

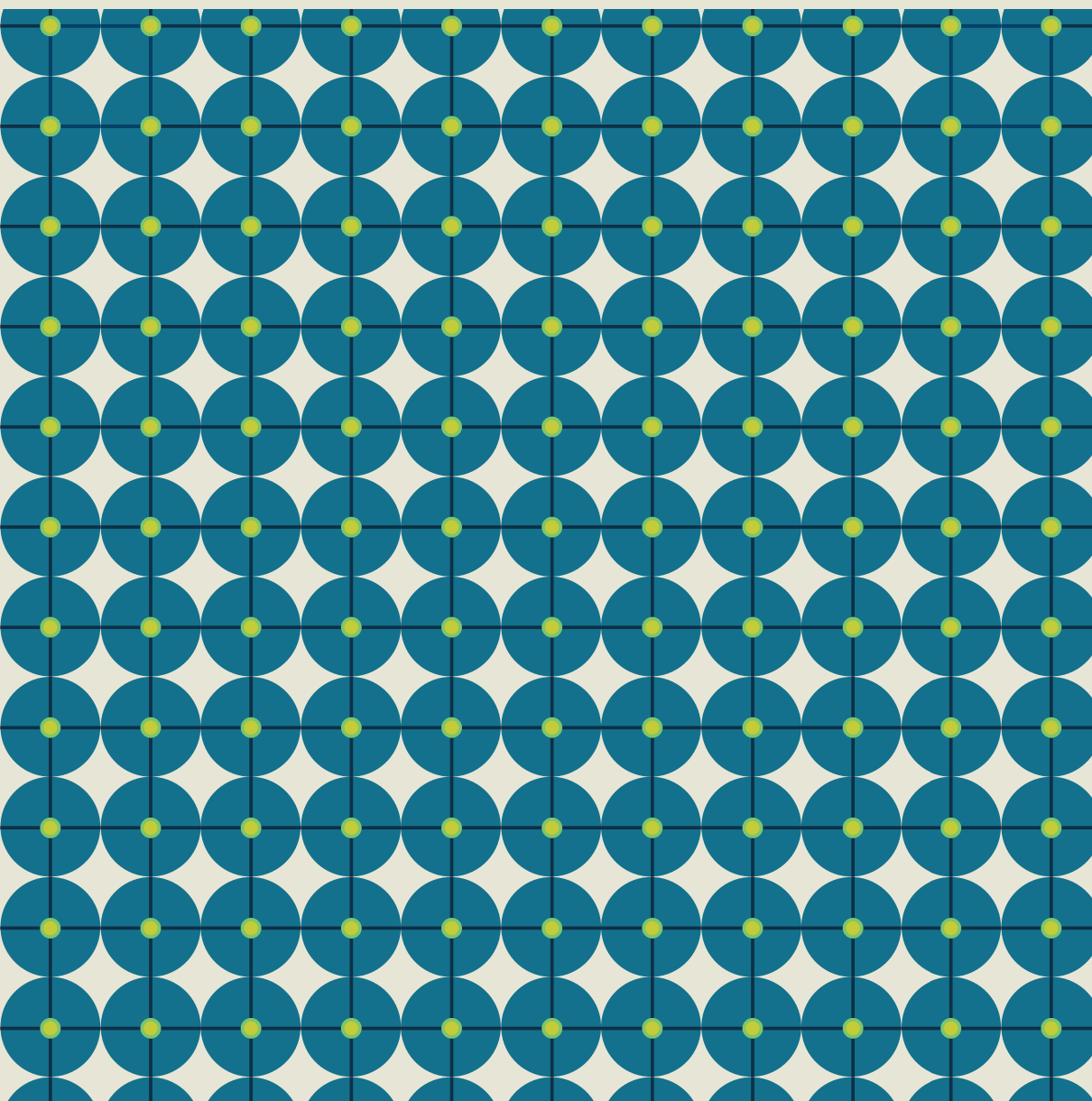
Archivio d'Annunzio

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

Vol. 3
Ottobre 2016



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)

© 2016 Università Ca' Foscari Venezia

© 2016 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

Prefazione

Direzione di Archivio d'Annunzio 7

OFFICINA DANNUNZIANA

Musiche popolari e paesaggi abruzzesi nelle *Novelle dannunziane*

Lara Sonja Uras 9

Spazio letterario/spazio stilistico

Il paesaggio di 'carta' dell'*Innocente*

Maria Rosa Giacon 21

Il paesaggio della Grecia nei *Taccuini*

Carlo Santoli 51

Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele d'Annunzio

Alessandra Trevisan 67

Su le soglie del lido

Spazio e paesaggio nella *Nave*, tra d'Annunzio e Montemezzi

Raffaele Mellace 81

Ut pictura poesis

D'Annunzio, Fortuny e la scena totale

Alfredo Sgroi 97

D'Annunzio paesista

Quattro stagioni tra natura e arte

Pietro Gibellini 111

D'Annunzio e il paesaggio

Saggio di bibliografia

Marialuigia Sipione 127

Lezioni di storia

Paolo Puppa 141

SCHEDE E RECENSIONI

Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012-2015). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Prefazione di Pietro Gibellini; introduzione e note di Maria Rosa Giacon. Milano: BUR, 409 pp.

Michela Rusi

159

Mariano, Emilio (2016). *Da Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal «Fuoco» alle «Laudi»*. A cura di Maria Rosa Giacon. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 252 pp.

Anco Marzio Mutterle

163

Rassegna di pubblicazioni per il centocinquantenario della nascita di Gabriele d'Annunzio

Alberto Zava

167

Officina dannunziana

Prefazione

Direzione di Archivio d'Annunzio

Giunto al suo terzo anno di vita, che per una rivista significa passare dall'adolescenza alla giovinezza, *Archivio d'Annunzio* sollecita uno sguardo retrospettivo e uno prospettico. Nato per aggiungere un polo veneziano ed europeo ai due centri storici degli studi dannunziani, Il Vittoriale di Gardone e il Centro nazionale di Pescara, nel numero proemiale (2014) l'*Archivio* chiariva l'identità e gli intenti dell'impresa, offrendo nelle sue sezioni un ampio ventaglio di saggi, indicativi dei temi e dei metodi cui il gruppo di lavoro cafoscarino è particolarmente orientato. Tema centrale, esposto nel titolo della testata, è la figura dello scrittore, intellettuale e uomo d'azione, ma anche – come indica il sottotitolo – l'intera lunga stagione culturale che lo vide eclettico e indiscusso seppur controverso protagonista, una stagione esplorata in chiave comparatistica, dunque sovranazionale e interdisciplinare. Sul piano del metodo, di conseguenza, un largo spettro di sperimentazioni euristiche uniscono alle collaudate pratiche dello storicismo, della filologia e dell'analisi testuale anche stimoli offerti dalle suggestioni di più recenti scuole: dagli studi culturali alla tematologia, dalle ricerche di genere alla imagologia. D'altra parte un autore poliedrico, operoso nella narrativa e nella prosa di ricerca, nella poesia e nel teatro, vocato alla musica e all'arte figurativa, aspirante insomma a una totalità espressiva e a quella fusione tra arte e vita che gli consentì di contrassegnare tanta parte del gusto, del costume, della politica e della storia, imponeva a viva forza un fecondo intreccio di strategie interpretative.

Una pluralità di approcci caratterizza anche il secondo numero (2015), che raccoglieva gli Atti del convegno tenutosi a Venezia nel 2013, in occasione di un importante anniversario, i centocinquanta'anni dalla nascita di d'Annunzio. Ma se per un verso confermava e arricchiva l'assunto di una sperimentazione critica 'a banda larga', comportava d'altro canto una svolta in direzione centripeta, passo significativo per agganciare il volume al nucleo aggregante di un incontro di studio, occasione di costruttivi confronti dialettici.

Questo terzo numero, attraverso la sezione monografica che lo costituisce quasi interamente, segna un passo in avanti nella ricerca di un centro gravitazionale che ne faccia, dunque, monografia nel senso più pieno e ricco del termine. Si tratta di una via impegnativa, che costringe a programmare per tempo la ricerca e a invitare gli studiosi a convergere-

re su un tema obbligato, ancorché mai di angusto respiro: ma è proprio grazie alle fatiche degli ideatori e degli autori finalizzate a un progetto condiviso che la ricerca raggiunge traguardi più significativi. Nel nostro caso il tema prescelto è quello del paesaggio nel senso più ampio: tema antico e sempre nuovo, sondato in tanti studi anche su d'Annunzio, come mostra l'utile saggio bibliografico che chiude la sezione, ma rilanciato anche da recenti ricerche sulla rappresentazione e funzione dello spazio nella letteratura, sul rapporto tra sguardo estroverso e sguardo interiore, sulla cosiddetta ecologia letteraria che, al modo di certi obiettivi fotografici, cambia la prospettiva tradizionale che metteva a fuoco i personaggi in primo piano lasciando il paesaggio leggermente sfocato sullo sfondo, concentrando l'attenzione sulla natura e degradando transitoriamente le figure a comprimari della protagonista Natura. Il fascicolo attraversa momenti nodali dell'opera dannunziana, dall'Abruzzo mitico di *Terra vergine* e naturalistico del *San pantaleone* al paesaggio 'di carta' stilisticamente conformato dell'*Innocente*, dalla Grecia con i suoi panorami *en plein air* o i cimeli nelle sale dei musei ellenici, fermati nelle concise pagine dei taccuini, fino al paesaggio essenzialmente sonoro del forzato soliloquio, nel diario che Gabriele indirizza all'amante ora preclusa (*Solus ad solam*): ed è ancora la musica che caratterizza lo spazio finzionale della *Nave* di d'Annunzio e Montemezzi; la vagheggiata fusione di pittura e poesia nella 'scena totale' accomuna l'imaginifico Gabriele e l'eccellente talentuoso Mariano Fortuny. Uno sguardo panoramico sulle quattro stagioni della pittura mentale dannunziana bipartita tra luce e ombra chiude la sezione monografica: essa occupa quasi interamente il numero, completato dal testo creativo di uno studioso-scrittore e sigillato da schede recensive.

Con questo numero la rivista si incammina su una via che intende percorrere anche in futuro: quella più impegnativa, ma potenzialmente più incisiva, della struttura monografica.

La prima sostenitrice della svolta, nonché presenza attiva e decisiva nella nascita e nella crescita della rivista, Ilaria Crotti, prende con questo stesso numero la guida del comitato direttivo, già affidata alle mani di Pietro Gibellini, che continuerà a fare la sua parte nell'affiatata squadra che ha creato e conduce coralmemente il vascello veneziano degli studi dannunziani verso nuove mete.

Musiche popolari e paesaggi abruzzesi nelle *Novelle* dannunziane

Lara Sonja Uras
(Conservatorio di Sassari)

Abstract Through his *Novelle* d'Annunzio offers his readers important examples of popular musical traditions from his native land; it is a profane, paraliturgic and extraliturgic music. It is a music of oral tradition that, by its very nature, is always liable to be altered, and was listened to but also practised by the poet in his youth; he manipulated it, partly transformed it and then fixed it, according to an exotic interpretation, in the abstract time of a myth. At a time when, in Italy, ethno-phonetic studies were virtually non-existent, d'Annunzio manages to safeguard an important musical heritage by crystallising it in his literary work. In the *Novelle* music is immersed in an architectural and natural landscape that is already rich in diffused sounds and both vocal and instrumental performance, with their specific techniques, are expertly outlined.

Keywords Gabriele d'Annunzio. Abruzzo. Folk Music. Ethnomusicology.

In un'epoca in cui il bisogno di riscoprire e conservare il passato è anche conseguenza del gusto di una società conquistatrice di luoghi 'altri', il giovanissimo d'Annunzio trasforma un'apparente condizione di inferiorità, data dalle sue origini, in una qualità identitaria. Offre così ai propri lettori le tradizioni popolari della sua terra intensificandone l'arcaicità fino a calarle nel mito, come prodotto della stirpe a cui deve e sente di appartenere. L'operazione avviene all'insegna dell'esotismo, cioè di un apprezzamento in nessun caso innocente, nel quale l'oggetto e i soggetti di interesse vengono utilizzati in un processo creativo di manipolazione-trasformazione che li porta a essere comodamente adattabili a varie esigenze intellettuali.

A cavallo dei due secoli la riscoperta del popolo, in questo caso dei 'rudi' e 'arcaici' contadini e pastori abruzzesi, ha forti implicazioni ideologiche e proprio l'esotismo, interessato solo ad alcune categorie sociali, garantisce una parte della società nei confronti del nascente movimento operaio, meno controllabile, più aggiornato e dunque meno ingenuo. D'Annunzio, infatti, non si preoccupa dell'emancipazione dei popolani d'Abruzzo dalla marginalità in cui si trovano e, accettandone la condizione, li descrive e raffigura immutabili e quindi mitici come il paesaggio nel quale sono calati.

Proprio la musica di tradizione orale funge quasi da via maestra nel percorso identitario dannunziano. Questo repertorio non immutabile ma anzi sempre suscettibile di rinnovamenti, ascoltato, in certi casi praticato e ricordato dal poeta a partire dalle *Novelle* abruzzesi, nell'interpreta-

zione esotica dannunziana non può che essere manipolato, trasformato e di seguito fissato in un tempo astratto. Nel suo interesse di folclorista di fine Ottocento d'Annunzio non denuncia la pericolosa disgregazione e l'imminente disfacimento a cui vanno incontro le tradizioni musicali alle quali si accosta, anche perché essendo in quegli anni gli studi etnofonici pressoché nulli, l'unica possibilità di salvaguardarli è quella di cristallizzarli nella pagina letteraria: pagina che tuttavia può solo descriverne ma non restituirne la concretezza sonora. Ecco allora proprio la descrizione di suoni immersi nel paesaggio e il paesaggio farsi sonoro quasi ad amplificare ciò che si può solo intuire. D'Annunzio 'incastona' la musica, vocale e strumentale, tra ben definiti 'preludi' e 'postludi' paesaggistici fatti di valli, di monti, di acque che risuonano anch'esse di suoni naturali e in questa trama sonora riesce a cogliere le attinenze fra 'temi' ripetuti a distanza, dando vita a complesse simmetrie che contemplan effetti d'eco, ad esempio tra suoni naturali e suoni artificiali.

Collocandosi a una distanza storica sufficiente per poter osservare senza rischiare di esserne 'imbarbarito', d'Annunzio si fa testimone delle pratiche musicali e della vita locale del popolo; vestendo i panni di 'viaggiatore' nella sua stessa terra ha modo di accedere alle fonti vive del mondo agro-pastorale.

La raccolta di novelle *Terra vergine* esce nel 1882, nello stesso anno in cui il poeta intraprende un viaggio in Sardegna insieme a Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella come inviato del «Capitan Fracassa» e della «Cronaca Bizantina» (Uras 2005-2006). Anche nel contesto sardo la musica e il paesaggio locali sono al centro della sua 'indagine' letteraria; interesse questo che avrà notevole ripercussione nella tragedia del 1906 *Più che l'amore* in cui compariranno numerosissimi riferimenti musicali all'isola e in cui il servo sardo del protagonista è suonatore di «*lionedda*»: «Ti ricordi – dice Brando – quando ascoltavamo il vento d'agosto che portava gli stormi rossi allo stagno di Cabras?» (d'Annunzio 1940, 195). Pure qui, come in alcuni casi per le *Novelle* abruzzesi, molti riferimenti sono tratti da letture o da indicazioni fornitegli da storici locali, ma molto proviene anche da ricordi di viaggio. Tra gli studiosi abruzzesi Gennaro Finamore, con una sua raccolta di canti, fornisce importanti informazioni a d'Annunzio.¹ Il folclorista nel *Proemio* a *Canti popolari abruzzesi* del suo *Vocabolario dell'uso abruzzese* spiega che

1 Anche Giannangeli sottolinea che in d'Annunzio la riproposta di canti popolari non deriva sempre da fonti indirette e libresche (Giannangeli 1986, 125). Al riguardo si veda il precoce interesse folclorico dimostrato dal poeta in una lettera a Elda Zucconi del 21 luglio 1881: «Mi dici che a Settembre vorrai che io ti canti una Canzone abruzzese, se no... Non te la canterò perché non ho voce da cantare; le studio sì, ma da me, e le studio dirò quasi analiticamente e fisiologicamente perché di ognuno io farò una *figurina*. Quelle canzoni lì bisogna sentirle cantare in coro dalle donne in lontananza: sono una meraviglia, sono le più belle canzoni popolari d'Italia. [...] Forse te le manderò: sono state raccolte da Tosti, le principali, in un bel volumetto edito dalla Ricordi» (d'Annunzio 1992³, 849n). Si veda anche Tortoreto 2003.

*Canzón*e è il nome generico de' nostri canti. *Stánzia* o *Strófa* il nome dell'ottava e della sestina. *Stanzióla* o *Strofétta*, della quartina e del distico. Per antonomasia, *Canzungìna* il canto religioso. [...] Le canzoni a sfogo di corrucchio portano il nome di Sospetti (*Suspètte*). (Finamore 1880, 267).

Nelle *Novelle* d'Annunzio usa alcuni di questi termini che tuttavia non sempre derivano direttamente da Finamore; una dimostrazione è data da quanto egli scrive nel 1887 in un articolo in cui ricorda gli amici del cenacolo di Francavilla e si chiede se un giorno si ritroveranno tutti insieme a ricantare «in coro le canzoni contadine, le *stanzie*, le *stanziole*, le *partenze* ed i *sospetti*». Conclude l'articolo con il testo della canzone «Ji' me ne part'e mme ne vade vije» (d'Annunzio 1996, 875). Ciò sta a significare che d'Annunzio conosce molto bene il canto tradizionale abruzzese, avendolo anche praticato.

Tornando a *Più che l'amore*, risulta molto interessante la descrizione del carattere del servo, quando l'autore, introducendo la tragedia, racconta che in quell'isolano «persiste il tipo primordiale dell'uomo. Costui vive fuori d'ogni epoca e fuori d'ogni ordine sociale. Non è all'estremo ma all'origine della sua stirpe» (d'Annunzio 1940, 42). Il personaggio risulta quindi molto simile a quei tipi primordiali di contadini e pastori che nelle *novelle* d'Annunzio colloca all'origine della stirpe abruzzese, in un tempo astratto e immobile.

Nel 1903 riguardo alla *Figlia di Iorio* il poeta scriverà a Francesco Paolo Michetti che in essa l'azione «è fuori del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria, come nelle narrazioni popolari» e che «le canzoni del popolo e del contado» gli hanno «dato i modi e gli accenti» (Giannangeli 1986, 119; Sansone 2008). Ogni «canzone popolare» per d'Annunzio (di seguito la *Figlia di Iorio* sarà da lui definita sempre «canzone popolare»), purché «vera», perché prodotto del popolo, porta in sé «una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza». Le canzoni popolari si fanno così manifestazione della «melodia primordiale», «la più profonda parola su l'Essenza del mondo» che tuttavia è «modulata in diversi modi dall'istinto del popolo» (d'Annunzio 1977, 110). Qui il poeta rivelerà tuttavia quanto in realtà sia sempre stato consapevole della mutabilità dell'identità, quando riconoscerà un «istinto del popolo» che modula in «diversi modi» la «melodia primordiale» (110); quindi che la più semplice canzone popolare altro non è che una rappresentazione, un evento sonoro e mimico, che muta nel tempo, suscettibile di improvvisazioni e di interpretazioni, come tutta la musica di tradizione orale. Egli stesso affermerà di seguire la musica «col sentimento d'inventarla» (110), vestendo così proprio il ruolo di un cantore che rimodula una tradizione. Il repertorio orale, infatti, si reinventa su codici prestabiliti che come *nòmoi* permettono, come sottolinea Giannangeli, risemantizzazioni dei testi, contaminazioni e varianti (Giannangeli 1986,

122). Il *contrafactum*, ad esempio, si insinua in un repertorio e ne fluidifica i confini permettendo il passaggio dal sacro al profano e viceversa. Tuttavia lo stesso Giannangeli, rifacendosi alle analisi bartokiane (Bartók 1977), sostiene che mentre nella *Figlia di Iorio* a d'Annunzio si aprirà «la doppia possibilità di *citare* o di *ricreare l'atmosfera*, intervenendo con l'*invenzione*», nelle *Novelle* e nei romanzi egli si limita a citare «(in abruzzese) gli stornelli, *incastonandoli* (il verbo è bartokiano) tra preludi e postludi» che fungono da commenti; oppure «a descrivere e a tradurre in prosa il pianto funebre, a citare e commentare i canti sacri e rituali» (Giannangeli 1986, 129-30). Se tutto ciò è vero, tuttavia nelle *Novelle* vi è un utilizzo di riferimenti musicali a cui si dovrebbe guardare con molta attenzione proprio perché non si tratta di ricreazioni d'atmosfera, ma piuttosto di precisi riferimenti a testi e modalità vocali meritevoli di studi comparativi di natura scientifica e di approfondimenti etnomusicologici.

