12 L. Zuccoli, [senza titolo]. *GV*, 19/4/1908. L'operazione imbastita intorno alla *Nave* aveva prevedibilmente suscitato le proteste austriache: un'espansione italiana nell'Adriatico, infatti, non poteva che andare a danno dell'impero asburgico (che, si ricordi, da un quarto di secolo era ufficialmente alleato dell'Italia).

li¹³ e Saccardo, entrambi polemisti piuttosto acidi - o l'insofferenza degli intellettuali più spregiudicati verso l'ingerenza moralistica dei clericali; possiamo immaginare che questi ultimi volessero mettere alla prova la propria presa sull'amministrazione Grimani, accorciandole le briglie. Ma gli storici della Venezia novecentesca hanno anche visto in quest'episodio il segno di un processo più vasto, un vero e proprio punto di svolta nella storia delle classi dirigenti cittadine; il confronto tra una 'vecchia' e una 'nuova' destra, in cui la discriminante fondamentale non era tanto quella tra clericalismo e laicità, bensì tra due diverse visioni del futuro di Venezia: una passatista tutta dedita alla conservazione della città e l'altra più ambiziosa e modernizzatrice, politicamente e socialmente altrettanto reazionaria ma pronta a rischiare stravolgimenti economici e urbanistici - come la costruzione di un secondo ponte translagunare o di un nuovo porto in terraferma - pur di rinnovare le glorie marittime e industriali della Serenissima.¹⁴

Parrà forse esagerato racchiudere nella breve visita dannunziana della primavera 1908 questioni di così ampia portata: ma, indubbiamente, sotto la bandiera del poeta si stavano raccogliendo le forze emergenti della borghesia veneziana, in un gioco di sponde tra il versante politico (l'imperialismo adriatico di Piero Foscari e compagni) e quello capitalistico-industriale (l'astro nascente di Giuseppe Volpi, che nei Balcani aveva costruito le sue fortune; da notare peraltro che sia Foscari sia alcuni degli imprenditori elettrici soci di Volpi partecipavano alla società editrice della *Gazzetta*).

E nei giochi rientrava appieno anche Gino Damerini, nel frattempo divenuto redattore di punta della *Gazzetta*. Se nel dibattito cultural-artistico veneziano la sua posizione pareva un po' indefinita - manteneva ottimi rapporti tanto con gli innovatori di Ca' Pesaro quanto con i conservatori alla Pompeo Molmenti - assai chiare erano invece le sue simpatie politiche: al fianco di Foscari nella ristretta avanguardia dei nazionalisti veneziani (dal 1914 dirigerà, con Alfredo Rocco, *Il Dovere Nazionale*), era anche, con Zuccoli e lo stesso Foscari, tra i promotori del comitato di benvenuto a d'Annunzio. Così, quando Damerini recensisce *La nave* per le cronache teatrali della *Gazzetta*, i toni da critico pacato e il silenzio sulle polemiche politiche più spicciole non nascondono la sua profonda partecipazione ideale all'opera. *La nave*, ammette, non è una tragedia perfetta e pecca,

13 Luciano Zuccoli (all'anagrafe conte von Ingenheim), romanziere di un certo successo e direttore della *Gazzetta* dal 1906, era specializzato in livide polemiche giornalistiche: durante la guerra di Libia inviterà a fucilare «due terzi almeno» dei prigionieri nemici e certe sue uscite antisemite gli costeranno, nel 1912, la direzione della *Gazzetta* (alla cui proprietà partecipava l'imprenditoria ebraica veneziana).

14 Per tutta la vicenda della prima veneziana della *Nave* si veda la stampa locale dell'aprile 1908; e inoltre Damerini 1992, pp. 95-108; Puppa 1991. Per l'inquadramento nelle dinamiche politico-culturali veneziane dell'epoca cfr. Isnenghi 1991; Paladini 1992, pp. 304-306.

ad esempio, di qualche eccesso barocco e coreografico; ma è comunque «una delle pietre maggiori e migliori [...] del teatro tragico italiano, dalle origini in poi» (GV, 26/4/1908). Sull'obiettività di un simile giudizio lasciamo si esprimano gli storici del teatro; aggiungiamo solo che sarà lo stesso Damerini a riconoscere, trent'anni più tardi, che il trionfo della *Nave* non nasceva tanto dal suo valore artistico, quanto piuttosto dal suo «contenuto civile» (1992, p. 97).

4 Da ideologo ad eroe (1915-1918)

Negli anni successivi d'Annunzio, pur senza scatenare altri pandemoni come quello del 1908, precisa ulteriormente il suo ruolo di profeta dell'irredentismo adriatico e dei destini guerrieri di Venezia. Nel febbraio 1910, ad esempio, tiene alla Fenice la sua orazione sulla navigazione aerea: la città da sempre «armata d'ali» (quelle del leone marciano...) non può che esser predestinata a dominare i cieli, oltre che i mari (Damerini 1992, p. 111).

Ma è lo scoppio della guerra europea ad aprirgli - come a tutte le voci che invocano una nuova e più grande Italia - spazi inediti. La *Gazzetta di Venezia* non è tra gli interventisti della prima ora: il primato spetta semmai, sulla scena locale, al più plebeo, dinamico e perspicace *Gazzettino* (che infatti la batterà di nuovo sul tempo, qualche anno dopo, nell'adottare il fascismo nascente); la *Gazzetta*, pur mantenendo a lungo una posizione interlocutoria, è comunque relativamente precoce nell'aprire alle ipotesi di guerra, e certo ha ormai fatto la sua scelta quando d'Annunzio si erge a protagonista assoluto del 'maggio radioso' del 1915. Ecco dunque che le prime pagine di quei giorni sono un ininterrotto trionfo del poeta-tribuno, da Quarto al Campidoglio. Sarà poi la guerra guerreggiata a creare una nuova simbiosi tra Venezia, capitale delle retrovie, e il poeta-guerriero.

D'Annunzio giunge in città, in divisa, il 17 luglio 1915 e dal successivo ottobre prende dimora alla Casetta rossa di San Maurizio (proprietà di un vecchio amico, ora accidentalmente suddito nemico e costretto all'esilio: l'austro-tedesco ma venezianizzato principe di Hohenlohe); sarà di fatto la sua residenza, durante tutta la guerra, quando è lontano dal fronte e dagli impegni militari. Che cominciano subito, con l'alternarsi di raid aerei e motonautici: «D'Annunzio vola su Trieste», annuncia già il 28 luglio la *Gazzetta*.¹⁵ Anche il foglio della borghesia veneziana, intanto, fa la sua parte nella mobilitazione bellica, annunciando ogni giorno mirabolanti vittorie e avanzate delle nostre armate, tanto che un lettore distratto le avrebbe dovute immaginare già alle porte di Vienna.

¹⁵ Le biografie dannunziane indicano il 7 agosto come data del primo volo su Trieste; la *Gazzetta* (che a sua volta riprende «la voce» dalla *Tribuna*) probabilmente anticipa, per entusiasmo o propaganda, un annuncio che era già nell'aria.

Le imprese di d'Annunzio rientrano nel quadro; e se la loro dimensione propriamente militare è spesso condensata, anche per via della censura, in poche righe, assai più spazio viene dedicato alla guerra di parole, di gesti e di sfide che il poeta, con la maestria che gli è propria, miscela alle azioni belliche in senso stretto. I lettori non sapranno, ad esempio, dove e quando il suo aereo sia decollato per Trieste, o se abbia colpito qualche obiettivo militare, ma avranno subito il testo del messaggio lanciato sulla città («Gabriele d'Annunzio messaggero attraverso il cielo della Patria», 20 gennaio 1916); lo stesso giorno, peraltro, un'altra pagina della *Gazzetta* ci informa di una sua lettura patriottica a Milano, suggerendo una sorta di ubiquità del poeta, contemporaneamente in volo nella sua carlinga e acclamato sul palco della Scala.¹⁶ Ci sono poi le commemorazioni dei compagni caduti: su tutte l'orazione funebre per il suo pilota, Giuseppe Miraglia, morto in un incidente di volo alla fine del 1915.¹⁷

E un incidente aereo, stavolta in prima persona, è anche quello che pone fine alla prima fase della guerra dannunziana: il poeta rimane ferito agli occhi il 16 gennaio 1916, ma passa oltre un mese prima che le sue condizioni peggiorino e la notizia si diffonda sulla stampa. Ricordando questo momento, Damerini dipingerà una Venezia sospesa nell'apprensione per la sua salute, quasi fosse il primo pensiero della città in guerra, e folle in pellegrinaggio alla Casetta rossa per avere notizie e rendere omaggio all'illustre infermo. Nulla del genere emerge dalla *Gazzetta* di quelle settimane, ma certo di lui non ci si dimentica e sotto il titolo «Le condizioni di d'Annunzio» nasce una sorta di rubrica periodica, con regolari seppure scarni aggiornamenti, fino al liberatorio «Gabriele d'Annunzio esce in gondola» del 4 maggio.¹⁸ Nessuna notizia trapela invece, per il momento, su quegli elementi della convalescenza - l'immobilità a letto, il buio, la musica, la scrittura del *Notturmo* su stretti cartigli o la dettatura oracolare alla figlia Renata - che entreranno poi a far parte della (auto) mitologia dannunziana.

16 «Gabriele d'Annunzio legge le nuove 'Preghiere' alla 'Scala'». *GV*, 20/1/1916; «Gabriele d'Annunzio messaggero attraverso il cielo della Patria». *GV*, 20/1/1916. Naturalmente il sovrapporsi delle due notizie può essere spiegato dal ritardo delle comunicazioni: il volo su Trieste avvenne il 17, la serata alla Scala il 18. Tra gli altri componimenti patriottici - anche slegati da specifiche imprese belliche - che la *Gazzetta* non si lascia sfuggire, i *Tre salmi per i nostri morti*: «Mie tutte le città del mio linguaggio, tutte le rive delle mie vestigia»... («G. d'Annunzio alla 'Dante Alighieri'», *GV*, 15/12/1915).

17 «Le solenni esequie del tenente Miraglia». *GV*, 25/12/1915; cfr. anche «Il pio tributo alla memoria di Giuseppe Miraglia nel trigesimo della sua morte». *GV*, 22/1/1916. Il ricordo dell'amico e di altri caduti sarà poi, come è noto, alla base del *Notturmo*.

18 La prima uscita dalla Casetta rossa - quasi una risurrezione pasquale - avvenne, come ricorda Damerini, in motoscafo e non in gondola; ma quest'ultima doveva sembrare a giornalisti e lettori più degna dell'occasione (quale dei due mezzi fosse più consono all'estetica dannunziana, in verità, non è facile a dirsi).

Alla fine dell'estate d'Annunzio rientra in servizio, riprende a volare e si sposta infine sul Carso, dove comincia la sua guerra terrestre. Ritorna a Venezia solo per brevi licenze e la sua presenza - in parole ed azioni - sulle pagine della *Gazzetta* sembra diradarsi: non potendo però, a questo punto, ricostruire l'intera vicenda bellica del poeta, scavalchiamo il 1917 e l'ora critica di Caporetto («Non piegare di un'ugna», 30 novembre 1917) per arrivare all'anno delle sue imprese più celebri, il 1918.

Il 14 febbraio la *Gazzetta* pubblica in seconda pagina un breve comunicato del Capo di Stato maggiore della Marina circa il siluramento di un piroscafo nella baia di Buccari, senza ulteriori particolari. Solo l'indomani (passati ormai quattro giorni dai fatti) il giornale veneziano dedica la prima pagina a «L'impresa di Buccari»: è stato infatti lo stesso d'Annunzio a rivelare il suo ruolo nell'azione, consegnando alla redazione il discorso tenuto ai marinai prima della partenza e il «cartello di scherno» lanciato nelle acque nemiche.¹⁹

Sei mesi dopo, per il volo su Vienna, le cose vanno diversamente. Già il giorno successivo alla missione, il 10 agosto, un'esauriente cronaca campeggia sulla prima pagina della *Gazzetta* sotto il titolo «Una squadriglia di 'SVA' comandata da d'Annunzio vola sulla capitale austriaca lanciando manifestini» («il sogno del Poeta, quello che da quasi tre anni egli ormai perseguiva, portare le ali d'Italia sulla capitale austriaca come trionfale affermazione del nostro dominio del cielo»...). Seguono l'immane testo del messaggio lanciato sulla capitale nemica e un'abbondanza di altri particolari; la *Gazzetta* sottolinea con orgoglio i crismi di venezianità della squadriglia Serenissima che, con l'emblema del leone di San Marco, ha compiuto l'azione.

Il diverso trattamento riservato alle due notizie - al di là delle differenze tra le due azioni, o tra le strategie comunicative della Marina e quelle dell'Aeronautica - pare significativo. Dopo Buccari d'Annunzio è costretto, in qualche modo, all'autopromozione; dopo Vienna, al contrario, la sua impresa esce già bella e confezionata dai comunicati ufficiali delle autorità militari. L'impressione (che andrebbe naturalmente convalidata da altri documenti) è che nel frattempo il sistema si sia perfezionato; che, cioè, a conflitto quasi finito i comandi stiano finalmente comprendendo le eccezionali potenzialità del personaggio nella moderna guerra mediatica e di propaganda.

19 «L'impresa di Buccari. Un cartello di scherno di Gabriele d'Annunzio». *GV*, 15/2/1918.

5 Apice e declino del dannunzianesimo veneziano

Se la guerra consacra una nuova, clamorosa dimensione extraletteraria di d'Annunzio – quella eroica – è però il dopoguerra, con la maggior libertà concessa alla stampa e alla polemica politica, a vederlo più che mai protagonista della vita pubblica veneziana. E il 1919 è, senza dubbio, l'anno più dannunziano della *Gazzetta*.

La permanenza di d'Annunzio a Venezia, seppure discontinua, si protrae oltre la fase bellica, fino alla partenza per Fiume, e il poeta instaura con la voce del conservatorismo locale un rapporto strettissimo, come dimostra anche la sua fitta corrispondenza col direttore Virginio Avi.²⁰ In particolare, d'Annunzio e il quotidiano sono fianco a fianco nella campagna antislava per la venezianità/italianità dell'Istria e della Dalmazia. La piena sintonia su questo punto e l'assoluta disponibilità – per non dire reverenza – della redazione nei suoi confronti portano d'Annunzio a considerare la *Gazzetta* alla stregua di un suo personale organo di stampa, preferendola anche al *Corriere della Sera*, il cui direttore Albertini sta invece prendendo le distanze da certe sue intemperanze.²¹

Ormai il giornale veneziano sembra quasi orbitare intorno al «poeta della Dalmazia»:²² i testi dei suoi discorsi adriatici si alternano alle cronache dei suoi trionfi di folla e agli omaggi tributatigli da cittadini e amministrazioni dell'altra sponda. «I miei auguri di buon anno, cioè di anno dalmatico», scriveva il 5 gennaio 1919 d'Annunzio al direttore Avi; e infatti il primo anno di pace della *Gazzetta* si apre con la sequenza costituita dal «Dittico di Zara» (8 gennaio, seconda pagina), dalla «Lettera ai Dalmati» (14 gennaio, prima pagina) e dalla «Lettera ai MAS dell'Alto Adriatico» per l'anniversario della 'beffa' di Buccari (12 febbraio, ancora prima pagina). Le continue primizie dannunziane vengono attribuite alla «grande cortesia del poeta» verso il giornale, ma sarebbe più appropriato dire che, per la *Gazzetta*, i desideri di d'Annunzio sono ormai legge: il 7 giugno, ad esempio, egli invia un suo scritto con la preghiera di «pubblicarlo domattina con tutti gli onori», ed ecco l'indomani «La Pentecoste d'Italia» occupare l'intera prima pagina.

20 Il carteggio inedito d'Annunzio-Avi, contenente soprattutto indicazioni del poeta per la pubblicazione dei suoi scritti sulla *Gazzetta*, è conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (ringrazio Roberta Favia e Luca Giuseppe Manenti per la segnalazione). Per un breve profilo di Avi cfr. Curcione 2000, p. 38.

21 Secondo Damerini la *Gazzetta* «divenne l'organo ufficiale del poeta nella sua polemica per la redenzione dell'Adriatico», e d'Annunzio «faceva pervenire i suoi desideri per tramite del direttore della 'Gazzetta'» (1992, pp. 236-237, 282); cfr. anche Curcione 2000, p. 39; Paladini 1992, p. 307.

22 Cfr. «La serata patriottica in onore dei Dalmati al Liceo Marcello». *GV*, 18/7/1919.



Figura 1. La prima pagina della Gazzetta di Venezia dell'8 giugno 1919

All'idillio partecipa anche il popolo veneziano, in veste di coro: il giorno di San Marco d'Annunzio non vorrebbe tenere discorsi pubblici («se le parole sono femmine e i fatti sono maschi [...] non è più tempo di parole») ma la folla, scortolo in piazza, lo issa sulla loggia del Sansovino al grido di «parli il Poeta!». E di nuovo verrà portato in trionfo un mese più tardi, quando torna a Venezia per congedarsi dai compagni d'armi e reindossare gli abiti civili. Tra i due tripudi veneziani è stato pure a Roma, nel tentativo di rinverdire i fasti dell'altro maggio, quello 'radioso' del 1915; e il 5, anniversario di Quarto, la Gazzetta riempie l'intera prima pagina con il testo del suo discorso romano.²³

Ma è la già citata «Pentecoste d'Italia» dell'8 giugno a indicare la strada della nuova impresa dannunziana («Se questa è la domenica di Pentecoste, se questo è il giorno dello spirito e della Fiamma, questo è veramente il giorno di Fiume»...).²⁴ Il 12 settembre un'edizione straordinaria della

23 «Il discorso di Gabriele d'Annunzio dalla loggetta del Sansovino», *GV*, 26/4/1919; «L'arrivo di Gabriele d'Annunzio». *GV*, 30/5/1919; «Il discorso di Gabriele d'Annunzio a Roma», *GV*, 5/5/1919.

24 Altro accenno 'premonitore' a Fiume è nel finale del messaggio di d'Annunzio al Lloyd triestino (*GV*, 30/8/1919).



Figura 2. Gazzetta di Venezia, 13 settembre 1919

Gazzetta dà l'annuncio in anteprima: «Gabriele d'Annunzio ieri l'altro alle ore 15 ha lasciato Venezia nel più stretto incognito con pochi fidati per compiere il voto del suo cuore e di tutta l'Italia: marciare su Fiume!».²⁵ Superfluo aggiungere che l'adesione del giornale alla spedizione è entusiasta e totale: per dieci giorni in prima pagina non si parla d'altro, la Gazzetta inaugura una sottoscrizione pro-Fiume (la lista dei firmatari è aperta da una decina di Foscarini) e spedisce sul posto come inviato speciale il futuro vicedirettore Elio Zorzi.²⁶

25 Cfr. «Per la liberazione della Città martire». GV, 13/9/1919 (non è stata ritrovata l'edizione straordinaria del giorno prima).

26 Cfr. «Il plebiscito di Venezia agli eroi di Fiume». GV, 21/9/1919; «Pro Fiume», GV, 23/9/1919. Zorzi, amico e braccio destro di Damerini, sarà il suo vice alla direzione della Gazzetta. Arriva a Fiume nella notte tra il 13 e il 14 settembre e vi resta per un paio di settimane; nella sua visione idilliaca della «rivoluzione dannunziana» («mai rivoluzione o colpo di Stato nella storia s'era compiuta con tanto tatto, con tanta correttezza, con così cortese rispetto dell'estetica e della più squisita educazione») c'è spazio anche per alcune interessanti osservazioni psicologiche sui volontari fiumani, mossi dalla «nostalgia della guerra» e dall'«avvilimento» per il ritorno alla vita civile («La tranquillità di Fiume». GV, 18/9/1919; «La calma della città». GV, 20/9/1919; «Perché l'Italia è a Fiume». GV, 26/9/1919).

Solo lo stallo della questione fiumana sembra, col tempo, sopire qualche entusiasmo. Nel novembre 1920, dopo più di un anno dal colpo di mano di d'Annunzio, Italia e Jugoslavia firmano finalmente a Rapallo il trattato che chiude la vertenza sul confine orientale, riconoscendo tra l'altro lo stato libero di Fiume. La *Gazzetta*, come gran parte dell'opinione pubblica italiana, dà dell'accordo un giustizio sostanzialmente positivo (c'è, certo, il tasto dolente della rinuncia alla Dalmazia; ma, vista la situazione internazionale e le colpevoli divisioni della politica italiana, il sacrificio pare inevitabile). Il 17 novembre, poi, pubblica in prima pagina una lunga intervista a Giuseppe Volpi: l'imprenditore veneziano, che grazie ai suoi affari oltremare ha giocato un ruolo determinante nelle trattative con gli slavi, non può che difendere il compromesso da lui stesso favorito. E le sue dichiarazioni suonano, per la *Gazzetta*, come un'indicazione di rotta: Volpi, infatti, già estende la sua influenza economica sul quotidiano – di cui diventerà formalmente proprietario nel 1926 – e su buona parte della città.

Così, quando d'Annunzio si ostina nell'assoluta intransigenza e nel rifiuto delle clausole di Rapallo, la fede dannunziana del giornale pare, per la prima volta dopo anni, vacillare. Sulla questione la *Gazzetta* pubblica, in verità, pareri piuttosto discordi: denuncia talvolta la faziosità delle accuse mosse al Comandante dalla stampa filogovernativa, gli inviati a Fiume continuano a mandare cronache simpatizzanti e alcuni titoloni di prima pagina paiono sussulti dannunziani della redazione.²⁷ Ma c'è, di fondo, un continuo richiamare il poeta al buon senso e alla disciplina, con evidente preoccupazione per le valenze sovversive della sua insubordinazione al governo e alla monarchia (inquietano in particolare gli episodi di ammutinamento tra i marinai delle forze regolari, passati con d'Annunzio). E colpisce, soprattutto, la quantità di critiche a d'Annunzio, anche feroci, che la *Gazzetta* riprende da altri giornali,²⁸ senza assumersene direttamente la responsabilità, certo, ma anche senza quella levata di scudi che fino a pochi mesi prima avrebbe accolto qualsiasi accusa al poeta venerato.

Una forzata equidistanza tra Roma e Fiume – o, se si preferisce, una nota di ambiguità, possibile indizio di divisioni all'interno della stessa redazione – che la *Gazzetta* mantiene anche quando, a Natale, la situazione precipita. Nei giorni degli scontri tra esercito regolare e volontari fiumani il sentimento predominante è l'angoscia: angoscia per la «strage fratricida», per la «scempia guerra tra difensori di due parti ugualmente

27 «La Dalmazia e d'Annunzio difesi al Senato dal Sindaco di Zara» *GV*, 17/12/1920.

28 «D'Annunzio non sa uscire dall'atmosfera di sogno medievale in cui si è posto» («Acerbe critiche agli avvenimenti di Fiume ed ai rinnovati propositi di intransigenza di d'Annunzio» *GV*, 11/12/1920; la frase è ripresa dal *Giornale del Popolo*).

sacre», ma anche, specie nelle cronache veneziane, angoscia per le voci incontrollate sulla morte dello stesso d'Annunzio.²⁹ Si depreca la situazione distribuendo salomonicamente ragioni e colpe: gli uni e gli altri agiscono in fondo per lo stesso sommo ideale – la grandezza d'Italia – ma il rispetto della legge e dell'autorità costituita non può essere messo in discussione. Se il governo ha evidenti responsabilità, è vero d'altra parte che «errori infiniti gravano sul bilancio di colui che in Fiume traduceva spesso la sua passione in parole dissonanti e in gesti non adeguati alla nobiltà del sentimento che li dettava». La drammatica caduta della Reggenza del Carnaro è in conclusione una «nuova e maggiore Aspromonte gettata di traverso sul cammino della nazione».³⁰

A cose fatte, comunque, prevale il sollievo per la conclusione della vicenda e il ristabilimento dell'ordine; il titolo di prima pagina del 30 dicembre – «La crisi fiumana definitivamente risolta» – è freddo e distaccato, lontanissimo dalla martirologia dannunziana del «Natale di sangue». Eppure anche a Venezia qualcuno aveva reagito a quell'epilogo con propositi ben più bellicosi: «il sangue sparso a Fiume ricadrà goccia a goccia sui governanti», avevano gridato in piazza San Marco i capi del giovane Fascio veneziano. Gli stessi fascisti, d'altra parte, avevano contribuito a diffondere (in buona fede o ad arte, difficile dirlo) la falsa notizia della morte di d'Annunzio, per poi imporre saracinesche abbassate e bandiere a mezz'asta in segno di lutto. Sappiamo inoltre, da successive memorie, che nella collera del momento gli squadristi veneziani progettarono persino di uccidere Volpi, regista del trattato di Rapallo e dunque, ai loro occhi, traditore di d'Annunzio (cfr. Albanese 2001, pp. 73-76). Per quanto risulti difficile credere che un simile proposito sia mai stato qualcosa di più che semplice retorica, o uno sfogo di rabbia, l'idea che il futuro ministro di Mussolini e demiurgo della Venezia fascista – Volpi, appunto – potesse divenire un bersaglio delle locali camicie nere pare, in sé, eloquente.

Nel fascismo delle origini coesistono infatti istanze piuttosto divergenti e, a Venezia, prevale inizialmente l'ala squadrista e 'antiborghese' del movimento, capeggiata da Piero Marsich e ispirata a d'Annunzio più che a Mussolini (il quale, ricordiamo, si era espresso a favore del trattato di

29 Cfr. «C'è stata una battaglia con morti e feriti?» *GV*, 26/12/1920; «Angoscia» *GV*, 28/12/1920; «Due giornate d'angoscia a Venezia: La falsa voce della morte di d'Annunzio» *GV*, 28/12/1920.

30 Cfr. «Angoscia» *GV*, 28/12/1920 (è un articolo di fondo non firmato: stavolta le pesanti accuse a d'Annunzio sono di pugno della *Gazzetta* e non riprese da altri giornali). Frequenti quanto ambivalenti sono i paralleli tra d'Annunzio e Garibaldi: nei giorni precedenti si era spesso confrontata l'insensata ostinazione del poeta con l'eroica abnegazione dell'«obbedisco»; ma, ora, l'accostamento tra Fiume ed Aspromonte suona piuttosto elogiativo per d'Annunzio (quanti, a questa data, biasimavano Garibaldi per la sfortunata impresa del 1862?).



Figura 3. La Gazzetta di Venezia del 3 marzo 1938, due giorni dopo la morte di d'Annunzio. In bella evidenza due documenti della 'venezianità' del poeta: il ritratto disegnato da Guido Cadorin e, a sinistra, la lettera autografa del 13 gennaio 1919 con cui d'Annunzio inviava alla Gazzetta la «Lettera ai Dalmati», prontamente pubblicata l'indomani

Rapallo). L'altra tendenza, più propensa all'evoluzione mussoliniana del Fascio in partito d'ordine e all'accordo con la 'vecchia' classe dirigente e con i poteri economici - quindi, a Venezia, con Volpi - emergerà man mano che il fascismo si afferma, divenendo incontrastata nel fascismo-regime; Volpi, allora, non avrà più concorrenti. L'unico che, in laguna, cercherà ancora di mantenere una qualche autonomia sarà la seconda 'stella' del fascismo locale, Giovanni Giuriati: altro uomo strettamente legato a d'Annunzio, peraltro, essendo stato il suo primo capo di gabinetto a Fiume.