Manca invece a tutt'oggi un quadro chiaro della presenza della musica popolare negli scritti dannunziani, sia di quella profana che di quella extra e paraliturgica, così importante ad esempio proprio nelle *Novelle*. Ignazio Macchiarella ha sottolineato più volte, come già anticipato da Roberto Leydi, quanto tarda sia stata in Italia l'attenzione scientifica alle musiche devozionali extraliturgiche. Gli studi, fino a non molti anni fa, si sono concentrati solo su testi verbali che, ritenuti «sopravvivenze folkloriche» medievali, sono stati analizzati solo «per la forma e il contenuto poetico»; perfino negli studi di Paolo Toschi «praticamente non c'è alcun riferimento al fatto che i testi in discussione venissero cantati!» (Macchiarella 2003, 348). Eppure d'Annunzio, che ha assistito alle processioni religiose e ascoltato le «litanie» riuscendo a distinguere differenti pratiche vocali e associazioni di voci e strumenti e che ne ha lasciato ricordo nei suoi scritti, meriterebbe al riguardo studi approfonditi.²

Se la visione estetizzante dell'Abruzzo determina spesso negli scritti dannunziani il fatto che termini tecnici come 'melodia' o 'cantilena' siano utilizzati con svariati significati che vanno da 'intonazione' a 'ritmo', tuttavia d'Annunzio non è sempre vago. Non lo è nemmeno nelle *Novelle*, dove a volte sono specificate, al fianco di canti monodici, forme di polivocalità che sfoceranno ad esempio nel preciso ricordo della tecnica descritta nel *Trionfo della morte*: la *compagnia* che si dirige al santuario di Casalbordino intona un canto «dal ritmo lento e uniforme», *Evviva Maria!*,³ alternando responsorialmente due semicori sui due registri, maschile e femminile (d'Annunzio 1988, 843-4). La descrizione continua precisandosi meglio: il canto è «quasi sempre iniziato da una voce unica più possente» che, di-

2 Si veda come esempio l'esperienza riportata dal poeta nell'articolo «La vita al mare» del 1888 (d'Annunzio 1996, 1211-7).

3 Testo riportato per intero in Giancristofaro 1971, 118.

stinguendosi, predomina sulle altre. Nelle *Novelle* solo alcune particolarità risultano invece piuttosto indefinite e ciò porta facilmente a supporre che l'autore in esse abbia solo sperimentato, ponendo le basi per successive descrizioni più tecniche.

Immutabile e romanticamente genuina, la produzione musicale collettiva in d'Annunzio ammette tuttavia (così come è nella realtà delle manifestazioni sonore di tradizione orale) la creazione 'solitaria' del singolo che cantando diviene monumento vivente di quella stirpe a cui lo stesso poeta appartiene e dal cui «dèmone» è ossessionato. Nelle *Novelle* egli ama particolarmente il canto solistico di singoli personaggi (canto che il poeta fa emergere a volte anche in contesti polivocali). Giannangeli, in relazione al *Trionfo*, ma facendone una particolarità di tutti gli scritti dannunziani, parla di una «forte *sopranità* di una voce sul gruppo» (Giannangeli 1986). Un esempio è quello sopraccitato delle *compagnie* che si dirigono a Castelbordino (quando Giorgio Aurispa distingue una voce che emerge fra tutte), «chiara metafora di un misticismo più intenso, o, in un'ottica profana, e magari decadente, di una vocazione più decisa alla bellezza o all'imperio» (Giannangeli 1986, 125). Ma è lo stesso d'Annunzio a sottolineare che la voce, nell'intonare, può 'vincere' le altre e mantenersi

altissima e riconoscibile pur in mezzo all'onda piena per tutta la durata della strofe o del ritornello, significando una fede più impetuosa, un'anima singolare e dominatrice tra la folla indistinta. (d'Annunzio 1988, 844)

Se nella lettura estetizzante dannunziana tale voce appare come una particolare caratteristica del personaggio che canta, nella realtà bisogna considerare che la musica di tradizione orale del sud d'Italia si caratterizza proprio per gli aspetti solistici, oltreché per le diversioni canore di un 'solo' dal gruppo, per forme di eterofonia, per lo sviluppo melismatico e l'emissione a voce alta e forte.

Giannangeli accenna anche all'esistenza di un «*superfeminismo* canoro o estetizzante» (Giannangeli 1986, 125) e sottolinea come nelle opere abruzzesi il «canto popolare» sia gestito dalle donne (Giannangeli 1988, 61). Ciò è rilevabile anche nella novella «Terra vergine», in cui lo «stornello di garofani» è intonato da Fiora «a squarciagola» (tradizionale modalità esecutiva in cui la voce si 'laceri'), mentre la sua personalità musicale si impone sul paesaggio circostante, davanti alle «farnie gigantesche» entro cui il «vento della montagna» alita fungendo quasi da bordone al canto. In questa novella, ricchissima di musica, suoni e descrizioni paesaggistiche, si fa riferimento all'abbazia di San Clemente a Casauria dove, sotto le logge, una *compagnia* di pellegrini ciociari russa e dorme come «carname vivo» (d'Annunzio 1992³, 5-9). D'Annunzio nel 1892 dedicherà all'Abbazia un articolo dove rievocherà l'escursione, fonte dei ricordi, compiuta nel 1881 (nel *Trionfo della morte* lo scritto giornalistico fungerà da canovaccio

proprio al brano relativo a San Clemente). Nell'articolo, ma curiosamente non nella novella, l'autore renderà le strutture architettoniche rivelatrici di un ritmo segreto:

L'armonia composta da quelle linee diveniva più chiara e più pura; e a poco a poco da quel non mai veduto accordo audace d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo; e da quelle sagome e da quei fregi variissimi degli archivolti, dai rombi, dalle losanghe, dalle palme, dalle rosette ricorrenti, dai fogliami sinuosi, dai mostri simbolici, da tutte le particolarità dell'opera, andavasi rivelando per gli occhi al mio spirito l'unica assoluta legge ritmica che le grandi masse e i piccoli ornati concordemente seguivano. E la segreta forza di quel ritmo era tale che riusciva in fine a vincere tutte le discordanze circostanti e a darmi la visione fantastica della intera opera quale era sorta nel secolo XII. (d'Annunzio 2003, 25)

L'architettura diviene sonora anche nella novella «Campane». In essa d'Annunzio fa precedere la descrizione delle tre campane suonate da Biasca da quella del paesaggio circostante, visto all'alba dall'alto del campanile: «le case accovacciate» che dormono, la pianura nel «dormiveglia sotto una cortina di nebbie leggiere», gli alberi che dondolano alla brezza, le colline, l'orizzonte, il mare, le vele. Seguono le specificità sonore di ogni campana (strumenti popolari dalle caratteristiche sonore estremamente interessanti, le campane, in Abruzzo vantano un'antica tradizione musicale): la maggiore, la Lupa, pare farsi umana lanciando dalla «bocca» un «lungo ululo» che si rovescia sui tetti, per tutta la marina e la pianura, dove i campi si svegliano ai suoi «fiotti sonori»; la mediana, la Strega, dal rintocco «stridulo, rauco, fesso come un latrato rabbioso contro l'ululo di una belva»; la terza, la Canterina, dal suono «gaio, schietto, squillante, petulante». Alle tre campane paiono fare eco i suoni provenienti da altri campanili immersi nel paesaggio. Mentre la Canterina esegue le sue «variazioni», si possono udire stornelli cantati e diffusi tra i meli, i mori, i nespoli, i caprifogli e «in mezzo ai campi gialli di cavoli in fiore». Dal campanile, che da luogo di vita diviene il luogo della morte del protagonista, nel «silenzio del Venerdì Santo», la Canterina emette «cinque o sei squille improvvisate [...] suscitando un volo di rondini dalla tettoia nel sole» (d'Annunzio 1992³, 26-31). Anche in questa, come in altre novelle, il personaggio femminile cantando attira l'attenzione del personaggio maschile (qui Zolfina, passando sotto il campanile, intona *Fiore d'erbette*). Così accade anche nella sopraccitata «Terra vergine», dove tra l'altro il rapporto tra canto (quello di Fiora, il cantilenare dei carrettieri, «le avemarie» che si propagano «di chiesa in chiesa») e paesaggio naturale (il querceto, l'erba, le alfane scampanellanti, i fiori, la Pescara che canta) è particolarmente intenso e quasi principale interesse dell'autore.

Nella novella di «Dalfino» le canzoni «gridate a squarciagola» sono in questo caso riferite a un personaggio maschile. Si tratta di quella enfattizzazione 'drammatica' tipica dell'emissione vocale del centro-sud Italia in cui il canto verte su un *climax* espressivo particolarmente intenso che risolve sfumando. Anche in questa novella la natura pare rispondere alla vocalità umana; il paesaggio si fa sonoro con i gridi dei gabbiani che si alzano «a stormi su dalle scogliere» e con «il rumorio de' pescatori» dalla spiaggia (d'Annunzio 1992³, 11).

Tornando alla vocalità femminile, anche in «Fiore fiurelle» due stornelli presenti nella raccolta di Finamore sono affidati da d'Annunzio a una donna. Nara, sotto il sole di luglio, «nel rosseggiare lussurioso di peperoni e di pomidori», canta abbeverando «i solchi arsicci» mentre l'acqua produce «un gorgoglio di schiume dentro la terra arida». A un certo punto il suo cantilenare muta d'intensità e diviene «più forte», fluendo tuttavia «limpidamente per la calma meridiana». Di seguito d'Annunzio riporta il testo, riferibile alla zona di Castiglione a Casauria: «Fiore de line, | lu line ca le fa lu fiore chiare; | la donne ci ji tesse lu panne fine». Ne risuonano l'orto, il campo di fave e l'aia; dal mare il grecale invade il «piccolo mare verde, con un fruscio odoroso». Nara prosegue a cantare «Fiore de mende | senza la mende nen ze po' mmendare; | senza l'amande n'n ze po fa' l'amore!» (d'Annunzio 1992³, 15-6).

Nelle *Novelle* compaiono spesso riferimenti alle «lunghe cadenze» delle canzoni. La prima comparsa, in d'Annunzio, delle 'note lunghissime' però si ha forse in «Pellegrinaggio» (*Primo vere*), con le voci miste dei pellegrini che intonano inni alla Vergine. Ci sono le montanare che «mescon le voci limpide in note lunghissime, a cui | da l'altro carro in coro rispondono gli uomini» (Giannangeli 1986, 127). Nella novella di Fra' Lucerta, dove le campane si ripresentano emettendo una «stridula nota rossiccia sul turchino cupo del cielo», le «lunghe cadenze» sostenute da una voce femminile saranno addirittura fatali al protagonista. Qui d'Annunzio inserisce, commentandola ampiamente, la canzone *Tutte le fundanelle*, che Finamore attribuisce alla zona di Villa S. Lucia e che sarà successivamente intonata dalla contadina Favetta nel *Trionfo della morte*. Un gruppo di ragazze intona «Tutte le fundanelle se so' sseccate; | Pover' amore mi'! more de sete!» Anche qui una voce emerge fra le altre, «sempre l'ultima a morire». È quella di Mena, il cui «mi lungo» della canzone, strascicato «con un dondolamento voluttuoso del capo» e sostenuto «con le labbra socchiuse e gli occhi fissi come a vederlo allungarsi e dileguarsi nell'aria», da suono carezzevole diviene nel finale della novella suono nefasto. La particolare modalità esecutiva di Mena, l'atteggiare il corpo per renderlo sonoro, non è un'invenzione letteraria di d'Annunzio, ma il risultato di un'osservazione diretta, dato che essa risulta una pratica presente ancora oggi in tutto il bacino del Mediterraneo. Proprio nel *Trionfo* (dove ricompariranno le note lunghe, saranno specificate le sequenze accordali e sottolineato lo scorrere

del canto verso dimensioni «liturgiche») d'Annunzio tratteggerà ancora il corpo dei cantori come uno strumento:

Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempirne le ceste, e cantavano. Cantavano un canto spiegato, con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano ad una cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perché la nota sgorgasse più libera dal petto aperto; e tenevano la nota, a lungo, a lungo. (d'Annunzio 1988, 797)

Le lunghe note sono presenti anche nella novella «La gatta», dove le cantilene della protagonista scendono

nel cuore di quella gente che spasima per un tozzo di pane, senza speranza, senza conforto, senza riposo, mentre i gabbiani passano e ripassano a folate gittando i loro liberi gridi alle tempeste ed ai sereni. (d'Annunzio 1992³, 51).

Nelle *Novelle* compaiono anche riferimenti ai canti di lavoro. In «Cincinnati» è intonata dal protagonista una canzone molto nota in Abruzzo, di cui d'Annunzio riporta solo il primo verso: «Amór' amór' acciùccheme 'ssa ràme...». Essa rientra nella categoria dei canti di lavoro, dato che lo stesso d'Annunzio sostiene che si tratta di una «canzonetta castellammarese dalle lunghe cadenze malinconiche, una di quelle canzoni che risuonano su pe' nostri colli nei vespri fiammanti d'autunno, dopo la vendemmia» (d'Annunzio 1992³, 20). La canzone che stranamente nella raccolta di Finamore è riferita alla zona di Castel Frentano sarà in seguito riproposta da Tosti nella sua raccolta in una versione italiana.⁴ Anche in «Bestiame» c'è un interessante riferimento ai canti di lavoro, ma in questo caso in negativo: i mietitori si strascicano «innanzi taciturni, senza un canto, senza una parola», a differenza di Corvo che invece ha «sempre in bocca una cantilena [...] di tre note malinconica, simile a un lamento di tiorba» e «a un accompagnamento funebre». In un paesaggio di «stoppie arse» la «cantilena lunghissima» è affidata questa volta a delle falciatrici (d'Annunzio 1992³, 54). Ai canti di lavoro si accenna anche in altre novelle: nel «Traghetatore» con i «canti del fromento» che si avvicendano «nell'aria quieta» (d'Annunzio 1992³, 250); in «La fine di Candia» con quelli delle lavandaie (d'Annunzio 1992³, 286); nel «Cerusico di mare» con quelli dei marinai (d'Annunzio 1992³, 358-69).

4 Su Tosti si veda Guarnieri Corazzol 1990, 95: «È indiscutibile che Tosti sia il rappresentante di una subcultura musicale, il viandante di un braccio secondario della via maestra della storia della musica. Le sue romanze appartengono a quel filone che Bartók ha definito 'musica colta popolare': non veramente colta, non autenticamente popolare, destinata a un mercato di media evasione tipicamente urbano».

Una novella particolarmente interessante è «La vergine Orsola» per i suoi riferimenti alla musica paraliturgica, al canto di lavoro di Matteo Puriello che canticchiando martella le suola, alle zampogne di Atina, alle «canzoni del vino urlate dai marinari nella notte tornanti alle barche della Pescara». Si accenna a danze e canzoni libertine, a canzoni di mendicanti e a campane che nella vigilia del *Corpus Domini* suonano tutte «a gloria», con le immancabili rondini che schiamazzano e turbinano, oltre a un gruppo di «verginelle coperte di veli candidi» che intonano «*Tantum ergo sacramentum | Veneremur cernui...*» (d'Annunzio 1992³, 79-130).

In «Ecloga fluviale» non compaiono canzoni specifiche e il paesaggio, descritto invece con grande cura, riverbera sonorità diffuse. Musicalmente si tratta di riferimenti vaghi a una «tiorba» (più probabilmente un colascione nobilitato dal linguaggio dannunziano), a un «tentennare eguale di una culla e l'ondeggiare di una cantilena», a una «canzone» non meglio definita che muore «sotto le acacie», in una natura circostante che imita le cadenze lunghe dei canti. Molto suggestiva è tuttavia la descrizione di Zizza che canta una «canzone della patria, lunga, triste, modulata su certi striduli strappi metallici della tiorba, in tono minore», mentre

il narcotico delle note gli fluiva pel corpo lentamente: sotto la tranquillità del mezzogiorno tutte le cose tacevano oziando; il fiume pareva fermo, un canale chiuso, di uno splendore eguale che respingeva i riflessi; sotto lo slancio del ponte la riva si perdeva in una fuga verde di pioppi e di canneti, tra cui i *trabacchi* pendevano come ragnateli enormi. Era la morte calma e silenziosa dell'estate; una frescura dolce alitava nel sole. Ma la canzone moriva a poco a poco su la bocca del cantore; il verso naufragava nel suono, affievolendosi in un gorgoglio della gola indistinto; le corde toccate debolmente ronzavano: non erano più che tre, non erano più che due; l'ultima aveva un gemito sottile allo sfiorare del pollice, fremeva comunicando il vellicamento ai nervi della mano e del braccio. Un formicolio tenue saliva allora pel sangue, si propagava per tutte le vene, si arrestava con un sussulto al sommo del petto, giungeva al capo girando in vertigini; ancora il metallo della corda, a traverso il corpo vivente. Era come un'eco della canzone, un'ultima eco interiore, vibrante nel senso e suscitante dall'anima i fantasmi addormentati. (d'Annunzio 1992³, 70)

Purtroppo però in essa mancano i riferimenti specifici al mondo musicale degli zingari abruzzesi e ciò fa supporre che d'Annunzio non abbia avuto alcuna conoscenza diretta del loro repertorio.

In «La vergine Anna» ricompaiono i canti di vendemmia e il paesaggio si armonizza con intonazioni dei pellegrini. Come in altri luoghi delle *Novelle*, anche qui il canto profano si fa 'sacro': «come il vespro cadeva, ella e Zacchiele ripresero il cammino del declivio. Dietro di loro i coloni

cantarono. Molti altri canti sorsero dalla campagna e si dispiegarono nella sera con la piana larghezza di un salmo gregoriano». Ci sono inoltre il popolo che canta il *Te Deum* e il miracolo durante il quale si susseguono i silenzi e i suoni delle litanie. Anche qui, pur in un contesto liturgico, una voce emerge sulle altre, quasi riproposta dell'archetipo dello *jubilus* (d'Annunzio 1992³, 131-77).

Anche la musica strumentale è presente nelle *Novelle*. In «Toto», ad esempio, il protagonista inizialmente, prima che i briganti gli taglino la lingua, suona un piffero di canna (d'Annunzio 1992³, 32). Ma è nella seconda parte di «Mungia» che d'Annunzio dedica ampio spazio agli strumenti, associati a quel particolare repertorio che è la musica di questua, legata al calendario agricolo e al ciclo vita-morte. Nella prima parte della novella è presentato il cieco «rapsodo cattolico» Mungia, che inizia le sue «peregrinazioni» in primavera e termina nel mese di ottobre. Il suo repertorio comprende «lamentevoli canti cristiani, le antifone, gli invitatorii, i responsorii, i salmi dell'ufficio per i defunti». Il cantore si annuncia ai contadini «con un trillo del clarinetto» di bossolo; dopodiché viene fatto sedere all'ombra di un albero. In suffragio di un morto, dopo un «preludio» con il clarinetto, Mungia intona il *Libera me Domine* e il *Ne recorderis*, «lentamente, su una modulazione di cinque sole note». D'Annunzio sottolinea come «nel canto, le terminazioni latine si congiungono alle forme dell'idioma natale; di tratto in tratto, quasi con un ritorno metrico, passa un avverbio in *ente* seguito da molte gravi rime; e la voce ha una momentanea elevazione di tono; poi l'onda si ribassa e segue a battere le linee men faticose» (nel frattempo, talvolta, a seconda della stagione, si sentono dai campi i cori di vendemmiatrici o di mietitori). Di seguito riprende il clarinetto e suona un «intermezzo» per poi concludere cantando le strofe rimanenti. Nei momenti di riposo dalla questua, Mungia esercita la propria voce cantando il *De profundis* e intrattiene altri mendicanti intonando melodie con «varia ricerca di modi, tentando altitudini insolite». Nella seconda parte della novella il protagonista è a capo di un'orchestrina di mendicanti composta da una viola, un violone «appeso in su 'l ventre per mezzo d'una correggia di pelle d'asino» e una «chitarra a due corde accordate in diapente». I musicanti si esibiscono nelle feste di paese, nei battesimi, nei matrimoni e nei funerali. Di grande interesse è la descrizione che d'Annunzio fa di un tipico spozalizio abruzzese. La novella si conclude con Mungia che, «con in mano un bicchiere colmo», canta «il bel distico rituale che nei conviti della terra d'Abruzzi suol dischiudere ai brindisi le bocche amiche»: «Quistu vino è d'olige e galante; | A la saluta de tutti quante!» (d'Annunzio 1992³, 317-25).

La novella di Mungia risulta tra le più interessanti ai fini di un'analisi di natura etnomusicologica. La musica nella festa è infatti fondamentale per capire, nell'ambito delle società tradizionali, le dinamiche tra gruppi sociali, i momenti di trasgressione permessi e le regole e i ruoli che si stabiliscono fra i generi. In «Mungia» sono sviluppati da d'Annunzio molti

degli elementi solo enunciati in altre novelle e particolare attenzione è data inoltre alla gestualità dei protagonisti: a quella grammatica espressiva che contribuisce, insieme alla musica e ai paesaggi, a definire l'identità abruzzese.

Bibliografia

- Bartók, Béla (1977). *Scritti sulla musica popolare*. A cura di Diego Carpi-tella. Torino: Bollati Boringhieri.
- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Più che l'amore*. Roma: Fondazione Il Vitto-riale degli Italiani.
- D'Annunzio, Gabriele (1977). *Cento e cento e cento pagine del libro segre-to di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1988). «Trionfo della morte». Andreoli, Annamaria (a cura di), *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione di-retta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori, 637-1018.
- D'Annunzio, Gabriele (1992³). *Tutte le novelle*. A cura di Annamaria An-dreoli e Marina De Marco. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1996). *Scritti giornalistici*, vol. 1, 1882-1888. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Finamore, Gennaro (1880). *Vocabolario dell'uso abruzzese*. Lanciano: Roc-co Carabba.
- Giancristofaro, Emiliano (1971). *Il Mangiafavole. Inchiesta diretta sul folk-lore abruzzese*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Giannangeli, Ottaviano (1986). «La Figlia di Iorio e il canto popolare». *La Figlia di Iorio = Atti del VII Convegno internazionale di studi dannun-ziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani, 119-35.
- Giannangeli, Ottaviano (1988). «D'Annunzio e l'Abruzzo del mito». *D'An-nunzio e l'Abruzzo = Atti del X Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 5 marzo 1988). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani, 51-67.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Macchiarella, Ignazio (2003). «Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia». *Enciclopedia della musica, Musica e culture*, vol. 3. Torino: Einaudi.
- Sansone, Matteo (2008). «La figlia di Iorio di d'Annunzio-Franchetti e due libretti verghiani (*La lupa e Il mistero*)». Guarnieri, Adriana; Nicolodi,

- Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena 14-16 luglio 2005). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 271-300.
- Tortoreto, Walter (2003). «Lembi di terra lontana. D'Annunzio e la musica popolare abruzzese». Andreoli, Annamaria (a cura di), *D'Annunzio e la terra d'Abruzzo. Il ritorno del poeta*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 35-42.
- Uras, Lara Sonja (2005-2006). «Viaggi reali e ideali. D'Annunzio, Gabriel e la Sardegna». *Venezia Arti*, 19/20, 103-16.

Spazio letterario/spazio stilistico Il paesaggio di 'carta' dell'*Innocente*

Maria Rosa Giacon
(Studiosa indipendente)

Abstract We will examine the 'paper' dimension of the landscape of the novel that d'Annunzio derived from the letters to Barbara Leoni and from French sources (Flaubert, Zola, Maupassant). The *Innocente* is calibrated by a realistic inspiration, the poetical processes visible in the construction of the landscape, from the palette choices, to the syntax and the rhetorical devices.

Sommario 1 Fonti del romanzo e liricizzazione della prosa. – 2 Travestimenti e alchimie d'un poeta. Per una strategia dell'ambiguità. – 3 Paesaggio visivo e paesaggio acustico.

Keywords A Spiritual Landscape.

1 Fonti del romanzo e liricizzazione della prosa

Prodotto d'una fermentazione creativa composita, non priva d'interferenze con l'incompiuto *Invincibile*,¹ *L'Innocente* deve il nucleo della sua ideazione al motivo, notoriamente mutuato da Maupassant, dell'*infanticidio*.² Intento

1 Come attesta l'epistolario intrattenuto dal poeta con Barbara Leoni. In effetti, il 5 febbraio 1891, mentre l'*Episcopo* sta comparso a puntate sulla *Nuova Antologia*, d'Annunzio dichiara a Barbara il proprio impegno *rabbioso* a una nuova fatica (in Salierno 2008, lettera n. 729: 545). Egli non sembra, tuttavia, aver rinunciato al completamento dell'*Invincibile*, com'è vero che il 25 marzo ancora scriverà alla Leoni: «Stamani ho riletto molte pagine dell'*Invincibile*, con una commozione viva; ho anche sfogliato a lungo le *note*» (lettera n. 756: 564; corsivo nell'originale). E il 10 giugno, riferendosi a una visita a Casalbordino in compagnia del Michetti, sul medesimo «treno che portò me e te a San Vito due anni fa», egli evocava, «passando tra le due gallerie *nostre*, [...] il paradiso perduto che era tutto fiorito di ginestre, ammantato di giallo come in un capitolo dell'*Invincibile*» (lettera n. 835: 642; corsivo nell'originale). Tale oscillazione da un progetto all'altro determinerà una certa affinità d'ispirazione, con il ricorrere di particolari comuni, in taluni quadri paesaggistici dell'*Innocente* e nei primi capitoli, quelli dell'*Invincibile* appunto, del futuro *Trionfo della morte*.

2 Epicentro della storia e tra i casi più rilevanti della famosa (sin troppo) *affaire* dei plagi dannunziani: si tratta del racconto di Maupassant *La Confession*, per il quale vedasi la raccolta *Toine*, in Forestier 1974, vol. 2. Ma il campo delle letture-riletture dannunziane in tema di delitto può contare su molti altri campioni, quali lo Zola della *Terre* (1887) e della *Bête humaine* (1890), il Bourget dell'*André Cornelis* e *Le Disciple*, senza escludere Dostoevskij

alla stesura del *Tullio Hermil*, d'Annunzio ne riferiva a Barbara Leoni in una lettera del 19 maggio 1891, rammentando d'averle accennato la «tela» del suo «lungo» racconto ancora «nella gran sala di Via Gregoriana», lo stanzone (in realtà) in cui s'era trasferito alla fine del '90 dopo la separazione da Maria Hardouin.³ Un riferimento dal quale si evincono due dati diversamente essenziali: l'imminente attivazione di fonti transalpine sinora non utilizzate in sede di romanzo, quanto l'importanza dal punto di vista ricostruttivo del carteggio con Barbara,⁴ notevole zona d'incrocio testuale e meta-testuale cui, in una sorta di moto circolare, d'Annunzio attinge o cui affida i materiali della propria scrittura per poi ritrasporli, una volta affinati, nel romanzo.⁵ Per quanto in particolare riguarda il nostro tema, il carteggio con la Leoni documenta il riversarsi nell'opera di dati naturalistici sui dintorni francavillesi, appresi e rimasti impressi nella memoria degli amanti dall'estate del 1889, quando Barbara aveva raggiunto Gabriele, allora intento alla stesura dell'*Invincibile*, nel generoso Convento di Francesco Paolo Michetti. Si pensi, nel cap. 2, alla descrizione della campagna degli Hermil trasfigurata dalla vitalità primaverile, costellata da verbi polloni e da alberi in fiore:⁶

Le grandi malattie dell'anima come quelle del corpo rinnovano l'uomo [...] Davanti a un arbusto fiorito, davanti a un ramo coperto di minute gemme, davanti a un rampollo nato su un vecchio tronco quasi estinto, davanti [...] alla più modesta fra le trasfigurazioni della primavera, io mi soffermavo, semplice, candido, attonito! | Uscivo spesso con mio

con *Krotkaja, Delitto e castigo* e il dramma, incentrato sul tema giusto dell'infanticidio, *La potenza delle tenebre*.

3 Cf. Salierno 2008, lettera n. 814: 625-6: «sono molto occupato col mio *Tullio Hermil* [...] Il racconto che scrivo è molto lungo [...] Ed è di un'acutezza straziante. È il racconto dell'*infanticidio*... Ti ricordi? Ti accennai la tela, una sera, a cena, nella gran sala di Via Gregoriana, ai bei tempi, quando tu avevi già negli occhi la promessa delle voluttà d'innanzi al fuoco, su i cuscini di damasco» (626; corsivo nell'originale). A breve, in data 10 giugno, il «racconto», divenuto «per naturale espansione della materia d'arte, un romanzo», verrà indicato col titolo *L'Innocente* (lettera n. 836: 644).

4 Il carteggio con la Leoni costituisce uno strumento essenziale per determinare i capisaldi della nuova complessa stesura che, presumibilmente iniziata nel marzo-aprile 1891, sappiamo completata nei primi giorni dell'agosto successivo, avendo d'Annunzio inoltrato in data 5 agosto il manoscritto dell'*Innocente* a Emilio Treves. L'ultima esplicita menzione a Barbara sulla materia del romanzo è quella del 16 luglio (in Salierno 2008, lettera n. 871: 671), dalla quale si evince che l'autore ha composto l'episodio del battesimo di Raimondo (cap. 38), in tal modo ormai avviandosi alla conclusione della storia (cap. 51).

5 Tale il caso del celebre episodio dell'«Usignuolo» (cap. 9), la cui composizione appare scandita dalle lettere del 4, 6, 9, 18, 19, 23 aprile, del 2, 6 maggio, del 1, del 6 e 16 giugno: si veda Salierno 2008, 39.

6 Per *L'Innocente*, cf. Andreoli, Lorenzini 1988.

fratello al mattino [...] | Andavamo per i campi senza mèta [...] Spesso, nel cammino, egli s'arrestava per osservare una pianta. Le sue mani virili erano d'una delicatezza estrema quando toccavano le piccole foglie verdi in cima ai rametti novelli. Talvolta passavamo attraverso un frutteto. I peschi, i peri, i meli, i ciliegi, i prugni, gli albicocchi portavano su le loro braccia milioni di fiori; giù per la trasparenza dei petali rosei ed argentei, la luce si cangiava quasi direi in una umidità divina, in una cosa indescrivibilmente vaga e benigna; tra i minimi intervalli delle ghirlande leggere, il cielo aveva la vivente dolcezza di uno sguardo. (Andreoli, Lorenzini 1988, 413-4)

Estrazione, come da un canovaccio grezzo e tuttavia ben riconoscibile, dalle lettere a Barbara del 15, 17, 20 marzo e del 2 aprile 1891, in cui si rende evidente il carattere artisticamente proiettato delle registrazioni epistolari, altrettante schegge di lavorazione trasposte nel romanzo in una sorta di poetica della doppia vista, fra l'esperienza attuale del solo Gabriele e il ricordo d'un comune vissuto (o immaginato in compagnia di Barbara):

Stamani non ho avuta la tua lettera. La troverò a Francavilla, oggi [...]

Oggi è una giornata mirabile, tutta calda e luminosa. Io rimpiango le nuvole [...]

Oh, *le piccole foglie di primavera, i piccoli germi, le piccole gemme!* (lettera n. 746 del 15 marzo 1891, in Salierno 2008, 553; corsivi aggiunti)

Tra le undici e mezzogiorno, stamani sono uscito per passeggiare [...] Sono uscito solo, perché ho un bisogno invincibile di solitudine [...]. Sono andato per i campi, dove che la primavera sorride [...] teneramente [...]

Bisogna che noi vediamo, a San Vito, o altrove, *una rinascenza di primavera*, un marzo mite come questo, con un sole languido e amoroso come questo.

I tuoi mandorli, i tuoi pèschi! Qui fioriscono ovunque. Stamani sono passato a traverso un bosco di mandorli, che splendeva come l'argento; e non ho avuto il coraggio di rompere un ramo, tanto avevo profondo il sentimento della *vita* [corsivo nell'originale] che quelle creature vegetali vivevano al sole. (Salierno 2008, 555; corsivi aggiunti)⁷

Sempre tremo, quando vedo una cosa che ti piacerebbe, che ti strapperebbe uno di que' piccoli gridi deliziosi... E la campagna è, ora, piena di sorprese. *Ogni giorno ha milioni di foglie nuove, milioni di fiori nuovi.*

⁷ Lettera n. 748, 17 marzo 1891. Si osservi la marcata enfasi nell'uso dell'aggettivo pronominale, «*I tuoi mandorli, i tuoi pèschi!*» (corsivi aggiunti), attestante il ricorso, essenziale in questo canovaccio creativo, alla doppia vista.

In una notte, cento alberi morti risuscitano. (Salierno 2008, 559; corsivi aggiunti)⁸

Stamane mi son levato alle dieci un po' abbattuto. Era una mattina deliziosa, *la più bella mattina* [corsivo nell'originale] ch'io abbia veduta da che sono qui! Sono andato con Ciccillo [Michetti] *in un frutteto prossimo al Convento. Tutti gli alberi erano fioriti: rosei, bianchi*. Ciccillo dipingeva; e io pensavo, in silenzio. (Salierno 2008, 574-5; corsivi aggiunti)⁹

Simile passaggio, dal pre-testo al testo, documenta d'alcune costanti sottese alla resa paesaggistica dell'*Innocente*: direzioni tematiche e retoriche di fondo che, avviate con il *Piacere* (e già con talune novelle), sarà il romanzo del '91 a condurre a debita maturazione, in ciò stesso anticipando la liricizzazione delle strutture prosastiche avvertibile nei paesaggi del *Trionfo*, nelle opere composte o concepite nei tardi anni Novanta, *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*, e persino in talune volute 'barocche' del *Forse che si forse che no*. Così per il compenetrarsi, all'insegna del principio di Frédéric Amiel («un paysage quelconque est un état de l'âme»), di dato paesaggistico e simbolo interiore:¹⁰ fra la rinascita primaverile e la convalescenza spirituale di Tullio che, riacceso dalle grazie della moglie Giuliana, anela a una ripresa del rapporto con lei; per l'intensa animazione spiritualizzante segnata dalla personificazione dell'elemento naturale: «la luce si cangiava quasi direi in una *umidità divina*», «il cielo aveva la *vivente dolcezza d'uno sguardo*»; o per il cromatismo morbido e sfumato dei «petali *rosei ed argentei*» (da rapportarsi al «bosco di mandorli, che splendeva *come l'argento*» della lettera a Barbara; corsivi aggiunti), ossia pronto a riflettere, quale sensibilissimo specchio, gli stati d'animo del soggetto. In effetti, è a simili tendenze interne al paesaggio del romanzo

8 Lettera n. 751, 20 marzo 1891 ([Francavilla al Mare], 20 marzo).

9 Lettera n. 765, «Francavilla, 2 aprile '91». Di questa notazione descrittiva, d'Annunzio fruiva anche nel cap. 1 del romanzo («Villalilla biancheggiava a mezzo dell'altura [...] Gli alberi in fiore, bianchi e rosei trionfi», in Andreoli, Lorenzini 1988, 411): per tale descrizione, cf. il nostro commento nel seguito del testo.

10 Memorabile registrazione del *Journal intime* del 31 ottobre 1852: cf. Amiel 1949, 75-6: «Tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à qui sait les voir, m'apparaisaient charmants et saisissants [...]. Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail». Il principio del *Journal* aveva già sorretto il paesaggismo del *Piacere*, là dove (libro 2, cap. 1) Andrea Sperelli ritrovava nei dintorni di Schifanoia lo specchio della propria convalescenza fisica e rigenerazione spirituale (cf. Andreoli, Lorenzini 1988, 131), proprio come qui s'ilude di ritrovarla Tullio Hermil. Per il rilevante influsso dell'Amiel su d'Annunzio, tuttora imprescindibili sono i riscontri di Guy Tosi: cf. Tosi 1976, 223-82, 249-55 in particolare. Il *Journal intime* veniva sicuramente riletto durante la stesura dell'*Innocente*, come attesta anche la lettera a Barbara Leoni del 12 aprile 1891 (Salierno 2008, lettera n. 774: 586).

che bisogna guardare per comprendere la singolare operazione condotta da d'Annunzio nell'*Innocente*, opera in cui le spinte diegeticamente centrifughe o destrutturanti, tipiche del dettato dannunziano sin dalle novelle, vengono ora studiatamente calibrate nel ricorso ai grandi del realismo tardottocentesco. Già guida - e più di Verga - al giovanissimo *conteur*, la lezione di Flaubert, Zola, Maupassant sarà con ben diversa coscienza fruita nel nuovo romanzo avvalendosi di cospicui imprestiti puntuali, quanto di cellule diegetiche, di lessico e stilemi inscritti nella *langue* transalpina.¹¹ Tali, nel primo caso, i nuclei interi di narrato distribuiti nell'arco del racconto (il canto dell'usignolo del cap. 9; il taglio nel bosco degli Hermil, cap. 14; l'assassinio dell'«intruso», cap. 44; l'agonia di Raimondo, cap. 48),¹² mentre, nel secondo, gli schemi d'azione più cari a quegli *auctores* ('visione alla finestra', 'passeggiata', 'colazione degli amanti', 'veglia a un malato/a un defunto'), i temi e gli stilemi pittorici derivati dal paesaggismo d'oltralpe (polvere d'oro, cielo pallido... < poudre, poussière d'or, ciel pâle...),¹³ e il fitto corredo di lessico sensoriale d'impronta positivista, che, nell'equivalenza di azione e descrizione tipica del realismo francese, faceva del personaggio il soggetto di un'esperienza percettiva interna al racconto. Se alcuni di questi materiali già erano stati assunti nel *Piacere*,¹⁴

11 S'intenda: ciò che principalmente distingue la fruizione giovanile da quella del romanzo del '91 non è la quantità, nell'uno e nell'altro caso i prelievi essendo assai consistenti e numerosi, bensì la diversa coscienza artistica con cui il d'Annunzio giovane e l'autore maturo si rapportano alla materia realista. Mentre il primo ricorre alla lezione dei *maîtres* per provvedersi di un alfabeto narrativo elementare si da rimpolpare la tenuta del proprio *récit*, il secondo unisce all'intenzione del rinforzo diegetico le ragioni della poetica e dello stile, in una strategia di contenimento consapevole delle spinte, sempre più incalzanti, del suo lirico dettato. Per la lezione dei maestri francesi nel d'Annunzio novelliere, si veda comunque Tosi 1981, 59-106. Il saggio dell'illustre italianista è ora consultabile anche in Rasera 2013, 1: 761-92.

12 Per un esame più approfondito di queste e altre derivazioni dannunziane nell'*Innocente*, si rinvia a Giacon 2012, «Introduzione», 40-4, e «Appendice delle fonti realiste», 381-409.

13 Si pensi a motivi quali la 'navigazione delle nuvole', il 'lacerarsi della stoffa' celeste, lo stendersi o il dissolversi del 'velo' o dello 'schermo' nebbioso trapassato dai raggi solari, alle metafore del 'latte', dello 'stormo' e del 'gregge' aerei, e dunque a forme come *flottille de nuées; voile léger, transparent-gaze/mousseline subtile, mince; poussière d'or-lumineuse-blonde de soleil; lait-laiteux; plumes-bande de cygnes; tropeau de l'air-toison-flocon de laine-flocons pâles*, e molti ancora. Viaggiatori infaticabili fra i domini della prosa come della poesia, con notabili esempi in Hugo e Gautier, simili temi e stilemi si osservano sottoposti dai *maîtres* del realismo tardottocentesco a un caratteristico aggiornamento funzionale. Invero, con i Goncourt, ma soprattutto con Flaubert, Zola e Maupassant, l'elemento descrittivo della tradizione si converte, anche per influsso positivista (tainiano, in special modo), in uno strumento di lettura sensoriale da parte del personaggio. Per simili presenze e i loro echi in d'Annunzio, si rinvia a Giacon 1993, 2: 1849-62. A riguardo, cf. comunque la nota 23 e relativo testo.