Senza pretendere di ricostruire qui l'intero quadro (per cui si rimanda a Piva 1977, pp. 139-149), ciò che interessa sottolineare è come gli equilibri di potere veneziani continuassero a girare, almeno simbolicamente, attorno al nome di d'Annunzio; come cioè egli fosse, di nuovo, un fondamentale punto di riferimento per la ridefinizione politico-culturale

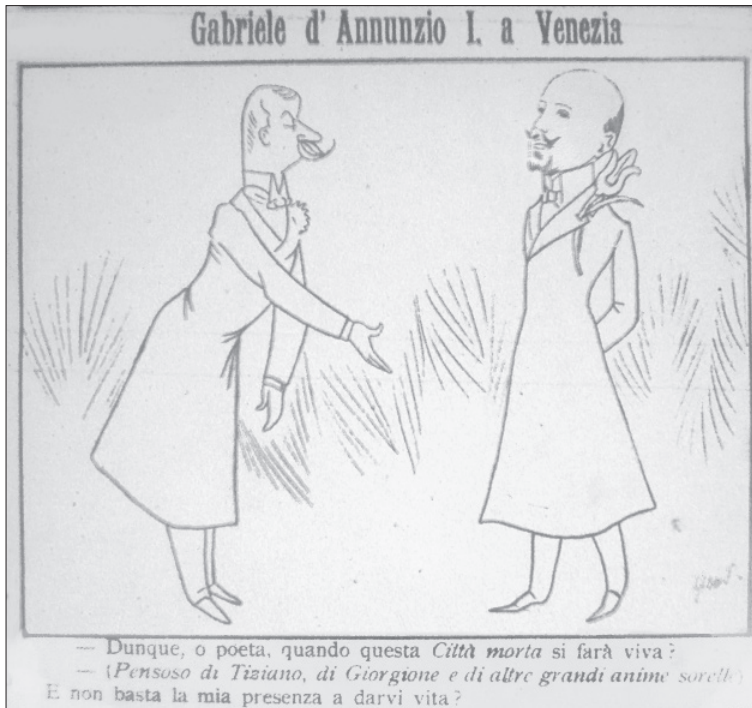


Figura 4. Sior Tonin Bonagrazia, 4-5 maggio 1901

delle classi dirigenti locali (fasciste, in questo caso). Vanno evitati, comunque, gli schematismi: se Volpi può essere considerato colui che dirige l'epurazione del fascismo veneziano dalle eredità dannunziane meno consone al regime, che dire di Damerini, che è la 'penna' di Volpi - dirige per 18 anni la 'sua' *Gazzetta* - e contemporaneamente il celebratore di d'Annunzio?

Il d'Annunzio di Damerini (e, più in generale, quello dell'era fascista, idolatrato ma intanto relegato nella residenza-museo del Vittoriale) è naturalmente riadattato ai tempi, emendato dagli aspetti più spinosi e spogliato delle vesti di potenziale concorrente di Mussolini. E così emerge anche dai fiumi d'inchiostro versati alla sua morte: «Gabriele d'Annunzio non è più. Pare, per un momento, che il cuore della Nazione si sia fermato» - apre la *Gazzetta* del 2 marzo 1938 - «non è più il salvatore di Fiume», «il precursore di questa nostra era imperiale», «l'altissimo genio della stirpe», «l'araldo della guerra italiana», «il vindice della vittoria», «il bardo nascosto nei panni grigioverdi del fante», il «cavaliere e fante, ardito

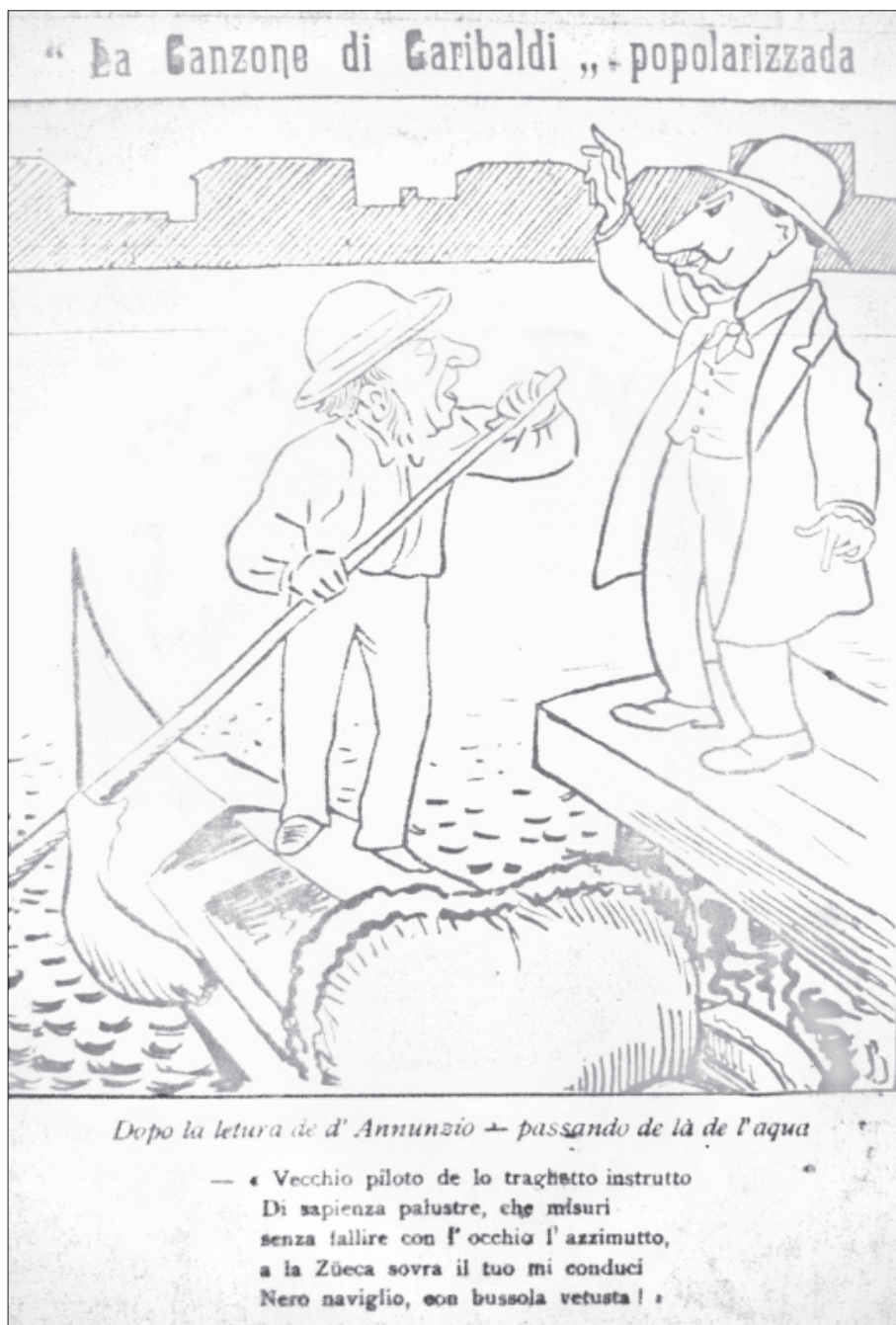


Figura 5. «Sior Tonin Bonagrazia», 11-12 maggio 1901



Figura 6. «Sior Tonin Bonagrazia», 11 gennaio 1908

aviatore e marinaio», e via così per pagine e pagine.³¹ Per diversi giorni il quotidiano è quasi interamente dedicato al defunto, di cui si ripercorrono nel dettaglio la vita artistica e le imprese eroiche; gli si perdona persino il voltaggiaccio parlamentare del 1900 – dopo tanti anni è diventato «comprensibile» – mentre si accenna appena allo scabroso finale della vicenda fiumana, le cui colpe comunque vanno tutte a Giolitti e ai «partiti della sinistra», ignorando le profonde divergenze che il trattato di Rapallo aveva aperto tra d'Annunzio, Volpi e Mussolini.

C'è, infine, l'ampia pagina dedicata al legame tra il poeta e Venezia, con ogni probabilità di pugno di Damerini, che sembra già contenere *in nuce* il volume del 1943.³²

31 «È morto Gabriele d'Annunzio» *GV*, 2/3/1938; l'articolo di fondo, forse di Damerini, ritrae naturalmente un d'Annunzio precursore del fascismo e devoto a Mussolini («non era gesto del Capo nostro, di quello che il grande Scomparso chiamava 'il mio Capo', che non ispirasse la parola di Gabriele d'Annunzio») e all'insegna dell'accostamento d'Annunzio-Mussolini è anche il titolone del giorno successivo: «Il Duce presso la salma del Poeta Soldato».

32 «La vita veneziana di Gabriele d'Annunzio» *GV*, 3/3/1938.

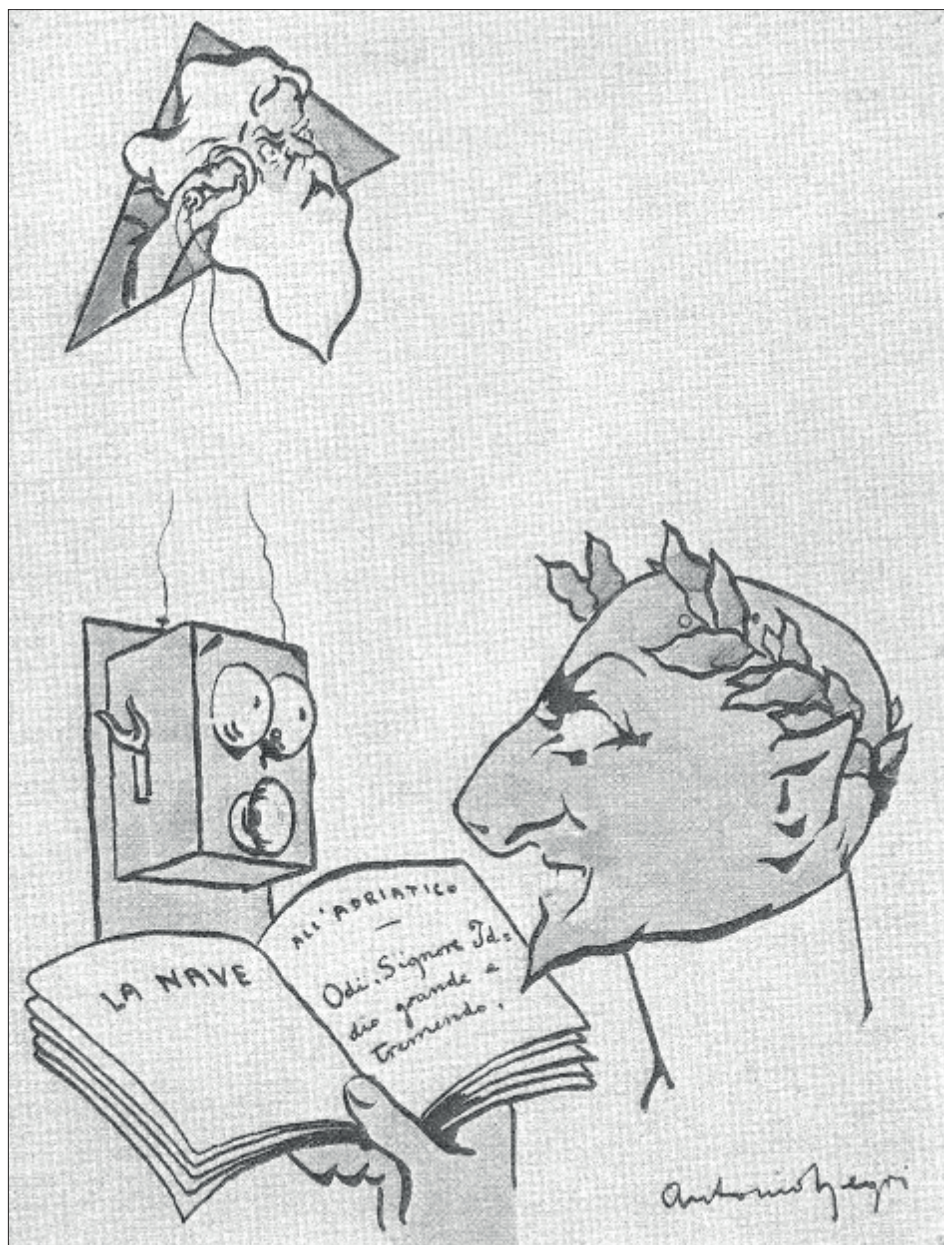


Figura 7. Caricature veneziane di Antonio Negri: Sul filo della Belle époque: da d'Annunzio a Mascagni. Venezia, Stamperia di Venezia, 1991, p. 57

6 Appendice: ridere del Vate?

Benché in questa sede non sia possibile allargare l'indagine ad altre voci della stampa periodica veneziana, peraltro all'epoca piuttosto ricca, può valer la pena di concludere accennando ad una seconda lettura della figura di d'Annunzio, particolare se non altro per linguaggio (grafico) e registro (ironico): le vignette del settimanale umoristico-dialettale *Sior Tonin Bonagrazia*. Nato all'indomani dell'Unità d'Italia, questo foglio rappresentava anch'esso, a suo modo, una piccola istituzione veneziana; sulle sue pagine poeti vernacolari e artisti della scena cittadina si sbizzarrivano in parodie, caricature e cronache iperlocalistiche da campi e campielli. Al di là di un umorismo programmaticamente bonario, il *Sior Tonin* tendeva a farsi portavoce di una venezianità tradizionalista e immutabile, oleografica ed eternamente goldoniana; in genere benevolo verso la giunta Grimani, a partire dagli anni Dieci il giornale - seguendo l'evoluzione dell'opinione pubblica cittadina di parte sia 'democratica' che moderata - mostra un crescente fervore patriottico e antisocialista.

Vediamo dunque, senza pretese di continuità o completezza, alcune apparizioni dannunziane sulle sue pagine. Nel maggio 1901 il poeta è a Venezia per un doppio appuntamento: legge la *Canzone di Garibaldi* alla Fenice mentre al Rossini la Duse interpreta la *Città morta*. Il «Sior Tonin» testimonia l'interesse per d'Annunzio di quell'ambiente artistico e piccolo-intellettuale di cui è principalmente espressione; ecco l'inconfondibile silhouette di Grimani - più familiarmente noto ai lettori come *el sindaco Pipo* - accogliere solennemente in città «Gabriele I°» (fig. 4), ed ecco i sorprendenti effetti dell'immaginifico linguaggio dannunziano su un veneziano qualsiasi (fig. 5); il *Sior Tonin*, d'altronde, confessa: «apartegnimo a quel 98 per 100 de la *moltitudine libera* che de la letura de d'Annunzio no ga capio gnente».³³

Ma è naturalmente *La nave*, con il trambusto che solleva, a scatenare nel 1908 la fantasia del *Sior Tonin Bonagrazia*. La tragedia adriatica ispira al pittore Antonio Negri un'intera serie di caricature; spicca la sua interpretazione della dedica/invocazione a Dio che apre l'opera - «Odi, signore Iddio grande e tremendo» - in cui il poeta, da cantore del dinamismo tecnologico qual è, decide di rivolgersi all'onnipotente via... telefono³⁴ (figg. 6-7; la seconda caricatura non è tratta dal settimanale ma dal catalogo del pittore). Lo stesso tema ispira anche un altro, non identificato vignettista del *Sior Tonin*, che opta invece per una soluzione alla Münchhausen (fig. 8).

33 «D'Annunzio a la Fenice», *Sior Tonin Bonagrazia*, 11-12/5/1901.

34 D'Annunzio aveva effettivamente celebrato i prodigi della telefonia in *Maia*, del 1903 («L'aere notturno e diurno palpita di umani messaggi», «La voce, la voce sonora [...] in cavo artificioso s'ingolfa»...).

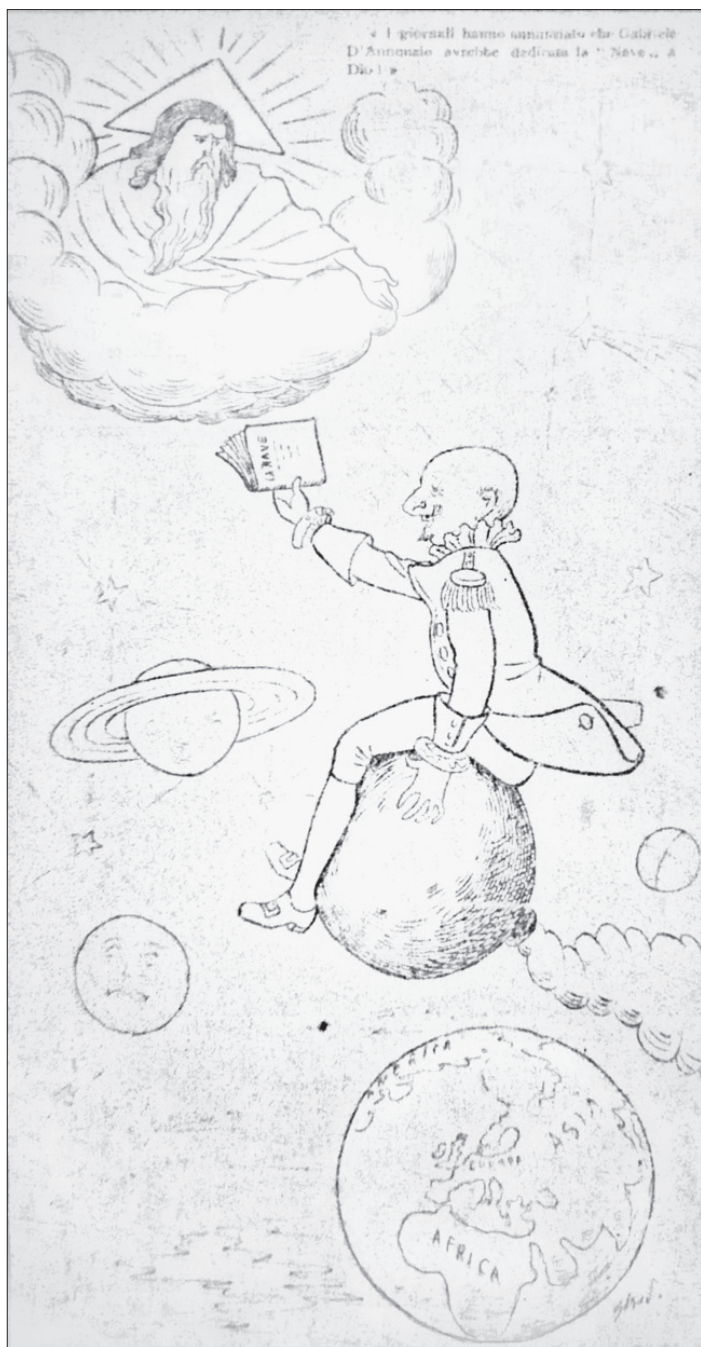
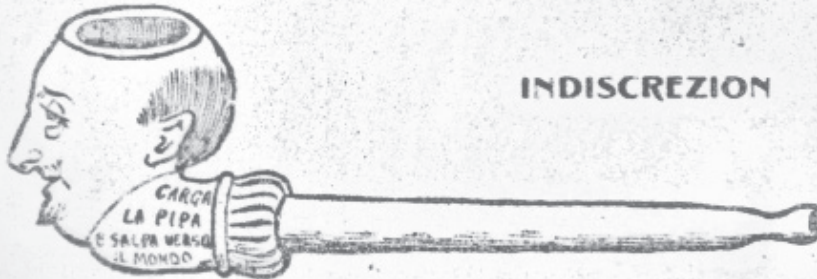


Figura 8. «Sior Tonin Bonagrazia», 11 gennaio 1908

LA TRAGEDIA DE D'ANNUNZIO SU CIOZZA



Scempe come i più informai su tuti argomenti podemo dar anca su questo le primizie importanti.

D'Annunzio no farà una toba nova el tuto, ma el se contenterà de adalar la «Atria» a le nove condizion de terzario.

El titolo dunque sarà: *El bragozzo*.

Invece che Orso... naturalmente ghe sarà el Leon de la colonia, che per adattarse a l'ambiente gavarà anca la come tuti i ciozzoti el soprannome e cioè: *Leon delo Gato*.

La sirventese sarà dedicada invece che a Dio a Roberto Galfi che xe el Padre eterno de i ciozzoti.

Nel prologo se gavarà de necessita le baruffe ciozzote.

L'azione sarà a base de zuca santa, de l'interno de la Basilica e de zuca baruffa a l'esterno.

El bato de Basilioia sarà la...
...turlana.

Ne la *Festa Festa* i do personaggi più toppo de le trezze sarà Carlo Goldoni e Sior Tonin Bonagrazia che se pretz che se gá a quista le simpatie più grande.

El clouo des de Critici sarà trasformà

in un scambio de piroe fra Tiba Nani e Tofolo Marmotina.

L'afar de la guerra de Ciozza sarà lassà totalmente da parte dal poeta che se ga orma' convinto, che i soli che no ghe sia entrati per gnente in quella guerra xe stai apunto i ciozzoti.

La linea invece principal de la Tragedia sarà a loto i far prevaler la pipa de tera cotta, gloria e fortuna de Ciozza, su l'originaria califa de legno de importazion oriental.

Dato sto intento Basilioia a l'ultimo momento invece de fìcar el viso sul fogo la lo fìcarà su un grupp de crea dando in sto modo a Ciozza el primo *campo de pipe* e la vignarà da quel momento batizada col poetico nome de Pipiolo.

El moto de la tragedia se convertirà nel classicissimo

« Fa d'ogni pipa monopolio nostro »

L'ultima scena se edarà el varo del Bragozzo col primo carico de pipe al zigo tambuco de tutti i piparchi;

« Carga la pipa e salpa verso il mondo »

Sior Anticary

Figura 9. «Sior Tonin Bonagrazia», 16 maggio 1908



Figura 10. «Sior Tonin Bonagrazia», 2 maggio 1908

Più elaborata la parodia pubblicata il 16 maggio. Il poeta aveva annunciato che *La nave* costituiva il primo capitolo di una trilogia, e che uno dei seguiti sarebbe stato dedicato alla guerra di Chioggia; fraintendendo volutamente, il *Sior Tonin* immagina un nuovo dramma ambientato, appunto, a Chioggia, in cui la vicenda della *Nave* è replicata in sedicesimo: si intollererà quindi *El bragozzo* - la tipica barca dei pescatori - e tratterà della guerra condotta dai chioggiotti per difendere la pipa in terracotta «gloria e fortuna di Chioggia» dalla pipa in legno «di importazione orientale» (evidente parodia del nazionalismo marittimo-commerciale veneziano); il motto dannunziano «arma la prora e salpa verso il mondo» diventa quindi «carga la pipa e salpa verso il mondo», e la pipa in questione ha la testa dell'autore (fig. 9). Ma



Figura 11. «Sior Tonin Bonagrazia», 18 aprile 1908

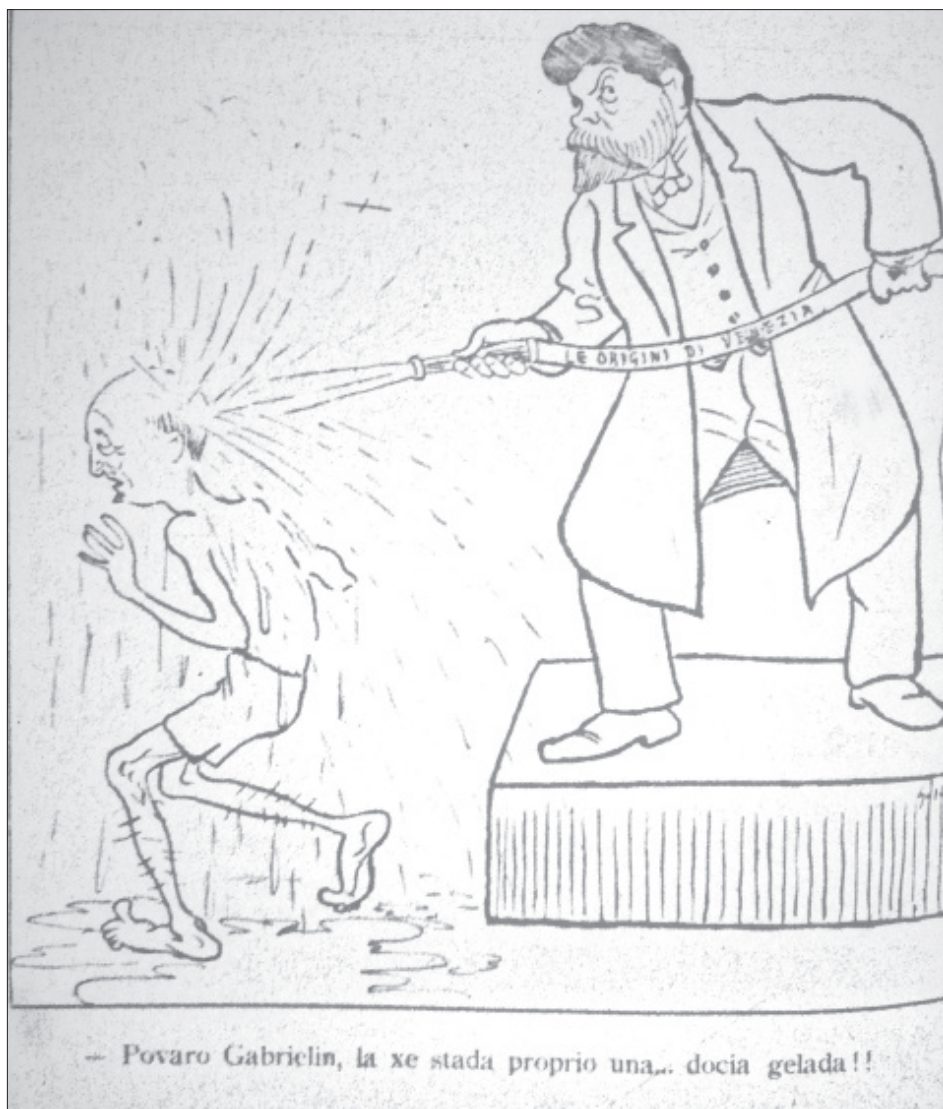


Figura 12. «Sior Tonin Bonagrazia», 30 maggio 1908

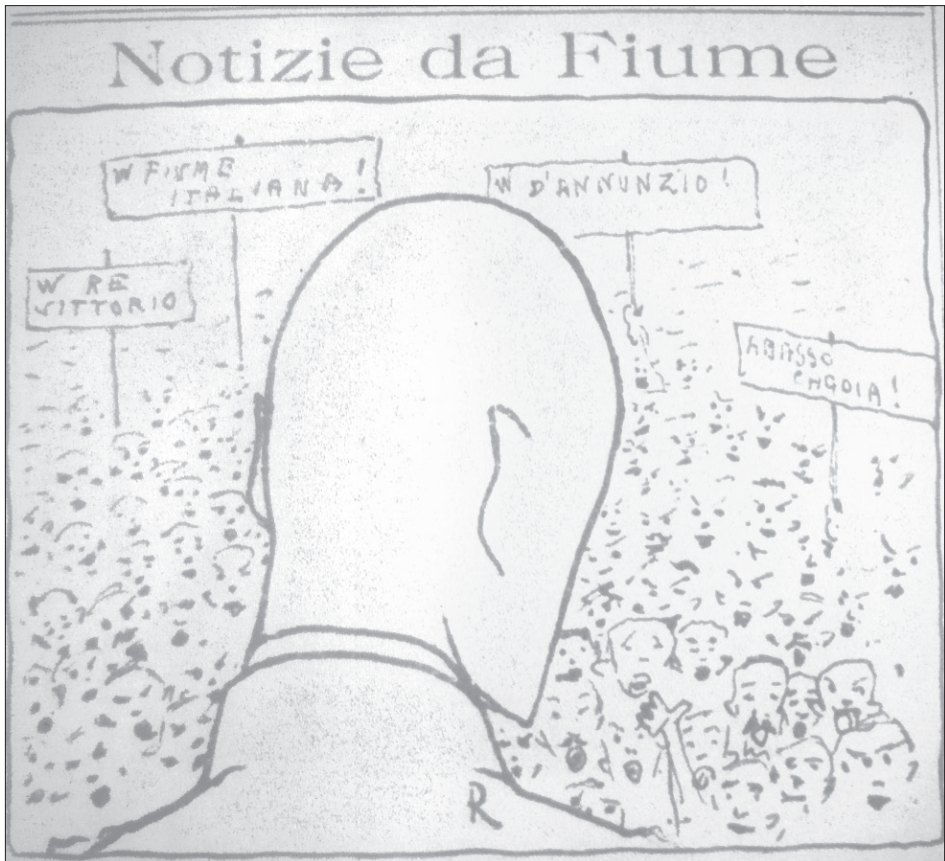


Figura 13. «Sior Tonin Bonagrazia», 27 dicembre 1919

al *Sior Tonin*, osservatore attento della realtà che lo circonda, non sfugge certo lo scontro politico apertosi nell'amministrazione municipale; ecco dunque il «Doloroso episodio... clerico-moderato»: i due contendenti della tenzone giornalistica - Zuccoli e, a terra, Saccardo - vi appaiono nei panni fratricidi di Marco e Sergio Gratico, mentre il sindaco *Pipo Grimani* non può che essere la bella e lasciva *Basiliola*, oggetto del contendere (fig. 10). Né mancano i riflessi dell'altra polemica, quella sulla «concezione storica» della *Nave*; in due diverse vignette d'Annunzio viene castigato dai massimi custodi del passato veneziano: *Pompeo Molmenti*, che lo caccia dal tempio della storia cittadina, e *Antonio Fradeletto*, che con la sua conferenza sulle *Origini di Venezia* gli impartisce una doccia gelata (figg. 11-12).