14 Simili adozioni consistono soprattutto nell'impiego dei tipi paesaggistici del 'latte', dei 'vapori' trascorrenti per il cielo romano, del 'velario' o del 'gregge' celeste. Ma, evidentemente, la pittura vibratile dei maestri d'oltralpe, stesa su mutevoli scenari che catturano

tuttavia, in rapporto al romanzo dell'89, *L'Innocente* si caratterizza per un esercizio felicemente mimetico in cui d'Annunzio s'impegna prima d'uscire 'allo scoperto', allorchando lo vedremo sbarazzarsi dei «vincoli della favola» con tutta la prepotenza della sua genuina vocazione, di poeta prima che di romanziere. E saranno, allora, il *poème en prose* del 1896 e l'«antiromanzo» del 1900.

2 Travestimenti e alchimie d'un poeta. Per una strategia dell'ambiguità

E però, per quanto trattenute o bilanciate, le spinte anti-prosastiche restano ben avvertibili: esse attraversano l'intera descrizione paesaggistica, qui invero trovando la loro sede privilegiata. In generale potrà osservarsi che la norma dannunziana procede in tal modo: nella zona della cornice descrittiva, coincidente con l'incipit della visione e/o dell'ascolto dei protagonisti, viene sì gettata, in piena fedeltà con la lezione realista, una rete sensoriale a intreccio multiplo (d'ordine visivo, olfattivo e tattile-termico), ma il corpo della descrizione, quanto cioè dovrebbe corrispondere alla registrazione *in progress* delle percezioni attoriali, lascia poi indefinito il rapporto tra il fuoco del personaggio e l'oggetto focalizzato. Col procedere della rappresentazione, l'autore pare come dimenticarsi delle proprie creature, consegnandoci una spazialità 'pittorica', affatto sottratta all'azione. In tal modo le inquadrature paesaggistiche, stese con una tavolozza di delicatissime *nuances* (i tipi *verdegrigio, bianco, roseo, argenteo, latteo, pallido, gridellino, paonazzo, tra bigio e turchiniccio, violaceo, oro moren-*

l'occhio del personaggio, è destinata, nell'estetica raffinatezza del *Piacere*, a convertirsi in uno stilizzato elemento decorativo. Inoltre, ben rare risultano nel *Piacere* le annotazioni sensoriali d'ordine tattile-termico dalla chiara ascendenza transalpina. Diversamente che nell'*Innocente*, ove questi rilievi sono costanti, per il romanzo dell'89 si può citare soltanto il passo in cui Sperelli, appena rientrato dal soggiorno di Schifanoia (libro 3, cap. 1), contempla il paesaggio romano con «la fronte contro i vetri della finestra»: «Pioveva. Per qualche tempo, egli rimase con *la fronte contro i vetri della finestra* a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia» (Andreoli, Lorenzini 1988, 229; corsivi aggiunti). Tale rilievo, che nel '91 ingloberà anche il dato termico («*Appoggiai la fronte contro il vetro gelido e guardai di fuori, ma l'appannatura prodotta subito dall'alito m'impediva di vedere*», 605; corsivi aggiunti), è di sicura impronta zoliana. Si pensi a *Une page d'amour*, romanzo più volte ed estesamente fruito da d'Annunzio nello stesso *Innocente*: «*Elle s'était levée, elle regardait dehors, le front appuyé contre une vitre*», «*Cependant, son haleine avait encore terni la vitre. Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir*» (corsivi aggiunti). Per *Une page d'amour*, cf. Lanoux, Mitterand, 1960-1967, 2: 1025-6. Che l'ambito derivativo di simili registrazioni sia precisamente zoliano è confermato dal cospicuo prestito con cui d'Annunzio, puntualmente ispirandosi all'infermità della tenera Jeanne (*Une page d'amour*, in Lanoux, Mitterand, 803-6, 809), ha strutturato l'episodio dell'agonia di Raimondo (capp. 48-50): cf. per ciò Giacomoni 2012, 404-6.

te; correttivi avverbiali come *vagamente*, perifrasi come *pendere in*, ecc.),¹⁵ cancellata la patina di concretezza che era nella cornice, si faranno man mano espressione d'uno spazio vaghissimo, cui è ignota ogni gerarchia fra i vari piani della visione e/o dell'ascolto. Significativa, a riguardo, è la predilezione dannunziana per un genere di paesaggismo atmosferico ove l'occhio può perdersi nella contemplazione di cieli trascorsi da mobili, liquide, gassose dissolvenze. Un paesaggio, invero, che di concreto ha ben poco; la sua natura è squisitamente simbolica: *paysage... de l'âme*, appunto. Ma di qual animo si tratta? La corrispondenza con i moti interiori del protagonista Tullio Hermil – il suo fluttuare fra dubbi e incertezze, fra disperazione, furia, gelosia – ha l'aria di non obbedire ai soli fini raccontativi, associato com'è a continui procedimenti di liricizzazione testuale: l'infittirsi delle risposdenze minimali del corpo sillabico; il musicale dilatarsi della struttura sintattica; l'innesto di strutture stilistiche di marca simbolista, quali la personificazione dell'elemento naturale e la conversione ipotattica dell'aggettivo in sostantivo astratto; la costruzione di sinestesie a base singolarmente complessa; la trasposizione o autocitazione di moduli avverbiali tipici della poesia. Tutti indizi che il vero epicentro dell'ispirazione dannunziana non è nella storia, bensì altrove: il simbolismo interiorizzato, che parrebbe muovere dall'animo del personaggio, è, nella sua vera sostanza, una figura-copertura dell'io lirico. E però il testo mai lo dichiara interamente, la strategia prescelta è quella d'una mimetica ambiguità.

Così è avvenuto in questa inquadratura da una finestra della Badiola (cap. 1), in cui la rappresentazione del paesaggio in lontananza (B1, B2) si trova incapsulata fra due riprese ravvicinate (A1, A2):

(A1) Il sole d'aprile batteva sul davanzale [...] Le cortine candidissime ondeggiavano [...] I grandi olmi dello spiazzo, coperti di piccole foglie nuove, producevano un susurro, ora leggero ora forte, alla cui misura le ombre or meno or più si agitavano. Dal muro stesso della casa, ammantato di violacciocche, saliva un profumo pasquale, quasi un vapore invisibile di mirra.

– Com'è acuto questo odore! – mormorò Giuliana, passandosi le dita su i sopraccigli e socchiudendo le palpebre. – Stordisce.

¹⁵ Per simile *palette*, si consideri ad esempio l'inquadratura del parco di Villalilla: «Il giardino si dorava qua e là, *vagamente*. Le cime fiorite degli alberi di lilla *pendevano in un color paonazzo vivo*; e, come il resto dei rami fioriti in una *massa tra bigia e turchiniccia* ondeggiava nell'aria, parevano i riflessi d'una seta cangiante. Su la peschiera i salici di Babilonia inchinavano le loro capellature soavi; e l'acqua vi traspariva col *fulgore della madreperla*. Quel fulgore immobile e quel gran pianto arboreo e quella selva di fiori così delicata in quell'*oro morente* componevano una visione maliosa, incantevole, senza realtà» (in Andreoli, Lorenzini 1988, 462; corsivi aggiunti). Per il valore squisitamente simbolico del giardino dannunziano, quale edenico luogo di felicità perduta, si veda Giammarco 2004.

Io stavo tra lei e mia madre, un poco indietro. Una voglia mi venne, di chinarmi sul davanzale cingendo l'una e l'altra con le mie braccia [...]

– Guarda, Giuliana, – disse mia madre, indicando un punto del colle – la tua Villalilla. La scorgi?

– Sì, sì. Ella, schermendosi dal sole con la mano aperta, aguzzava la vista [...]

– Distingui il cipresso? – le chiesi [...].

– Sì, sì, lo distinguo... appena.

(B1) Villalilla biancheggiava a mezzo dell'altura, molto lontana, in un pianoro. La catena dei colli si svolgeva d'innanzi a noi con un lineamento nobile e pacato, per ove gli oliveti avevano un'apparenza di straordinaria leggerezza somigliando a un vapore verdegrigio cumulato in forme costanti. Gli alberi in fiore, bianchi e rosei trionfi, interrompevano l'uguaglianza. Il cielo pareva di continuo impallidire, come se nella sua liquidità un latte di continuo si diffondesse e si dileguasse.

– Andremo a Villalilla dopo Pasqua. Sarà tutta fiorita – io dissi. [...]

(B2) E osai accostarmi, cingere con le mie braccia Giuliana e mia madre, chinarmi sul davanzale tenendo la mia testa tra l'una e l'altra testa; in modo che i capelli dell'una e dell'altra mi sfioravano. La primavera, quella bontà dell'aria, quella nobiltà dei luoghi, quella placida trasfigurazione di tutte le creature per una virtù materna, e quel cielo divino pel suo pallore, più divino come più si faceva pallido, mi davano un senso di vita così nuovo che io pensai tremando dentro di me: «Ma è possibile? Ma è possibile? [...], io posso ancora sperare [...]! Chi dunque mi ha benedetto?»

(A2) Rimanemmo alcuni minuti in quell'attitudine, senza parlare. Gli olmi stormivano. Il tremolio innumerevole dei fiori gialli e violacei, che ammantavano il muro sotto la finestra, incantava le mie pupille. Un profumo denso e caldo saliva nel sole, col ritmo di un alito.

(Andreoli, Lorenzini 1988, 410-2)

In conformità con la lezione realista, il punto di partenza assicurato dalla cornice è indubbiamente 'forte', un trasparente corrispettivo dello schema transalpino 'visione alla finestra' e delle sue più tipiche sigle, a partire dal modulo avverbiale 'tra l'una e l'altra', memore delle forme 'côte à côte', 'l'un près de l'autre', 'coûde à coûde' ecc. mirate a tracciare il territorio funzionale dei protagonisti;¹⁶ inoltre, nella visione ravvicinata, si osservino la rete sensoriale di supporto al personaggio, come il dato tattile del *davanzale* su cui Tullio si china, e le intense registrazioni acustiche e olfattive (*un susurro, ora leggero ora forte; un profumo... quasi un vapore... di mirra*); alla pari, in quella a distanza, lo spicco conferito all'elemento gestuale

16 Per gli impieghi della 'coppia alla finestra' nella prosa d'oltralpe, cf. le note 47-48 e relativo testo. Per lo schema narrativo della 'passeggiata *côte à côte*', v. la nota 18.

(*indicare un punto; schermirsi dal sole con la mano aperta*); i tipi lessicali e i moduli fatico-allocutivi rilevanti la difficoltà della messa a fuoco (*aguzzare la vista, distinguere appena; Guarda!, La scorgi?, Distingui?*). Sono tutti dati che forniscono di consistenza la figura attoriale, attestando un episodio di riuscito mimetismo. Ci troviamo infatti dinnanzi a un composito campione di linguaggio realista. Inscritto nella *langue*, ma con possibile ascendenza flaubertiana, è il gesto di Giuliana che si schermisce «dal sole con la mano aperta» nel mettere a fuoco quel punto del colle indicatole dalla madre di Tullio. Si rammenti Emma Bovary, quando, convalescente dalla febbre cerebrale causata dall'abbandono di Rodolphe, scruta l'orizzonte, per caso non vi compaia qualche traccia dell'amato:¹⁷

Ils allèrent ainsi jusqu'au fond, près de la terrasse. Elle se redressa lentement, *se mit la main devant ses yeux, pour regarder; elle regarda au loin, tout au loin.* (Dusmenil, Thibaudet 1946, 517; corsivi aggiunti)

Ma soprattutto si pensi al Maupassant di *Mont-Oriol*, che *L'Innocente* indubbiamente richiama nel lessico, nelle forme gestuali e fatico-allocutive da 'sforzo' dirette a Giuliana dalla madre di Tullio Hermil o da Tullio stesso:

Paul Brétigny *indiquait* à Christiane Andermatt *les pays aperçus au loin*. C'était Riom d'abord [...] puis Ennezat, Maringues, Lezoux, une foule de villages à *peine distincts*, qui marquaient seulement *d'un petit trou* sombre la nappe interrompue de verdure, et *là-bas, tout là-bas*, au pied des montagnes du Forez, *il prétendit lui faire distinguer* Thiers.

Il disait, s'animant:

«*Tenez, tenez, devant mon doigt, juste devant mon doigt. Je vois très bien, moi*».

Elle ne voyait rien, elle, [...]. (Schmidt 1959, 594; corsivi aggiunti)

Tuttavia, fin dalla stessa cornice si rende avvertibile il divergere dannunziano dalla norma del racconto d'oltralpe, poiché la cellula diegetica 'visione

¹⁷ Per *Madame Bovary*, si veda Dusmenil, Thibaudet 1946. Indubbie presenze flaubertiane sono in effetti avvertibili in più luoghi dell'*Innocente*. Fra esse la ripresa della cellula 'passeggiata in coppia', struttura di grande pregnanza per il rilievo del territorio attoriale grazie alle implicazioni sensoriali del modulo *côte à côte* e soprattutto *coude contre coude*. Il passeggio *al fianco*, tanto che «*i nostri gomiti si toccavano*», di Giuliana e Tullio Hermil nel parco di Villalilla (Andreoli, Lorenzini 1988, 439, 440, 448; corsivi aggiunti) ricalca puntualmente quello di Emma prima con Léon e poi con Rodolphe (Dusmenil, Thibaudet, 1946, 410, 408, 472): cf. Giacon 2012, 396. Per la gestualità della percezione a distanza, si consideri però anche il Maupassant di *Fort comme la mort*: «*la jeune fille, posant une main en abat-jour sur ses yeux, annonça: | 'Tiens! le porteur du télégraphe'. | Dans le sentier ini visible [...] une blouse bleue semblait glisser à la surface des épis*»: cf. *Fort comme la mort*, in Schmidt 1959, 1091.

alla finestra' non figura 'a 2', come in quei maestri, bensì 'a 3' (Giuliana, Tullio, la madre di Tullio: «E osai [...] chinarmi sul davanzale tenendo la mia testa tra l'una e l'altra testa»);¹⁸ per non dire del nucleo della ripresa ravvicinata (A1), ove chiaramente si tradisce la natura lirica della visione, siglata dalla grafia della tradizione letteraria *susurro*¹⁹ e soprattutto dai sintagmi avverbiali, richiamantisi l'un l'altro come a scandire altrettanti versicoli, *ora... ora... / or meno or più* («I grandi olmi dello spiazzo [...] producevano un susurro, ora leggero ora forte, alla cui misura le ombre or meno *or più* si agitavano»);²⁰ Infine, l'intenso richiamo olfattivo, «dal muro stesso della casa, ammantato di violacciocche [...], *saliva un profumo [...], quasi un vapore invisibile di mirra*», è destinato, nel simmetrico ritorno alla visione ravvicinata della chiusura (A2), ad amplificarsi in procedimenti di personificazione-animazione del dato naturalistico: «Gli olmi stormivano. Il tremolio dei fiori gialli e violacei [...] *incantava* le mie pupille. *Un profumo denso e caldo saliva nel sole, col ritmo di un alito*». Tal genere di alchimia, che, agendo sui dati della lezione realista, ne rovescia il segno con lo sviluppo di spinte anti-prosastiche, ancor meglio si osserverà all'opera entro la ripresa del paesaggio in lontananza (B1). Se, com'è fondato ritenere, d'Annunzio ebbe sotto gli occhi la bella pagina di *Mont-Oriol* (l'inquadratura 'a 2' di Paul Brétigny e Christiane Andermatt),²¹ egli non ne avrebbe però colto la tecnica della segmentazione avverbiale, rispondente alla graduale messa a fuoco da parte del personaggio («C'était Riom d'abord [...] *puis* [...] *une foule de villages* [...] *et là-bas, tout là-bas, au pied des montagnes du Forez...*»). La visione di Villalilla, biancheggiante «a mezzo dell'altura, molto lontana», in verità non conosce alcuna successione tra i diversi piani del focalizzato, sì da poter costituire quella lettura *in progress* allusiva al soggetto attoriale. Il richiamo deittico, che è del tipo più debole («*d'innanzi*

18 Presso il racconto d'oltralpe la visione alla finestra è spesso anche condotta da un solo protagonista, tuttavia mai da 3. Significativo questo bel passo da Maupassant, scrittore che alterna allo schema della coppia riprese effettuate da un singolo personaggio: «Duroy ouvrit sa fenêtre et s'accouda [...] Au-dessous de lui, dans le fond du trou sombre, trois signaux rouges immobiles avaient l'air de gros yeux de bête; et plus loin on en voyait d'autres, et encore d'autres, encore plus loin [...] Duroy regarda le long chapelet des wagons s'engouffrer sous le tunnel» (*Bel-Ami*, in Schmidt 1959, 272-3).

19 La voce *susurro* è forma cara anche al Carducci, primo maestro del giovanissimo poeta, e specifica per il mormorio di aure, fronde, ruscelli: cf. Tommaseo, Bellini 1861-1879 (*ad vocem*).

20 Moduli, come *or sì... or no...*, del tutto affini all'amato, e poeticissimo, *a quando a quando*, che commenteremo nel seguito: cf. n. 38 e relativo testo.