Negli anni successivi, man mano che il nome di d'Annunzio diventerà sacro alla patria, le ironie del *Sior Tonin Bonagrazia* su di lui si ridurranno progressivamente. Significativa in questo senso la vignetta con cui chiudiamo, di ambientazione fiumana: caricatura, nel senso che accentua i tratti del personaggio, ma tutt'altro che canzonatoria negli intenti. E il cranio lucido del dominatore di folle sembra anticipare certa iconografia mussoliniana (fig. 13).

Bibliografia

- Albanese, Giulia (2001). *Alle origini del fascismo: La violenza politica a Venezia 1919-1922*. Padova: Il Poligrafo.
- Caricature veneziane di Antonio Negri: Sul filo della Belle époque* (1991). Venezia: Stamperia di Venezia.
- Curcione, Andrea (2000). «Gino Damerini giornalista: Gli anni alla 'Gazzetta di Venezia' (1922-1940)». In: Paladini, Filippo Maria (a cura di), *La Venezia di Gino Damerini (1881-1967)*. Ateneo Veneto, 38, pp. 31-85.
- Damerini, Gino [1943] (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. 2a ed. Venezia: Albrizzi Editore, 1992.
- Isnenghi, Mario (1991). «D'Annunzio e l'ideologia della venezianità». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 229-244.
- Paladini, Giannantonio (1992). «Damerini e Venezia». In: Damerini, Gino, *D'Annunzio e Venezia*. 2a ed. Venezia: Albrizzi Editore, pp. 301-319.
- Piva, Francesco (1977). *Lotte contadine e origine del Fascismo: Padova-Venezia 1919-1922*. Venezia: Marsilio.
- Puppa, Paolo (1991). «'La Nave' a Venezia». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 253-270.

Carte dannunziane a Venezia: il noto e l'inedito

Roberta Favia
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The relationship between d'Annunzio and the city of Venice testified by the autographs documents. All the letters and documents, manuscripts or not, written by d'Annunzio kept in many different archives and library of Venice. A consideration to understand and explain the private and political life of the poet-soldier between the end of the Nineteenth Century, the First World War and Fiume. The list, the most completed as possible, of what is kept in the archives and the libraries of Venice signed or written by d'Annunzio.

Keywords D'Annunzio. Archives. Venice. Epistolaries. War.

Nel corso di un progetto di ricerca finanziato da Ca' Foscari e volto al censimento delle carte dannunziane conservate a Venezia in varie sedi e fondi, mi è stato possibile constatare quanto ancora sia stretto, anche solo dal punto di vista archivistico, il legame che avvicina d'Annunzio alla città di Venezia. Un legame che attraversa una lunghissima parte della vita del poeta e che soprattutto la ripercorre in ogni sua sfaccettatura dalla poetica, alla politica, dalla sfera privata a quella istituzionale. Mi è piaciuto seguire, nello scegliere un filo 'suggeritore' delle mie ricerche, l'articolarsi dei legami personali che d'Annunzio andava via via intessendo e che, in qualunque forma, mi riportassero anche solo di passaggio a Venezia; con un po' di immaginazione applicata alla ricerca mi sono imbattuta in carte per me inaspettate in luoghi talvolta poco affollati. Alle pur moltissime carte note ed edite seppur non sempre studiate, si sono aggiunti fondi e interi carteggi inediti ed inesplorati che meriterebbero ben più di quanto sin qui mi è stato possibile fare e dei brevi accenni possibili in questa sede.

Il lavoro di censimento è stato abbastanza imponente se si tiene conto che in undici sedi veneziane sono stati trovati, letti e verificati circa 250 documenti di vario genere di cui ben 163 di natura epistolare (tra questi sono esclusi i fondi Nardi, Signorelli, Martinuzzi e Sister Mary of Saint Mark conservati presso la Fondazione Giorgio Cini che non mi è stato possibile vedere personalmente e per la cui descrizione si rimanda senz'altro all'inventario della fondazione stessa, Corsa 1989).

Dal primo approdo fortunoso e fortunato a Venezia nel settembre del 1887, come ben sappiamo, i ritorni fisici ed epistolari di d'Annunzio nella città lagunare sono stati innumerevoli tanto ad un certo punto

da assumere carattere residenziale:¹ la prima traccia di questi la troviamo presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale in cui sono conservate le lettere ad Antonio Fradeletto relative a quando d'Annunzio accompagnò all'esposizione d'Arte Internazionale il quadro *La figlia di Iorio* dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti nel 1895.² Degli anni successivi, e della loro attività creativa, si trova poi traccia nel bellissimo e studiatissimo Fondo Fortuny³ della Biblioteca Nazionale Marciana e nei vari fondi conservati presso la Biblioteca del Museo Correr (De Maria, Ravà, Molmenti, Bratti e Selvatico). Tra lettere e volumi autografati i documenti del Correr ci raccontano del sodalizio con Conti e De Maria o dell'amicizia con l'allora direttore del Correr Ricciotti Bratti. Degli anni della guerra e dell'intensa attività militare propagandistica del comandante conservano tracce importanti soprattutto i fondi Tursi e Frumi della Fondazione Giorgio Cini, il fondo Castelli della Fondazione Querini Stampalia, il carteggio Bisio conservato al Museo Storico Navale e il fondo Luzzatti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Per ogni lettera autografa di d'Annunzio, e sono la stragrande maggioranza, è stata poi verificata la presenza della corrispondente al Vittoriale.

Oltre alle carte note ed edite che sono state comunque puntualmente verificate (in alcuni casi sono risultate spostate o peggio ancora mancanti, penso al Fondo Bratti del Correr e soprattutto ai documenti che sarebbero dovuti esser conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia e di cui non c'è più traccia nonostante la loro presenza in schedario, e viceversa) molte ne sono state trovate di inedite e direi, per quanto riguarda almeno un paio di casi, quasi dimenticate. Innanzitutto penso a parte di un epistolario con Luigi Luzzatti, il grande statista il cui archivio è conservato presso l'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.⁴ Le lettere testimoniano di una lunga frequentazione epistolare tra d'Annunzio e Luzzatti sin almeno dal 1914 e tra queste si trova per altro la minuta di una lettera

1 Nella seconda metà del 1915 d'Annunzio stabilirà la propria dimora nella Casetta rossa a San Maurizio prendendola in affitto simbolico dai conti Hohenlohe e vi rimarrà fino alla partenza per Fiume nel dicembre del 1919. Al ritorno da Fiume nel gennaio 1921, come noto, d'Annunzio tornerà a Venezia per pochissimi giorni durante i quali soggiognerà in un appartamento del Palazzo Barbarigo 'della Terrazza' in Canal Grande da cui poi partirà definitivamente per ritirarsi al Vittoriale. Nel 1929 Venezia riconobbe a d'Annunzio, ormai da molti anni lontano dalla città lagunare, la cittadinanza onoraria.

2 Per la ricostruzione della storia del dipinto alla Biennale del 1895 si rimanda a Ceschin 2001. Per i rapporti tra d'Annunzio e Michetti si veda Di Tizio 2002.

3 Per uno studio complessivo del carteggio d'Annunzio-Fortuny conservato nel fondo si rimanda senz'altro a Giacon 2009.

4 Per quanto riguarda la storia della donazione del Fondo Luzzatti si rimanda al contributo di Franchin 2007.

mai giunta a destinazione in cui, alla vigilia del Natale di sangue, Luzzatti cerca di persuadere d'Annunzio a non resistere ulteriormente:

Ciò che è ora accaduto all'Italia è enorme; ma non possiamo essere tagliati fuori dal mondo civile! E i nostri amici così ragionano: se l'Italia che è nella Conferenza non ne osserva le deliberazioni; come si possono imporre al rispetto dei popoli balcanici e di quegli altri che continuano a combattersi... I popoli sono esausti, la pace si impone ecc ecc così dicono i nostri alleati e volgono a noi ora inesorabili, ora agrodolci, ma sempre decisi ad assecondare Wilson. Ora lei sa che cosa è avvenuto, lo sa meglio di me. Se lei esca da Fiume, c'è speranza di salvarla.⁵

Lo stesso fondo conserva le memorie di Gian Battista Bianchi⁶ davvero sorprendenti sotto alcuni punti di vista poiché rappresentano memoria e documento, per esempio, dell'acquisto di Palazzo Zoppola⁷ a Brescia avvenuto il 15 marzo 1924 da parte di d'Annunzio, dietro la garanzia economica dello stesso Bianchi, al fine di farne un 'focolare lombardo di cultura operaia',⁸ di cui non mi pare si sia mai avuta notizia. Dello stesso Bianchi è l'atto di donazione della propria casa a Cargnacco, detta 'Il serraglio', a d'Annunzio quale dimora del poeta e poi museo dannunziano alla sua morte. Un Vittoriale ante litteram, insomma, anch'esso sulle rive del Garda. La storia ci racconta che poi, nonostante la donazione sia in effetti avvenuta, il giorno 23 febbraio 1921, come testimoniato dalle carte di Bianchi, d'Annunzio scelse allo stesso scopo la villa di Gardone che oggi è il Vittoriale, per l'acquisto della quale lo stesso Luzzatti si prodigò non poco come documentato, nello stesso archivio, dagli scambi telegrafici con Vincenzo Camanni.⁹ La catalogazione del Fondo Luzzatti è da qualche anno

5 Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Archivio Luzzatti, Busta 28.

6 Gian Battista Bianchi era detentore di molteplici titoli e cariche tra cui quella di Sindaco di Maderno per oltre 20 anni, dal carteggio d'Annunzio Mussolini emerge più volte l'interessamento di d'Annunzio per Bianchi di cui caldeggia presso il Duce l'elezione a senatore (si veda de Felice, Mariano 1971, pp. 47-48, 77-79, 107, 113, 117-118, 222, 269).

7 Dal carteggio con Mussolini, lettera del 22 febbraio 1924 da Brescia: «Non posso non rammaricarmi che le diffidenze ottuse e le opposizioni oblique ricominciano a danno della mia disinteressata e diritta opera nazionale. Io ho destinato Palazzo Zoppola in Brescia a focolare di cultura secondo lo spirito della Carta del Carnaro. Il prefetto ha nominato il solito commissario per attraversare la mia azione meritoria di ottimo fra gli Italiani. È pretesto ignobile o di scarsezza d'intelligenza il temere una qualunque offensiva di gente morta come la gente socialista bresciana. Mi attendo che tu ordini l'abolizione dello inopportuno commissario. Ti abbraccio» (de Felice, Mariano 1971, p. 110).

8 Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Archivio Luzzatti, Busta 28.

9 Vincenzo Camanni fu un alto funzionario del ministero dell'industria e del commercio fascista e dell'Istituto nazionale Fascista della previdenza sociale.

consultabile in formato digitale grazie al sito degli Archivi del Novecento,¹⁰ mentre il contenuto dei documenti è ancora sostanzialmente inedito.

Le grosse novità che il lavoro di ricerca ha portato alla luce sono senz'altro i due carteggi, ignoti più che inediti, l'uno con l'ingegnere Attilio Bisio dei cantieri SVAN di Venezia conservato presso il Museo Storico Navale di Venezia, e l'altro con Virgilio Avi, direttore della *Gazzetta di Venezia* negli anni del primo conflitto mondiale, conservato nel Fondo Tursi della Fondazione Cini.

Il carteggio d'Annunzio-Bisio, da me pubblicato sui *Quaderni del Vittoriale* (Favia 2012), ci racconta la profonda amicizia tra l'inventore dei celeberrimi MAS e il poeta soldato che su uno di essi compì la Beffa di Buccari. Il ritrovamento di tali lettere e dei documenti ad esse correlate ha un duplice interesse poiché contribuisce a ricostruire e documentare non solo alcuni passaggi della vita pubblica e privata del comandante d'Annunzio, ma anche una parte di storia cittadina veneziana poco nota o piuttosto dimenticata, ovvero quella dei cantieri SVAN (Società Veneziana Automobili Nautiche) il cui nome probabilmente oggi non dice granché ma che nell'arco di tempo che va dalla Prima Guerra Mondiale all'inizio degli anni Trenta contribuì alla ricchezza industriale della città con una massiccia produzione, e soprattutto grazie all'invenzione dei Motoscafi Armati Siluranti (poi Motoscafi Anti Sommergebili, i MAS, appunto) per i quali d'Annunzio creò il motto 'Memento Audere Semper'. I cantieri SVAN avevano la loro sede originaria in Riva dei Sette Martiri¹¹ là dove oggi si trova un piccolo giardino pubblico, servirono la Marina Militare soprattutto durante il primo conflitto mondiale ed entrarono in crisi nel corso degli anni Venti. Il carteggio è conservato in Marina poiché in Arsenale furono conservate le due casse di quei pochissimi documenti che rimanevano dell'esistenza della SVAN.

Il carteggio ci fa conoscere un d'Annunzio intimo e familiare nei confronti del suo interlocutore facendo luce su un rapporto di cui nulla si è saputo sin ora e che permise al Comandante di mantenere per tutti gli anni Venti un legame forse più stretto di quanto si pensasse con la città di Venezia dove Bisio fungeva da suo insospettato punto di riferimento tanto durante l'ultimo periodo fiumano (nella lettera del tenente Visetti a Bisio del 10 dicembre 1919 si legge: «parlando di lei al Comandante, ottenni questa risposta: d'ora innanzi i miei fidi non si dovranno più rivolgere al Dottor Amaro ma all'Ingegnere Bisio: quello è il mio braccio destro di Venezia»), quanto negli anni successivi sino al settembre del 1931, quando l'ingegnere scomparve prematuramente in seguito ad un attacco cardiaco.

10 URL <http://www.ivsla.archividelnovecento.it>.

11 I cantieri vennero abbattuti tra il 1935 e il 1937, quando venne realizzata la Riva dell'Impero, attuale Riva dei Sette Martiri; si veda in proposito Zorzi 1972, p. 266.

Le lettere 'fiumane' proseguono fino al gennaio 1921 e grazie all'ultima missiva di questo periodo sappiamo che direttamente a Bisio d'Annunzio si rivolse per il suo ritorno in incognito a Venezia nei pochi giorni prima di partirne definitivamente. Dalle notizie sin qui note, dovute fondamentalmente ai ricordi di Tom Antongini, sappiamo che d'Annunzio trovò ad attenderlo a San Giuliano lo stesso segretario e il tenente di vascello Romano Manzutto, ma oggi, grazie alla lettera di d'Annunzio a Bisio del 14 gennaio 1921, è possibile supporre che, se pure forse non era presente anche Bisio in quel frangente, a lui comunque si deve l'organizzazione del trasporto in incognito in motoscafo sino al Palazzo della Terrazza. D'altra parte, come si apprende dal carteggio, nel corso degli anni tra il 1926 e il 1931, diverse volte d'Annunzio comunicherà a Bisio la propria volontà di tornare in incognito a Venezia ed in diverse occasioni i due presero accordi precisi in proposito. Tuttavia l'unica visita veneziana successiva al gennaio 1921 di cui il carteggio parla e che sicuramente vi fu, come testimoniano anche gli articoli di giornale del *Gazzettino* e del *Corriere della sera* di quei giorni, è quella di fine settembre 1927 quando d'Annunzio scese con il suo idrovolante Alcyone, aiutato da Bisio, sulle acque fuori del Lido per assistere alla famosissima gara per idrovolanti della Coppa Schneider. Per il resto, se possiamo considerare che vi siano state almeno tre o quattro visite di Bisio al Vittoriale per altro tutte legate alla consegna o alla prova di un nuovo MAS, possiamo con buona probabilità escludere le più volte promesse e programmate 'improvvisate' del poeta in laguna, l'ultima delle quali avrebbe dovuto aver luogo a fine novembre del 1930.

Questa, che potremmo definire la seconda parte del carteggio, oltre ad essere la più consistente è forse anche la più interessante poiché vi troviamo un d'Annunzio intimo che si abbandona ad un entusiasmo in certo modo infantile davanti ai doni di frutta e pesci che Bisio amorevolmente quanto tutto sommato frequentemente gli invia in gran fretta perché arrivino freschissimi. La stessa familiarità tra i due permette di ritrovare nelle lettere riferimenti nemmeno troppo velatamente critici nei confronti dell'establishment fascista che in modi e forme diversi dà però tanto a Bisio quanto a d'Annunzio la tangibile sensazione d'aver dimenticato i rispettivi contributi alla gloria nazionale, destinando l'ingegnere al fallimento dei cantieri SVAN di cui era direttore, e il poeta alla reclusione dorata con l'illusione della propria autorevolezza. In tale contesto diventa tanto più significativo ed esplicito il 'fetore di sentina' che d'Annunzio dice di sentire nella lettera del 19 novembre 1930. La SVAN venne di fatto abbandonata al suo destino dalla Marina, suo principale cliente negli anni d'oro, che via via le sottrasse le commesse principalmente per due motivi: una effettiva inadeguatezza tecnica dei MAS alle nuove esigenze militari e politiche; ma soprattutto, pare lecito supporre, il progetto di recuperare lo spazio occupato dai cantieri per la costruzione della nuova Riva dell'Impero, subito dopo la guerra ribattezzata Riva dei Sette Martiri.

Concluderei con un ultimo accenno ai due fondi inediti conservati presso la Fondazione Giorgio Cini legati al periodo di residenza veneziana e all'attività militare e propagandistica del comandante d'Annunzio: il fondo eterogeneo donato da Guido Ehrenfreud Frumi, protagonista dell'irredentismo veneziano, membro della Comunità Ebraica di cui non si sa quasi nulla;¹² ma soprattutto le 34 lettere correlate di scritti di varia natura che d'Annunzio inviò a Virginio Avi, direttore della *Gazzetta di Venezia* negli anni della Prima Guerra Mondiale, conservate nel Fondo Tursi. Tra le carte mancano del tutto copie delle lettere di risposta di Avi, ma il rapporto tra i due risulta evidente quando si vanno a confrontare le lettere, tutte legate ad avvenimenti guerreschi, con quanto pubblicato il giorno immediatamente successivo alla lettera sul quotidiano diretto da Avi. Direi che più che di spunti argomentativi si tratta di veri e propri calchi: di fatto le lettere e gli scritti di varia natura ad esse allegate passano quasi interamente e talvolta senza rimaneggiamenti di persona sulle pagine della *Gazzetta di Venezia*. Sembra che Avi abbia messo interamente a disposizione del comandante d'Annunzio una sezione non trascurabile del suo giornale, limitandosi a passare alle stampe quanto egli gli inviava, a volte anche fornendogli in anticipo le bozze o facendo stampare dalla propria stamperia, dietro sua richiesta fascicoli propagandistici. La *Gazzetta di Venezia* in questo periodo sembra diventare un vero e proprio organo della politica dannunziana da cui comincerà tacitamente, ovvero limitando progressivamente lo spazio all'interno del quotidiano, a prendere le distanze solo durante l'occupazione di Fiume. Il carteggio può indubbiamente avere un suo interesse storico anche per quanto riguarda lo studio degli equilibri politici espressi dalla stampa locale veneziana durante la Prima Guerra Mondiale e poi l'affermazione del fascismo, e mi auguro potrà essere in futuro interamente pubblicato.

Per le informazioni relative ai singoli documenti si rimanda alla descrizione dei vari fondi qui di seguito. Il materiale è riportato in ordine alfabetico del luogo di provenienza. Purtroppo data la lunghezza è impossibile riprodurre i testi dei documenti, ma per ciascuno si è cercato di indicare in nota le eventuali precedenti pubblicazioni (là dove l'indicazione manca i testi si intendono inediti) o le informazioni che si è ritenuto potessero essere d'ausilio allo studioso.

12 L'archivio Renato Maestro della comunità ebraica di Venezia conserva l'atto di nascita di Guido Ehrenfreud Frumi del 13 novembre 1868.

Archivio Storico del Comune di Venezia

L'Archivio Storico del Comune di Venezia dovrebbe conservar traccia dei rapporti ufficiali intercorsi tra Gabriele d'Annunzio e la Città in varie occasioni, in realtà dei pochi documenti di cui gli inventari danno traccia uno solo, per altro non segnalato, si trova tuttora nell'archivio essendo gli altri scomparsi. Per completezza, e sperando l'informazione possa essere d'aiuto, ci pare utile in questa sede fornire, oltre alla descrizione dell'unico documento ritrovato, anche l'indicazione di quanto manca.

1. Documento E. 268 p.p. del 30 marzo 1921 dattiloscritto a firma autografa, su carta intestata 'Comune di Venezia - il Sindaco', con cui l'allora sindaco di Venezia, Senatore Davide Giordano, dava notizia ai giornali di aver ricevuto in dono da d'Annunzio un'incisione di Adolfo de Carolis del 'Dante Adriaticus' con dedica.¹³ Segue il documento dattiloscritto, un foglio manoscritto con appuntate la dedica incisa di De Carolis e quella manoscritta di d'Annunzio.¹⁴
2. Documento relativo alla concessione della cittadinanza onoraria, 1929. (Mancante).
3. Documento attestante il prestito del manoscritto de *La nave* a Roma in occasione di una mostra allestita nel 1902. (Mancante).
4. Documento relativo al decesso di d'Annunzio. (Mancante).

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)

Collezione autografi, b. 20, fasc. Gabriele d'Annunzio

1. Lettera di Gabriele d'Annunzio a Antonio Fradeletto, s.d. (Varagnolo 1939, pp. 4-5).¹⁵
2. Telegramma di Antonio Fradeletto a Gabriele d'Annunzio, s.d. [aprile 1895] (Ceschin 2001, p. 182).
3. Lettera di Gabriele d'Annunzio a Antonio Fradeletto, 8 ottobre 1895 (Ceschin 2001, p. 182).¹⁶
4. Foglio con 2 telegrammi di Antonio Fradeletto a Francesco Paolo Michetti e d'Annunzio.

¹³ La lettera venne edita da Damerini 1943, p. 260, il quale però la riprodusse da una pubblicazione dell'*Idea Nazionale* di Roma non essendo riuscito a trovare l'originale, ovvero il documento oggi conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia. Il sindaco, Senatore Davide Giordano, il 30 marzo scrisse al poeta in ringraziamento del dono, la risposta è conservata al Vittoriale.

¹⁴ Dell'incisione donata al Comune non si è riuscito al momento a trovar traccia.

¹⁵ Edita parzialmente in Damerini 1943, p. 39 e p. 269; quindi edita parzialmente in Ceschin 2001, p. 124.

¹⁶ Già edita parzialmente in Varagnolo 1939, p. 7.

5. Ricevuta della vendita a Bazzoni di un quadro di Michetti a firma autografa di Michetti, ma manoscritta da d'Annunzio, 30 novembre 1899 (Varagnolo 1939, p. 11).

Carte Antonio Fradeletto 2, fasc. N

1. Telegramma di Gabriele d'Annunzio a Antonio Fradeletto, da Firenze, 9 ottobre 1895 (Varagnolo 1939, p. 7).¹⁷
2. Lettera di Francesco Paolo Michetti a Fradeletto su carta intestata del Grand Hotel, da Roma, 15 ottobre 1903 (edita parzialmente in Varagnolo 1939, p. 15).

Ateneo Veneto

Gabriele d'Annunzio venne nominato socio dell'Ateneo Veneto nel 1922 sotto la presidenza di Giuseppe Jona.¹⁸ Tra le carte d'archivio ve ne sono conservate tre di interesse dannunziano relative alla proposta avanzata da Giuseppe Manzanni di inserire il poeta tra i soci dell'Ateneo Veneto e poi alla definitiva comunicazione dell'avvenuta elezione. Non vi sono conservate carte autografe di d'Annunzio ma da una lettera del presidente dell'Ateneo Giuseppe Jona conservata al Vittoriale sappiamo che il poeta nel febbraio del 1923 inviò all'Ateneo in dono un suo volume.

Busta 6: 'Proposte di soci e di cariche sociali. Rinunzie'

Cartellina: Soci 1921-1922

1. Foglio manoscritto con scritti i nomi delle 'Nuove proposte di soci' per il 1921. Al primo posto della lista compare Gabriele d'Annunzio affiancato al nome tra parentesi di Manzanni che si fece promotore della sua elezione a socio.
2. Lettera Manoscritta di Manzanni al Presidente dell'Ateneo Veneto su carta intestata «Intendenza di finanza», per proporre il nuovo socio d'Annunzio, del 1 marzo 1921.

¹⁷ Edito quindi in Ceschin 2001, p. 125 in cui vi si fa riferimento senza citare il testo del telegramma.

¹⁸ Giuseppe Jona (Venezia ottobre 1866-16 settembre 1943) fu medico illustre dell'Ospedale Civile di Venezia e studioso, socio dell'Istituto Veneto e dell'Ateneo Veneto di cui resse la presidenza dal 1921 al 1925. Il 16 giugno 1940 divenne il primo Presidente eletto della Comunità israelitica veneziana di cui era membro e che condusse fino al settembre 1943, quando morì togliendosi la vita.

Cartellina: Elezione soci e corrispondenza relativa 1921. Seduta del 29 agosto 1921.

1. Lettera del Presidente dell'Ateneo Giuseppe Jona a Gabriele d'Annunzio su carta intestata dell'Ateneo Veneto, del 31 gennaio 1922.

Biblioteca del Museo Correr

Fondo de Maria

Cartella corrispondenza '20' «Lettere di Angelo Conti a Mario ed Emilia De Maria

- Lettera di Angelo Conti a Mario de Maria del 6 gennaio 1921 in cui si fa riferimento a d'Annunzio.

Cartella Corrispondenza '32-34' «D'Annunzio, Molmenti, Cozzani»

1. 2 telegrammi di d'Annunzio a Marius de Maria, 1903-s.d.
2. 2 lettere e 2 buste a Mario de Maria, s.d.¹⁹ 1915.
3. 1 foglio manoscritto da Mario de Maria con note sulle edizioni dell'*I-saotta Guttadauro* del 1886 e della *Francesca da Rimini* del 1912, e la trascrizione di un biglietto forse di d'Annunzio; sul foglio compagno tre date: Natale 1886, Epifania 1887, Venezia: maggio 1902.
4. D'Annunzio, *Per nozze. Tre sonetti, una cantata e un madrigale*. [Roma] IX aprile 1988; per le nozze di Elvira sorella molto diletta; esemplare n. 10 di un'edizione di 29 esemplari, tipografia della Tribuna. Con dedica autografa.
5. D'Annunzio, *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio Maggiore di Fanteria*. Monfalcone: XXX maggio 1917 Aquileia: 28 giugno 1917, con dedica autografa a Emilia de Maria.
6. Manifesto del 'Proclama del Consiglio Nazionale Italiano di Fiume' del 30 settembre 1918.

Mss P.D.C. 2805: faldone della 'Nave'

- Cl. XLV n. 278 Prov. d'Annunzio
- 1. Lettera a Filippo Grimani del 25 aprile 1908 (Caburlotto 2009, p. 143).

¹⁹ Collocabile, per il contenuto, intorno all'8 maggio 1901, quando venne rappresentata la *Città morta* al Rossini di Venezia.

2. Dattiloscritto su Zara senza titolo, datato dicembre 1915 e autografo.²⁰
3. Lettera al sindaco Filippo Grimani, 11 agosto 1918.
4. 1 testo manoscritto su carta «Memento Audere Semper» del 9 agosto 1918.
5. 1 testo manoscritto datato 17 gennaio 1916.²¹
6. 1 testo del discorso preparato per la consegna del manoscritto della *Nave*.²²

- P.d.c. 2805

1. Nel verso della copertina della busta c'è la foto di d'Annunzio con la dedica «Alla Lega Navale Veneziana./ «Fa di tutti gli Oceani il Mare nostro/ Amen.»/ Aprile 1908/ Gabriele d'Annunzio».²³
2. Copia della *Gazzetta di Venezia* con la cronaca della consegna del manoscritto, martedì 28 aprile 1908.
3. Manoscritto della nave 413 fogli.

Fondo Ravà

Corrispondenza 10,9-10

- 2 lettere di Violet Fenton a Anna Maria d'Annunzio (figlia), s.d.

Biblioteca del fondo Ravà-Fenton

D'annunzio, *The rally*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1918; con autografo dell'autore.

20 Si tratta con tutta probabilità del testo inviato da d'Annunzio a Thaon di Revel appena nominato Comandante di piazza di Venezia il 13 dicembre 1915 (prima lettera del rapporto con Revel), scritto per il progettato volo su Zara che Salandra giudicò inopportuno; cfr. Salotti 1996, pp. 127-128.

21 Si tratta del testo dell'irredenta Trieste lanciato da d'Annunzio su Venezia in volo con Luigi Bologna, si veda in proposito il taccuino 42 in cui viene riportato il dialogo tra il pilota e il poeta: «Ca. 478-/A Grado?/Se non Le dispiace, andiamo su Venezia per lanciare il saluto di Trieste *non firmato/Andiamo su Venezia? Dove?/In Piazza/ Anche se c'è foschia, possiamo portarci sulla città/Badi però che ci è stato proibito volare sulla città/Il sangue /I grandi dossi istriani - La corona di nevi raggiante/Stamani l'aspetto dei lidi è tutto diverso - azzurro e banana/Il lido - il mare calmo - Le ondicelle che fanno quasi un fruscio di strascichi - Il cielo chiaro - I camerini vuoti Tutto quel legname deserto/L'acqua dei canali verde, livida - grigia azzurra Macchie nerastre meandri serpentine nella sabbia» (in Andreoli 2002, p. 275).*

22 Discorso pubblicato sulla *Gazzetta di Venezia* del 28 aprile 1908.

23 La stessa dedica su di una identica foto si trova all'interno dell'*Album della Nave di G. D'A al 'La Fenice' di Venezia*, aprile 1908, conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana.

D'annunzio, *L'Italia alla colonna [...]*, Roma, 1919. Con dedica autografa a Violet Fenton, senza firma.

D'Annunzio, *Merope*, Treves, 1912. Esemplare con le terzine censurate della Canzone dei Dardanelli: i 14 versi sono incollati sopra i puntini lasciati dalla censura.

Fondo Selvatico

Fasc. Cart. 65 «lettera di Gabriele d'Annunzio a Riccardo Selvatico»
1 lettera di Gabriele d'Annunzio a Riccardo Selvatico su carta intestata con motto «Per non dormire», s.d. ma collocabile intorno al 28 maggio 1899 quando venne rappresentata la *Gioconda* a Venezia al Teatro Rossini.

Fasc. Cart. 73.43 «lettere varie Francesca Selvatico»

Cartolina illustrata di Luisa Baccara a Francesca Selvatico, Gardone 12 giugno 1933.

Fasc. Cart. 62

Lettera di Eleonora Duse a Riccardo Selvatico, Venezia settembre 1895 (Giachino 2004a).²⁴

Fasc. Cart. 72.2 «Lettere familiari varie»

Lettera di Ugo Veniero d'Annunzio a Lino Selvatico su carta intestata 'Musa Estoppey & co., inc.', da New York del 30 giugno 1920.

Fondo Molmenti

1 lettera di d'Annunzio a Molmenti, Roma 24 ottobre 1885 (Zorzanollo 1988, p. 132).

3 telegrammi di d'Annunzio a Molmenti, 1919-1926.

Fondo Bratti²⁵

Busta 2

Sottobusta rossa con intestazione 'Com.dr Ricciotti Bratti direttore Museo Civico Correr' a mano, grafia non di d'Annunzio.-*

²⁴ Edita quindi in Giachino 2004b.

²⁵ Le lettere furono donate in copia fotostatica al Vittoriale da Pietro Nardi il 28 maggio 1970, le originali sono conservate nel Fondo Bratti della Biblioteca del Museo Correr che risulta tutt'oggi non inventariato.

Lettera di d'Annunzio a Bratti su carta intestata col motto 'Squadra della Comina' da Gioia del Colle dell'8 ottobre 1917.

Lettera di d'Annunzio a Bratti su carta con motto 'Io ho quel che ho donato' del 23 novembre 1917.

Lettera di d'Annunzio a Bratti del 30 dicembre 1917.

Lettera di d'Annunzio a Bratti su carta intestata con motto 'io ho quel che ho donato'.

Lettera di d'Annunzio a Bratti su carta intestata con il motto 'Semper Adamas' del 16/5/18.

Lettera di d'Annunzio a Bratti su carta intestata con motto 'Per non dormire', s.d.

Lettera di d'Annunzio a Bratti, s.d.

Biblioteca Nazionale Marciana

Fondo Fortuny

Cartellina M 7.6

M 7.6.1 lettera da Paola Ojetti su carta intestata di «'Film' settimanale di cinematografo teatro e radio direttore Nino Doletti, Venezia» del 14 aprile 1945.

13 lettere di d'Annunzio a Fortuny (in realtà ne risultano catalogate 14, perché una lettera è composta di 2 fogli erroneamente contati singolarmente) risalenti al periodo 1901-1930.

1 telegramma da d'Annunzio (Venezia Arcachon 62117 22.19.35)

9 copie dattiloscritte delle stesse.

Nello specifico:

Lettera di d'Annunzio a Fortuny da Settignano 24 giugno 1901 (Damerini 1958, pp. 176-177)²⁶ su due fogli (7.6.8 + 7.6.9, presente anche in copia dattiloscritta M.7.6.25).

Lettera di d'Annunzio a Fortuny, da Viareggio, s.d. ma databile fine giugno-4 settembre 1901 (M.7.6.2, anche in copia dattiloscritta M.7.6.19) (Damerini 1943, pp. 90-91).

Lettera, s. d. e senza provenienza ma databile luglio-agosto 1901 scritta da Venezia (M.7.6.4, anche in copia dattiloscritta M.7.6.17, Damerini 1958, p. 177).

²⁶ In parte riprodotta in Davanzo Poli 1997, p. 197.

- Lettera di d'Annunzio a Fortuny, da Venezia, s.d. ma databile luglio-agosto 1901 (7.6.3, anche in copia dattiloscritta M.7.6.20, Damerini 1958, pp. 177-178).
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny, da Venezia, s.d. ma databile luglio-agosto 1901 (M.7.6.10, anche in copia dattiloscritta M.7.6.24, Damerini 1958, pp. 177-178).
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny da Venezia, s.d. ma databile luglio-agosto 1901 (M.7.6.7, anche in copia dattiloscritta M.7.6.18, Damerini 1958, pp. 178-179).
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny, su carta intestata del Grand Hotel Britannia a Venezia, s.d. ma databile luglio-agosto 1901 (M.7.6.11, anche in copia dattiloscritta M.7.6.22, Damerini 1958, p. 179).²⁷
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny da Venezia, martedì mattina s.d. ma databile luglio-agosto 1901 (M.7.6.5, anche in copia dattiloscritta M.7.6.23).
- Lettera di d'Annunzio a Fortuny, s.d., ma databile luglio-agosto 1901 (M.7.6.6, anche in copia dattiloscritta M.7.6.21, Damerini 1958, pp. 179-180).
- Lettera di d'Annunzio a Fortuny, datata 4 settembre 1901 (Damerini 1943, pp. 92-93) su due fogli (M.7.6.12).
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny su carta del Grand Hotel Brun di Bologna, s.d. ma successiva al 4 settembre 1901 (M.7.6.14, riprodotta parzialmente in Damerini 1943, pp. 92-93).
- Biglietto di d'Annunzio a Fortuny in 2 fogli su carta dell'Hotel Meurice di Parigi, s.d. ma databile alla seconda metà di luglio del 1910 ovvero al progetto di un 'Teatro delle feste' a Parigi finanziato da Rotchild e De la Muerthe, con la partecipazione attoriale di Isadora Duncan²⁸ (M.7.6.13).
- Telegramma di d'Annunzio a Fortuny da Arcachon, 22 agosto 1912 (M.7.6.16).
- 7.6.15 Lettera di d'Annunzio a Fortuny su 2 fogli su carta con motto 'Sufficit animus. Prima squadriglia navale', busta con intestazione 'A Mariano Fortuny l'Immemore - da Gabriele d'Annunzio' sigillata con sigillo di cartone dorato con motto 'Hic Manebimus optime', datata 12 maggio 1930 (M.7.6.15, Damerini 1958, p. 180).²⁹

27 Citata parzialmente anche in Damerini 1943, p. 93.

28 Si veda in proposito Giacomoni 2009, pp. 153-154.

29 *Lectio facilius* della frase «pur sempre» trascritta «per sempre»; la busta con l'intestazione è stata riprodotta in Davanzo Poli 1997, p. 197.

Fondo Tursi³⁰

- D'Annunzio, *La *Beffa di Buccari: con aggiunti la canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il cartello manoscritto e due carte marine*, Milano, Treves, 1918. Con dedica autografa dell'autore.
- D'Annunzio (1918). *Cantico per l'ottava della vittoria*. Con dedica autografa dell'autore. Milano: Treves.
- D'annunzio (1919). *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio*. Edizione speciale di 99 esemplari di cui questo è il n. 66, con dedica autografa dell'autore. Roma, p. 50.
- D'Annunzio (1919). *Lettera ai dalmati*. Con dedica autografa dell'autore. Venezia.
- D'Annunzio (1918). *La riscossa [orazioni di guerra]*. Edizione fuori commercio. Con dedica autografa dell'autore. Milano, Bestelli e Tuminelli.
- D'Annunzio (1908). *Album de 'La Nave' di G. D'A. a 'La Fenice' di Venezia*. Con dedica autografa dell'autore alla Lega Navale di Venezia.³¹
- D'Annunzio (1920). *La crociata degli innocenti. Mistero in quattro atti*. Con dedica autografa dell'autore a Ettore Cozzani. Milano.
- Coselschi Eugenio (1929). *La marcia di Ronchi con alcuni discorsi fondamentali di G. D'A per l'impresa di Fiume*. Con autografo di d'Annunzio. Firenze.
- D'Annunzio (1928). *La riscossa dei leoni. Raccolta degli scritti sulla dalmazia italiana a cura e con prefazione e note di Eugenio Coselschi*. Con dedica autografa dell'autore a Coselschi. Firenze: Benporad.

30 Angiolo Tursi divise la sua donazione in parte alla Biblioteca Nazionale Marciana e in parte alla Fondazione Giorgio Cini. All'interno del Fondo Tursi in entrambe le destinazioni vi sono documenti e libri appartenuti a Virginio Avi, direttore della *Gazzetta di Venezia* negli anni della prima guerra mondiale, predecessore di Gino Damerini, che evidentemente li donò all'amico Tursi. I testi a stampa e i documenti di interesse dannunziano sono tutti legati a Virginio Avi. All'interno del fondo Tursi presso la Cini è conservato in fotocopia il carteggio tra gli esecutori testamentari di Tursi e la Fondazione Cini, nonché una parte del testamento di Tursi in cui descrive il lascito: «[...] 7) Lascio alla 'Fondazione Cini' un pacco di lettere e discorsi di Gabriele d'Annunzio: mi vennero da Virginio Avi, direttore della 'Gazzetta di Venezia' e appartengono al periodo, in cui d'Annunzio fu a Venezia, come ufficiale nella guerra 1815-1918. Lascio ancora alla 'Fondazione Cini' tre quadri che contengono bozze di stampa di articoli di Gabriele d'Annunzio, corrette dall'autore, un clavicembalo (di marca, se ben ricordo, inglese), [parte cancellata], un piccolo teatro antico con pupi e scenari del tempo. Desidero che il clavicembalo, il pianoforte e il teatrino portino i nomi di 'Alba e Francesco Tursi'. [...] stampe, schedari, schedoni, pass [...] alla Marciana anche il mio carteggio (che contiene lettere di Molmenti, di Croce etc.), le carte riguardanti il periodo in cui partecipai alla Resistenza, e fui Presidente del Partito Liberale del Veneto, e Presidente della Deputazione provinciale di Venezia».

31 Una dedica identica si trova su una foto di d'Annunzio conservata all'interno del faldone contenente il manoscritto della *Nave* Mss. P.D.C. 2805 presso la Biblioteca del museo Correr.

Fondazione Cini

Fondo Tursi³²

Busta comprendente una cartellina azzurra con l'intestazione 'Fondo (Avi) Tursi' con dentro:

Alcune fotocopie dei documenti relativi alla donazione del fondo da parte degli esecutori testamentari di Angelo Tursi nel 1977, compresa una parte del testamento di Tursi in cui descrive la divisione del lascito proprio lascito tra la Fondazione Cini e la Biblioteca Nazionale Marciana.

1 cartellina bianca con intestazione 'Fondo Avi Tursi 1918 Martini-d'Annunzio' comprendente 1 lettera di Martini (non meglio identificato) a d'Annunzio del 1918;

1 cartellina bianca con intestazione 'Fondo Avi Tursi 1918 Avi, Virginio-d'Annunzio' comprendente 1 lettera di Virginio Avi a d'Annunzio su carta intestata della Gazzetta di Venezia, 19 agosto 1918;

1 lettera su foglio azzurro indirizzata a un Ugo (senza cognome) con allegati: un ritaglio del «Corriere della sera» edizione del mattino con l'*Ode all'America in armi IV luglio MCMXVIII* (il titolo del giornale riporta *All'America...*, la correzione *Ode all'* è autografa di d'Annunzio); un ritaglio del «Corriere della sera» della domenica 18 agosto 1918 con l'articolo *Parole di Gabriele d'Annunzio dopo il volo su Vienna* di d'Annunzio; una busta indirizzata di pugno di d'Annunzio a «Virginio Avi Direttore della Gazzetta di Venezia».

34 lettere e 2 biglietti da visita di d'Annunzio a Virginio Avi 1918-1919; allegati alle lettere ci sono minute di articoli, proclami, ritagli di giornale; i fogli nella cartellina sono numerati da 1 a 109, escluso il biglietto da visita, mancano i fogli con i numeri 3,4,70,86,96 e 97.

Lettera su carta intestata con motto 'Per non dormire', del 4 giugno 1918 (f. 2) (edita parzialmente in Damerini 1943, p. 236).

Lettera su carta intestata con motto 'Sufficit animus', del 27 giugno 1918 (f. 27).

Lettera su carta intestata con motto 'Semper adamas. Il Comandante', del 4 luglio 1918 (f. 106) (Damerini 1943, p. 236).

Lettera su carta intestata con motto 'Io ho quel che ho donato' del 12 agosto 1918 (f. 19).

³² Per quanto riguarda la donazione del Fondo Tursi si rimanda alla nota 40 relativa al Fondo Tursi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana. La parte del Fondo Tursi qui descritta, ad esclusione di 5 parzialmente riprodotte in Damerini 1943, p. a fianco della p. 224, pp. 236-238, di cui si darà puntuale riferimento, risulta attualmente inedita.

- Lettera su carta intestata con motto 'Semper adamas. Il Comandante', del 18 agosto 1918 (f. 24).
- Lettera su carta intestata con motto 'Sufficit animus' in rosso del 13 ottobre 1918 (f. 26).
- Lettera su carta intestata con motto 'Io ho quel che ho donato', del 31 ottobre 1918 (f. 9).
- Lettera su carta intestata con motto 'Io ho quel che ho donato' del 31 ottobre 1918 (ff. 11-12).
- Lettera su carta intestata con motto 'Per non dormire' del 16 novembre 1918 (f. 7).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco' del 5 gennaio 1919 (f. 1) (Damerini 1943, pp. 236-237).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', s.d. ma collocabile il 6 gennaio dato il riferimento al Dittico di Zara che d'Annunzio donò ai rappresentanti Dalmati durante la cerimonia del 7 e che la «Gazzetta di Venezia» pubblicò in seconda pagina l'8 gennaio 1919 (f. 10).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', aggiunta a matita da grafia non dannunziana la data 13 gennaio 1919 (f. 5) (Damerini 1943, p. 237).³³
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', s.d. ma dati i riferimenti contenuti nella lettera dovrebbe potersi datare con abbastanza sicurezza al 17-18 gennaio 1919, il giorno successivo sulla «Gazzetta di Venezia» comparve in prima pagina l'articolo *La festa della III armata a Trieste. Duca d'Aosta celebrato Gabriele d'Annunzio* in cui viene riportato uno scritto di d'Annunzio distribuito per l'occasione alle truppe (f. 41).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco' del 30 gennaio 1919 (f. 36).
- Lettera su carta intestata con motto 'Semper adamas. Il Comandante' del 2 febbraio 1919 (f. 37).
- Lettera di 2 fogli su carta intestata con motto 'Gruppo di squadriglie primo' del 7 febbraio 1919 (ff. 39-40).
- Lettera su carta intestata con motto 'Gruppo di squadriglie primo', s.d. ma il databile al 12 febbraio 1919, giorno dopo il primo anniversario di Buccari (f. 46).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco' del 2 marzo 1919, (f. 49).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco' con in calce a matita non d'autore la data 24 marzo 1919 (f. 54).

33 Si tratta della lettera che accompagna il testo della *Lettera ai Dalmati*.

- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco', s.d. ma databile 8-9 aprile 1919 (f. 65).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco', a matita. s.d. ma databile 24 aprile 1919 (f. 71).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', 23 aprile 1919 (f. 80).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco' del 25 aprile 1919 (f. 8).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', s.d. ma databile 28 aprile 1919 (f. 82).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco', s.d., potrebbe trattarsi del discorso pubblicato dalla «Gazzetta di Venezia» lunedì 5 maggio 1919 in prima pagina intitolato *Il discorso di Gabriele d'Annunzio a Roma. Gli ultimi saranno i primi* (f. 93).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco'; s.d. ma il testo cui si fa riferimento nella lettera dovrebbe essere la *Pentecoste d'Italia* che venne pubblicata sulla «Gazzetta di Venezia» l'8 giugno 1919, quindi databile tra il 6 e il 7 giugno dello stesso anno (f. 84).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco' del 7 giugno 1919 (f. 6) (Damerini 1943, pp. 237-238).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco', in calce la data a matita con grafia non dannunziana 9/6/19 (f. 85).
- Lettera su carta intestata con motto 'Ardisco non ordisco' del 15 giugno 1919 (f. 91).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', 9 agosto 1919 (f. 94).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', s.d. probabilmente databile 8 agosto 1919 (f. 95).
- Lettera su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco', s.d. ma dovrebbe trattarsi del testo del 27 agosto 1919 scritto per la società navale di Trieste cui aveva donato un motto, pubblicato dalla «Gazzetta di Venezia» sabato 30 agosto 1919 con il titolo *Un messaggio di Gabriele d'Annunzio al Lloyd triestino* (f. 90).
- Lettera su carta intestata con motto 'Sufficit animus', s.d. (f. 25).
- Lettera su carta intestata con motto 'Gruppo di squadriglie primo'. s.d. (f. 45).
- Biglietto da visita con busta indirizzato a «Signor Direttore della Gazzetta di Venezia; biglietto da visita a stampa con scritto: «Gabriele d'Annunzio. Maggiore dei lancieri di Novara. Comandante della squadra di San Marco».
- Biglietto da visita a stampa con scritto: «Gabriele d'Annunzio. Maggiore dei lancieri di Novara. Comandante della squadra di San Marco», s.d.

Fondo Frumi

6 lettere a Guido Ehrenfreud Frumi 1917-1918, s.d.

D'Annunzio, *La Riscossa*, edizione fuori commercio a cura del sottosegretariato per la stampa, Bestelli e Tuminelli, Milano, 1918-1919. Con dedica autografa.

D'Annunzio, *Lettera ai dalmati*, in Venezia A.V. MCMXIX. In copertina l'ex libris della squadra di San Marco e dietro quello del Gruppo squadriglie primo. Senza dedica.

D'Annunzio, *Lettera ai dalmati*, in Venezia A.V. MCMXIX. In copertina l'ex libris della squadra di San Marco e dietro quello del Gruppo squadriglie primo. Con dedica autografa.

D'Annunzio, *L'Italia alla colonna e la vittoria col bavaglio. Discorso di Gabriele d'Annunzio vietato dal capo del governo il XXIV maggio MCMXIX*, Roma A.V. MCMXIX, edizione speciale di 99 esemplari, questo è il 69.³⁴ Con dedica autografa.

D'Annunzio, *La beffa di Buccari. Con aggiunti La canzone del Quarnero. Il catalogo dei trenta di Buccari il cartello manoscritto e due cartine*, Milano, Treves, 1918. Con dedica autografa.

D'Annunzio, *Cantico per l'ottava della vittoria*, Milano, Treves, 1918. Con dedica autografa.

Senza autore, *La reggenza del Carnaro. Disegno di un nuovo ordinamento dello stato libero di Fiume. Quis contra nos? In fiume d'Italia XXVII agosto MCMXX*, Tipografia 'mjriam', 1920. Con dedica autografa di d'Annunzio.

1 copia del proclama *Ai vincitori*, ognissanti 1918, su carta intestata con motto 'Sufficit animus' in rosso, Tip. Carlo Bertotti, Venezia 1918. Sotto la firma a stampa c'è l'autografo sottolineato.

Il saluto a Roma, 28 maggio 1919 (3 copie) con firma autografa sottolineata.

Wiener!, s.d., carta di giornale (sembra un ritaglio), con sullo sfondo la bandiera italiana sventolante a colori con sul campo bianco una croce bordata di rosso. Dovrebbe trattarsi del testo in tedesco del messaggio del volo su Vienna.

Discorso in tedesco su Vienna, s.d.

Bollettino Ufficiale del comando di Fiume del 4 febbraio 1920.

Bollettino Ufficiale del comando di Fiume, 8 febbraio 1920.

Poiché non è stato possibile verificare la consistenza dei fondi Martinuzzi, Nardi, Signorelli e Sister Mary of St. Mark, la descrizione che di seguito si riporta per comodità dello studioso è esclusivamente basata sull'inventariazione interna pubblicata in Corsa 1989.

34 Il numero 66 venne donato a Virginio Avi e si trova nel Fondo Tursi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana.

Fondo Martinuzzi

- 1 lettera di d'Annunzio a Astolfo de Maria, s.d.
- 14 lettere di d'Annunzio a Napoleone Martinuzzi 1918-1924, s.d.

Fondo Nardi

- 1 copia di lettera di E. Duse a d'A, s.d.
- 3 lettere di E. Duse a altri destinatari.

Fondo Signorelli

- 1 lettera di E. Duse (?) a d'Annunzio.
- 2 contenitori di foto

Fondo Sister Mary of St. Mark

- 5 lettere di E. Duse a d'Annunzio
- 3 lettere di Luisa Baccara alla Duse 1922, s.d.
- 66 lettere di d'Annunzio alla Duse (2 in più rispetto a quelle edite)
- 2 lettere di Fortuny a Duse, 1922, s.d.
- 2 lettere di Enrichetta Bullough alla Baccara, 1934, s.d.
- 1 lettera della Baccara a Enrichetta Bullough 1934
- 5 lettere d'Annunzio a Enrichetta Bullough 1933-1934
- 1 lettera Baccara a d'Annunzio, 1922
- 1 lettera d'Annunzio senza destinatario 1918
- La Gloria*, manoscritto di d'Annunzio, prime 7 righe di mano della Duse;
- La città morta*, a stampa con annotazioni e correzioni autografe della Duse, tagli di intere parti.
- La città morta*, a stampa con tagli e correzioni analoghi alla precedente, di mano forse del suggeritore. Sulla copertina l'indicazione autografa manoscritta 'per suggerire'.
- La figlia di Iorio*, manoscritto autografo della Duse, comprende la parte di Mila di Codro. Non ci sono didascalie né annotazioni. In calce la data '29 settembre ore 3. 903'.
- Francesca da Rimini*, manoscritto autografo della Duse molto rimaneggiato. Allegati vi sono 2 fogli di d'Annunzio con annotazioni per i costumi.
- Sogno di un mattino di primavera*, manoscritto autografo di Astolfo de Bosis, contiene il contratto originale stipulato tra d'Annunzio e la Duse il 27 aprile 1897 in Albano Laziale.