21 *L'Innocente* ha invero fruito in modo inequivocabile di questo romanzo maupassantiano (cf. n. 41 e relativo testo). La sollecitazione all'imprestito dev'essere di base provenuta da certa affinità tematica, poiché anche *Mont-Oriol* narra d'un caso di adulterio corredato da gravidanza, pur con la differenza che qui il marito, affatto ignaro del tradimento, sarà ben felice di quel bimbo non suo...

a noi»), si vanifica nel ricorso alla personificazione («La catena dei colli» dal «lineamento *nobile e pacato*») e, soprattutto, nell'unica frontalità della *palette* dannunziana, intonata su tinte tenui e sfumate, dal verdegrigio degli oliveti al bianco al roseo degli alberi in fiore, alla pallida lattescenza del cielo: «La catena dei colli si svolgeva d'innanzi a noi [...] gli oliveti [...] somigliando a un *vapore verdegrigio* [...]. Gli alberi in fiore, *bianchi e rosei* trionfi, interrompevano l'uguaglianza Il cielo pareva di continuo *impallidire*, come se *nella sua liquidità un latte* di continuo si diffondesse e si dileguasse». Qui, in particolare, la similitudine del 'cielo latteo', rinviante a sicuri influssi di scuola francese (*ciel laiteux, buée e vapeur laiteuse, rayonnement laiteux du soleil, brouillard laiteux*) e ben resistente nelle Prose di romanzi, dal *Trionfo* al *Forse*, non costituisce un segnale interno alla storia (al 'vedere' del personaggio), come denota il suo definirsi entro il sistema dannunziano tanto bene nella prosa che nella poesia.²² In realtà la metafora pittorica fa tutt'uno con la tensione musicale che governa la costruzione sintattica, in un armonioso tracimare del ritmo frasale oltre

22 Quanto ai riferimenti che ora seguiranno, per la produzione poetica e la novellistica dannunziana cf. Andreoli, Lorenzini 1982-1984 e Andreoli, De Marco 1992; per la poesia di Gautier, v. Jasinski 1970, voll. 1 e 3. La stereotipia del 'latte' e le sue combinazioni aggettivali (pallido, diafano, trasparente...) palesano infatti in d'Annunzio chiari segni di continuità fra prosa e poesia. Attestata sin da *Terra vergine*, unitamente ad altri tipi come quello della *polvere d'oro* (cf. *Ecloga fluviale*, «qualche cosa di latteo e di aureo fluttuava nell'aria», in Andreoli, De Marco 1992, 74), la metafora del latte verrà assunta nella *Chimera* e nel *Piacere*. Si vedano infatti *La Chimera*, «Lai», vv. 1-2, «La luna diffonde | *pe' cieli suo latte*» (Andreoli, Lorenzini 1982, 532), e *Il Piacere*, «Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un *ciel quasi latteo, diafano* come i cieli che si specchiano ne' mari australi», «Il sole, velato dalle pecorelle, spandeva una *luce quasi latteo*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 38 e 130; corsivi aggiunti). L'ingresso dello stereotipo nel romanzo dell'89 ha certo risentito d'una sollecitazione dei Goncourt di *Madame Gervaisais* (così Andreoli, in Andreoli, Lorenzini 1988, 1157), e però si devono considerare sicuri anche altri influssi, in special modo quello di Zola che, fra i realisti, più coltiva una *palette* che indulge ad impressionistici effetti (cf. Giaccon 1993, 1854-5, testo e nota). Come si dovrà affermare per certa la lezione di Gautier sulle virtuose associazioni parnasiane di *latte, luna, pallido*, o di *latte, agate e opali*. Si pensi al bel verso della raccolta *Poésies* «lorsqu'au *ciel laiteux la lune pâle* a lui» (*Le sentier*, v. 20, in Jasinski 1970, 1: 17; corsivi aggiunti), o al poeta degli *Émaux et Camées*, «L'argent mat, la *laiteuse opale*» (*Symphonie en blanc majeur*, v. 51, in Jasinski 1970, 3: 23; corsivi aggiunti), e si veda *Il Piacere*: «Il mare ha il color bianco azzurrognolo *latteo d'un opale*», «La luna, cerchiata di aloni, splendeva *come un opale* in un *latte diafano*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 202, 223; corsivi aggiunti). Quanto alla presenza del 'latte' negli altri romanzi dannunziani cf., nel *Trionfo della morte*, «Era tempo di levante. Il *cielo* era velato, nebuloso, *quasi latteo*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 819; corsivi aggiunti); nelle *Vergini delle rocce*, «Come il sole si velò al passaggio d'una nuvola bianca e molle, l'aria parve addolcirsi ancóra più, parve assumere quasi il *sapore d'un latte diafano* in cui fosse distemperato un aroma»; nel *Fuoco*, «Come il *latte azzurrino dell'opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato», «Sotto lo sforzo dei remi il legno guizzò, filò su l'*acqua lattescente*», «La gondola scivolò sul *quieto latte*»; nel *Forse che si forse che no*, «Le nuvole [...] si laceravano alle cime dei pioppi. Simili a trombe *d'acqua lattescente*, vibravano di luce in sommo» (Andreoli, Lorenzini 1989, rispettivamente 108, 202, 488, 493, 589).

i confini della paratassi («La catena dei colli *si svolgeva* d'innanzi a noi [...], *per ove* gli oliveti avevano un'apparenza [...] *somigliando* a un vapore verdegrigio *cumulato* in forme costanti»). Infine, nella seconda parte del nucleo descrittivo (B2), si assiste a una vera e propria invasione dei segni dell'interno; la rappresentazione paesaggistica si fa commentativa, riasorbita dal privilegiato *état de l'âme* di Tullio, che confida nella propria rigenerazione spirituale avendo riscoperto in sé l'amore per Giuliana; si appunta alla visione di quel *pallido* nastro celeste, immemore di tutto ciò che starebbe in basso. E mentre il cielo si anima con la marca simbolistica della personificazione e dell'ipotassi dell'astratto («quel *cielo divino pel suo pallore*, più divino come più si faceva *pallido*»),²³ la sintassi periodale viene investita dal ritmo trascinate di anafora e poliptoto con fitto succedersi di suoni liquidi («La primavera, *quella* bontà dell'aria, *quella* nobiltà dei luoghi, *quella* placida trasfigurazione di tutte le creature [...], e *quel* cielo divino...»), forte segmentazione allitterativa e accorta successione timbrica (plAcido... per... pel... pAllore... più... più pAllido).

Tuttavia simile tensione appare calibrata in un compromesso fra poeticizzazione e narratività, avvertibile non solo nella configurazione della cornice, ma anche sul piano del *plot*. L'intenso richiamo olfattivo, «Un *profumo denso e caldo*» dall'emanazione quasi animale («*col ritmo di un alito*»), viene abilmente colto e sfruttato a fini diegetici, sì da costituire una prolessi indiziaria della condizione di Giuliana: «– Quest'odore è terribile», esclama infine la poverina, «Dà il capogiro. Mamma, non fa male anche a te?», (412);²⁴ ma già in precedenza (A1) ella aveva dato segni di fastidio manifestandoli con un moto di spontanea, realistica gestualità: «– Com'è acuto quest'odore! – mormorò Giuliana, *passandosi le dita su i sopraccigli e socchiudendo le palpebre*. – Stordisce» (410).

Esempio più complesso di simile equilibrarsi è la suggestiva inquadratura in lontananza agita dal solo Hermil nel cap. 4. Egli, che in passato ha tradito la moglie ripetutamente e anche l'ha illusa nel più crudele dei modi (Andreoli, Lorenzini 1988, 86-106), ora coltiva la speranza di farsi riamare da lei. Tuttavia, la vista in una cronaca del nome di Filippo Arborio, scrittore

23 A conferma della stretta contiguità fra prosa e poesia in questa resa paesaggistica, cf. il *Poema paradisiaco*, «Il buon messaggio», vv. 19-22: «[...] le piccole foglie, la novella | erba, e le acque correnti, e certi giorni | così chiari che sembra vi si effonda | quasi un *latte divino* [...]», e «Le tristezze ignote», vv. 5-9, riportanti alla medesima topologia (al *davanzale*) di una delle prime inquadrature del romanzo: «[...] il sole | *sul davanzale* è giunto. | Tra le mie dita, quasi | ha il *liquido* tepore | del *latte* appena munto» (in Andreoli, Lorenzini 1982, 604 e 687). Non sfugga del resto la presenza, già ai vv. 1-2 di *Il buon messaggio*, delle «*piccole foglie* in cima ai rami | di primavera», memori del contesto naturalistico francavillese del cap. 2 («I grandi olmi dello spiazzo, coperti di *piccole foglie* nuove», «*le piccole foglie verdi* in cima ai rametti novelli», in Andreoli, Lorenzini 1988, 410, 413).

24 Il lettore viene cioè posto sull'avviso che c'è 'qualcosa che non va'. Giuliana è incinta di un bimbo che, *sic stantibus rebus*, non può essere di Tullio...

familiare a Giuliana, suscita in Tullio dubbi e sospetti d'ogni sorta sull'integrità della donna, benché ancora egli ignori la sostanza della tragedia che sta per piombargli addosso – con la scoperta della gravidanza adulterina della donna.²⁵ In questo stato d'animo tempestoso, lo vediamo muovere verso una finestra della Badiola:

Sopraffatto da un'onda di dolore più violenta, io mi levai e andai verso la finestra col desiderio istintivo d'immergermi nello spettacolo esterno per trovarvi una rispondenza allo stato del mio spirito o una rivelazione o una pacificazione.

Il cielo era tutto bianco, simile a una compagine di veli sovrapposti in mezzo a cui l'aria circolasse producendo larghe e mobili pieghe. Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire. Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano, in lontananze illusorie, come un paese in un sogno, senza realtà. Un'ombra plumbea occupava la valle, e l'Assòro dalle rive invisibili l'animava de' suoi luccicori. Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, sotto quel continuo dissolvimento lento del cielo, attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche, parendo portare in sé la significazione occulta di quello spettacolo indefinito.

Il mio dolore perse a poco a poco l'acredine, divenne pacato, eguale. «Perché aspirare con tanta bramosia alla felicità, non essendone degno? Perché poggiare tutto l'edifizio della vita futura su un'illusione? Perché credere con una fede così cieca in un privilegio inesistente? [...]»

Il rammarico mi gonfiò di lacrime il cuore. Appoggiai i gomiti sul davanzale, mi presi la testa fra le palme; guardando fiso il meandro del fiume in fondo alla valle plumbea, mentre la compagine del cielo si dissolveva senza posa, restai qualche minuto sotto la minaccia d'un castigo imminente, sentii sovra di me pendere una sventura ignota. (Andreoli, Lorenzini 1988, 425-6)

25 È di Arborio il figlio che Giuliana porta in grembo, anche se per ora Hermil non ne è al corrente. Per comprendere la reazione di Tullio, bisogna richiamarsi all'antefatto della storia risalente a mesi addietro (Andreoli, Lorenzini 1988, 395-401): sorta di *alter ego* di Gabriele d'Annunzio, più che del fittizio Hermil, Filippo Arborio vi compare per la prima volta come uomo «fine e seducente», e autore di «romanzi, pieni d'una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa». Uno di questi, *Il Segreto*, veniva intravvisto da Tullio sulla scrivania di Giuliana. La dedica sul frontespizio («A voi, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, indegnamente offro. F. Arborio. Ognissanti '85», corsivo nell'originale) scatenava subito nell'animo di Hermil inquietanti interrogativi sull'esistenza d'una *liaison* fra lo scrittore e Giuliana, pur non avendo egli, travolto da passione «sul confine della demenza» per Teresa Raffo, alcun diritto di giudicare della vita e dei costumi della moglie. Nel capitolo 4, la vista del nome di Arborio (422) rinfocola appunto in Hermil tutti i sospetti provati in precedenza, ma rimossi dal suo nuovo «sogno di felicità» (423-4).

Pertanto sembrerebbe provvisto di diegetico fondamento, da ricondursi allo stato d'animo del personaggio, il moto simbolico che investe l'intero passo. A giustificarlo è lo stesso Hermil: «io mi levai e andai verso la finestra col desiderio istintivo d'immergermi nello spettacolo esterno *per trovarvi una rispondenza allo stato del mio spirito* o una rivelazione o una pacificazione» (425). Se «pacificazione», sappiamo, non vi sarà, vi saranno tuttavia «rispondenza» e «rivelazione», poiché il paesaggio, tra il fluttuare delle bianche dissolvenze del cielo, l'ingannevole scomporsi e ricomporsi delle alture lontane, il fiume tortuoso con i suoi sinistri luccichii, è trasparente correlativo dello stato d'animo di Tullio, che avverte l'illusorietà delle proprie aspirazioni, tormentato da dubbi e sospetti quanto presago d'una terribile «sventura», l'«imminente castigo» della propria indegnità. Un guadagno dunque (così almeno parrebbe) sul piano della logica narrativa. E però, la maggiore tenuta diegetica dell'insieme soprattutto dipende dal fatto che, diversamente dal cap. 1 (411), questa visione non è unicamente frontale, diretta verso l'alto o ad un lontano, indeterminato sfondo («*Il cielo era [...] simile a una compagine di veli sovrapposti [...] Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo [...]*», 425), ma conosce anche una certa profondità. Il «fascino delle cose simboliche», che tanta presa ha sull'animo di Tullio, ha infatti come centro la *valle* di quel fiume tortuoso, che si snoda con intenso effetto luministico sotto lo sguardo affascinato di Hermil («*Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, [...] attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche*»). Benché la resa paesaggistica non sia supportata da alcun costrutto deittico rilevante il percorso dell'occhio (es. '*sotto di me*'), la traiettoria *plongeeante* viene comunque resa avvertibile per via lessicale, attraverso l'impressionistico *tachisme* di *ombra plumbea*, *valle*, *luccichii-luccicante*, *golfo d'ombra*, o per mezzo della perifrasi *attirare lo sguardo*: una modalità senza dubbio più debole che la forma avverbiale e però di qualche efficacia. L'ipotesi che a Tullio venga consentito un ruolo di maggior spicco, non solo in quanto attore raziocinante, ma anche soggetto percettivo, si trova confermata dalle pregnanti annotazioni d'ordine visivo e tattile-termico della chiusa, quali *appoggiare i gomiti sul davanzale*, *prendersi la testa fra le palme*, *guardar fiso... in fondo*. È su di esse, come su d'un efficace supporto, che andrà a fondarsi il dato simbolico della «rivelazione»: «*Appoggiai i gomiti sul davanzale, mi presi la testa fra le palme; guardando fiso il meandro del fiume in fondo alla valle plumbea, mentre la compagine del cielo si dissolveva senza posa, restai qualche minuto sotto la minaccia d'un castigo imminente, [...] una sventura ignota*». Tuttavia, se di d'Annunzio è per intero la fusione, i metalli vengono d'oltralpe. In particolare, la fonte della postura di Tullio, quanto dell'impianto della visione va con ogni probabilità ricercata in Flaubert, maestro della struttura *plongeeante* con punto d'abbrivio in cornici d'estrema gravidanza sensoriale. Così in *Salammbô*:

Cependant l'immobilité de Mâtho étonnait Spendius [...] *les prunelles fixes*, il suivait quelque chose à l'horizon, *appuyé des deux poings sur le bord de la terrasse*.²⁶

Ma è soprattutto ai *Trois Contes*, altra opera ben nota a d'Annunzio, che qui bisogna guardare. Si pensi all'*Hérodiad*, là dove Erode Antippa, in preda, come Tullio, a profondo turbamento,²⁷ scruta la vallata sottostante dall'alto della rocca del suo castello. Identica, invero, la composizione della cornice nel triplice tratto di '*gomiti sul davanzale*' + '*testa fra le palme*' + '*fissità dello sguardo*', e identica la sua collocazione: a chiusura, non a inizio della descrizione. Infine, può aver fornito qualche spunto a d'Annunzio anche il suggestivo luminismo del paesaggio flaubertiano:

La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte [...] Quatre vallées profonde l'entouraient [...] et, çà et là, des tours [...] faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme.

Il y avait dans l'intérieur un palais [...] couvert d'une terrasse que fermait une balustrade en bois de sycomore [...]

Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda.

Les montagnes, immédiatement sous lui, *commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre*. Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur [...]

Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, *les gouffres noirs* sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, *l'éclat violent du jour*, la profondeur des abîmes le troublaient; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus [...] Ces marques d'une colère immortelle effrayaient sa pensée; et il restait les *deux coudes sur la balustrade, les yeux fixes et les tempes dans les mains*.²⁸

Si tratta, in ogni caso, d'uno splendido esempio di resa paesaggistica che

26 *Salammô*, in Dusmenil, Thibaudet 1946, 759.

27 Per quanto si tratti di un turbamento ben diverso da quello di Hermil: ciò su cui sta meditando con crescente malessere Erode Antippa è la sorte che egli dovrà destinare a quel singolare individuo, Giovanni da Canaan, prigioniero nelle sue carceri. Ad ogni modo, anche questo tratto tematico può aver sollecitato la ripresa dannunziana.

28 Cf. *Hérodiad*, in Dusmenil, Thibaudet 1948, 605, 608.

si renderà puntualmente avvertibile nel seguito dell'opera dannunziana, sia per impianto topologico che per contenuto descrittivo.²⁹

In breve, la maggiore tenuta diegetica di questo passo dell'*Innocente* si deve alla ripresa di un alfabeto narrativo tipicamente connesso a modelli di spazialità 'forte'. Essa non cancella, però, raffrena soltanto, le costanti stilistiche e retoriche commentate in precedenza. Anzi, si vedrà che, meglio bilanciate dalla veste di superficie, tali spinte anti-prosastiche saranno lasciate più libere di agire nel profondo. Rileggiamo il passo suddividendolo, per comodità d'analisi, in lemmi periodali:

- (1) Il cielo era tutto bianco, simile a una compagine di veli sovrapposti in mezzo a cui l'aria circolasse producendo larghe e mobili pieghe.
- (2) Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire.
- (3) Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano, in lontananze illusorie, come un paese in un sogno, senza realtà.
- (4) Un'ombra plumbea occupava la valle, e l'Assòro dalle rive invisibili l'animava de' suoi luccicori.
- (5) Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, sotto quel continuo dissolvimento lento del cielo, attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche, parendo portare in sé la significazione occulta di quello spettacolo indefinito.

29 Quanto, intendiamo, avvalora l'ipotesi di un prestito all'interno dello stesso *Innocente*. Si rammenti infatti la visione, interamente modellata su Flaubert, che dall'alto del Corace s'offre a Claudio e Anatolia nelle *Vergini delle rocce* (in Andreoli, Lorenzini 1989, 179-80): «Un fierissimo spettacolo avevamo ai nostri piedi, da ogni banda, nella cruda luce. La catena delle rupi, tutta palese nella sua sterilità desolata fino agli estremi gioghi, si propagava come una immensa adunazione di cose gigantesche e difformi rimasta per lo stupore degli uomini a vestigio di una qualche titanomachia primordiale. Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondate, portici pericolanti, colossi mùtili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti» / «La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte [...] Quatre vallées profonde l'entouraient [...] et, çà et là, des tours [...] faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme. || Il y avait dans l'intérieur un palais [...] couvert d'une terrasse [...] Un matin [...] le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda. | | Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes [...] || Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, l'éclat violent du jour, la profondeur des abîmes le troublaient; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus». La scelta della topologia *plongeante*, cara ai padri del realismo secondottocentesco, avrebbe indotto d'Annunzio a fare i conti con l'occhio del personaggio, trascinando con sé le memorie della plastica fantasia di Flaubert.

(1) Si osserverà dunque come la similitudine del «velo» celeste costituisca un'auto-citazione che trae origine proprio dalla poesia. La mobile *compagine di veli* rinvia ai *Sonetti delle Fate* con puntuale coincidenza in *Morgana*: «Come navi in balia de le sirene | ondeggiando le *pendule compagi*»,³⁰ ma da considerarsi è anche il richiamo ai *velari penduli* dell'*Isaotta nel bosco*: «e la beltà d'Isotta e il bosco intento | e li albori sereni, | che di *velari penduli* d'argento | adornavano il bosco in tutti i seni». ³¹ Esiti, ad ogni modo, strettamente contigui alla lirica notazione del *Piacere*: «Tutte le cose vivevano nella felicità della luce; i colli parevano avvolti in un *velario* diafano d'argento»,³² e al vicino *Poema paradisiaco*: «È l'ora del silenzio e de la luce. | *Un velario di perle* è il cielo, eguale», «Guarda le nubi. Fendono leggere | talune il cielo come le galere | un ellesponto cariche di rose | [...] || Dense come tangibili *velarii* | scorrono il piano le lunghe ombre loro». ³³ In ogni caso, la similitudine continuata («simile a una *compagine*... in mezzo a cui l'aria circolasse *producendo*...») non evidenzia un effettivo movimento dell'occhio, quanto tradisce il costante vezzo dannunziano per l'espansione sintattica attributiva e per un respiro 'lungo' recante sottesa una potenziale segmentazione in versi.

(2) La *gradatio* infinitiva a 7 membri simmetricamente legati per asindeto, *distaccarsi-avvicinarsi-radere-lacerarsi-ridursi-tremolare-vanire*, dovrebbe suscitare un effetto illusionistico interno alla storia («Qualcuno di quei veli *pareva*...»). In realtà, questa modalità struttiva ha poco in comune con l'evento (con il 'vedere' di Tullio), trattandosi d'una prova di stile mirata ad altro genere di scrittura che non il racconto. Con essa si sta invero approntando una misura ritmica per l'«ideal libro di prosa moderno [...] vario di suoni e di ritmi come un poema»: ³⁴ un anticipo su quel *poème en prose* rinvenibile in parte nel *Trionfo* e assai più nelle *Vergini delle rocce*

30 Cf. *La Chimera (1885-1888)*, «Morgana», vv. 7-8, in Andreoli, Lorenzini 1982, 540.

31 Cf. *L'Isotteo*, 3, «Isaotta nel bosco | Ballata prima», vv. 12-15, in Andreoli, Lorenzini 1982, 407.

32 Cf. *Il Piacere*, Libro 2, cap. 1, in Andreoli, Lorenzini 1988, 139.

33 Cf. *Poema paradisiaco*, «Un sogno», vv. 3-4, e «Nell'estate dei morti», vv. 8-10, 15-16, in Andreoli, Lorenzini 1982, 675, 628. Nella seconda lirica interessante è la coniugazione del 'velario' con il motivo della 'navigazione delle nuvole' («Guarda le nubi. *Fendono* leggere | talune il cielo *come le galere* [...]»), un traslato anch'esso d'ascendenza transalpina (provvisto di begli esempi tanto in Gautier che in Zola: Giacon 1993, 1857-9), che si riscontra attestato nella poesia dannunziana sin da *Primo vere*: cf. «Su 'l Nilo», vv. 23-4, «*natan* ne 'l perleo | ciel tre *nuvole flave* | lentissime giù ad austro», e «Occaso», vv. 9-10, «Lente vanno due *nuvole* dorate | *navigando* pe' cieli:» (Andreoli, Lorenzini 1982, 45, 57).