Poesie, motti, appunti ecc., manoscritti autografi vari di d'Annunzio con correzioni. Comprende: *La sirenetta- cinque amori- Meliadusa- motti e abbozzi vari- (inediti?) - il figliol prodigo- settembre (Alcione)- laus vitae- Marina di Pisa (Alcione)- Ruggero Flaminio (copie autografe).*

Contenitore con fotografie di d'Annunzio, n. 5

Fondazione Levi³⁵

Contenitore 'memoria privata Levi-Brunner'

Busta con intestazione di mano di d'Annunzio 'La signora Olga Levi, a San Vidal'

Foto di d'Annunzio con dedica a Ugo Levi.

2 copie de «La Vedetta» del 8 novembre 1919 con un articolo su Fiume di Tomaso Sillani.

3 copie di un proclama del comandante d'Annunzio del 27 settembre 1919.

1 copia del discorso pronunciato da S.A.R. il Duca d'Aosta il 10 aprile 1919 consegnando a San Giusto la medaglia al valore al maggiore d'Annunzio.

Copia dattiloscritta di un discorso del comando della 45° divisione fanteria, s.d.

Busta 'fotografie Trieste-Fiume 1915-1919'

7 foro rappresentanti d'Annunzio, Fiume o il volo su Vienna, 1916-1919 ca.

3 cartoline che rappresentano d'Annunzio in varie situazioni.

1 copia del dipinto di Ercole Sibellato dell'Orbo Veggente, in nero di seppia, dimensione A5, dietro la scritta manoscritta non di d'Annunzio: 'E. Sibellato-Venezia Palazzo Pesaro'.

Cartoline varie della rappresentazione della *Figlia di Iorio*.

Fondazione Querini Stampalia

La cartellina contenente il carteggio d'Annunzio - Castelli, venne donata alla Fondazione Querini Stampalia il 28 dicembre 1937 dal Cav. Uff. Pasquale Vasio; nella stessa è conservato il verbale di seduta del consiglio di amministrazione della fondazione del 28 dicembre 1937 per l'accettazione

³⁵ Le lettere di d'Annunzio a Ugo Levi e alla moglie Olga Levi Brunner sono state donate dalla Fondazione Levi al Vittoriale; il carteggio amoroso tra il comandante e Olga Brunner è stato parzialmente pubblicato in Vivian 2005.

del dono dei manoscritti da parte dell'Ufficiale Pasquale Vasio proposta dal bibliotecario Manlio Dazzi.³⁶

La cartellina contiene 34 fogli:

- 10 lettere con le relative buste di d'Annunzio al generale Castelli, allora a capo della divisione Regina al confine con le zone occupate.
- 1 Salvacondotto dattiloscritto del 30 settembre 1919 per la Signora Castelli Guglielmi «per recarsi a Fiume in automobile e fare ritorno a Sussak» sotto la firma autografa.
- 1 foglio dattiloscritto con intestazione «Corpo d'occupazione italiano città di Fiume Aeronautica propaganda-informazioni» a firma autografa del 13 dicembre 1919.
- 1 foto di lettera autografa su carta intestata con motto 'Squadra di San Marco' del 17 dicembre 1919, il cui autografo è rimasto di proprietà del Cav. Uff. Pasquale Vazio com'è scritto dietro. La foto è della 'Fotografia Ca. P. Fiorentini di Venezia, San Marco calle s. Basso, la lettera è del 17 dicembre 1919.
- 1 copia a stampa del proclama '*E la città del consumato amore coronato di spine arde sul mondo*' del 11 gennaio 1920 con firma autografa.
- 1 testo del fonogramma accluso alla lettera precedente [3 febbraio 1920].
- 1 busta che doveva contenere l'intero carteggio al momento della donazione con la scritta 'Autografo Fiume 1919/1920 Gabriele d'Annunzio'.

Istituto Veneto di Lettere Scienze ed Arti

Archivio Luzzatti

Busta 28 corrispondenti 'd'Annunzio Gabriele'.

Trascrizione di Elena Carli³⁷ di una lettera di d'Annunzio a Luzzatti del 1 dicembre 1914, il cui originale è andato perduto (in sottofascicolo 1 Trascrizioni Carli).

Raccomandata per Luzzatti dattiloscritta del 16 novembre 1918 (in sottofascicolo 2 Corrispondenza su d'Annunzio).

Tessera di riconoscimento dei V.I.S. valevole per l'anno 1919 non compilata

Trascrizione di Elena Carli, segretaria dell'On. Luzzatti, di una lettera

³⁶ I documenti furono editi per la prima e unica volta, a quanto mi risulti, in Tamassia Mazzarotto 1949.

³⁷ Elena Carli, o De Carli come talvolta di legge, era la fedelissima segretaria di Luzzatti, lei e il fratello curarono tra l'altro anche l'edizione delle memorie dello statista.

- di d'Annunzio a Luzzatti del 28 aprile 1919, il cui originale è andato perduto (in sottofascicolo 1 Trascrizioni Carli).³⁸
- Trascrizione di Elena Carli di un biglietto di d'Annunzio a Luzzatti s.d., il cui originale è andato perduto (in sottofascicolo 1 Trascrizioni Carli).
- Lettera di Luzzatti a d'Annunzio su carta intestata della Camera dei Deputati, s.d. ma databile al 1919.³⁹
- Lettera di Luzzatti a d'Annunzio su carta intestata della Camera dei Deputati, domenica 14 novembre 1920.
- Copia manoscritta di lettera di Luzzatti a d'Annunzio su carta intestata della Camera dei Deputati, 9 maggio 1921.
- 3 copie dattiloscritte della notizia del dono da parte di d'Annunzio a Luzzatti di una copia dell'incisione 'Dante adriaticus' di De Carolis, [marzo 1921].⁴⁰
- Copia dattiloscritta di una lettera di d'Annunzio a Luzzatti, 8 giugno 1921.
- Biglietto manoscritto da Luzzatti a d'Annunzio, 25 maggio 1926.
- Lettera di Luzzatti a d'Annunzio su carta intestata della Camera dei Deputati, 10 ottobre 1926.
- Telegramma autografo di d'Annunzio a Luzzatti, foglio spezzato in due, s.d.
- Copia a stampa di un comunicato in francese per Fiume a firma di d'Annunzio *La parole de Fiume*, datato Fiume d'Italia, 16 gennaio 1920.
- Iscrizione dei Ferrovieri d'Italia per d'Annunzio su carta con varie incisioni, della primavera del 1922.
- Fascicolo dattiloscritto di Gian Battista Bianchi⁴¹ del 29 novem-

38 Una copia della stessa lettera venne pubblicata il 29 aprile 1919 sulla *Gazzetta di Venezia*.

39 Si tratta della minuta di una lettera non terminata, potrebbe trattarsi, visti i riferimenti alla possibilità di salvare in extremis d'Annunzio se accetta di lasciare Fiume, di quella lettera cui il figlio di Luzzatti fa riferimento in una sua del 1965 (si veda più avanti nell'inventario) in cui là dove si legge: «Il genitore aveva agevolato la donazione del Vittoriale a d'Annunzio e aveva scritta la famosa lettera a d'Annunzio - a Fiume - e consegnata a un Parlamentare e non è mai giunta a destino!».

40 Nello stesso marzo 1921 d'Annunzio regalò un'identica incisione del 'Dante adriaticus' di De Carolis al Comune di Venezia, come si deduce dalla descrizione delle carte conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia sopra riportata. L'incisione dedicata a Luzzatti si trova tuttora all'Istituto Veneto di Lettere Scienze ed Arti nella 'stanza-museo' dedicata a Luzzatti, di quella donata al Comune invece non vi è traccia. Un'identica incisione con dedica venne regalata, tra gli altri, al Comune di Zara il 21 giugno 1922, e a Giovanni Giuriati nel dicembre 1923.

41 Gian Battista Bianchi era detentore di molteplici titoli e cariche tra cui quella di Sindaco di Maderno per oltre 20 anni, dal carteggio d'Annunzio Mussolini emerge più volte l'inte-

- bre 1924 con allegate varie copie dattiloscritte di lettere di Bianchi a d'Annunzio e viceversa tra cui la donazione della villa di Cargnacco 'Il serraglio' e la compravendita di Palazzo Zoppola a Brescia. Ricevuta illustrata 'L'Italia a Gabriele d'Annunzio'.
- Ritaglio di giornale dal «Corriere della sera» del 11 febbraio 2007 rubrica 'Lettere al Corriere' con risposta di Sergio Romano su Fiume.
- Busta 'Camanni Vincenzo' 17:
Documento 1 3della busta 17, telegramma del 9 luglio 1921.
Lettera su carta intesta del Ministero per l'Industria e il Commercio, segue copia dattiloscritta del telegramma.⁴²
- Busta 51 'Aldo Luzzatti' (figlio di)
Documento 32. Lettera del 4 maggio 1965 senza destinatario.
- Busta 37 'Cesare Foligno'
Documento 10. Lettera di Foligno a Luzzatti del 5 febbraio 1912 in cui si accenna a d'Annunzio.
- Busta 64 'V.E. Orlando'
Documento 145. Lettera di Orlando a Luzzatti del 31 luglio [1921] in cui si accenna a d'Annunzio.
- Busta 61 'Pompeo Molmenti'
- Lettera di Molmenti a Luzzatti da Moniga il 10 giugno 1919 in cui si accenna a d'Annunzio.

Museo Storico Navale

1. 21 tra lettere e telegrammi di d'Annunzio a Bisio 1919-1931.
2. 1 copia dattiloscritta del proclama lanciato su Trieste nel gennaio 1916.

ressamento di d'Annunzio per Bianchi di cui caldeggia presso il duce l'elezione a senatore, si veda de Felice, Mariano 1971, pp. 47-48, 77-79, 107, 113, 117-118, 222, 269.

42 L'onorevole Luzzatti si prodigò non poco affinché si sbrogliasse la questione della vendita della villa di Cargnacco a favore di d'Annunzio piuttosto che della vedova del precedente proprietario (come documentato nel contributo di Bernardi 1980). A questo proposito si vedano anche le lettere dell'avvocato Salvatore Lauro cui d'Annunzio delegò di seguire l'iter della pratica d'acquisto e riportate da Bernardi alle pp. 20-21: «Ma Luigi Luzzatti, per mia preghiera, si è interessato di persona della cosa, raccomandando la vostra domanda di acquisto al ministro del Commercio»; poi il 9 luglio un telegramma e una lettera di Luzzatti direttamente a d'Annunzio: «è imminente il giorno in cui il figliuolo dell'uomo saprà ove posare il nobile capo. Affettuosamente» (citazione del telegramma trovata tra le carte ma non in originale n. 10491, Archivio personale, LXXV, 1) e «Caro illustre amico/ Ho insistito quasi ogni dì, e mi par giunto il giorno, nel quale il *figliuolo dell'uomo* saprà dove posare il nobile capo!/Affettuosi saluti. Dev. Luigi Luzzatti» (in *Archivio generale*, III, 4 edita per primo da Bernardi). Nell'articolo di Bernardo viene anche riportato il telegramma che si trova qui trascritto nella lettera a Luzzatti e conservato al Vittoriale, *Archivio generale*, XX, I, edita per primo da Bernardi.

3. 1 proclama manoscritto di d'Annunzio lanciato in occasione del volo su Trieste il 7 agosto 1915.
4. 1 biglietto manoscritto di Piero Foscari.
5. 1 copia di lettera dattiloscritta di Bisio ad un deputato, del 16 ottobre da Genova.
6. 1 lettera di Bisio a d'Annunzio, 27 ottobre 1919.
7. 1 telegramma manoscritto di d'Annunzio su carta con motto 'Ardisco non ordisco' al Ministro Goga di Bucarest, s.d.
8. 1 telegramma manoscritto di d'Annunzio a Gian Riccardo Cella, s.d.
9. 1 telegramma manoscritto di d'Annunzio su carta intestata del Ministero della marina, 11 giugno 1918, con firma autografa anche di Revel, Rizzo.
10. 1 testo dattiloscritto con le ultime 5 righe scritte a mano da d'Annunzio, s.d.
11. 1 documento dattiloscritto per l'assegnazione del nome ad alcuni MAS, su carta intestata del Ministero della Marina Gabinetto del Ministro del 22 gennaio 1919.
12. 1 lettera di Luigi Rizzo a Bisio, fine ottobre 1919.
13. 1 lettera di Centurione a Bisio, 1 ottobre 1919.
14. 1 lettera mittente non identificato a Bisio, 8 gennaio 1920.
15. 1 lettera di E.M. Baroni a Bisio, lunedì 26 s.d.
16. 1 lettera di Rizzo a Bisio s.d.
17. 1 lettera di Baroni (mittente incerto) a Bisio s.d.
18. 1 lettera di Alessandro Forti a Bisio, del 14 febbraio 1920.
19. 1 lettera del tenente Viselli Umberto (destinatario non identificato) a Bisio del 10 dicembre 1919.
20. 1 lettera di Bisio e Baroni al Capo dell'Ufficio Matricola del Comando di Fiume del 4 maggio 1920.
21. 1 testo dattiloscritto del Gruppo universitario Fascista Veneziano 'Franco Gozzi' del 17 luglio 1929a firma dattiloscritta di A. Tommasini e G. Rosa.
22. 1 biglietto di mittente non identificato a Bisio da Torino, del 18 aprile 1918.
23. 1 biglietto di G. Dochey (firma non ben leggibile) a Bisio da Roma del 12 settembre 1921.
24. 1 lettera del rappresentante consolare di Trieste a Bisio.
25. 1 comunicato dattiloscritto del novembre 1919.
26. 1 lettera manoscritta dal comitato pro Fiume Cap. P (mittente non identificato) a Bisio, s.d.
27. 19 foto dei cantieri dei SVAN con mas MAS in costruzione e di MAS in acqua.
28. 2 foto di Buccari con d'Annunzio, Ciano ecc.
29. 1 brochure dei cantieri SVAN con il libro d'oro dei MAS e l'elenco dei MAS creati.
30. 15 buste con indirizzo autografo di d'Annunzio per Bisio.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2002). *Taccuini di guerra*. Milano: Mondadori.
- Bernardi, nome (1980). «Storia del Vittoriale». *Quaderni del Vittoriale*, 20, marzo-aprile.
- Caburlotto, Filippo (2009). *Venezia immaginifica*. Treviso: Elzeviro.
- Ceschin, Daniele (2001). *La voce di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*. Padova: Il Poligrafo.
- Corsa, Maria (1989). «Fondi depositati presso la Fondazione Cini». *Studi veneziani*, 17, pp. 311-371.
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Verona: Mondadori.
- Damerini, Gino (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio». *Quaderni dannunziani*, 12-13.
- Davanzo Poli, Doretta (a cura di) (1997). *Seta e oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*. Venezia: Cassa di risparmio di Venezia.
- De Felice, Renzo; Mariano, Emilio (1971). *Carteggio d'Annunzio Mussolini 1919-1938*. Milano: Mondadori.
- Di Tizio, Francesco (2002). *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*. Casoli: Mario Ranieri Editore.
- Favia, Roberta (2012). «Gabriele d'Annunzio-Attilio Bisio. Un carteggio ritrovato». *Quaderni del Vittoriale*, n.s., 8, pp. 69-101.
- Franchin, nome (2007). «Le carte di Luigi Luzzatti per la storia d'Italia». *Clio*, 4, pp. 625-639. URL <http://www.istitutoveneto.it> (2016-10-10).
- Giachino, Monica (2004a). «Il poeta-vate e il sindaco poeta: d'Annunzio e Selvatico». *Critica letteraria*, 2, pp. 251-260.
- Giachino, Monica (2004b). «Venezia nell'età di Riccardo Selvatico». *Ateneo Veneto*, pp. 117-126.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'arcangelo*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Salotti, Guglielmo (1996). «Il poeta-soldato e l'ammiraglio. Intorno al carteggio d'Annunzio-Thaon di Revel». In: *D'annunzio e la guerra*. Milano: Mondadori.
- Tamassia Mazzarotto, Bianca (1949). «Lettere fiumane nel trentennale della marcia su Ronchi». *Nuova Antologia*, settembre-dicembre, pp. 195-175.
- Varagnolo, Domenico (1939). «D'Annunzio e la biennale». *Ateneo Veneto*, 3.
- Vivian, Lucia (2005). *La rosa della mia guerra*. Venezia: Marsilio.
- Zorzanello, Giorgio (1988). «D'Annunzio e Molmenti». *Ateneo Veneto*, 26.
- Zorzi, Andrea (1972). *Venezia scomparsa*, vol. 1. Venezia: Banca Cattolica del Veneto.

Atmosfere veneziane e cenni di dialetto nelle lettere a Venturina

Lucia Vivian
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In the evocative scenery of the city of Venice, the rich correspondence between Gabriele d'Annunzio and Olga Levi Brunner is particularly interesting for the suggestions, both biographical and literary and cultural, which provides. The stylistic variety of tones and themes, in particular, accompanying the 'chronicle' of d'Annunzio during his stay in the *Serenissima*, consisting of continuous reminders and suggestions – which we will find in the narrative productions – and completed by a curious approach of the poet to the Venetian dialect.

Keywords Venice. Musical City. War. Venetian Dialect.

È la città di Venezia la grande tela che fa da sfondo allo snodarsi di gran parte di questo singolare carteggio; singolare innanzitutto per il numero di lettere: 1222 documenti tra lettere e telegrammi di Gabriele d'Annunzio e le 875 in risposta di Olga Brunner Levi (cfr. d'Annunzio 2005), ma soprattutto per la varietà di toni, sulla quale si sofferma Pietro Gibellini nell'introduzione della *Rosa della mia Guerra* (cfr. Gibellini 2005, pp. 71-91), toni e temi che spaziano dalla passione travolgente al dolore che muove le corde dell'intimo, dalla leggerezza del motteggio e dell'ironia all'ebbrezza della battaglia e del rischio, senza tralasciare l'interesse per la musica così importante nella storia di questo legame.

Penso alla bellissima lettera del gennaio 1917, scritta dopo la morte della madre, in cui d'Annunzio dice di aver riacquistato il suo pianto di bambino e scrive: «Non so come uscirò da questo dolore [...]. Sono stasera una povera anima tremante. E non spero se non di poter piangere ancora, nella notte» (lettera del 28 gennaio 1917, APV 26335, carta intestata «Hotel Cavour Milan»), alla commozione profonda di fronte alla morte dei soldati, compagni d'armi, come nelle righe, dedicate a Giovanni Randaccio che spirò tra le braccia del poeta, nelle quali anche colui che aveva esaltato la battaglia e l'azione scrive: «oggi la vita mi sembra vuota e la guerra non mi mostra se non il suo viso orrido» (lettera del 31 maggio 1917, APV 26391, carta intestata «Io ho qual che ho donato»). Penso alle pagine che testimoniano da vicino la battaglia:

Mi sono abbassato a 150 metri su le fanterie nemiche per mitragliarle. Ho avuto la gioia di veder fuggire gli Austriaci. Distinguevo le loro uniformi, e il riparo della tela che portavano su la nuca contro il sole. [...] Una pallottola ha urtato, in direzione della mia testa, contro la sbarra anteriore della carlinga, sul lato sinistro, rimbalzando. Ho udito il tintinnio chiaro e mi sono voltato. Il tubo d'acciaio era ammaccato. Un'altra pallottola è passata tra le mie gambe attraversando la tela. Altre innumerevoli hanno forato le ali, scheggiato le eliche, spezzato i tiranti. E noi tutti incolumi. (Lettera del 19 agosto 1917, APV 26431, carta intestata «Squadra della Comina»)

Ed infine ai tanti «minuti meravigliosi e incomparabili» che rivelano al poeta «l'analogia tra l'eroismo e la voluttà» (lettera del 3 agosto 1917, APV 26422, carta intestata «Io ho quel che ho donato»).

A Venezia d'Annunzio risiedeva in quegli anni nella Casetta rossa in campo San Maurizio, dove trascorse la convalescenza dopo l'incidente aviatorio del gennaio del 1916 e scrisse i cartigli che diedero vita al *Notturmo*.¹ In linea d'aria sul Canal Grande, appena dopo il ponte dell'Accademia, abitava, nello splendido palazzo Giustinian Lonin, Olga Brunner, triestina trentenne sposata con Ugo Levi, chiamata con molti appellativi nel carteggio tra i quali oltre a Venturina, in virtù degli occhi dai riflessi dorati dell'omonima pietra,² i più veneziani sono «Vidalita» dal campo di San Vidal che si trova immediatamente prima del palazzo oppure «Piavolletta», in dialetto «bambolina» (cfr. Damerini 1992, p. 183).

Il Palazzo Giustinian, ristrutturato da Baldassarre Longhena nei primi decenni del Seicento, è oggi sede della Fondazione Ugo e Olga Levi, voluta da entrambi i coniugi, che nel 2012 ha celebrato i 50 anni di attività e, secondo la volontà dei fondatori, si occupa di musica spaziando dall'organologia all'etnomusicologia, offre una biblioteca specializzata con preziosi documenti manoscritti e a stampa, sostiene giovani talentuosi con corsi e borse di studio, organizza concerti, mostre, seminari, finanzia riviste, libri e dischi, promuovendo iniziative non solo a Venezia e nel Veneto, ma anche in Italia e all'estero.³

1 D'Annunzio donò ad Olga Brunner Levi i primi fogli dell'opera: «Amica dolce, che posso offrire stamani, io che vorrei distinguere ogni mattino con un'offerta più bella? Ecco le prime pagine del Notturmo da leggere. C'è il meglio del mio cuore fedele. Me le riporterà oggi (con un'amicizia accresciuta)? Sono per Venturina soltanto» (lettera del 20 gennaio 1918). Il giorno dopo donerà alla Brunner anche i due preludi dedicati al musicista Alexander Skrjabin, che saranno poi parte dell'opera, il primo nella stesura autografa a matita con tutte le correzioni e l'altra nella stesura definitiva a penna, entrambe con dedica in inchiostro rosso.

2 Il primo maggio 1917 d'Annunzio regala ad Olga una pietra Venturina spiegando nella lettera «che non ha altro pregio se non di somigliare all'iride dei suoi occhi».

3 Cfr. sito web URL <http://www.fondazionelevi.it/> (2016-10-10).

Gabriele e Olga si conobbero il 30 giugno del 1916⁴ a San Moisè, presso la pensione Ungherese dov'erano in visita alla moglie di Roberto Papini e, benché la Brunner fosse restia a conoscere il poeta soldato perché cresciuta in ambiente filo-austriaco,⁵ dovette rimanere e venne presentata a d'Annunzio che fu subito colpito dalla bellezza della giovane donna dai modi gentili e raffinati, tanto da omaggiarla il giorno successivo con un concerto in gondola tenuto invano sotto il suo palazzo dal momento che lei era assente.

La gondola, imbarcazione tipica della città lagunare e quasi «icona» di Venezia, compare sovente nelle lettere anche solo per accordarsi nel trascorrere una serata insieme così come in uno dei primi biglietti dell'estate del 1916: «Piccola dolce, spero che Ugo sia libero stasera e che veniate tutt'e due a pranzare con noi all'Albergo Danieli stasera. Grazie. Dovreste passare di qui con la gondola verso le otto e tre quarti, piuttosto prima che dopo. Vi aspetteremo. Grazie. Si sente l'autunno nell'aria. Sono lieto e triste» (lettera del 24 agosto 1916, APV 26302, carta intestata «Per non dormire») e ancora «Te ne sei andata. La gondola ha scivolato nel vento mentre tutte le piante del giardino tremavano» (lettera del 5 aprile 1918, APV 35331). I Levi, d'altronde, possedevano una gondola privata con quattro gondolieri a servizio. La gondola introduce il tema dell'acqua, un elemento intrinseco alla città fatta di marmi e riflessi, che ha una sua ricorrenza nel carteggio, soprattutto l'acqua del Canal Grande che unisce le residenze degli amanti e si trasforma in un caleidoscopio di immagini, ricordi e suoni.

Molti gli accenni al passaggio di d'Annunzio sotto il palazzo dei Levi, in gondola, in battello oppure in volo, volgendo lo sguardo al balcone di Venturina; tra i quali la bellissima pagina, riportata più volte nei libri dedicati alla biografia e agli amori di d'Annunzio, in cui l'elemento acquatico si fonde con la donna fino a divenire un tutt'uno con la sua bellezza:

Piccola con che freschezza la tua apparizione passò nel mio cuore, ieri mattina, quando ti mostrasti dietro ai vetri della tua finestra, seminuda, coi capelli sparsi! Ti mescolasti alla mia vita ancor più profondamente e misteriosamente che nelle ore segrete della nostra voluttà. Non ti so dire. Entrasti tutta in me, tutta bella, come una gioia pura, senza alcuna delle ombre che talvolta mi turbano e mi rattristano. Sei ora tutta in me. Scorri col mio sangue e palpiti col mio polso. Dalla finestra scendesti come una bellezza fluida, come una grazia volubile; e ti confondesti con

4 La lettera del 30 giugno 1918 dice: «Si compie il secondo anno da quella sera lontana quando ci incontrammo per caso e per fato».

5 «Suo padre portava i favoriti come Francesco Giuseppe. In casa sua non parlavano che il tedesco». Cfr. Nardi 1961.

la scia del mio battello, candore della spuma. Tanto mi piacesti, con quel tuo viso ridente tra i capelli cupi, che non ho ora altro desiderio se non di scioglierteli con le mie mani. (Lettera del 19 dicembre 1916, APV 35315, carta intestata «Per non dormire»)

E sembra una promessa d'amore per Olga mostrarsi alla finestra in tutto il suo fascino: «Oggi è venerdì. Si compiono otto giorni dal pomeriggio in cui passai sotto la finestra e vidi il viso di Nidiola⁶ splendere come l'ambra chiara» (lettera del 6 ottobre 1916, APV 26312, carta intestata «Per non dormire»); e ancora: «Com'era luminosa Venturina al balcone! Ho portato con me il suo ricordo informa di luce. E ho sentito profondamente come non mai che la sua apparizione nella mia vita non è se non una fresca luce. Prego la sorte che me la conservi!» (lettera dell'8 gennaio 1917, APV 26330, carta intestata «Per non dormire»). Un'altra volta scrivendo dalla sua stanza di aviatore: «Stamani, passando, non ho veduto splendere dietro i vetri il viso bianco della sonnacchiosa» (lettera del 16 giugno 1917, APV 26401, carta intestata «Io ho quel che ho donato»), oppure: «Com'era bella ieri l'aurora! M'ero levato alle tre, dopo un'ora di sonno torbido. Sul canale, la casa di Venturina era tutta chiusa, senza occhi e senza respiro. La gondola era un guscio morto, che si agitò nel filone della mia scia. La piccola dormiva senza rimorsi» (lettera del 23 luglio 1917, APV 26415, carta intestata «Primo gruppo di squadriglie» con motto «Più alto e più oltre»). Persino durante le azioni di guerra, come il volo durato quasi dieci ore, in preparazione dell'impresa di Vienna, Gabriele non manca di guardare il palazzo bianco: «Sono passato su Venezia due volte: stamani alle 8,45' e oggi alle 15,10'. Ho veduto due volte la casa di san Vidal e la casa rossa – e Venturina anche, nel mio cuore» (lettera del 4 settembre 1917, APV 26620, carta intestata «Io ho quel che ho donato»). Anche l'elemento della nebbia, così familiare per chi abita a Venezia e dintorni, fa la sua comparsa nel carteggio, dapprima in un saluto mattutino trasformata dal poeta in un nastro grigio: «Buongiorno! Mando a San Vidal una lunga striscia di caligo, come un nastro cinerino, per tirare fin qui con un cappio la piccola sonnacchiosa» (lettera del 23 gennaio 1918, APV 26473) e poi come un ostacolo durante un atterraggio aereo nel racconto di un'ulteriore prova per il volo di Vienna, per la quale d'Annunzio e compagni erano partiti dal campo di San Pelagio, ma furono costretti a rientrare per il mal tempo (cfr. Martinelli 2001, p. 266) e trovarono molte difficoltà che il poeta, fortemente scaramantico, non manca di attribuire a circostanze superstiziose:⁷

6 Altro nomignolo che d'Annunzio attribuiva alla Brunner, dovuto probabilmente alle fossette sulle guance (piccoli nidi) come potrebbe apparire da una lettera del 15 dicembre 1916: «Chiamo Nidiola stasera, Nidiola piena di fossette, Nidiola che ride non soltanto dagli angoli della bocca ma da ogni parte del suo corpo delicato».

7 Sulla «superstizione assidua» e sul culto dei numeri, cfr. Mazza 1995.

Cara CC, 8 stamani alle sei e un quarto passavo su Venezia avvolta di nuvole come Venturina avvolta di sonno. Nuvole nuvole nuvole da per tutto. Abbiamo volato a tremila metri senza coprir mai terra, con la sola bussola. Abbiamo dovuto tornare indietro. Alle sette meno dieci minuti ripassavo su Venezia. Abbassandomi ho potuto scorgere la Salute, il ponte di ferro, e poi San Vidal. Il ritorno al campo è stato periglioso. La nebbia s'era addensata a pochi metri dal suolo. Con la solita fortuna ho ritrovato il campo e ho atterrato senza danno. Di un apparecchio non ho notizie fino ad ora. Uno s'è rotto ma il pilota è incolume. Era di venerdì, ed eravamo partiti in tredici! (Lettera del 2 agosto 1918, APV 26620, carta intestata «Io ho quel che ho donato»)

In un'altra occasione invece la nebbia è metafora di gente vana e senza spessore, come in questa pagina che giunge dopo l'armistizio nella quale, come fece notare Donatella Fedele (2002, pp. 192-193) nel suo studio sul dialetto nelle lettere a Venturina, Gabriele esprime il suo disprezzo per «l'uditorio borghese, senza calore» di una conferenza sulla Dalmazia tenuta da Alessandro Dudan: «Sono uscito più malinconico che mai e più che mai solitario, tra questa meschina gente che sembra fatta di caligo e di sbàtola» (lettera del 19 dicembre 1918, APV 26716, carta intestata «Prima squadriglia navale», con motto «Semper adamas»).

A volte è la stessa città di Venezia a essere assimilata all'amata quando si chiude in un silenzio impenetrabile: «Anche stamani ho veduto il tetto bruno di San Vidal. Era gonfio del sonno oblioso di Venturina. [...] Sono triste, inquieto e ansioso. Venezia stamani era misteriosa come Venturina. Non ho potuto strapparle una parola, non un segreto» (lettera dell'8 agosto 1918, APV 26623, carta intestata «Io ho quel che ho donato»).

Ma la Venezia in cui passeggiano Gabriele e Venturina è la Venezia di guerra, descritta da Ugo Ojetti (1925), Ezio Maria Gray (1917), Gino Damerini ([1943] 1992) e, di recente, da Filippo Caburlotto (2009) in alcune pagine della sua *Venezia imaginifica*. È una città dalle tinte oscure e misteriose, con i sacchi per proteggere le case e i monumenti dagli attacchi aerei, i volontari che fanno la guardia sulle altane dei palazzi al suono del motto, di matrice dannunziana, «Per l'aria buona guardia» (Cfr. Gray 1917, pp. 70-74; Caburlotto 2009, p. 204), le sirene d'allarme che rompono il silenzio della notte. Ad esempio l'11 agosto 1916, giorno antecedente le nozze di Renata, la figlia di d'Annunzio che fu buona amica e confidente della Brunner, il poeta scrive: «Stasera verrò o verremo a San Vidal. Spero che il nemico ci darà il tempo di attraversare il Campo Santo Stefano» (lettera dell'11 agosto 1916, APV 27095, carta intestata «Per non

8 «CC» come si evince dal carteggio sta per «Cara Cara», salvo nella lettera scherzosa che accompagna il dono di due cagnolini, dove viene tradotto «Cana Cana», cfr. lettera del 25 novembre 1918.

dormire»⁹ Il 4 settembre 1916, come ricorda Ugo Ojetti (1917, p. 17; e Damerini [1943] 1992, pp. 143-144), mentre era a pranzo con d'Annunzio alla Casa rossa, una bomba scoppiò a poca distanza, sui giardini di approdo del palazzo della Prefettura, ed ecco il racconto che Gabriele ne fa a Venturina: «Iersera eravamo a pranzo quando la bomba scoppiò scotendo la piccola casa e spezzando i vetri. Naturalmente continuammo a pranzare con molta tranquillità. Anche Renata fu coraggiosissima. Io pensai alla piccola e mi rammaricai di non poter venire a rassicurarla». Anche nello scenario di guerra, però, Venezia appare affascinante agli occhi del poeta, come in questa visione notturna della basilica di San Marco: «Stanotte sono stato in San Marco. La Basilica nelle tenebre, illuminata dai lampi, era sublime. Pensai a Nidiola che non era accanto al suo amico» (lettera del 5 settembre 1916, APV 26876).

In altre occasioni di pericolo d'Annunzio continuerà a preoccuparsi per l'amica vicina con mille delicatezze: «Cara piccola, credo che la celeste canaglia stanotte non verrà a turbare i sonni di Venezia. Ma se venisse, ecco per i piedini di Venturina, due custodie calde. In caso d'allarme a ogni modo, verrò a chiedere notizie a Felice. Buon riposo» (lettera del 27 febbraio 1918, APV 26505)¹⁰ e il giorno dopo le scrive motteggiando:

Buongiorno! Spero che la piccola, da sirenetta espertissima, non si sia lasciata pigliare dalla burla della grossa sirena mattutina. Ecco tre 'bissscotini' in ricompensa della squisitissima bontà di ieri. Il cielo è coperto. Forse stasera potremo riprendere il secondo atto di Tristano, nel punto dell'interruzione. Da quanti secoli non vedo Venturina! (Lettera del 28 febbraio 1918, APV 26506, carta intestata «Per non dormire»)

Dopo la ritirata di Caporetto, Venezia doveva essere abbandonata e anche d'Annunzio si preoccupò di cercare dei permessi di circolazione in automobile per Olga e il marito e un possibile alloggio in terraferma, ma vista la resistenza della linea del Piave l'ordine di sgombero non giunse.

Gino Damerini ([1943] 1992, pp. 193-194) nel suo *D'Annunzio e Venezia* descrive così la città:

Venezia è quasi deserta. Alla sera si può percorrerla in lungo e in largo, scivolare per le calli buie e per le fondamenta lungo i canali e aggrappandosi ai muri, attraversare la piazza o percorrerne le vie principali senza incontrare anima viva. La poca gente che ancora l'abita, dividen-

9 Per un approfondimento sul ruolo avuto dalla figlia Renata durante i mesi veneziani di Gabriele d'Annunzio, si rimanda a Gravina 1997 e Di Tizio 2015.

10 D'Annunzio chiederà poi indietro i calzerotti alla Brunner per passare in volo sopra il Monte Bianco e recarsi sul fronte dell'Aisne (cfr. lettera del 20 settembre 1918).

dovi la medesima sorte: una incursione dopo l'altra, minacce continue dal cielo e dal mare, si conosce tutta, vive isolata, civili e militari, come una unica famiglia.

Il 4 ottobre del 1918 il poeta donerà alla sua «piccola» le prime cartoline di Venezia salvata, con un dipinto del pittore Umberto Brunelleschi e il suo messaggio dedicato alla città: «Abbiamo ricomperato la tua bellezza a misura di baionette, e nelle nostre vene imporporato il tuo stendardo» (lettera del 4 ottobre 1918, APV 26661, carta intestata «Prima squadriglia navale» con motto «Sufficit animus»).

Nonostante il clima teso durante la guerra, Venezia è una città che regisce e Gabriele e Olga, come tanti altri, non rinunciano alle feste, alle serate mondane, visti i molti inviti scambiati tra il poeta e i coniugi Levi per concerti alla Fenice, presso le sale di Palazzo Pisani oppure serate al Teatro Rossini. Era inoltre una consuetudine per il poeta trascorrere i dopo cena a San Vidal chiedendo agli amici di suonare per lui o per i suoi ospiti secondo programmi musicali ben precisi accuratamente stesi in base alle sue preferenze. Ugo Levi era infatti discreto pianista e collezionista di testi musicali e Olga, anche lei esecutrice di brani al pianoforte, aveva una bella voce di soprano. D'Annunzio riuscì a iniziare gli amici di San Vidal alla musica di Alexander Skrjabin, al quale dedicò i preludi, parte del *Notturmo*, di cui omaggiò la Brunner, e di Debussy, per la morte del quale si tenne un concerto prolungato sino all'alba (cfr. Dollet 1952, p. 23). In casa Levi suonò tra gli altri Italo Montemezzi per proporre la musica della tragedia dannunziana *La Nave*, fino a farsi sanguinare le dita (Damerini [1943] 1992, p. 174) e Luisa Baccara che conobbe il poeta proprio a palazzo Giustinian in occasione di un concerto (cfr. Nardi 1961).

D'altronde Venezia è una città «musicale», dove molti sono i luoghi in cui ci si dedica alla musica, ma è fatta di suoni anche nella sua veste di città con armonie di luci e ombre, con note sommesse create dal movimento lento dell'acqua, dal passaggio delle imbarcazioni, dall'infrangersi dell'onda sulla riva. È intrisa di profonda malinconia musicale questa pagina in cui il canto di un uccello proveniente dalla Casa dei Leoni, di fronte alla Casa rossa, viene quasi trasportato dall'acqua del canale:

Balkins, stamani mi sono svegliato tra le braccia della musica. Non so perché ho un cuore angosciosamente musicale oggi. Sono andato a rivedere i quaderni di Claudio, nella mia cartella e a interrogarli. Silenzio. Non so che darei per ritrovare 'Les roses étaient toutes rouges...'. Un merlo canta nel giardino della casa dei Leoni, e la sua voce passa l'acqua che trema. Vorrei rimanere tutto il giorno adagiato e ascoltare il canto di Vidalita e respirare la polvere vivente della melodia come nel 'pomeriggio d'un Fauno'. E le vicende della nuvola e del sole mi danno una inquietudine quasi intollerabile. È strano: oggi non sono se non un

poeta! Invano. (Lettera del 2 aprile 1918, APV 26540, carta intestata «Io ho quel che ho donato»)

Simile è questa nota mattutina in cui Gabriele ricorda il canto di Olga sulle note di Debussy:

Piccola cara, ecco i libri. Il giorno comincia sempre con una grande tristezza dinanzi alla Venere di Aquileia che esce dal ciuffo di mughetti. I glicini gocciolano intorno alla finestra, e il merlo sciocco ciarla. Le case nella bassa marea imputridiscono dal basso. So un collo bianco che iersera s'inclinava nell'ombra, secondo i tre tempi del passapiede di Claudio. Stamani non l'ho più trovato! (Lettera del 28 aprile 1918, APV 26559, carta intestata «Per non dormire»)

In questa narrazione di un difficoltoso rientro a casa durante una serata di pioggia, il ritmo diviene frenetico nel susseguirsi dei movimenti del protagonista alla ricerca della via da seguire in uno scorrere rapido di fotogrammi:

Cara piccola, la lampadina era consunta. Si spense nel campo di Santo Stefano. Pioveva dirottamente. A un tratto, si spensero anche tutti i fanali; e vidi un gran lampo bianco nel cielo. L'oscurità divenne così fitta che non mi riuscì di trovare la mia piccola calle. Arrivai sino al traghetto, poi tornai indietro a tentoni lungo le case, di porta in porta, sotto la pioggia. Quando sentii con la mano il vuoto, voltai; e rientrai a casa tutto bagnato! La luce elettrica s'era spenta. Spero che la piccola abbia dormito. Io ho dormito male e ho risognato le serpi. Ho una strana inquietudine in me. Che fa oggi Venturina? Quando la rivedrò? 'I have immortal longings in me'. (Lettera del 3 marzo 1918, APV 26513)

Mentre in questa pagina è ancora la città musicale che rompe il silenzio delle notti insonni evocate nel *Notturmo*, con un andamento lento e monotono e la Casa rossa diviene «l'isola della malinconia»:

Sono tornato a piedi sotto la pioggia fine. Ero stanco come se avessi fatto un lungo cammino. Ho traversato il Campo San Stefano, il Campo 'magico' dove tante volte abbiamo riso insieme di cose infantili e assurde. Tutto pareva vuoto e remoto. Alla stazione, quando il treno s'è mosso ho veduto un celebre 'gettatore', quello che ha il nome d'un corpo geometrico! M'ha seguito fino alla riva. Ho rabbrivido; e sono pieno d'inquietudini nuove che si aggiungono ai miei presentimenti. Son rimasto tre ore sul divano, inerte, e ho preso molte tazze di thè. [...] Non so che fare stasera. C'è un gran silenzio inanimato da per tutto, come quando ero in quel letto, al buio or è quasi un anno (il 21 di febbraio).

Questa casa è l'isola della malinconia. Odo, di tratto in tratto, l'acqua della marea battere contro la riva, come in quelle notti insonni. (Lettera del 12 febbraio 1917, APV 26339)

Nella narrazione del rientro a casa d'Annunzio si sofferma su campo Santo Stefano che diventa, nella memoria dei momenti spensierati, il campo «magico», così come altre calli e campielli vicino a San Vidal che acquistano un valore simbolico associato al ricordo dei momenti di passione e degli addii, come in questa lettera nella quale il poeta rievoca una sera di maggio in cui ebbe la «follia» di sfilare una calza di seta all'amante che porterà poi tante volte nelle imprese aeree come vessillo di buon auspicio:

Era il 24 di maggio, era la sera del terzo anniversario di guerra. Te ne ricordi? Non so perché ero folle. Avevamo approdato alla tua riva, eravamo entrati nell'ombra della calle. Ero folle di te, avido di te - come se non t'avessi mai posseduta. Tu t'abbandonavi contro il mio braccio. Ti portavo col mio desiderio. La tua porta - più crudele della mia - era vicina. Stavi per lasciarmi, per rimettere il piede su la soglia, per scomparire, per sfuggirmi. Te ne ricordi? C'era nella calle un chiarore quasi marino, quella luce azzurrognola che pioveva sul nostro letto da una lampada rimasta là fin dal tempo in cui i miei occhi erano malati... E sentivamo la vicinanza del campiello deserto dove sollevamo un tempo fare la sosta dei baci, la sosta del commiato voluttuoso... Te ne ricordi? (Lettera del 16 novembre 1918, APV 35335)

Degna di nota per la descrizione dettagliata e precisa del percorso attraverso le calli e i campielli, è questa lettera che giunge a palazzo Giustinian Lonin e ci accompagna passo dopo passo nel salottino rosso che Olga definiva il suo studio:

Ti manderò questa lettera di nascosto. Questa lettera passerà il ponte, entrerà nella calle stretta, sentirà a destra il buio del campiello pieno di baci antichi, si fermerà davanti alla porta verde, udrà tintinnare il campanello, spingerà il battente, vedrà il pozzo nel mezzo della corte, passerà tra i sacchi ammicchiati, salirà la scala illuminata d'azzurro, riconoscerà su la tavola dell'anticamera la palandrana violetta della nonna, verrà nella sala rossa, si poserà sulle tue ginocchia, sarà toccata dalle tue mani... E il solitario di San Maurizio morirà d'invidia e di gelosia. (Lettera del 5 aprile 1918, APV 35331)

Ed ecco altri due quadri d'atmosfera delle calli notturne tra la Casa rossa e San Vidal: «Ho pranzato solo e poi sono uscito di nuovo, non potendo sopportare la prigione della casa rossa. Sono andato su le Zattere. Ho passato il ponte. Ho visto la stretta calle che conduce al palazzo Giu-

stinian, buia con una lampada azzurra in fondo» (lettera del 16 febbraio 1917, APV 26342); e ancora: «Passeggiai per le Zattere fin verso il tocco. San Trovaso era più magico di San Stefano» (lettera del 3 marzo 1917, APV 26352, carta intestata «Per non dormire»); e infine: «Penserò al mio ritorno di stanotte, alla figura bianca che vidi sul balcone, all'ora breve, al commiato penoso, al mio fantasma nel campo di San Stefano, al passaggio per la mia calle paurosa...» (lettera del 21 settembre 1918, APV 26655, carta intestata «Io ho quel che ho donato»).

Nella Casa rossa oltre alla fedele Aëlis, la cuoca Albina e l'intendente Rossignoli vi sono alcuni animali tra cui il cane Sva che «è molto selvaggio, odora di lupo e ha sempre le orecchie tese e ritte» e il gatto Miramar che è «gonfio di spavento e d'ira» per la gelosia e «soffia come una serpe irritata» (lettera del 7 ottobre 1918, APV 26665, carta intestata «Per non dormire»). In certi giorni la casa deve ospitare fin troppi visitatori e il poeta perde la pazienza come in questa buffa lettera in cui, pur di sfuggire alla confusione, prefigura persino il suicidio:

Cara CC, ho due americani nell'anticamera, il baritono alla riva, quattro inglesi nel salotto, due caporali in cucina, un prete metodista nell' 'office', il console francese nella camera da pranzo e Rosa Catena nella legnaia! Ora arriva anche Filippino seguito da Pierino e da Adeluccia in accappatoio da bagno color di sbàtola. Sto per uccidermi. Quando la piccola riceverà questa lettera, sarò già cadavere nel Gazzettino. Com'era graziosa la piccola con la sua testaccia legata dalle trecce lisce! Forse, verso sera, il mio corpo galleggerà presso la riva di San Vidal. Una prece. (Lettera del 5 settembre 1918, APV 26644, carta intestata «Prima squadriglia navale» con motto «Sufficit animus»)

Nelle sere fredde autunnali e in inverno d'Annunzio scalda le sale a pian terreno con il caminetto: «Ripenso a quella sera tanto lontana in cui accesi per la prima volta il fuoco nel caminetto della Casa Rossa, mentre la piccola come una gattina sonnacchiosa si stendeva sul tappeto» (lettera del 19 ottobre 1916, APV 35310, carta intestata «Comando 3^a Armata»). Nelle stanze della casetta in campo San Maurizio d'Annunzio e la Brunner trascorsero molto tempo insieme:

Ti ricordi di quello strano periodo in cui tu non volevi venire se non di sera? Ti ricordi dei nostri piccoli pranzi nella saletta degli specchi? Ti ricordi della tunica rossa da 'reine outragéé'? Ti ricordi delle nostre carezze davanti al fuoco scoppiettante? Ti ricordi delle mie lunghe contemplazioni estatiche, quando eri distesa sul divano nel salotto che dà nel giardino? Ti ricordi di quella profonda profonda profonda intimità che faceva di noi una carne sola? Ah, chi mi ridarà quel che mi fu tolto? (Lettera del 29 aprile 1920, APV 35388bis, carta intestata «Hic manebimus optime»)

e ancora:

Piccola, stanotte, rientrando nella stanza ancor calda di te, ho veduto che tu avevi ricoperto il letto disfatto, il nostro letto di oblio e di ebbrezza, dove ogni sera mi sembra di vendemmiare la tua carne più saporosa e più solare di ogni grappolo. [...] Iersera ti ho ritrovata qui; ho ritrovato la vibrazione del tuo canto nella piccola stanza del pianoforte; ho ritrovato nel letto i fazzoletti bagnati di te, le tracce del tuo corpo adorabile; l'odore dei tuoi capelli. Ma tu... (Lettera del 27 aprile 1917, APV 35319, carta intestata «Io ho quel che ho donato»)

e inoltre:

Da stanotte mi appare una tua attitudine deliziosa di bambina, una smorfia adorabile della tua bocca, un riso tremolante dei tuoi occhi, che avevi un giorno nella casa rossa, sul pianerottolo dove sono le vetrine delle borse antiche,¹¹ presso la nostra porta, mentre Renata si burlava d'una delle tue manie puerili. Quanto mi piacevi! (Lettera del 13 settembre 1917, APV 35321, carta intestata «Squadra della Comina» con motto «Cominus et eminus ferit»)

A volte, assente il soldato, Renata e Olga si fanno compagnia: «Penso che le piccole stasera pranzeranno nella casa rossa senza di me» (lettera del 7 agosto 1917, APV 26426, carta intestata «Io ho quel che ho donato»), oppure si recano al Lido: «Ho pregato Renata di andare al Lido in gondola, che è pronta per le due piccole» (lettera s.d., APV 26891, carta intestata «Io ho quel che ho donato»). Per raggiungere le spiagge del Lido, ovvero per «la solenne inaugurazione sudorifera del Lido», d'Annunzio invia una lettera con un articolo di giornale evidenziato da una manicura disegnata da lui che indica la sospensione degli approdi, ma poi aggiunge: «ho ottenuto che per oggi si faccia l'approdo a San Vidal» (lettera del primo luglio 1917, APV 26407, carta intestata «Io ho quel che ho '(non)' donato»). Tra le passeggiate per Venezia e i dintorni, d'Annunzio coglie dei graziosi ritratti di Venturina tra i quali questi due delicati quadretti: «Iersera nel cimitero di [...] ho colto una rosa rosea come il suo viso l'altro giorno nel riflesso dell'ombrellino, quando passavamo davanti alle Fondamente Nuove» (lettera del 25 settembre 1916, APV 26308, carta intestata «Per non dormire») e ancora in una pagina non datata: «Sotto le pergole di quella vigna Nidiola si curvava come la Grande Circe quando versa il filtro nelle coppe delle mense collocate presso il suolo. Era una vigna di Murano, una soli-

¹¹ La vetrina con la collezione di borse è descritta anche nei *Taccuini*: cfr. d'Annunzio 1965, p. 106.

taria vigna in pergole, appena appena inclinata verso l'acqua all'estremità dell'isola...» (lettera s.d., APV 27121, carta intestata «Per non dormire»).

Accanto alla Venezia ordinaria compare talvolta una città d'atmosfera, la Venezia d'epoca, tra dame, cicisbei: ecco come, dopo una serata d'allarme, ispirato da un'imbarcazione particolare in sosta davanti alla sua riva, d'Annunzio consiglia scherzosamente alla Brunner di travestirsi da dama per una *soirée* in villa sulla riviera del Brenta e persino la minacciosa bomba mancata viene trasformata e adeguata alle circostanze:

Cara piccola, stanotte ho pensato a San Vidal, nell'improvviso risveglio. Le sirene continuano a dare gli allarmi vari. Per consolare la dormigliona mando qualche 'delicatezza'. Davanti alla mia riva c'è una barca ferma con un albero dipinto di blu. L'acqua brilla. Per quale viaggio potremo partire? Venturina si metta la sua parrucca bianca, e andiamo sul Brenta, dove ci aspetta una *Fête galante*, in una villa su cui stanotte è caduta una bomba carica di cipria. (Lettera del 17 aprile 1918, APV 26555)

La Venezia d'epoca si respira anche in questa pagina nella quale d'Annunzio racconta di una cena a Villa Gozzi al Vicinale (Pasiano di Pordenone), villa nella quale erano custodite la biblioteca e l'archivio di Carlo e Gasparo Gozzi. È molto suggestiva la commozione della famiglia Gozzi di fronte alla figura di Gasparo, evocata nel ritratto dannunziano, dove s'intuisce il rispetto di chi scrive dinanzi alla «bella fronte di poeta».

La lettera è citata anche da Donatella Fedele (2002, pp. 188-190) che, nel suo studio sul dialetto, sottolinea la simpatia del poeta abruzzese per il «ciacolar veneziano». Qui d'Annunzio coglie la purezza del dialetto parlato dalla contessa Querini, ritratta come una Nidiola e quindi Olga Brunner, cinquantenne:

Ieri al campo, feci una prova. Il *raid* è differito: non più, dunque, martedì, ma forse il giorno della settimana che, per solito è dedicato a Venturina.¹² Ho trovato nuovi guai e due morti. La sera sono stato a pranzo dai miei camerati del Quarto Genova; poi sono andato al Vicinale, dai Gozzi. Casa veneziana, anzi venezianissima. Tutti parlavano il dialetto graziosamente. Mi pareva che da un momento all'altro fosse per entrare Gaspere nella biblioteca dove sono custoditi i suoi manoscritti. L'ombra del figliuolo morto fu evocata. Bella fronte di poeta, coronata da una grande ciocca di capelli lisci. Poi gli occhi umidi si asciugarono, e cominciò un gran 'ciacolar', essendo sopravvenute signore e signorine dei dintorni: tra le altre la contessa Querini, tutta grigia, con un viso ridente e pieno di fossette: una Nidiola cinquantenne: una Veneziana

12 Dal carteggio si evince che il giorno dedicato alla Levi è il giovedì.

del buon tempo antico, piena di grazia gaia, che parlava il più puro 'venezian' ch'io abbia mai udito. La sera era tranquilla sui larghi prati. La luna tramontava. Fu servito il sorbetto, e poi il caffè: il caffè fatto a bollire, nella cògoma. Io mi sentivo la parrucca sul capo e lo spadino a fianco. E il 'ciacolar' pareva non avesse mai fine. Poi sono tornato nel vento della notte, col viso di Venturina nel mezzo dell'anima inquieta. Sono rientrato nella stanza soffocante. Ho ritrovato accanto al triste letto l'immagine di Aquileia risorta dalle ceneri. Ahimè, il differimento prolungherà l'assenza. Che fa la piccola? Attendo notizie con impazienza. Oggi vado a Udine. Stasera faccio nuovi esperimenti al campo, coi miei piloti. E sempre penso alla piavoletta, in ogni attimo. A rivederci! La Comina: 30 VII 1917. (Lettera del 30 luglio 1917, APV 26419, carta intestata «Io ho quel che ho donato»)

Simile questa missiva in cui d'Annunzio racconta un'altra serata al Vicinale a Villa Querini. Nel testo Gabriele veste i panni di Checo Smara, nomignolo scherzoso adottato nel carteggio con la Brunner la cui traduzione, come annota Donatella Fedele (2002, p. 191), potrebbe essere «Francesco spleen», infatti nel dialetto veneto «smara» significa stato di noia e malinconia.