34 «A Francesco Paolo Michetti», in *Trionfo della morte* (Andreoli, Lorenzini 1988, 639).

in buona parte del *Fuoco*.³⁵ L'insistenza, ad ogni modo, sui valori sillabici, dall'omeoteleuto (avvicinarsi-distaccarsi-lacerarsi) all'allitterazione, allo scarto accentuativo (*RiDùRsi-RàDeRe*) e timbrico (*tRemolaRe-vaniRe*), di per sé basta a denunciare un *plus* di retoricità inutilizzabile ai fini narrativi, giacché qui il percorso visivo dall'alto verso il basso, dalla «compagine» celeste al «fior del suolo», costituisce un tratto debolissimo («*Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire*»)³⁶ Infine, non riconduce al soggetto attoriale neppure l'iterativo *a quando a quando*: come molte forme di raddoppiamento, solo in superficie tale avverbio s'inscrive nel tempo del narrato, ché esso ben meglio si colloca nell'a-tempo della poesia. Lo dimostra il suo fitto ricorrere entro le notazioni visive, acustiche e olfattive dell'*Isotteo*, della *Chimera* e del vicino *Poema paradisiaco*: la caduta di frutti, il profumo di viole, il grido dei pavoni tra i verzieri, il moto del vento odoroso e il gorgoglio delle acque nel mistero degli orti conclusi.³⁷

35 Per tale segmentazione asindetica dei membri periodali, della quale anche *L'Innocente* fornirà compiuta prova col passo dell'*Usignuolo* (Andreoli, Lorenzini 1988, 470-1), cf. almeno la descrizione della fontana dei Montaga nelle *Vergini delle rocce*: «Le buccine dei tritoni soffiavano, le fauci dei delfini gorgogliavano. Dalla sommità uno zampillo eruppe sibilando, lucido e rapido come un colpo di stocco vibrato contro l'azzurro; *si franse, si ritrasse, esitò, risorse* più diritto e più forte; *si mantenne* alto nell'aria, *si fece* adamantino, *divenne* uno stelo, *parve* fiorire», o, nel *Fuoco*, quella dell'officina muranese: «Ferveva il lavoro intorno alla fornace. In cima ai ferri da soffio il vetro fuso *si gonfiava, serpeggiava, diventava* argentino come una nuvoletta, *splendeva* come la luna, *si divideva* in mille frammenti sottilissimi, crepitanti, rutilanti, più esigui dei fili che si vedono al mattino nelle foreste tra ramo e ramo» (Andreoli, Lorenzini 1989, 73, 433). Cresciuto entro le Prose di romanzo e liricamente contratto, il modulo diviene quello alcyonio: «Ascolta, ascolta. L'accordo | delle aeree cicale | a poco a poco | più sordo | si fa sotto il pianto che cresce; | ma un canto vi si mesce | più roco | che di laggiù sale, | dall'umida ombra remota. | Più sordo e più fioco | *s'allenta, si spegne.* | *Solo una nota | ancor trema, si spegne, | risorge, trema, si spegne*»: cf. *Alcyone*, «La pioggia nel pineto», vv. 65-79, in Andreoli, Lorenzini 1984, 467.

36 Il dinamismo della visione, qui fortemente stilizzato, corrisponde a una originaria lezione transalpina ben riconoscibile nella combinazione tra la similitudine del 'velo' aereo e il motivo complementare della 'lacerazione' dei vapori o delle nuvole. Si può coglierli, alla lontana, la sollecitazione del Flaubert di *Madame Bovary*: «*Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, contre le contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient*» (cf. Giaccon 1993, 1861). Si tratta comunque, in d'Annunzio, d'una tematica descrittiva assai resistente. Si rammenti, ad esempio, la trascrizione 'barocca' del *Forse che si forse forse che no*, recante ancora traccia, sintattica e figurativa, del passo dell'*Innocente*: «*Le nuvole* erano una architettura e una stirpe, una materia foggata dallo statuario e dal figulo, una gerarchia di angeli, una genia di mostri, un paradiso di fiori. *Sorgevano* dai monti, *si adeguavano* alle colline, *si laceravano alle cime dei pioppi*» (Andreoli, Lorenzini 1989, 589).

37 Cf., in Andreoli, Lorenzini 1982, *L'Isotteo*: «e gridano i paoni *a quando a quando*» (*Il dolce grappolo*, v. 9, 398); «- Senti soave odore | di viole, che giunge a *quando a quando!* -» (*Isaotta nel bosco*, «Ballata seconda», v. 4, 408); «E le man d'Isaotta | sparivano in tra 'l verde, *a quando a quando*» («Ballata quarta», vv. 3-4, 410); «Cadeano i frutti d'oro | gravi su

(3) La mobilità dei «veli» che avvolgono cieli e colline sarebbe tale da causare un *trompe-l'œil*. Così almeno dichiara il nucleo semantico del periodo: «Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano *in lontananze illusorie*». Ma anche qui la natura dell'evento resta essenzialmente retorica, quale termine conclusivo d'una *climax* che raccoglie e amplifica la sostanza di 2 («Qualcuno di quei veli *pareva* [...] distaccarsi»). Di fatto, l'espansione sintattica, «in lontananze illusorie, *come un paese in un sogno, senza realtà*», evidenzia il costituirsi d'una sorta di vitreo fondale in cui il movimento dell'occhio si raggela.

(4-5) Dopo la notazione di 4, l'unica che risponda a un certo moto visivo (ma, dicevamo, per via lessicale, non avverbiale), l'ultimo lemma assomma in sé procedimenti denotanti la marcata spinta lirica che caratterizza l'intera pagina. Stilisticamente affine a quella del cap. 1 («La primavera, *quella* bontà [...], *quella* nobiltà [...], *quella* placida trasfigurazione [...], e *quel* cielo», 411) è la scansione imposta ai membretti sintattici dall'aggettivo pronominale, determinante una serie variata di combinazioni (*Quel* fiume... | in *quel*... | sotto *quel*... | di *quello*...) al cui interno spiccano il fronteggiarsi di paratassi e principio ipotattico («attirava lo sguardo, | aveva [...] il fascino delle cose simboliche *parendo portare* in sé [...]), e l'eco di rispondenze foniche con l'effetto di un elegiaco 'legato' («sotto *quel* [...] *dissolvimento lento* [...] *parendo*»). Quanto a quest'ultimo, si tratta d'un suggestivo campione dei moduli di *leitmotiv*, che, cari alla mimesi in stile wagneriano del *Trionfo*, è proprio *L'Innocente* a inaugurare. In particolare, si rammenti la visione dell'Assòro del cap. 14, che, trascorsa da analogiche proiezioni dello stato d'animo del protagonista,³⁸ trae una musicalità

'1 suolo in torno, *a quando a quando*» («Ballata ottava», vv. 3-4, 414). *La Chimera*: «Udivam, ne '1 silenzio, *a quando a quando* | cader su l'acqua i frutti, ed i paoni | schiamazzare tra i rami a noi su '1 capo;» (*Donna Clara*, 4, vv. 9-11, 493); «Sopra l'erbe *a quando a quando* | una gemmea stilla cade» (*Intermezzo melico*: «Romanza», vv. 11-2, 505); «[...] i gigli, i gigli, *a quando a quando*, | | alti e soli risplendere ne l'ombra | vede la moribonda anima mia,» (*Sonetti dell'anima*, VI, «I gigli», vv. 11-3, 548). *Poema paradisiaco*: «*A quando a quando* pe '1 gran vento rotte | le fiamme attingono i veroni foschi;» (*Vas mysterii*, vv. 21-2, 647); «[...] Solo il vento | *a quando a quando* languido sospira | inebriato da gli odor che aspira | tra le rose di Cipri ove s'asconde» (*Psiche giacente*, vv. 25-28, 650-1); «ma pur sembrami *a quando a quando* udire | il gorgoglio di un'urna che una mano | invisibile affonda, in quella pace» (*La naiade*, vv. 12-4, 653); «e rubiconde piombano le mele | giù dal ramo gravato, *a quando a quando*» (*O rus!*, vv. 11-2, 681). Oltre a ciò, la poesia dannunziana, dalla *Chimera* al *Poema paradisiaco*, presenta una gran varietà di forme similari tutte costruite sul modulo doppio: così per *ad una ad una, ad ora ad ora, a torme a torme, or sì or no*, etc. (Cf., ad esempio, Andreoli, Lorenzini, 1982, 438, 512, 536, 628).

38 Nel cap. 14 Tullio ha appena appreso della gravidanza di Giuliana; l'inquadratura dell'Assòro e del paesaggio circostante può considerarsi un'allegoria dei sentimenti convulsi di Hermil.

d'intonazione «paradisiaca» proprio dall'andirivieni delle note di quel lento *dissolversi*. Visibilmente, l'iniziale rilievo deittico della profondità (*sotto di noi*) è solo teso a bilanciare in qualche modo la spinta preponderante del riverbero simbolico e della liricizzazione:

Ambedue considerammo *sotto di noi* il fiume mortifero. Cupo, luccicante, rapido, pieno di mulinelli e di gorgi, l'Assòro correva tra gli argini cretacei con un silenzio che lo rendeva più torvo. Il paesaggio rispondeva a quell'aspetto di perfidia e di minaccia. *Il cielo* pomeridiano s'era impregnato di vapori e *biancheggiava stancamente* con un riverbero diffuso, sopra una distesa di macchioni rossastri che la primavera non aveva ancor vinti. Le foglie morte si mescevano quivi con le viventi nuove, gli stecchi aridi con i virgulti, i cadaveri coi neonati vegetali, in un denso intrico allegorico. Su la turbolenza del fiume, sul contrasto della boscaglia *biancheggiava il cielo stancamente, dissolvendosi*. (Andreoli, Lorenzini 1988, 501)³⁹

3 Paesaggio visivo e paesaggio acustico

Come già si è osservato, l'utilizzo di forti annotazioni sensoriali nella cornice o di effetti d'istantaneismo nel nucleo descrittivo è indizio dell'intervento d'un modello di marca transalpina. Così è anche avvenuto nel cap. 23, ove il motivo dell'ombra di Giuliana, resa «difforme» dalla maternità, denuncia un puntuale (e cospicuo) prelievo dal Maupassant di *Mont-Oriol*:

Passammo nell'altra stanza, ove *non era altro lume che quello del plenilunio. Un gran flutto candido*, qualche cosa come un latte immateriale, *inondava il pavimento. In quel flutto ella camminò davanti a me*, per uscire sul terrazzo; e io potei vedere la sua ombra *difforme disegnarci cupa nel chiarore*. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

Elle murmura [...]

³⁹ Per le altre occorrenze, cf. almeno il *leitmotiv* delle mani pallide di Giuliana, «così pallide che soltanto le vene azzurre le distinguevano dal lino», che, inauguratosi ancora nell'antefatto (con l'intervento ginecologico cui è sottoposta l'Hermil), attraverserà l'intero romanzo, installandosi nel *Poema paradisiaco* ove si renderà ancor più palese l'originaria ascendenza verlainiana. O anche si rammenti la frase di Lise, la principessa defunta di *Guerra e pace*, «Che avete voi fatto di me?», interrogativo che, tormentato dal senso di colpa, Tullio avverte risuonare in sé fin dal cap. 4 e che egli riferirà alla dolente Giuliana prima temendone la morte, in seguito avendone appresa la 'caduta'. Memorabile, infine, il lirico richiamo del *flauto dei grilli* che, dal cap. 9, quale similitudine interna al canto dell'«usignuolo», si udrà riecheggiare sin nel 23 (cf. Andreoli, Lorenzini 1988, 541 e 543): si veda, a riguardo, anche la nota 45.

«Te souviens-tu, comme tu m'embrassais par terre? Nous étions ainsi, regarde.»

Et, dans l'espoir qu'il recommencerait, elle se mit à courir [...] Puis elle s'arrêta, haletante, et attendit [...] Mais *la lune, allongeant son profil sur le sol, y dessinait la bosse de son flanc déformé.* (Schmidt 1959, 723)⁴⁰

Tale riferimento colloca in ambito maupassantiano, più che in quello degli altri *maîtres*, il rilievo tattile-termico immediatamente successivo:

Giuliana s'era seduta e *aveva poggiata la testa al ferro della ringhiera.* La sua faccia illuminata in pieno era più bianca di qualunque cosa intorno [...] Ella teneva le palpebre socchiuse [Andreoli, Lorenzini 1988, 543]

Chi dunque mette a fuoco il paesaggio sottostante è il solo Tullio («Ella teneva le palpebre socchiuse») e il rilievo sensoriale si fa nel suo caso più marcato:

Mi volsi verso la valle, *mi piegai su la ringhiera stringendo il ferro freddo tra le dita.* Vidi sotto di me [...]. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

In effetti, l'impianto topologico complessivo rammenta da vicino il racconto *L'Héritage*:

On ouvrit donc la porte vitrée [...] et tous montèrent le pas qui séparait la salle à manger *du large balcon* [...]

Lesable s'était accoudé sur la balustrade de fer, à côté de Cora qui regardait dans le vide, muette, distraite [...]

*Lesable tenait à deux mains la rampe de fer*⁴¹

Ma, se d'impronta maupassantiana è la cornice, dannunziana è la costruzione paesaggistica, e tipicamente:

40 A rendere assolutamente certo questo suggestivo *repêchage* è l'immediato seguito del passo: «Ah dov'era la creatura esile e pieghevole che avrei stretta fra le mie braccia? Dov'era l'amante che avevo rinvenuta sotto i fiori di lilla in un meriggio d'aprile? – *Ebbi nel cuore, in un attimo, tutti i rimpianti, tutti i desiderii, tutte le disperazioni*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 543). Anche Brétigny, infatti, si ritrae con delusione e disgusto da Christiane una volta apprensane la gravidanza (sia pure di un bimbo che è suo): «*Depuis qu'il la savait enceinte, il s'éloignait d'elle et se dégoûtait d'elle* [...] Dans la femme physique, il adorait la Vénus dont le flanc sacré devait conserver toujours la forme pure de la stérilité [...] *Et Paul, regardant à ses pieds l'ombre de sa grossesse, restait immobile en face d'elle, blessé dans ses pudeurs poétiques, exaspéré*» (Mont-Oriol, in Schmidt 1959, 722-3).

41 Cf. «*L'Héritage*», della raccolta *Miss Harriet*, in Forestier 1974, 2: 17-8, 25. Il motivo del 'ferro della ringhiera' è invero tipico di Maupassant. Si veda anche il *Bel-Ami*: «La chambre du jeune homme, au cinquième étage, donnait, comme sur un abîme profond, sur l'immense tranchée du chemin de fer de l'Ouest, juste au-dessus de la sortie du tunnel [...] Duroy ouvrit sa fenêtre et *s'accouda sur l'appui de fer rouillé*» (in Schmidt 1959, 272).

Mi volsi verso la valle, mi piegai su la ringhiera stringendo il ferro freddo tra le dita. Vidi sotto di me un'immensa massa di apparenze confuse, dove non distinsi se non lo scintillio dell'Assòro. Il canto giungeva or sì or no, secondo l'alito della frescura; e nelle pause si riudiva il suono di quel flauto un po' roco e indefinitamente lontano. Nessuna notte m'era parsa mai tanto piena di dolcezza e d'affanno. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

Unitamente all'indicazione deittica *sotto di me*, il lessico istantaneistico (*massa di apparenze confuse, scintillio*) e il costrutto di limitazione percettiva (*non distinguere se non...*) comunicano un'impressione di sensoriale pregnanza riconducibile al fuoco attoriale.⁴² Ma già in simile caratterizzazione la forte scansione allitterativa della sibilante («non diStinSi Se non lo SCintillio dell'ASSòro») segnala una diversa fonte d'ispirazione. In effetti, la valorizzazione del dato acustico («Il canto giungeva or sì or no [...] e nelle pause si riudiva il suono di quel flauto un po' roco e indefinitamente lontano») opera un deciso slittamento dall'intonazione realistica della prosa al dominio d'una lirica resa, come attestano il modulo *or sì or no*, per il coro di trebbiatori «da qualche aia remota» (542),⁴³ e il *leitmotiv* del «flauto» dei grilli, che già echeggiava ad ingresso di capitolo («Dalle finestre aperte [...] giungeva il canto corale dei grilli, *simile al suono d'un flauto un po' roco e indefinitamente lontano*», 541).⁴⁴

In realtà, la valorizzazione dell'elemento auditivo è rivelatrice di un vero e proprio slittamento categoriale, di genere, prima che di contenuto letterario. La tendenza, o meglio forse la tentazione, ad assorbire il pa-

42 Tutti impieghi ben provvisti di corrispettivi nella *langue* realista, quali i diffusi *indistinct, invisible, imperceptible, à peine perceptible, confus, vague, on ne voyait, apercevait que...* A riguardo, si rinvia a Giacon 1991, 79-131, in particolare 88-90.

43 «Un canto umano ora giungeva nella notte [...] – forse un coro di trebbiatori, da qualche aia remota sotto la luna». Il dato si trova in parte trasposto, quale citazione del romanzo, nella lettera a Barbara Leoni del 12 luglio 1891: «Odo il ritmo delle trebbie in un'aja vicina, e mi ricorda un altro ritmo: quello che seguivano i battitori del lino, nelle notti di San Vito, alla luna. Ricordi?» (in Salierno 2008, lettera n. 865: 666). In effetti, tale complesso acustico-visivo ritornerà nell'ambientazione sanvitese del *Trionfo della morte*.

44 In particolare, il motivo del *flauto dei grilli* è di chiara intonazione pre-alcyonia, ritrovandosi in più luoghi della futura raccolta, come *Il nome*, vv. 39-42, «il tuo nome mi piace | tuttavia come un grappolo, | come quel *flauto roco* | che a sera è nel cespuglio,»; *I tributarii*, vv. 65-8, «Stormire grande, ad ogni | soffio, vince il corale | *ploro de' flauti alati* | che la gramigna asconde», e *Il novilunio*, vv. 47-50, «[...] la melodia | che i *flauti dei grilli* | fan nei campi tranquilli | *roca* assiduamente,» (*Alcyone*, in Andreoli, Lorenzini 1984: rispettivamente 472, 479, 630). Tuttavia, la similitudine del *flauto* già compariva nella descrizione del canto dell'usignolo: «una voce liquida e forte risonò, *simile al preludio di un flauto*» (cap. 9, in Andreoli 1988, 470). La sua 'minuta' figura nella lettera alla Leoni del 6 maggio 1891: «L'usignolo canta; qualche volta le sue note *somigliano a quelle d'un flauto di canne*» (in Salierno 2008, lettera n. 800: 616). Al contempo, più che probabile è l'eco della *Faute de l'abbé Mouret*, romanzo di Zola assai caro a d'Annunzio (cf. n. 50).

esaggio visivo entro una sorta di paesaggio acustico caratterizza molte pagine dell'*Innocente*, specie quelle dedicate alle inquadrature del parco di Villalilla (capp. 7-9), e d'Annunzio ne produceva uno splendido campione con l'episodio dell'«Usignuolo» (cap. 9). In questo celeberrimo passo, cui notoriamente forniva spunto il Maupassant di *Une partie de campagne*, invero si riassumono tutte le modalità retorico-sintattiche richiamate in precedenza: quelle d'una vocazione tesa a far della prosa di romanzo un dominio interno alla poesia, ma che fosse provvisto di carattere propri, sì da poter dare fiato all'una senza tradire l'urgere dell'altra. Se tali, com'è credersi, erano le intenzioni, è proprio *L'Innocente* il luogo in cui esse si rendono per la prima volta, e già compiutamente, operative. Nel capitolo 9, strategico punto di snodo del *plot*,⁴⁵ Tullio e Giuliana appaiono seduti al balcone di Villalilla. È l'ora del crepuscolo e la loro attenzione viene catturata da un suono singolare:

- Hai udito? – le chiesi, sollevandomi un poco per ascoltar meglio.
- Che? Arriva Federico?
- No. Ascolta. Ambedue ascoltammo, guardando verso il giardino.

Il giardino s'era confuso in una massa violacea, rotta ancorà dal lucichio cupo della vasca. Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, una larga zona tricolore: sanguigna in basso, poi arancia, poi verde del verde d'un vegetale morente. Nel silenzio crepuscolare *una voce liquida e forte risonò, simile al preludio di un flauto.*

Cantava l'usignuolo.

- È sul salice – mi sussurrò Giuliana.

Ambedue ascoltammo, guardando verso l'estrema zona che impallidiva sotto la cenere impalpabile della sera [...]

L'usignuolo cantava. Da prima fu come uno scoppio di giubilo melodioso, un getto di trilli facili che caddero nell'aria con un suono di perle rimbalzanti su per i vetri di un'armonica. Successe una pausa. Un gorgheggio si levò, agilissimo, prolungato straordinariamente come per una prova di forza, per un impeto di baldanza, per una sfida a un rivale sconosciuto. Una seconda pausa. Un tema di tre note, con un sentimento interrogativo, passò per una catena di variazioni leggere, ripetendo la piccola domanda cinque o sei volte, modulato come su un tenue flauto di canne, su una fistula pastorale. Una terza pausa. Il canto divenne elegiaco, si svolse in un tono minore, si addolcì come un sospiro, si affievolì come un gemito, espresse la tristezza di un amante solitario, un desio accorato, un'attesa vana; gittò un richiamo finale, improvviso, acuto come un grido di angoscia; si spense. Un'altra pausa, più grave. Si udì

45 È qui, infatti, che Giuliana sarà soggetta a un brutto malore a seguito del quale non potrà più nascondere il suo stato.

allora un accento nuovo, che non pareva escire dalla stessa gola, tanto era umile, timido, flebile, tanto somigliava al pigolio degli uccelli appena nati, al cinguettio d'una passeretta; poi, con una volubilità mirabile, quell'accento ingenuo si mutò in una progressione di note sempre più rapide che brillarono in volate di trilli, vibrarono in gorgheggi nitidi, si piegarono in passaggi arditissimi, sminuirono, crebbero, attinsero le altezze soprane. Il cantore s'inebriava del suo canto [...]. Pareva che anche il giardino ascoltasse, che il cielo s'inclinasse su l'albero melancolico, dalla cui cima un poeta, invisibile, versava tali flutti di poesia. La selva dei fiori aveva un respiro profondo ma tacito. Qualche bagliore giallo s'indugiava nella zona occidentale; e quell'ultimo sguardo del giorno era triste, quasi lugubre. Ma una stella spuntò, tutta viva e trepida come un goccia di rugiada luminosa. (Andreoli, Lorenzini 1988, 469-71)

Simile allegoria della voce dannunziana finirà per conferire un ruolo marginale alle brevi registrazioni del paesaggio visivo che si osservano disposti a cerniera, all'inizio e alla fine dell'ampio corpo descrittivo. Tuttavia, per quanto circoscritte, esse non sono da tralasciarsi. Si pensi in special modo alla descrizione che funge da preludio all'ascolto (Andreoli, Lorenzini 1988, 469-70), caratterizzata da scrittura *tachiste* e dall'impiego di un intenso, suggestivo luminismo: «Il giardino s'era *confuso* in una *massa violacea, rotta* ancóra dal *luccichio cupo* della vasca». Per non dire dello sfumato, ma vivido dipinto che subito segue: «Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, *una larga zona* tricolore: *sanguigna* in basso, poi *arancia*, poi *verde del verde* d'un vegetale morente». Né è da trascurarsi la costruzione della cornice 'coppia alla finestra'. Poco prima, infatti, si scorgevano Tullio e Giuliana, avvinti l'uno all'altro, mescolare «gli aliti» nel calore dei baci. Un quadro di singolare fisicità, del tutto ignota all'eroticismo - mentale, essenzialmente - del *Piacere*:

Io la baciavo. Poiché la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile mi fece posto al suo fianco e mi si strinse addosso rabbrivendo e con una mano prese un lembo del suo mantello e mi coprì. Stavamo come in un giaciglio, avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti. (Andreoli, Lorenzini 1988, 468)

Sono impieghi denotanti come, pur in una zona di massima liberazione di poetica energia - ovvero proprio per questa -, d'Annunzio non rinunci a bilanciare le spinte del suo dettato con lingua e motivi derivati d'oltralpe, di superficie quanto si voglia e però narrativamente d'indubbia efficacia. In una studiata *climax* il sintagma *a fianco* («mi fece posto *al suo fianco*») appare ribadito dal duplicativo *a petto a petto*, inedita variante delle formule *coude à coude*, *côte à côte*, *l'un près de l'autre* con cui nella *langue* realista suole inaugurarsi la visione della 'coppia alla finestra'. Così come

tipico di quella letteratura è lo stringere la persona amata fra le braccia o l'allacciarsi dei protagonisti l'uno al corpo dell'altro:

Il alla *vers la fenêtre* et l'ouvrit [...] Elle s'en vint tranquillement et s'accouda près de lui.

Ils demeurèrent longtemps côte à côte, *coud contre coude*, silencieux et méditant. (Cf. *Bel-Ami*, in Schmidt 1959, 402-3)

[...] elle retourna s'accouder à la fenêtre. Lui, alors [...] la prit par-derrière, entre ses bras, doucement. Et il la tenait enlacée ainsi, il avait posé le menton sur son épaule, appuyé la tête contre la sienne.⁴⁶

In effetti, il diretto raffronto testuale pone in luce che tra l'usignolo dannunziano e il rossignol di Maupassant esistono, sì, rassomiglianze evidenti,⁴⁷ ma anche come la pagina dell'*Innocente* riveli la presenza di altri prelievi, tali da far pensare a un liberissimo impasto di suggestioni.⁴⁸ Se ne evince, in pari modo, che l'indubbia ascendenza del conte maupassantiano deve

46 Caratterizzazione fortemente sensoriale e sensuale tipica di Zola: cf. *La bête humaine*, in Lanoux, Mitterrand 1960-1967, 4: 1010. Ma si veda anche questo bell'esempio da *Nana*: «Nana [...] se leva pour ouvrir un instant la fenêtre [...] Georges était venu [...] il prit Nana par la taille, il appuya la tête à son épaule» (Lanoux, Mitterrand 1960-1967, 2: 1238).

47 «Juste au-dessus de leur tête [...] l'oiseau s'égosillait [...] Il lançait des trilles et des roulades, puis filait de grands sons vibrants qui emplissaient l'air et semblaient se perdre à l'horizon [...] | Tout était calme aux environs. L'oiseau se remit à chanter. Il jeta d'abord trois notes pénétrantes qui semblaient un appel d'amour, puis, après un silence d'un moment, il commença d'une voix affaiblie des modulations très lentes. | [...] dans la profondeur des branches passaient deux soupirs ardents qui se mêlaient au chant du rossignol [...] | Une ivresse envahissait l'oiseau, et sa voix, s'accélérait peu à peu comme [...] une passion qui grandit, semblait accompagner sous l'arbre un crépitement de baisers. Puis le délire de son gosier se déchaînait éperdument. Il avait des pâmoisons prolongées sur un trait, de grands spasmes mélodieux. | Quelquefois il se reposait un peu, filant seulement deux ou trois sons légers qu'il terminait soudain par une note suraiguë. Ou bien il partait d'une course affolée, avec des jaillissements de gammes, des frémissements, des saccades, comme un chant d'amour furieux, suivi par des cris de triomphe»: cf. *Une partie de campagne*, nella raccolta *La Maison Tellier*, in Forestier 1974, 1: 252-3. Per la presenza maupassantiana nell'*Innocente*, si veda anche Cimini 2016, 61-84.

48 Fra le quali, restando al solo ambito realista, va soprattutto segnalato, come persuasivamente rilevò Gustavo Botta, il consistente apporto del Flaubert dell'*Éducation sentimentale*: cf. Croce 1913-1914, 437. Sfuggito all'attenzione degli studiosi, ma da rilevarsi quale altro caso di alchimia dannunziana, è l'apporto dello Zola della *Faute de l'abbé Mouret*: «elle riait, plus sonore, avec des gammes perlées de petites notes de flûte, très aiguës, qui se noyaient dans un ralentissement de sons graves», «c'était sous les arbres de la forêt, dans l'ombre sonore, qu'ils allaient écouter les sérénades de leurs musiciens, la flûte de cristal des rossignols», «Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes [...] et cette flûte [...] chantait les premiers charmes de son amour» (*La faute de l'abbé Mouret*, in Lanoux, Mitterrand 1960-1967, 1: 1342, 1392, 1516). Com'ebbe a rilevare Guy Tosi, d'Annunzio ebbe caro questo romanzo sin dall'esordio poetico di *Primo vere*: cf. Tosi 1979, 5-16, in particolare 13-5.

aver sollecitato la ripresa della stessa cellula diegetica 'coppia in ascolto' e la sua trascrizione in termini di erotica gestualità. In *Une partie de campagne* i giovani Henri-Henriette, entrati nel fitto d'una boscaglia, finiscono per giacere *l'un près de l'autre* al di sotto d'un albero sulla cui cima un gorgheggiante usignolo accompagnerà il loro appassionato congiungersi:

à travers le fracas de la cascade, un chant d'oiseau qui semblait très lointain les frappa [...] On s'arrêta; le bateau fut attaché; et, Henriette s'appuyant sur le bras de Henri, ils s'avancèrent entre les branches [...] et ils pénétrèrent dans un inextricable fouillis de lianes, de feuilles et de roseaux [...]

Juste au-dessus de leur tête, perché dans un des arbres qui les abritaient, l'oiseau s'égosillait [...] Ils étaient assis l'un près de l'autre, et, lentement, le bras de Henri fit le tour de la taille de Henriette et l'enserra d'une pression douce [...]

Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase [...] elle pleurait sans savoir pourquoi. *Le jeune homme la serrait contre lui* maintenant [...]

La jeune fille pleurait toujours, pénétrée des sensations très douces, la peau chaude et piquée partout de chatouillements inconnus. *La tête de Henri était sur son épaule*; et, brusquement, *il la baisa sur les lèvres*.⁴⁹

[*Io la baciavo*. Poiché la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile *mi fece posto al suo fianco e mi strinse addosso* [...] Stavamo come in un giaciglio, *avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti*]

Resta da commentare la vivida rappresentazione pittorica che introduce all'episodio canoro. Rileggiamola:

Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, una larga zona tricolore: *sanguigna* in basso, poi *arancia*, poi *verde* del verde d'un vegetale morente. (Andreoli, Lorenzini 1988, 469-70)

Essa appare anomala non solo per contenuto - in rapporto all'aspetto latteo, pallido, gassoso dei cieli dell'*Innocente* -, ma anche, e specialmente, per struttura. Scandita da avverbi spazio-temporali in sequenza ternaria (*in basso... poi... poi...*), tale costruzione costituisce una rarità, se non in

⁴⁹ In Forestier 1974, 252. Nello stesso utilizzo della cornice si scorgono però essenziali differenze: il canto del *rossignol* si rapporta strettamente alla sequenza temporale della seduzione, entrando in sintonia con l'azione che si sta svolgendo sotto l'albero (con le varie fasi dell'amplesso: cf. n. 49). Al canto dell'usignolo i personaggi dannunziani restano invece affatto estranei. Anche i moduli allocutivi pronunciati da Tullio («- *Hai udito?*», «- [...] *Ascolta*») e soprattutto la preziosa tessitura fonico-ritmica posta in bocca a Giuliana («*Cantava l'UsignUolo*. | - *È sUl salice - mi sUsUrrò Giuliana*») non s'inscrivono propriamente nella storia, essendo essi tipici della germinazione lirica.

assoluto un *apax*, nell'ambito delle «prose di romanzi». È da supporre, pertanto, che su tale inquadratura paesaggistica sia intervenuto un modello esterno. E il complesso dei riferimenti citati induce a ipotizzare che l'ambito sia maupassantiano. Che cosa vede infatti il protagonista dell'*Héritage*, quel Lesable che già si è incontrato, mentre *stringe il ferro della ringhiera*?

Lesable [...] passa sur le balcon [...]

L'espace, d'un rouge éclatant à son pied, prenait plus haut des teintes d'or pâle, puis des teintes jaunes, puis des teintes vertes, d'un vert léger frotté de lumière, puis il devenait bleu, d'un bleu pur et frais sur les têtes [...]

Lesable tenait à deux mains la rampe de fer, buvant l'air comme on boit du vin. (Forestier 1974, 25)

Adattando alla propria *palette*, intonata ad elegiaca malinconia, la brillante tavolozza maupassantiana, il poeta-romanziero ne riduceva le combinazioni, ne smorzava i toni, mantenendone tuttavia l'impianto sintattico essenziale, incluso il modulo 'x di x' dell'aggettivazione cromatica («verde del verde d'un...» / «des teintes vertes, d'un vert [...] bleu, d'un bleu...»), forma cara al racconto d'oltralpe.⁵⁰ Che, qui e altrove, un genuino intento di restituire il graduale percorso dell'occhio e la stessa durata della visione fosse estraneo alla direzione raccontativa di d'Annunzio l'hanno dimostrato a tutti gli effetti le operazioni della sua mimetica alchimia. Ma travestirsi corrispondeva a strategica necessità, pena la disgregazione anzi tempo delle strutture narrative: un accadimento da cui, nel 1891, la sua coscienza d'artista lo aveva indotto a tenersi debitamente lontano. Per il momento, altro a d'Annunzio non era restato – come da sempre, ma con minor successo, aveva fatto – che attraversare quei relitti tenaci, transcendere la primitiva necessità delle dure scaglie della tradizione rendendole parzialmente disutili, e, modalizzandosi in sempre più chiare epifanie, affermare, con testimonianze di progressiva distanza, la curva evolutiva del proprio narrare. Di tale processo il paesaggio dell'*Innocente* è privilegiato testimone.

50 Si pensi anche alla sintassi in stile *artiste* dei Goncourt di *Madame Gervaisais*: «un dôme de vieux métal, du vert d'une feuille d'aloës», in Goncourt 1894, 241. Non meno che la costruzione francesizzante, il ricercato abbinamento cromatico aveva colpito il d'Annunzio del *Piacere*, che così echeggiava: «Il mare aveva il color verde d'una foglia d'aloë, e qua e là il color mavì d'una turchina liquefatta»; di qui, anche, la *palette* raffinatissima impiegata per la veste di Giuliana Hermil: «Portava una delle sue ampie tuniche preferite, d'un verde eguale al verde d'una foglia d'aloë» (in Andreoli, Lorenzini 1988, 210 e 417).

Bibliografia

- Amiel, Frédéric (1949). *Fragments d'un journal intime*. Paris: Stock.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) [1982] (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) [1988] (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Introduzione di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Bellini, Berardo; Tommaseo, Niccolò (a cura di) (1861-1879). *Dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Cimini, Mario (2016). «Maupassant fonte dell'«Innocente»». Cimini, Mario, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*. Lanciano: Rocco Carabba, 61-84.
- Croce, Benedetto (1913-1914). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX: XIII. Quarta aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 11(6), 431-437.
- Dusmenil, Robert; Thibaudet, Albert (éds.) (1946; 1948). *Flaubert, Gustave: Œuvres*. 2 voll. Texte établi et annoté par Albert Thibaudet et Robert Dusmenil. Paris: Gallimard.
- Forestier, Louis (éd.) (1974). *Maupassant, Guy de: Contes et Nouvelles*. Préface d'Armand Lanoux. Introduction de Louis Forestier. Texte établi et annoté par Louis Forestier. 2 voll. Paris: Gallimard.
- Giacon, Maria Rosa (1991), «Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano». Gibellini, Pietro (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera; Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, 79-131.
- Giacon, Maria Rosa (1993). «“L'imagination re-créatrice” e l'“au-delà nuageux de toutes les choses du Nord” nel paesaggio del romanzo dannunziano». Istituto di Filologia Neolatina dell'Università di Padova (a cura di), *Omaggio a Gianfranco Folena*. 3 voll. Padova: Editoriale Programma.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. A cura di Maria Rosa Giacon, prefazione di Pietro Gibellini. Milano: Rizzoli.
- Giammarco, Marilena (2004). «Sul limitare dell'ombra. Il giardino dannunziano ne “L'Innocente»». *Italies. Littérature, Civilisation, Société*, 8, 259-74.
- Goncourt Huot de, Edmond; Goncourt Huot de, Jules (1894). *Madame Gervaisais*. Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Jasinski, René (éd.) (1970). *Gautier, Théophile: Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski. 3 voll. Paris: Nizet.

- Lanoux, Armand; Mitterand, Henri (éds.) (1960-1967). *Zola, Émile: Les Rougons-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. 5 voll. Paris: Fasquelle et Gallimard.
- 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 con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Rocco Carabba.
- Salierno, Vito (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Schmidt, Albert-Marie (éd.) (1959). *Maupassant, Guy de: Romans*. Texte définitif établi et augmenté par Albert-Marie Schmidt. Paris: Albin Michel.
- Tosi, Guy (1976). «D'Annunzio et le symbolisme français». Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973)*. Milano: Il Saggiatore, 223-82.
- Tosi, Guy (1979). «La faute de l'abbé Mouret». *Quaderni del Vittoriale*, 14, 5-16.
- Tosi, Guy (1981). «D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes. La langue et le style. 1879-1886». Abugiati, Luigina; Tiboni, Edoardo (a cura di), *D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del I Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979)*. Pescara: Arti grafiche Garibaldi, 59-106.

Il paesaggio della Grecia nei *Taccuini*

Carlo Santoli
(Università degli Studi di Salerno, Italia)

Abstract D'Annunzio does not dream, but really sees, leading an impressionistic and syncopated storytelling in which he portrays scenes of true reality. Léon Bakst (author of the theatrical productions of the *Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle and Phaedra*) similarly proceeds, drawing in some works, *Narcisse* (1911), *L'Après-midi d'un Faune* (1912), *Daphnis et Chloé* (1912), *Helene de Sparte* (1912), those figurative motifs that the poet notes in his travels, such as the intense green of nature, the austere red rocks, the arid and wild lands.

Keywords Gabriele d'Annunzio. Léon Bakst. *Narcisse*. *L'Après-midi d'un Faune*. *Daphnis et Chloé*. *Hélène de Sparte*. *Taccuini*. Landscape.

Nei *Taccuini* si snoda l'immagine suggestiva della Grecia antica. È una riscoperta archetipica, che avviene nell'estate del 1895, quantunque l'idea di una crociera nel Levante¹ (intrapresa da d'Annunzio in compagnia dell'esploratore Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio, Edoardo Scarfoglio e Georges Hérelle), si rilevi già in una lettera dell'11 luglio 1895 al traduttore francese, in cui descrive l'itinerario spirituale attinto dal libro di Charles Diehl, *Excursions Archéologiques en Grèce. Mycènes-Délos-Athènes*, pubblicato a Parigi nel 1890.

Ecco dunque l'itinerario: giovedì o venerdì della settimana prossima (cioè il 18 o il 19) m'imbarcherò sullo yacht a Brindisi e fileremo direttamente verso Corfù. Da Corfù, navigherò verso il golfo di Corinto, dove getterò l'ancora nella rada d'Itea per fare un'escursione agli scavi meravigliosi di Delfi. Poi, attraversato il Canale, entreremo nel golfo di Egina e in quello di Nauplia da dove mi dirigerò a fare un'escursione a Micene e a Tirino. Poi, voleremo dritti a Salonicco, da Salonicco a Costantinopoli, da Costantinopoli a Énedo per fare un'escursione alle rovine di Troia, da lì a Scio, Smirne, Samo, Rodi. E da Rodi, se ne avremo il tempo, ritorneremo, il vento di tramontana in poppa, costeggiando la Siria, l'Egitto e la Tripolitania; altrimenti navigheremo, senza ritardi, verso Malta, e da Malta verso la Sicilia e Napoli. Che ne pensate. (Tosi 1946, 249; cf. Sanjust 1993; Cimini 2004)

1 Mariano 1985, 1995; Giardinazzo 2005; Papponetti 2008-2009; Cimini 2010; Camerino 2015.

Come l'obiettivo di una camera da presa, lo sguardo dell'autore imprime in una narrazione periegetica figure ed emozioni.