Nelle lettere ironiche Checo Smara è promesso a Olga che diviene Venturina Mazzocolin.¹³ Qui Checo Smara è alle prese con una dama incipriata¹⁴ per la quale cerca di improvvisare qualche verso invocando l'ispirazione dalla musa Venturina. Ecco un estratto della lettera:

La sera, sotto la pioggia siamo tornati al Visinal, non dai Gozzi ma dai Querini, dalla mia 'morosa'. Io e la mia bella incipriata siamo rimasti sotto una pergola gocciolante, mentre la luna faceva 'bausète'. Sospiravo la Musa di Venturina Mazzocolin che mi suggerisse qualche rima irresistibile. Checo Smara sentiva cadere le grosse goccioline sul suo cranio liscio, e lo stillicidio spegneva l'ardore... (Lettera del primo agosto 1917, APV 26420, carta intestata «Io ho quel che ho donato»)

E Venturina si cala nell'atmosfera da commedia goldoniana scrivendo: «M'impensierisce però la corte assidua che fai alla Rosaura incipriata: per sussurrarle i tuoi madrigali, sfidi persino la pioggia e la tempesta» (Olga Levi, AGV, LXXXVIII, 3; lettera del 2 agosto 1917).

Graziose anche queste poche righe che accompagnano il dono di due cagnolini e hanno i colori del Carnevale veneziano: «Cara CC (che vuol

¹³ La grafia del cognome inventato si trova nel carteggio talvolta con la doppia «z», altre con la «z» singola.

¹⁴ Si tratta forse sempre della contessa Elisabetta Querini oppure di un'altra donna citata come «bianca Delia».

dire Cana Cana), i due cuccioli bene infiocchettati e profumati vengono nel cortile di San Vidal. Resa a discrezione. Sono molto contento che la piccola venga a pranzo alla Casa rossa, dopo tanto! Ritroverà la regina delle Marionette, in manto di velluto rosso, e Arlecchino servo di una sola padrona» (lettera del 25 novembre 1918, APV 26701, carta intestata «Io ho quel che ho donato»).

Sono molte le lettere in cui fa la sua comparsa il dialetto veneziano che appartiene al lato ironico, giocoso e spumeggiante, talvolta pungente o velato di tenerezza di questo carteggio e ne rappresenta una nota preziosa. Alcune pagine dialettali sono state citate da Attilio Mazza (1999) nel libro dedicato all'umorismo di d'Annunzio, altre sono riportate nelle *Lettere d'amore* a cura di Annamaria Andreoli (cfr. d'Annunzio 2001). Inoltre Donatella Fedele vi ha dedicato lo studio già citato pubblicato nella *Rivista di letteratura italiana* nel 2002. D'Annunzio gioca con la Brunner nelle pagine in dialetto, sotto le spoglie di Checo Smara (a volte anche Chechin), Gigio Graziotin o Bepi Mazzocolin, una sorta di cavalier servente che, come già accennato, cerca di conquistare le grazie di Venturina Mazzocolin, travestimento di Olga. Ecco la lettera accompagnatoria del dono di un anello in cui compaiono termini in dialetto veneziano accanto al parlare fanciullesco impiegato nei momenti di tenerezza da Venturina che si esprime come fosse ancora bimba e persino un italiano scorretto nell'uso delle doppie. Questo linguaggio, che appare come un bizzarro collage, è volutamente alterato per caratterizzare il buffo personaggio di Checo, tant'è che sulla busta la destinataria figura come «Olga Levvi» con due «v»:

Carra novissia, el Poveta Rasional me ga dito che Ela la ga acetà l'anelo dell'eterna fedde, che ghe xe el mio cor drento soto la man che la so man xe la più bela de tute le man che se no fosse che la se taglia l'onghie tropo attacà a la carnina, che xe un pecà. El so oceto me lacrima nel pipissio del cor. Sti fiori so andato mi a torrli in un giardin de la mia zzia dele Vigniole. Cara novissa dell'annima mia, vegnarò a cantar co la vecia ancuo. Checo Smara. (Lettera s.d., APV 27050)

Sicuramente d'effetto è anche questo racconto di una colluttazione amorosa:

Lustrisssima Signiora Venturrina Mazocolin. Lustrisima Signora, con questa mia venco a dirLe che ierri dassera, dorante i pugni e calci e sberleffi che Vosignorria me honorrò, avetti a perdere uno botone overrossia cicerchio per manichetto del calibbro che Vi accludo qui dentro. Nel caso Loiggi o Giacometto l'averria ritrovato sul tapetto, che quello pugno me lo scaravillò, che Vosignorria me fassa la grasìa de riportarmello con sua propria mano - pretto. Me abia a pardonà. El so servitor omelissimo tuto Checo Smara. Lunedì. (Lettera s.d., APV 26848)

Ed è spiritosa anche la lettera in cui Checo «fra il larmoyant e il parodistico» come afferma la Fedele, scrive su un foglio in cui è stampato il viso di un bimbo all'interno di un cuore composto da fiori e vi sono delle macchie sparse circondate a penna da d'Annunzio che ne specifica accanto a ciascuna la natura, con la dicitura «lagrema», ovvero lacrima:

Mi no fazo che pianzer sovra la to letera, per struttura de strugimmento de strutto de tenneressa. El to fior s'è tuto desfato de lacrimazion de pianto. Tosa del mio cor comme en sto cor de miosotti,¹⁵ in dove nu metterem il fantolin quando el nasserà che sarà pressto. Mi conto l'ore de reveder il to bel fazzin e el to museto zinzolin. Tuo per la vitta Chechin Smara (go continuà a pianzer). (Lettera s.d., APV 27062)

Vi sono poi i versi in veneziano dai più semplici: «Grazie! Ho tentato di fare una 'povesìa', ma non ho che una sola rima! 'Ò scritto e v'ò lodà| Nel ton che se convien a quel viseto' Sul gusto del Petrarca el xe el soneto| E se volé sentirlo ecolo qua...» (lettera s.d., APV 27011, carta intestata «Io ho quel che ho donato») ai più elaborati. In questi versi dedicati alla «Piavoletta», la grafia del veneziano è corretta e attenta: «Mi te amo de cuor,| o piavoletta cara| ma del più casto amor,| no ghe xe tara,| so pronto de zurar,| no ghe xe gente de tegnir secreto;| e mi te lo ripeto.| Checo Smara» (lettera s.d., APV 26839, carta intestata «Io ho quel che ho donato»). Alle rime segue l'annotazione di Gabriele: «Il povero Checo mi prega di mettere in pulito questa 'poesia ovverosia soneto dimezzà'». La poesia in dialetto si adatta anche ad esprimere la tristezza come in questo brano dove d'Annunzio si definisce «molto malinconioso»: «Me oprime un palpito| Drento del peto| No ga più regola| El mio inteleteo,| La man me tremola,| Scrivo a gran stenti,| Scrivo con l'anemo| Pien de tormenti...» (lettera s.d., APV 27264, carta intestata «Per non dormire»).

Sarebbero molti i brani in prosa e in poesia da citare che dipingono gustose scenette come quando Checo si lamenta perché la sua bella «ga le lune» e lo maltratta (lettera s.d., APV 26859) o quando vi è una disputa per scegliere tra due torte, una preparata da Teresina, cuoca di san Vidal, e l'altra dalla cuoca di d'Annunzio Albina e si mescolano i dialetti perché al veneziano di Albina risponde il dialetto «ciociaro» di Rossignoli; mentre al francese della «Borgognona» Aélis risponde persino il gatto Miramar con il suo «gnao gnao» ed il saggio Checo Smara si astiene dai commenti (lettera s.d., APV 27351).¹⁶

15 Il termine deriva da «*myosotis palustris*» che è la comune pianta del «Non ti scordar di me».

16 La lettera è ripresa anche da Mazza 1999, p. 61 e da Fedele 2002, p. 197, che la definisce un «divertissement» linguistico.

Non potendo citarle tutte, concludo con due pagine una di mano dannunziana (lettera s.d., APV 26838, carta intestata «Io ho quel che ho donato»), l'altra, speculare, scritta dalla stessa Olga Brunner che in questa come in altre lettere in prosa e in rima, dimostra di avere altrettanta dimestichezza col dialetto veneziano (Olga Levi, AGV, LXXXVIII, 4, lettera s.d.).

Com'era bella Notturina ieri sera!
 'No gh'è gnente da dir,
 Bisogna convenir
 Che Venturina
 Xe un'opera divina,
 Co massima bravura
 Composta de natura
 E po mandada fora
 Par far che mi l'adora'.
Ch. Sm
 [...]

'Si, lo ripeto
 Xe Venturina
 Un essere perfeto,
 Un'opera divina,
 Che saria fata apostata par modelo,
 Ma che ga sul so cuor tanto de pelo'.
Ch. Sm

Oggi è giorno solenne. Guardi il Barbanera.
 Sant'Agnese di Montepulciano. 'Il sole entra nel Toro. Venere in congiunzione con la Luna. Si prevede un rimpasto ministeriale. Le piccole smorfiose diventano buone e obbedienti. Digiuno con uso di uova e latticini, e soli condimenti di grasso nella sera'.

'No gh'è gnente da dir,
 bisogna convenir...'

Venerdì

Gabri¹⁷

Quante bizze faceva Gabri ieri sera!

17 Alcune parti in prosa sono state omesse perché non avevano esatta corrispondenza nella risposta di Olga.

Come un bimbo troppo viziato:

'No gh'è gnente da dir
Bisogna convenir
Che Checo Smara
Xe una cosa amara
Quando ch'el ga la luna
El so viso imbruna
E pur in sto momento
Dovaria esser contento
Savendo che gh'è un cor
Che bate per lu d'amor
[...]

'Si, lo ripeto
Che Checo Smara
Xe una cosa amara
Ma invece se el xe bon
Lo magnaria in d'un bocon'

Quanto era dolce e 'mangereccio' Gabri l'altra sera. Ho letto il Barbanera. Dice inoltre che i bimbi viziati diventano buoni dolci e che per ricompensa ricevono una grossa ciambella.

'No gh'è gnente da dir
bisogna convenir...'

Venturina Mazzocolin¹⁸

18 Alcune parti in prosa sono state omesse perché non avevano esatta corrispondenza nella lettera di d'Annunzio.

Bibliografia

- Boerio, Giuseppe (1993). *Dizionario del dialetto veneziano*. Firenze: Giunti.
- Caburlotto, Filippo (2009). *Venezia imaginifica*. Treviso: Elzeviro.
- D'Annunzio, Gabriele (1965). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2001). *Lettere d'amore*. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). «*La rosa della mia guerra*»: *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian. Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Venezia: Albrizzi Editore.
- Di Tizio, Franco (2015). *Gabriele d'Annunzio e la figlia Renata: Carteggio inedito (1897-1937)*. Pescara: Ianieri.
- Dolot, René (1952). *Ricordi italiani: Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry con uno studio su Giulio Grassi*. Traduzione italiana Lina Gasparini e Anita Pittoni. Trieste: Edizioni dello Zibaldone.
- Fedele, Donatella (2002). «Checo Smara a Venturina. Il Veneziano nelle lettere di Gabriele d'Annunzio a Olga Levi». *Rivista di letteratura italiana*, 2, pp. 192-193.
- Gibellini, Pietro (2005). *Temi e toni del carteggio*. In: Gabriele d'Annunzio. «*La rosa della mia guerra*»: *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian. Venezia: Marsilio, pp. 71-91.
- Gravina, Renata (1997). *Il «Notturmo» della Sirenetta*. A cura di Ilaria Crotti. Padova: Editoriale Programma.
- Gray, Ezio Maria (1917). *Venezia in armi*. Milano: Treves.
- Martinelli, Vittorio (2001). *La guerra di d'Annunzio*. Udine: Gaspari.
- Mazza, Attilio (1995). *D'Annunzio e l'occulto*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Mazza, Attilio (1999). *Gabriele re dei Pinchi. L'umorismo dannunziano*. Montichiari: Zanetti.
- Nardi, Piero (1961). «La 'Bella nemica' di Gabriele d'Annunzio». *Corriere della Sera*, 22 ottobre 1961.
- Nardi, Piero (1961). «D'Annunzio incontra la Baccara con una 'specie di tradimento'». *Corriere della Sera*, 25 ottobre 1961.
- Ojetti, Ugo (1925). *Cose viste*. 2 voll. Milano: Treves.

Schede e recensioni

Fogazzaro, Antonio (2014). *Piccolo mondo antico*. A cura di Tiziana Piras. Venezia: Marsilio

Francesca Suppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Nel quadro dell'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Fogazzaro, Tiziana Piras ha curato l'edizione critica di *Piccolo mondo antico*, recentemente pubblicata da Marsilio. Dopo *Piccolo mondo moderno*, a cura di Roberto Randaccio e con introduzione di Daniela Marcheschi, questo è il secondo romanzo di Fogazzaro restituito secondo attuali criteri filologici, nell'ambito dell'Edizione Nazionale.

L'*opera omnia* di Fogazzaro venne riedita da Mondadori tra il 1931 e il 1944, in 15 volumi, a cura di Piero Nardi. Per l'edizione di *Piccolo Mondo Antico* (PMA, 1931) Nardi non si basò sulla *princeps* (1895), né sull'ultima edizione pubblicata in vita dell'autore (1911) e sottopose il romanzo a una revisione linguistica e a un restauro, sulla base degli autografi, riguardante soprattutto i dialetti, che i tipografi avevano talvolta uniformato nelle precedenti edizioni. Questa nuova edizione, invece, si rifà alla seriore del 1911, «presumibilmente preparata mentre il romanziere era ancora in vita e apparsa l'anno stesso della sua morte» (p. 115), e ristabilisce lo stile e gli usi grafici dell'epoca. Il testo del 1911 è emendato, «seguendo la tradizione delle stampe che vanno dalla *princeps* a quella del 1906» (p. 505), solo in caso di evidenti errori di stampa; gli interventi sono segnalati nella *Tavola degli emendamenti* (pp. 505-509), affiancati dalla diversa lezione del 1911 e dalla lezione della bella copia, ove differente dall'edizione seriore.

Nell'*Introduzione* (pp. 11-98) Piras percorre la storia compositiva di PMA (1883-1895), collocando alcuni abbozzi e minute all'interno del percorso biografico e letterario di Fogazzaro. Muove dalla *Preistoria* (pp. 13-23), costituita da due brevi appunti del 1883 e poi da un abbozzo di trama del 16 agosto 1884, scritto poco dopo la conclusione della stesura di *Daniele Cortis* e poco dopo la morte dello zio Pietro, che si era adoperato a favore del matrimonio contrastato dei genitori dello scrittore. In una lettera a Felicita Buchner del 1885, Fogazzaro pensa a un possibile titolo del romanzo, *Storia quieta*, con cui allude alla premienza «del sentimento domestico, della poesia dell'infanzia e della vecchiaia» (così immaginava i temi dell'opera già in un appunto del 1883); da questa esigenza tematica deriva la scelta di collocare il romanzo negli

anni 1851-1859, durante il «'decennio di preparazione' alla seconda guerra risorgimentale in cui ripresero vigore il movimento mazziniano e la realpolitik di Cavour» (p. 18). L'interruzione dopo la stesura dei primi due capitoli coincide con la riflessione sulla necessità di rendere protagonista il «mondo valsoldese calato nella storia risorgimentale e partecipe al dibattito sul ruolo della chiesa nella vita degli uomini e sul risveglio di una coscienza cristiana» (pp. 18-19), a seguito della lettura delle *Novelle e paesi valdostani* di Giuseppe Giacosa; inoltre l'autore è interessato, in quel periodo, al tema dell'amore sublime, sviluppato nel romanzo *Il mistero del poeta* (1888) e nel discorso *Un'opinione di Alessandro Manzoni* (1887), in cui Fogazzaro si discosta dall'autore dei *Promessi sposi*, contrario alla rappresentazione letteraria della passione amorosa. Tra le molteplici sinopie della genesi di *PMA*, la riflessione sull'amore risulta particolarmente interessante, poiché mostra il tentativo di conciliazione tra l'amore sublime e il matrimonio, come confida l'autore a Ellen Starbuck, dichiarando di voler «rappresentare un ideale d'amore nel matrimonio» (p. 22). Il risultato finale si discosterà dalle intenzioni iniziali; come rileva Piras,

il matrimonio tra Franco e Luisa non rappresenta una forma d'amore tesa alla comunione di due anime che si elevano e sopravvivono nell'ultraterreno, come per il poeta e la Violet del *Mistero*, ma la descrizione del suo fallimento, dei guasti ai quali vanno incontro due anime seppure innamorate, del loro perdersi e del loro ritrovarsi solo dopo un dolore devastante». (p. 22)

La riflessione sull'amore è legata a istanze autobiografiche: si interrompe forzatamente in quegli anni il rapporto profondo con Felicita Buchner, istituttrice dei nipoti dal 1881, trasferita a Udine per volontà della moglie dello scrittore. La Buchner diventa interlocutrice delle riflessioni di Fogazzaro, figura purificatrice di amore spirituale, fonte d'ispirazione letteraria; il carteggio con lei è inoltre prezioso testimone della genesi di *PMA*: «documenta i progressi, gli intrecci narrativi sperimentati, le cassature e le riscritture di interi capitoli, i dubbi e le ragioni morali che caratterizzano i personaggi e le loro scelte» (p. 26).

La curatrice prosegue delineando la successiva storia compositiva anno per anno (dal 1887 al 1894), portando alla luce gli eventi biografici e le riflessioni intime che trovano riscontro nel romanzo: nel 1887 il lutto sfiorato con la caduta del figlio nel lago, nel 1889 la ricerca di un «piano morale», che «imprimerà a *Piccolo mondo antico* quel respiro ampio e composito che ne garantisce a pieno titolo l'ingresso tra i classici della letteratura a cavallo fra Otto e Novecento» (p. 33), tra 1890 e 1894 la riflessione sull'evoluzionismo e il tentativo di conciliarlo con l'ortodossia cattolica. Il piano morale del romanzo consiste nel «far vedere la norma

direttiva della vita dei miei personaggi e le sue conseguenze» (p. 32), dichiara l'autore alla Buchner, proseguendo con la fondamentale descrizione delle categorie umane, che in *PMA* verrà attribuita al personaggio del prof. Gilardoni. Come osserva Piras,

si può affermare che in *Piccolo mondo antico* si riassume una ricerca del senso che ha il nostro transito terreno, ricerca che ciascuno è chiamato a condurre: e Fogazzaro la conduce tra passioni amorose e spinte mistiche, tra memorie del passato che scaldano il cuore, tra una fede vissuta in una difficile conciliazione tra l'ortodossia e la scienza nuova, l'evoluzionismo darwiniano, tra gli entusiasmi per un impegno patriottico militante e le delusioni subite all'indomani dell'unificazione d'Italia. (pp. 11-12)

Nel 1894 Fogazzaro termina la minuta del romanzo; nel 1895, durante il rimaneggiamento per la stesura della bella copia, muore improvvisamente di febbre tifoidea il figlio Mariano; poco dopo, lo scrittore si trova a correggere i capitoli dedicati alla morte di Maria e al lutto dei genitori: «Le correzioni all'episodio della morte di Maria riaprono in Fogazzaro la ferita ancora sanguinante per il lutto che lo ha colpito, ma il dolore sferza la mente dello scrittore e gli permette di valutare quanto 'la tesi religiosa e morale del romanzo è vera'; quanto il dolore vissuto secondo i precetti di Cristo sia per lui motivo di crescita interiore e di consolidamento della fede» (p. 75). I personaggi gli appaiono ora più reali, come scrive alla figlia Gina («Vedo meglio anche nel cuore dei miei personaggi; essi hanno preso una certa maggiore consistenza e realtà»); le reazioni di Franco di fronte alla disgrazia subiscono un processo di riscrittura «in preda a sensazioni fortissime, confidate tempo dopo a Giacosa: 'Se anch'io non temessi le parole grosse direi che li rifeci col sangue del cuore'» (p. 75).

L'apparato critico e i commenti sono inseriti in due sezioni successive al testo del romanzo, cui si richiamano attraverso la numerazione dei paragrafi di ogni capitolo. *L'Apparato critico* (pp. 511-545) comprende le varianti tra la bella copia, la *princeps* e una selezione delle successive edizioni (tutte le edizioni Galli, ove si suppone l'intervento diretto sulle bozze da parte dell'autore, mentre solo alcune edizioni dopo il 1899, quando il romanzo è edito da Baldini, Castoldi e C.), fino alla seriore del 1911.

Il *Commento* (pp. 547-606), ampio e accurato, si articola sul versante filologico e compositivo, su quello tematico e critico, su quello intertestuale. Sono di grande interesse i brani della minuta che Piras include nel commento; laddove l'epistolario lo consente, la curatrice fornisce le ragioni della modifica ricorrendo alle spiegazioni che lo scrittore dava ai suoi corrispondenti. Sul piano tematico, Piras individua figure e temi ricorrenti nella produzione di Fogazzaro, fornendone abbondanti esempi,

con ricca documentazione bibliografica attinta dalla critica novecentesca su *PMA*. Infine, nel commento sono citate le reminiscenze letterarie più significative, tra cui spiccano i numerosi contatti intertestuali con i *Promessi sposi*, cui fu paragonato il capolavoro di Fogazzaro fin dal primo, grande successo editoriale.

Curreri, Luciano (2008). *Metamorfosi della seduzione: La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*. Pisa: Edizioni ETS, 319 pp.

Giuseppe Traina
(Università degli Studi di Catania, Italia)

In questo primo decennio del ventunesimo secolo il dibattito sulla critica letteraria in Italia ha assunto spesso, com'è noto, connotazioni funeree o apocalittiche: peraltro, la gran parte degli enunciatori di questa crisi, o fine, o morte della critica contemporaneamente sfornavano, con pacifica serenità, non pochi volumi di critica letteraria.

Per fortuna c'è stato anche chi, senza impelagarsi in sterili certificazioni di morte presunta, ha preferito la prassi della critica, ha scelto cioè di misurarsi con la concretezza dei testi da studiare, affinando gradualmente i propri strumenti ma, anche, evitando di identificarsi nella rigidità di un metodo ideologicamente assunto come verità assoluta (era stato questo, com'è noto, l'errore più spesso compiuto da tanta critica novecentesca: ma s'era trattato, per lo meno, di un errore compiuto *ex abundantia cordis*).

Alla non troppo folta schiera di chi non ha creduto alla morte della critica ma, anzi, ha praticato la critica, in questi anni, con appassionata agilità di movimento, acribia filologica e duttilità di metodo appartiene di certo Luciano Curreri, italianista di formazione torinese, francese e fiorentina, ora docente di Lingua e Letteratura italiana all'Università di Liège. Che si sia occupato di Collodi e dei testi derivati dalle *Avventure di Pinocchio* (le cosiddette 'pinocchiate'), di Salgari o di Dessì, di Sciascia e della letteratura incentrata sulla guerra di Spagna (in quel notevole *Le farfalle di Madrid*, 2007, che ha avuto anche un'edizione spagnola nel 2009), Curreri ha dimostrato di saper fare una critica che definire comparatistica a me pare riduttivo, come dirò in conclusione.

Lo dimostra anche questo volume, che è dedicato ai temi del corpo femminile e della malattia implicante seduzione: temi che vengono studiati in alcune opere esemplari, fra Otto e Novecento, di d'Annunzio e di altri scrittori, tra i quali assumono particolare rilievo Capuana e Tarchetti, Clarín e Fogazzaro, Gautier e Verga, Gide e Valéry, Louÿs e Villiers de l'Isle-Adam, James e France. A dispetto di quel che si potrebbe dedurre da questa troppo rapida sintesi, la critica di Curreri non è solo tematica, perché quel tasso di astoricità che spesso è il rischio della critica tematica

qui è tenuto lontano dall'attitudine a leggere ogni fenomeno letterario in rapporto con una storicità che non è – e ci mancherebbe altro! – quella del più teleologico e superato storicismo ma assume, invece, contorni duttili: insieme rispettosi della collocazione del testo nella rete dei suoi rapporti con il pensiero contemporaneo e della valenza che il testo ha assunto in proiezione futura, più che per i lettori (era questa, in fondo, la trappola dello storicismo più vieto) direi per i letterati che seguiranno e che non potranno sfuggire alle più varie declinazioni dell'*anxiety of influence*.

Ecco perché, in definitiva, i confini cronologici dell'indagine di Curreri (1869-1913) sono leggibili in una prospettiva prettamente novecentesca, come la sua assai condivisibile lettura di d'Annunzio, in particolare di tre fra i suoi romanzi più ostici: *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* e *La Leda senza cigno*. Ma, al di là di quello che risulta dall'analisi del singolo autore o del singolo testo, il centro d'interesse del volume risiede nella verifica di quanto sia 'lunga' la 'durata' del processo di «estetizzazione culturale del patologico» che tali romanzi veicolano e rafforzano. Lungo ma, attenzione!, delimitabile storicamente; se, infatti, Curreri ha scelto di concludere la sua indagine alla vigilia della Grande Guerra è per la consapevolezza di un fortissimo discrimine storico-culturale: basta pensare a *La coscienza di Zeno* per cogliere quanto la prospettiva sveviana sia diversa nell'affrontare il tema della malattia femminile.

Le poche cose qui dette raccolgono soltanto alcune tra le tante sollecitazioni, anche metodologiche, che questo volume offre: chi conosce le ricerche di Curreri lo sa, c'è in lui come un'irrequietezza centrifuga che lo spinge sì a lavorare sempre in dialogo con la bibliografia critica precedente, ma attraversandola senza timori reverenziali, e anzi, con la continua tendenza a rimettere in discussione i risultati acquisiti, per rilanciare le conclusioni (anche le proprie) verso nuove prospettive. Se la critica di Curreri sfida la comparatistica sul suo terreno (i temi, soprattutto, ma anche i nessi transnazionali), può farlo a buon diritto, perché nel suo modo di lavorare – la messe poderosa dei riferimenti bibliografici poliglotti e l'imponente apparato di note lo testimoniano – non v'è traccia di quei voli pindaricamente astorici che fanno spesso crollare miseramente le interconnessioni architettate da certa comparatistica odierna.

Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese: Saggi e studi (1942-1987)*. Prefazione di Gianni Oliva, con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Rocco Carabba

Giulia Zava
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Guy Tosi ha dedicato più di quarant'anni allo studio di d'Annunzio e all'indagine dei vari aspetti del rapporto del Vate con la Francia: più di quarant'anni per un totale di quarantuno studi finora sparsi, contenuti in riviste datate e di difficile reperimento, ma che sono stati adesso raccolti – e molto spesso anche tradotti per la prima volta in italiano – da Maddalena Rasera. Dall'intenzione di restituire una nuova monografia allo studioso – che si aggiunge alle due pubblicate in vita, *D'Annunzio en Grèce* e *D'Annunzio en France* – sono risultate più di milleduecento pagine, suddivise in due tomi, a comprovare una fluviale ma non per questo meno ponderata riflessione, rivolta dall'Ordinario della Sorbona all'uomo che non ebbe occasione di conoscere. Nonostante le vane richieste effettuate in tal senso dal giovane ricercatore all'ormai disincantato artista, il venticinquenne volle infatti continuare ad approfondire le sue indagini, diventando colui che, come afferma Gianni Oliva, avrebbe «contribuito in maniera decisiva a far scoprire d'Annunzio in Francia e, soprattutto, a restituire il volto francese del poeta» (p. 7), lo studioso dalla visione pionieristica che ricorda Pietro Gibellini nella sua *testimonianza italiana*, il generoso accademico di quella *francese* di François Livi. Proposti qui nell'ordine di pubblicazione, i saggi tosiiani esplorano con finezza un mondo ricco di suggestioni, lungo le tre direttive della scoperta di inediti del poeta, delle sue amicizie francesi e della presenza di fonti d'oltralpe nella sua opera.

In un'epoca in cui potevano ancora risuonare le osservazioni di critici come Thovez e Lucini, lo studioso italo-francese decise infatti di fondare ampia parte delle sue ricerche proprio sull'analisi delle fonti (fonti, e non plaghi). L'importanza di un esame di tal genere è testimoniata, ad esempio, dalla dichiarazione di Andrea Sperelli di aver bisogno «d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta» per iniziare a comporre, o dalla ancor più esplicita confessione di d'Annunzio in una lettera-prefazione al Giovanni Episcopo («nessuna lettura valse a fecondarmi»). Le due affermazioni

fuorono ricordate dallo stesso Tosi nel capitale intervento *D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese*, tenuto nel convegno pescarese del 1979 e qui riproposto alle pagine 761-792 (per le due citazioni, cfr. p. 762), ma le letture del poeta furono da subito considerate, dal professore, ispirazione e ri-creazione: fecondazione, appunto.

Ecco quindi che i nomi di Maupassant, Zola, Flaubert, dei Goncourt e di Paul Alexis tornano negli articoli sul Naturalismo francese, esempio stilistico e tematico del primo periodo dannunziano; ecco che il *D'Annunzio parnassiano, bizantino e simbolista* (pp. 793-848) e gli *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese* (pp. 855-940) restituiscono le considerazioni dell'autore che, da Gautier a Heredia, da Baudelaire a Taine, giungono fino all'effetto provocato in lui dalla rima cesellata di Théodore de Banville (nella quale, messa in scena, è forse «lecito vedere anche uno dei primi stimoli a scrivere in francese per il teatro», p. 861). Il motto «il verso è tutto», il problema della bellezza e della forma, il lavoro del fare poesia, l'«esotismo» e l'«erotismo»: sotto la lente di Tosi tornano temi e riflessioni che furono di d'Annunzio come - e, almeno in parte, proprio in quanto - della cultura francese. Ancora, il dannunziano culto della parola, la sua «idolatria verbale» (p. 651), dimostra di risentire delle posizioni di Gautier e di Huysmans; la seduzione della lingua francese è tale da spingere il poeta a ricercare la forma italiana che le corrisponda a partire dalla comune origine latina (per esempi in tal senso, cfr. il saggio del 1978 *Influenze francesi sulla lingua e lo stile di d'Annunzio: dall'«Isottee» al «Piacere»*, in particolare pp. 661-668), ma il fascino d'oltralpe si ripercuote pure nel suo ideale di prosa vivente e nel carattere e nei gusti di Andrea Sperelli. Ecco dunque che all'intervento sulle influenze stilistiche segue, nelle pagine del volume che rispecchiano l'ordine delle riflessioni tosiane, proprio uno studio su *le fonti francesi dell'estetismo di Andrea Sperelli* (del 1978, qui alle pp. 689-728), ma a una folgorazione ne segue un'altra meritevole di approfondimento e quindi eccone *qualche fonte dell'erotismo* (ancora del 1978, pp. 729-744). Se il '78 fu *annus mirabilis* per l'analisi del protagonista del *Piacere*, nel 1981 anche Giorgio Aurispa fu oggetto di un esame *nei suoi rapporti con la cultura francese* (pp. 981-1062), pubblicato poco dopo *D'Annunzio e il romanzo futuro* (pp. 941-979), a sua volta strettamente collegato al già citato *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese* (pp. 855-940). Pensare al *Trionfo della Morte* comporta necessariamente pensare a Nietzsche e alla dottrina superomistica, della cui influenza Tosi per primo rivendicò responsabilità francesi, in una riflessione che attraversò i suoi studi in particolare a partire dagli anni '70 (il contributo *D'Annunzio scopre Nietzsche*, qui alle pp. 469-511, è infatti del 1973); basta tuttavia scorrere le pagine che precedono l'intervento - e conseguentemente i saggi degli anni '40-'60 - per accorgersi di una ricorrenza onomastica che, nelle suggestioni del filosofo tedesco, sa realizzare da subito la complessità di quelle che furono del poeta. Dalle ispirazioni

naturalistiche al sentire nietzschiano, la ricerca di Tosi ha ripercorso il pensiero di d'Annunzio nell'ottica di ciò che le sue letture francesi comportarono, di un'inesausta ricerca (perché «quello che cerca nelle sue fonti risponde a quello che lui è e, scegliendole, sceglie se stesso», inquadra Rasera, p. 23), di un alimento, di una - per riprendere le parole di Tosi che furono di d'Annunzio - «fecondazione».

«La ricerca di fonti così considerata, non come un fine ma come un mezzo, è solo un lavoro di avvicinamento, ma la verità - compresa la verità estetica - è a prezzo di questo compito ingrato», diceva lo studioso nel 1963 (cfr. *D'Annunzio e la Francia*, p. 229). Nobile compito, assolto da Tosi con la stessa cura con cui affrontò gli altri due rami complementari della sua ricerca su d'Annunzio e la Francia: dal libro alla vita, dalla lettura alla conoscenza personale, lo studioso volle infatti esplorare anche le frequentazioni francesi del poeta, convinto che dall'incontro spesso potesse scaturire l'apprezzamento e viceversa, e, ancora, che da questi potessero sorgere nuovi testi.

In tal senso, il continuo intrecciarsi delle riflessioni può, ad esempio, portare ai cosiddetti «sonetti cisalpini», pubblicati per la prima volta da Tosi nel volgere degli anni '30 e poi riproposti nel 1942 (cfr. pp. 53-69), e all'uscita nel 1947, dopo anni in cui era esistita solo in bozze, di *Laus Vitae* (cfr. il contributo *Gabriele d'Annunzio in Grecia e l'incontro d'Ulisse*, qui alle pp. 85-99). Tradotta da Georges Hérelle, la pubblicazione della *Maia* francese fu a lungo attesa (già nel 1921 André Doderet fu inviato a richiedere l'autorizzazione al poeta), proprio poiché traduttore ed editore non volevano che questa vedesse la luce senza il consenso di un d'Annunzio ormai trasferito al Vittoriale e refrattario al confronto. Ancora, l'impegno per la pubblicazione di inediti si concretizzò anche nell'uscita, nei «Quaderni dannunziani» del 1965, di sei liriche passate dalle mani di Maria d'Annunzio direttamente a quelle di Léon Kochnitzsky e quindi a quelle di Tosi (cfr. *L'Album di Donna Maria con sei poesie inedite di Gabriele d'Annunzio*, pp. 367-394). Si è fatto in precedenza il nome di Hérelle, del cui carteggio con il poeta lo studioso fu il primo, nel 1947, a fornire un'edizione: primo contributo - e per lungo tempo anche l'unico - nel consegnare un rapporto epistolare ricco di rifrazioni, ulteriore segno di un contatto tangibile dell'autore con la cultura francese.

Il nome del traduttore non è certo l'unico della costellazione di amicizie intessute da d'Annunzio, che, sorta anche grazie ad Hérelle, vide splendere, ancor prima di un suo soggiorno in Francia, personalità del calibro di André Gide e Romain Rolland, ispiratore, quest'ultimo, di alcuni aspetti del personaggio di Effrena (cfr. *Una fonte inedita del «Fuoco»: Romain Rolland*, pp. 407-420). Gli incontri si fanno letture che si fanno fonti: i tre piani delle analisi tosiane, si è detto, si intrecciano continuamente. Il quinquennio parigino - 1910-1915 - è iniziato da ritrovi con colleghi e giornalisti, da *le relazioni [...] nel mondo del teatro in Francia* (pp. 159-

190) e dalle conseguenti amicizie con Sarah Bernhardt, Jacques Rouché e Gabriel Astruc. Tosi ne rende notizia, esplorando rapporti fecondi sia per il poeta italiano che per la controparte francese. Ecco sorgere i carteggi con Claude Debussy, Anna de Noailles e Anatole France, ma anche con intellettuali che ammisero esplicitamente un debito nei confronti dello scrittore: Maurice Barrès, ad esempio, costante ammiratore del poeta pescarese e dedicatario di quella prima opera francese dannunziana che stimolerà i *Roi des saturnales* («una replica abbastanza diretta al vostro prodigioso *Saint Sébastien*», scriveva infatti l'accademico, in una lettera del 1913 riportata nel saggio *Gabriele d'Annunzio visto da Maurice Barrès*, pp. 305-342). In *Gabriele d'Annunzio e Paul Valéry* (qui alle pp. 203-224), invece, Tosi indagò un'amicizia sorta in un unico incontro e alimentata da non molte epistole, ma che si dimostrò, secondo lo studioso, un'amicizia «senza riserve, senza amarezze, senza rottura [fra due scrittori] capaci di amare, l'uno nell'altro, quello che non era esattamente 'della loro essenza'» (p. 204). Dagli anni francesi alle *luci e ombre* che sottotitolano il *tempo del Vittoriale* (così nell'intervento del convegno del 1986, qui alle pp. 1063-1124), Tosi risveglia i contatti e gli incontri fra la cultura d'oltralpe e la personalità del Vate, ora colto come uomo, ora come lettore, ora nella sua fragilità, ora nella sua ideologia.

Pubblicati centocinquanta anni dopo la nascita del poeta e cinquanta dopo le celebrazioni che sentirono, fra le altre, la fondamentale relazione di Tosi *D'Annunzio e la Francia*, i due tomi riescono a rendere merito all'attività di un importante studioso, rileggendola compiutamente a ormai quindici anni dalla sua scomparsa. Arricchita da testimonianze che, oltre al rigore del critico, offrono la commossa immagine dell'uomo e introdotta dalla chiara penna della sua curatrice, l'opera fa rivivere un grande studioso e la sua monumentale produzione, consegnandola in tutta la sua limpida esattezza.

Gibellini, Cecilia (a cura di) (2015). *Io ho quel che ho donato = Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013)*. Bologna: Clueb

Giulia Zava
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Nell'ambito delle celebrazioni per i centocinquant'anni dalla nascita dello scrittore, anche l'Università di Verona ha dedicato un Convegno di studi a Gabriele d'Annunzio, i cui Atti sono stati recentemente pubblicati per le cure di Cecilia Gibellini. Indirizzando l'attenzione verso il d'Annunzio poeta, quello – riprendendo una sempre efficace paronomasia, riportata in sede prefatoria da Raffaella Bertazzoli – del «testo» più che del «gesto», sono qui raccolti interventi che spaziano dalle letture dell'autore ai suoi lasciti letterari, dalle questioni intertestuali alla sua fortuna critica, dalla posizione in campo bellico ai rapporti personali e artistici con la Duse.

Proprio con i due poli di amore e guerra si apre il volume, con contributi che dal Divo portano all'uomo, ma sempre senza che l'uno escluda l'altro. Gianni Oliva dà infatti inizio alle analisi nel segno della modernità e di quel che la tecnologia, la velocità e, in definitiva, il Futurismo hanno significato per colui che nel 1910 avrebbe scritto *Forse che sì, forse che no* («il *vademecum* del rischio, del coraggio, dell'ardimento, come in *Mafarka le futuriste* [1910] di Marinetti», p. 24). Il protagonista del romanzo, Paolo Tarsis, torna, in compagnia dell'amico Giulio Cambiaso, anche nella seguente delineazione del mito della quarta sponda nel pescarese, ad opera di Simona Costa, la quale lo coglie qui ancora nella prima fase della progressiva «metamorfosi dell'esploratore in conquistatore» (p. 33). Lo studio del d'Annunzio più maturo e di un suo mutamento di pensiero potrebbe poi richiamare alla mente quel succedersi di piani temporali tipico del *Notturmo*, del quale Mara Santi andrà, in un altro contributo presente nel volume, a studiare la costituzione dell'*(auto)mitopoiesi bellica*. Guerra quindi, ma, si diceva, anche amore: il terzo saggio, di pugno di Annamaria Andreoli, ci consegna un d'Annunzio descritto con occhi nuovi nei suoi rapporti con la Duse. Dal sapiente quadro delle dinamiche artistiche e personali fra i due, si può poi muovere verso il *focus* di Fabrizio Cigni sulla *Francesca da Rimini*, dedicata all'attrice con le parole «amarti ora e sempre» (d'altronde, «dantismo, iacoponismo e francescanesimo

si alimentavano alla continua fiamma ispiratrice di Eleonora Duse, una personalità senza la quale l'accanimento filologico-erudito del poeta e drammaturgo di questi anni sarebbe incomprensibile», p. 70). All'interno del dibattito sul wagnerismo e della complessiva ripresa della letteratura delle origini da parte dell'autore, le terzine del quinto canto dell'*Inferno* risuonano qui in un rapporto di emulazione.

Sommo *auctor* fra gli *auctores* dannunziani, Dante torna inevitabilmente in numerosi degli interventi qui raccolti e accomunando, altrettanto inevitabilmente, i nomi dei poeti che si intrecciano in queste pagine, nelle fonti dell'abruzzese come nei suoi successori. Negli Atti, infatti, un posto particolare risulta dato allo studio degli incontri letterari, intesi come intertestualità, come fonti, come lasciti. In un volume dedicato al testo, piace incontrare d'Annunzio immerso in letture shakespeariane – così nello studio di Giorgio Zanetti, il quale individua nel Bardo il modello per un'idea di teatro fra *Politica e romance* –, o del Seicento italiano («cosa pensava Gabriele d'Annunzio del frequente, fors'anche imbarazzante, legame che molti suoi contemporanei istituivano tra la sua arte poetica e quella dei cosiddetti marinisti del Seicento, peraltro vituperatissimi?», si chiede Rosaria Antonioli [p. 113], prima di affrontare un puntuale censimento delle fonti del secolo del Barocco), o, ancora, chino sulle «alte pile di massicci tomi» (p. 189), rinvenuti da Milva Maria Cappellini dietro la tragedia lagunare de *La Nave*. Nuove luci possono poi essere gettate anche su due degli autori più notoriamente presenti nella biblioteca dannunziana, quali Nietzsche e Huysmans. Il primo è oggetto dell'analisi di Gherardo Ugolini, il quale tralascia il più volte indagato mito superomistico per concentrarsi, invece, sulla *Nascita della tragedia* e sulla ricerca di quanto questa abbia pesato nella produzione artistica del pescarese. Il secondo torna invece nella disamina *Sull'invenzione dannunziana* ad opera di Ilvano Caliaro. Se il poeta era solito «muovere da un testo altrui, antico o moderno, al fine di 'trovare' il proprio» (p. 169), lo studioso approfondisce cosa abbia comportato quest'uso per *Il Piacere*, ma anche per *Alcyone* e per la *Fedra*: ecco dunque Huysmans, come si diceva, ma anche il Virgilio georgico e bucolico sotteso nel libro delle *Laudi* e l'intreccio di autori e opere dietro la composizione del personaggio di Chèlubo.

Fonti e ispirazioni, quindi, ma non solo. Passato e futuro possono far idealmente connettere le letture del poeta a quelle di cui sarà lui stesso oggetto. Un caso particolare è, ad esempio, costituito da Giuseppe Ungaretti, di «rimozione» generazionale di cui avrebbe parlato Sereni («bloccava in un certo senso e deviava quanto rimaneva in me, come in tanti altri, della infatuazione per d'Annunzio», confessò il poeta lombardo a tal proposito, in parole qui riproposte a p. 295). Niva Lorenzini affronta dunque cosa il rapporto d'Annunzio-Ungaretti volesse significare, cogliendo in particolare il poeta di Alessandria d'Egitto in un momento maturo della sua scrittura e sapendo valorizzare uno scontro complesso, fatto di contraddizioni e co-

munque, in primo luogo, sempre di letture. Oltre frontiera guardano invece i due saggi di Mirko Menna e di Maddalena Rasera, il primo dedicato alla presenza dannunziana nel teatro di Jacinto Benavente, il secondo negli studi di Guy Tosi: modello culturale in Spagna – ma anche personaggio legato al divismo e all'aneddotica – come in Francia, per gli scrittori come per i critici, d'Annunzio ci viene consegnato, nelle pagine dei due giovani studiosi, nei primi anni della sua fortuna. Se Rasera offre un quadro degli incontri e delle fonti francesi del poeta, se Menna ne delinea i lasciti in Spagna, in un incontro di culture e di tempi, gli altri due interventi raccolti in questo volume ci riportano, con le loro analisi stilistiche e metriche, direttamente nello studio dell'autore.

In particolare, Fabio Danelon si concentra su uno specifico tema, quello matrimoniale (e, quindi, sull'*Innocente* – Tullio Hermil – e su *Giovanni Episcopo*, «gli unici protagonisti sposati nella narrativa lunga di d'Annunzio», p. 212). Il romanziere si dimostra capace di recepire la centralità del tema nella narrativa coeva, rappresentando l'interno domestico degli *Abissi e orrori coniugali*, senza tuttavia soffermarsi per questo su questioni sociali. A conclusione di questa rassegna, un cenno al contributo che aveva invece dato inizio alle giornate veronesi: Pier Vincenzo Mengaldo, nel suo puntuale studio metrico di *Laus Vitae*, esamina come nel disordine e nella varietà di queste rime vada scorto un «io poetante autoritario che per la sua stessa voracità si aliena continuamente nella molteplicità delle 'cose'» (p. 240). Per ricordare in definitiva come, a centocinquanta anni dalla sua nascita, vada sempre ritrovato e restituito un poeta che nel suo testo ha donato quel che aveva.

***D'Annunzio musicista immaginifico (2008).
Atti del convegno internazionale di studi
(Siena, 14-16 luglio 2005).***
**A cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi, C. Orselli.
Firenze: Leo S. Olschki, viii-476 pp.**

Luca Zoppelli
(Università di Friburgo, Svizzera)

L'interesse per il ruolo di Gabriele d'Annunzio nella cultura e nella pratica musicale italiana della *fin de siècle* ha conosciuto un risveglio importante nell'ultimo trentennio. C'è tuttavia una punta di *understatement* nell'affermazione dei curatori, secondo i quali il convegno senese del 2005 fece «il punto sulle conoscenze acquisite» e riempì «i piccoli vuoti di un'indagine che si rivela ancora proficua»: alla lettura degli atti l'apporto sembra ben più sostanziale.

Noteremo, innanzitutto, che il giro d'orizzonte si basa sovente sull'uso di fonti documentarie (materiali epistolari, contratti e fondi d'archivio, spogli di periodici) nuove o poco sfruttate. Esse consentono numerose, sempre opportune acquisizioni su genesi e sviluppi di opere compiute, frammenti, progetti: cito di passaggio lo spoglio di Lara Sonja Uras sui carteggi e altri materiali conservati al Vittoriale, che gettano luce - fra l'altro - su progetti come *La crociata degli innocenti* di Marco Enrico Bossi, *La ville morte* di Boulanger/Pugno, la collaborazione con Richard Strauss. Anche il monumentale studio di Marco Beghelli sul frammento di *Gigliola*, l'opera che Pizzetti avrebbe dovuto trarre dalla *Fiaccola sotto il moggio*, è fondato su una ricchissima base documentaria. Prospettive non meno nuove, tuttavia, scaturiscono dal fatto che un'intera generazione di studiosi, segnatamente di melodramma, si è sviluppata nell'ultimo trentennio a contatto con strumenti teorici e analitici finalmente adeguati a cogliere la complessità della drammaturgia e dei linguaggi musicali della *fin de siècle*, liberandosi fra l'altro dalle semplificazioni estetico-ideologiche di un certo modernismo dogmatico. Lo studio del mondo musicale dell'epoca si è poi esteso a quei rappresentanti che una volta si sarebbero ritenuti minori o minimi, permettendo di cogliere la ricchezza di un intero tessuto culturale: un approccio che, ad esempio, consente a Mila De Santis di articolare il proprio esame della lirica da camera su testo dannunziano ben al di là dei soliti quattro o cinque nomi

(e di illuminare finemente la varietà degli approcci musicali a quei testi, segno che la presenza dannunziana non si risolveva necessariamente in un'omologazione estetica).

Nella complessa temperie di quegli anni, segnata da preziosismo antiquario, mitizzazione delle glorie del passato, volontà avanguardistica di superamento dei codici stilistici del quotidiano borghese, d'Annunzio gioca su tavoli diversi, fra i quali la riscoperta dell'antico (ripercorre il fenomeno, qui, Gianpaolo Minardi) e la promozione delle nuove musiche. Salutari, tuttavia, sono le precisazioni di Guido Salvetti, che invita a non prendere troppo alla lettera l'appropriazione della figura di d'Annunzio realizzata dai membri della 'generazione dell'Ottanta', e a riflettere sulla «liquidazione di ogni utopia riformatrice» (p. 135) che segna, dopo *Fedra*, il rapporto sempre più distante con Pizzetti. Tensioni fra diversi modelli stilistici, *longue durée* e avanguardismo, si notano anche nel campo della realizzazione scenica dello spettacolo dannunziano sui palcoscenici italiani, studiata da Maria Ida Biggi. Da queste carrellate generali, così come dagli studi che si concentrano su singole tappe della trasposizione musicale del teatro di d'Annunzio (Matteo Sansone sulla *Figlia di Iorio* di Franchetti, Virgilio Bernardoni sul *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero, Emilio Sala sulla *Pisanelle*), si ricava l'impressione di una galassia ove spinte diverse - mercato e avanguardia, nazionalismo e adozione di modelli francesi - concorrono a frammentare ulteriormente, attraverso la scelta dei codici stilistici e delle drammaturgie musicali, il panorama già assai poliedrico della produzione dannunziana. Di fatto questi oggetti appartengono a categorie diverse: testi teatrali che d'Annunzio concepisce per musica, addirittura per la musica di uno specifico compositore; *Literaturopern* realizzate, secondo la formula classica otto-novecentesca, intonando un testo preesistente, dopo opportuni sforbiciamenti ma senza intervento del poeta; casi 'misti' in cui l'adattamento è realizzato - talvolta ad opera dell'editore ancor più che del compositore - con la sua partecipazione o almeno con la sua acquiescenza. Il tutto c'invita a rimettere in questione più di un luogo comune fra quelli su cui costruiamo la nostra lettura del repertorio: abituati, ad esempio, a concepire il 'marchio' dannunziano come un elemento promozionale chiave nel mercato culturale italiano dell'epoca, stupisce constatare che proprio lo spregiudicato editore Sonzogno, dopo *Fedra*, sembra spingere Pizzetti a lasciar perdere d'Annunzio (percepito come troppo 'intellettuale' per la drammaturgia del *mainstream* operistico) per un più rassicurante Sardou adattato da Giovacchino Forzano. La materia è ricchissima e centrifuga, e la ricerca patisce talora di una certa dispersione bibliografica, aggravata dal fatto di trovarsi a cavallo fra discipline diverse: stupisce ad esempio che Henri Gonnard tratti della modalità in *Fedra*, senza tener conto delle analisi approfondite dedicate alla questione da Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci nella loro monografia del 1998.

Un punto di forza del volume sta nella volontà di restituire al teatro dannunziano il posto che gli compete nel panorama europeo, una dimensione che può apparire marginale fintanto che l'indagine resta limitata all'aspetto strettamente letterario, ma che riprende la dovuta centralità se si tiene conto del d'Annunzio autore e promotore di teatro, soprattutto per musica. Più ancora che la mancata collaborazione con Puccini, quella con Richard Strauss (che non fu poi così lontana dal concretizzarsi) ha scatenato l'immaginazione della critica. Johannes Streicher preferisce condurre un esame accurato delle due drammaturgie, la Straussiana e la dannunziana, per sottolinearne analogie e incompatibilità, in particolare sul terreno dell'immaginario (giungendo a cogliere piuttosto un'evidente prossimità con le idiosincrasie del teatro di Franz Schreker). Ma è naturalmente Parigi il principale luogo di risonanza della drammaturgia dannunziana fuor d'Italia. Se Alexandra Laederich, specialista dell'opera di Nadia Boulanger, ripercorre la genesi de *La ville morte*, eseguita a Siena proprio in concomitanza con il convegno (e Mauro Bonifacio, che ne ha completata l'orchestrazione, ne fa un'accurata analisi musicale), Anne Penesco svolge un'utile ricognizione della fortuna critica del teatro dannunziano in Francia, da cui si deduce il progressivo *décalage* fra gli aspetti simbolisti di quell'estetica e l'orientamento neoclassico-modernista che prevalse rapidamente nella cultura francese.

Il volume si distingue infine per le prospettive che apre su presenza e funzione della musica nella produzione propriamente letteraria del poeta. Annamaria Andreoli, ripercorrendone la formazione musicale e puntualizzando le sue effettive competenze, dimostra in modo convincente che l'accusa di diletterismo spesso mossagli è in fondo motivata dal fastidio della tradizione accademica italiana verso un intellettuale eclettico; tantopiù, aggiungiamo noi, che questa stessa tradizione ha sempre avuto difficoltà a comprendere il ruolo dei codici sonori nella formazione dei sistemi culturali. D'altronde, d'Annunzio deve molte delle sue tecniche di musicalizzazione simbolista della letteratura all'assimilazione del wagnerismo francese. Ancora Wagner - ma in funzione di riferimento politico-ideologico, parallelo e al tempo stesso alternativo a Monteverdi - sta al centro del *Fuoco*: interessante cogliere, nello studio di Ricciarda Ricorda, il processo di politicizzazione nazionalista che interviene appunto fra *La città morta* e *Il fuoco*, processo che implica un uso diverso del referente wagneriano e un allontanamento dalle prospettive estetiche proposte da Angelo Conti. Giorgio Pestelli analizza le tracce lasciate dall'immagine romantica di Beethoven nell'opera dannunziana, illuminando analogie e divergenze rispetto al modello pur importante di Romain Rolland. Maurizio Giani svolge invece un confronto parallelo fra i 'wagnerismi' di d'Annunzio e Thomas Mann (sostenendo in modo convincente l'ipotesi che la novella *Tristan* sia direttamente influenzata dal *Trionfo della morte*); particolarmente importante l'analisi dell'uso della tecnica del *Leitmotiv* nella co-

struzione narrativa del *Trionfo*, che dimostra la funzione ornamentale, più che strutturale, assunta dalle ricorrenze motiviche. In casi come questi, lo sguardo dell'osservatore allenato a maneggiare tecniche e concetti della ricerca musicologica permette anche una visione più differenziata - e smaliziata - sul laboratorio del grande virtuoso della parola.

Rivista annuale



Università
Ca'Foscari
Venezia