+ 30 luglio. Tramonta la luna, dopo mezzanotte, e il vento tace. Sorge il sole; e il mare è quieto, come l'olio nelle cisterne di Gallipoli.

La natività del sole è stata annunciata da una rugiada copiosa che ha quasi inzuppato le vele. La nave si culla ancora su l'onda morta, dando un leggero malessere.

Quasi per tutto il giorno rimango sopra coperta, disteso in una lunga sedia di vimini, preso da una specie di languore in fondo a cui si muove una vaga nausea. Il faro di Gallipoli, su l'isola di Sant'Andrea, è ancora visibile. E la punta di Santa Maria di Leuca sembra per noi insuperabile. La lunga striscia di terra è rocciosa e sterile, leggermente rosea, qua e là scolpita con finezza. La grande attrattiva, per me, dei paesi sterili e lapidei. Sogno la Grecia come un ammasso di rupi precisamente disegnate sul cielo azzurro, sormontate da cittadelle di marmo. (Bianchetti, Forcella 1965, 35-6)

La pagina si modula tra annotazioni sonore, divenendo partecipe di una condizione distesa dell'anima.

Disteso, supino, mi addormento a poco a poco. Mi sveglio dopo qualche ora. La luna sta per tramontare; è d'un color aranciato, fantastica. La 'Fantasia' seguita a correre. Odo una specie di cantilena triste e monotona, che sembra venire da qualche barca di pescatori lontana.

Guido anche - che dorme accanto a me - si sveglia.

Gli domando:

- Odi quel canto?

Egli ascolta; poi dice:

- È il suono del vento tra le corde.

Sembra impossibile, tanto quelle modulazioni sono umane.

La luna scende su l'acqua, leggera. Se prima sembrava d'argento massiccio; ora ha l'apparenza di una di quelle sottilissime foglie d'oro che un soffio fa volare.

Mi riaddormento, col viso rivolto alle stelle silenziose. (38)

In una mirabile rarefazione cromatica si precisa l'identità del luogo finemente ritratto e scolpito.

Verso le otto, nel cielo d'oriente luminosissimo, comincia a disegnarsi il fantasma trasparente di una montagna. È l'isola di Leucade (Santa Maura). D'ora in ora, quel profilo indistinto si fa più preciso e più visibile. Ecco, in fatti, Leucade. È un'isola rocciosa, fortemente disegnata; e sono lieto che la Grecia mi appaja nella prima vista con questo aspetto di concisione e di magrezza, che le è proprio.



Figura 1. Léon Bakst, *Terror Antiquus* (part.), 1908. State Russian Museum.
Fonte: Spencer 1973

Le rocce sono qua e là rossastre: somigliano molto a quelle del mio Abruzzo. Il profilo va digradando; e verso la punta estrema l'isola ha l'aspetto di un adunamento di bastioni diruti. Ecco il salto di Leucade, lo scoglio d'onde si precipitò Saffo infiammata di amore. (39)

Talvolta un'aura di sogno e di mistero pervade la natura.

Ecco Itaca petrosa, scoscesa sul mare, macchiata qua e là da oliveti pallidi, quasi deserta: l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte.

Entriamo nel canale. Itaca è petrosa, ma Cefalonia è ricca di vigneti, di uliveti e di cipressi.

Una moltitudine innumerevole di cipressi alti e svelti è sparsa per il pendio, e dà a tutta l'isola un aspetto pensoso.

Il canale è placido. Navighiamo col vento in poppa. Cefalonia mostra di tratto in tratto qualche seno recondito come il fondo di una conchiglia; e ci attrae con il suo mistero che non potremo penetrare.

Io vorrei gettar l'ancora in una di quelle piccole rade solitarie, e mettere il piede sul suolo sconosciuto, ed esplorare l'isola silenziosa su cui i cipressi segnano ombre lunghe ed esigue come in un cimitero. (39-40)

Lo scenario assume una connotazione lirica, affabulatrice, ridestando il fascino dell'arte ellenica.



Figura 2. Léon Bakst, *Bozzetto di scena per il balletto «Narcisse»*, su musiche di Nikolai Tcherepnine (Paris, Théâtre du Châtelet, 1911). Fonte: Proujan 1986

Figura 3. Léon Bakst, *Bozzetto di scena per il I atto del balletto «Daphnis et Chloé»*, su musiche di Maurice Ravel. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Fonte: Proujan 1986



Figura 4 (a fronte). Léon Bakst, *Bozzetto di scena per il balletto «L'Après-midi d'un Faune»*, su musiche di Claude Debussy. Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: Proujan 1986

Figura 5 (a fronte). Léon Bakst, *Bozzetto di scena per il II atto di «Hélène de Sparte»*, tragedia di Émile Verhaeren con l'accompagnamento musicale di Déodat de Séverac (Paris, Théâtre du Châtelet, 1912). Musée des Arts Décoratifs, Paris. Fonte: Proujan 1986



Figura 6. Léon Bakst, *Bozzetto di scena per il II atto di Hélène de Sparte*, tragedia di Émile Verhaeren con l'accompagnamento musicale di Déodat de Séverac (Paris, Théâtre du Châtelet, 1912). Musée des Arts Décoratifs, Paris. Fonte: Spencer 1973

Io ho ancora gli occhi dell'anima pieni dell'inaudito fulgore che i tesori del tempio d'Olimpia emanavano nelle pagine di Pausania! Leggevo pur dianzi sul ponte, la descrizione del Giove Fidiaco e della cassa di Cipselo. (43)

Di qui scaturisce «il diario di viaggio che è, più esattamente, una peregrinazione dell'anima attraverso i paesaggi tante volte mirati con l'immaginazione e finalmente ritrovati» (Giardinazzo 2005, 11).²

² In una lettera del 12 agosto 1895 inviata dal Pireo a Francesco Paolo Michetti, d'Annunzio scrive: «La Grecia è quale la immaginavo: arida e rocciosa, coperta di olivi e di cipressi, con linee di montagne meravigliose. Le montagne per la loro bellezza armonica hanno un valore d'arte, come le statue. Sobrietà dappertutto, come nella prosa di Tucidide e di Senofonte. Resteremo qui fino a giovedì o venerdì; poi faremo vela per Chio, Tenedo, il Bosforo... Il viaggio non è senza malinconie e senza disagi. La Grecia è dura come un deserto, a chi la traversa. Ma, fra un anno, il ricordo diventerà magnifico... non ho sofferto se non qualche leggerissima nausea. E credo che riuscirò a domare anche le tempeste. Ave. Gabriele» (Giardinazzo 2005, 11). Significative si rivelano anche queste descrizioni tra bozzetto e prosa d'arte: «Nella sera Patrasso si anima, come incomincia a divenir meno ardente il soffio libico. La riva s'illumina, si odono musiche di mandolini e di violini. Per un momento socchiudendo gli occhi, mentre l'immagine della luna ride nell'acqua molle, immagino di trovarmi ancorato nel bacino di San Marco. La notte genera i suoi incantesimi consueti.

Guy Tosi osserva:

Taine... c'est un voyageur philosophe et artiste... mais un voyageur. D'Annunzio est un pelerin: les lieux qu'il visite deviennent pour lui des hauts-lieux, des sanctuaires. (Tosi 1968, 37)

Un'atmosfera di sacralità precede infatti la rievocazione del Museo di Olimpia e dell'Ermete di Prassitele, che appare ieratico e solenne.³

+ 3 agosto. Mi sono addormentato a mezzanotte pensando all'Ermete; mi sono risvegliato pensando a Lui. Dalla finestra della mia stanza veggo l'edifizio del Museo, elevato dalla liberalità del greco Zingros: un edifizio che imita l'architettura di un tempio antico. Dietro quale delle vetrate, che fiammeggiano al sole mattutino, sorge la divina effigie prassitelèa?

L'impazienza cresce. Quando entriamo nel Museo, a capo scoperto, io vado direttamente alla sala rossa, del fondo - come guidato da un istinto - passando fra i due frontoni di Paeonios e di Alcamene.

Solo, campeggiando nella parete rossa, su un piedestallo quadrato, la Statua sta come un mistero, come un prodigio di vita. Questa pacata e composta ma pur potentissima espressione di vita soggioga d'un tratto chi fissa per la prima volta sul marmo i suoi occhi mortali. La vita, - la vita superiore, più intensa e più profonda della vita umana, quella che noi tutti artefici cerchiamo d'infondere nelle nostre finzioni, inutilmente, - è qui concentrata con una potenza inaudita, espressa da una pura e lenta armonia di linee. Si prova, contemplando, un sentimento religioso e quasi il bisogno

[...] La campagna di Patrasso è tutta coltivata a vigne. [...] Il loro verde stacca sul fondo azzurro cupo del mare, dove la montagna di Missolongi quella della Bell'Acqua appajono con una meravigliosa finezza di disegno e di colore [...]» (Bianchetti, Forcella 1965, 44-7). Da considerare anche Scicchitano 2011, 103.

3 «Giungiamo a Olimpia verso le nove [...]. D'avanti a noi - nel lume della luna - si apre la valle sacra dell'Alfeo. Il monte Kronion, in forma d'un tumulo, coperto di pini è coronato dalle stelle; ed ha ai suoi piedi le rovine della città santa. Il Museo - costruzione che imita gli edifizii antichi - è di contro all'albergo. Una commozione sincera è in fondo a me, quando guardo le vetrate illuminate dalla luna e penso che di là sta sul suo piedestallo l'Ermete: il divino capolavoro. [...] Dopo il pranzo, la curiosità ci spinge a discendere verso le rovine. [...] S'intravede un gregge, si odono i campani. Quei suoni pastorali evocano su quel classico paese alpestre una visione di montagne nordiche e di pascoli elvetic. Passiamo un piccolo ponte gettato sul Cladeos, su l'antico torrente che affluisce all'Alfeo. Ed eccoci nelle rovine.

Un'adunazione enorme di frammenti calcarei, biancastri alla luna; alcune colonne snelle in piedi; altre abbattute e infrante, colossali. Ci avanziamo in silenzio nel grande cimitero di pietra morta, ove cantano i grilli melodiosamente. Sotto il Kronion, il tempio di Era dalle colonne mozze. Più lungi, il tempio di Giove Olimpico, ov'era custodita un tempo la statua criselefantina di Fidia» (Bianchetti, Forcella 1965, 47-9).

di compiere un segno visibile di adorazione: di baciare la pietra o d'inginocchiarsi pregando.⁴

[...] Tutto è perfezione. Ecco la perfetta immagine ideale della giovinezza ellenica. (Bianchetti, Forcella 1965, 50-1)

D'Annunzio ne ricorda la profonda commozione in una lettera all'amico Enrico Seccia:

A Olimpia, a Delfo, a Micene, a Tirino abbiamo trovato il deserto ardente e qualche gran cimitero di pietre morte. A Olimpia però mi sono inginocchiato dinanzi all'Ermete di Prassitele (l'unica opera originale di quel divino artefice); e ho provato una delle più profonde commozioni estetiche della mia vita intellettuale.

Avvicinandomi ad Atene, scorgendo le colonne del Partenone su l'Acropoli, ho pianto di gioia e di dolore. Ier l'altro, salendo per i Propilei, ho sentito diffondersi per tutto il mio essere una calma quasi ambrosia.

L'Acropoli fu veramente abitata dagli Iddii. Il Partenone, pur così ruinato come appare, dà allo spirito un'estasi che nessuna più grande musica potrà mai dare. È una specie di armonia prodigiosa, il cui mistero rimane irricognoscibile.

Ho pensato spesso a te, che hai un così acuto senso della Bellezza, quando ho fissato gli occhi su una cosa bella. L'Atene moderna è una città bianca e polverosa. Ma gli avanzi antichi compensano d'ogni disagio e d'ogni bruttura. Basterebbero i tesori funerari di Micene, al Museo, per dare una commozione indimenticabile. (Lavagnini 1942, 164)

Luoghi ed eventi si dispiegano dunque in azioni sceniche, disvelando una bellezza antica e una natura idilliaca, di cui l'occhio del pellegrino percepisce anche le linee precise, suscitatrici dell'antico spirito ellenico.

Poi usciamo, per discendere alle rovine. Tutta la campagna arde sotto il sole: un odore acuto di erbe aromatiche, tra cui si distingue la menta, impregna l'aria. Dappertutto sorgono i cardi secchi. Qualche grande al-

4 Ne dà testimonianza anche Guido Boggiani nel suo Giornale di bordo: «l'emozione maggiore si prova davanti la meravigliosa statua dell'Ermete di Prassitele. Dire che è una meraviglia, è dir poco: descriverla è impossibile. Bisogna vederla. Non c'è riproduzione o fotografia che possa darne un'idea. Quel marmo, d'una dolcezza infinita, d'una perfezione sovrumana, merita un pellegrinaggio da qualunque angolo della terra. L'ho toccato, poiché gli occhi non bastavano per goderne. L'ho toccato più volte, come si toccano le immagini divine. Nessuna, certo, più di questa potrebbe dirsi tale. E pel tatto una nuova dolcezza ha penetrato tutto il mio cuore, commovendolo così fortemente come non m'era successo mai. E me ne sono staccato con vero rammarico: avrei pianto... E Gabriele, ch'era con me - lo vedevo negli occhi suoi - provava la mia stessa emozione» (Boggiani 1948, 234-5).

bero di fico carico di fronda, e, frequentissimo, un arbusto odoroso (che forse è l'assenzio ma che il dragomanno chiama λύσιος (agnus castus) dal fiore violetto simile a un piccolo grappolo acuto.

L'adunazione immensa dei massi infranti occupa il terreno. Il Kronion è coperto di pini che tramandano l'odore della resina.

Lasciamo dietro di noi il triste cimitero di pietre morte, per discendere alla riva dell'Alfeo - pieni lo spirito dell'antico mito d'amore.

Ecco il gran letto del fiume, ardente, ghiaioso, sparso di cespugli: qualche oleandro, qualche platano, qualche tamerice. Le cicale mescono il loro canto al mormorio fresco dell'acqua che scorre limpida e azzurra a piè delle colline dolci ove i pini mettono brevi ombre cerulee.

[...] Non v'è per me un paesaggio più eccitante di questo, composto quasi tutto dalle forme violente degli olivi e delle rupi. Così fiera e singolare è qui ogni figura, che s'impone allo spirito quasi *come un sopruso*. V'è - mi sembra - nelle cose una linea dominatrice. Esse sono sempre magre, scarne, precise, ben determinate, chiarissime nel sole. Non è possibile sottrarsi al loro dominio, trascurarle, non considerarle. Esse s'impongono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch'essi abitavano era per loro un continuo suscitatore di energie e di volontà... (Bianchetti, Forcella 1965, 54-7)

In una leggiadria di forme si impone invece il Parnaso.

Ecco il Parnasso, monte diletto alle Camene: roseo, ed enorme, dominatore di ogni altra altura [...]. Tutto fiammeggia nel sole e nel silenzio. Ma, verso sera, cominciano a scoprirsi nell'aria limpida e placida le linee d'uno dei più belli e più grandiosi paesaggi ch'io abbia veduti. (58)

Ecco la luna che spunta dalla cima della montagna ancor tutta rosea [...] un disco d'oro pallido, enorme. Per qualche attimo resta aderente al culmine, poi si distacca e sale nel cielo di perla. Allora l'armonia delle linee si fa più piena e più dolce. Le montagne hanno i fianchi azzurri e le fronti rasate; il mare è quasi chiaro come il cielo rispecchiato [...]. La luna sale, con una ineffabile dolcezza, lenta, impallidendo a poco a poco (59).

Tra luce e 'meravigliosa aridità' si invera il dramma della *Città morta*.⁵ In un'importante lettera del 6 settembre 1895 inviata da Francavilla all'editore Emilio Treves, il poeta scrive:

5 Originale è la rilettura di Ajello 2006. Cf. anche Giannantonio 2011 e Gibellini 1985.

Mio carissimo Don Emilio,

eccomi ancora a Francavilla, pieno di nuovi pensieri. Il sole di Grecia ha dato al mio spirito la maturità perfetta, e ai miei occhi una straordinaria limpidezza. In un fresco mattino mi sono immerso nell'Alfeo, e in un pomeriggio ardente ho dormito sotto il piedistallo dell'Ermete Baccòforo, e in una sera purpurea ho fenduto le acque di Salamina. Dopo tanta luce, mi sembra ora di respirare in un crepuscolo umido. Le colline verdi mi sembrano volgari al paragone di quella meravigliosa e aulente aridità. – Sapete voi che ho ritrovato in Grecia tutte le Rocce del mio libro, e dovunque diffuso il sentimento che regna nelle mie pagine precise? Ho provato una gioia grande nello scoprire tanta analogia di espressione tra le figure delle montagne elleniche e quelle della mia arte recente... Ma di queste cose vi parlerò nella mia prossima visita.

[...] Vi confido anche un segreto. Il mio lungo e vago sogno di dramma – fluttuante – s'è infine cristallizzato.

A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta Dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*.⁶

Addio per oggi. Vi stringo la mano.

Il vostro

Gabriele D'Annunzio. (Oliva 1999, 167-8)

L'opera diviene la «traduzione in chiave moderna di un modulo mitico classico» (Scarpi 1980, 75), di una vicenda che si svolge «nell'Argolide sitibonda presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'» (d'Annunzio 2013, 92) e senza tempo. In una lettera indirizzata ad Angelo Conti, d'Annunzio afferma:

Io sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nel medesimo spazio gli spiriti che vivono oggi e quelli che hanno vissuto nei millenni più lontani. (Antonucci 1986, 17)

Il primo atto si apre con una descrizione precisa:

Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. In ciascuna parete laterale della stanza sono due usci che conducono agli appartamenti interni e alla scalinata. Una grande tavola è ingombra

6 In *Dannunziana*, Bibliothèque Nationale de Roma «V. E. II.». Cf. Valentini 1992, 109-10.

di carte, di libri, di statuette, di vasi. Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina. (Atto I, 93)

I calchi animano la scena, rivelandosi particolarmente significativi quelli raggruppati sul lato destro e raffiguranti quattro sculture che decorano il frontone orientale del tempio di Aphaia a Egina e che per il rigore delle linee rinviano a un disegno inserito nei *Taccuini*:⁷

La testa arcaica del greco, con i capelli intorno alla fronte in doppio ordine di ricci composti, il naso diritto, la bocca sporgente e chiusa, il mento prominente coperto d'una barba aguzza. (Bianchetti 1976, 17-8)

In una straordinaria fiction teatrale, lo spettatore/osservatore rivive lo svolgimento della battaglia, a destra del fondale, dove il dualismo tra il colore bianco e freddo del marmo delle statue e le zone d'ombra esprime metaforicamente il contrasto dialettico tra la vita e la morte, mentre l'utilizzazione della prospettiva centrale e obliqua permette di ottenere la profondità dello spazio e la lontananza del tempo. Un effetto ottico raggiunto anche grazie alla forma conica dell'inquadramento scenico. Ripercorrendo le antiche vestigia, il drammaturgo si identifica con Schliemann. Così il personaggio di Leonardo evoca la scoperta delle tombe degli Atridi nella V scena del I atto:

La più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano... Non so dire, non so dire quel che io ho veduto. Una successione di sepolcri: quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro; e da per tutto, su i loro corpi, ai loro fianchi, ai loro piedi, da per tutto una profusione di cose d'oro, innumerevoli come le foglie cadute da una foresta favolosa: una magnificenza indescrivibile, un abbagliamento immenso, il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra, da secoli, da millennii... Non so dire, non so dire quel che io ho veduto [...]. Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millennii, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpato nell'orrore dell'antica strage. I quindici cadaveri erano là, con tutte le loro membra, come se vi fossero stati deposti allora allora, dopo l'uccisione, leggermente arsi dai roghi

7 Cf. i calchi delle quattro statue che decorano il frontone orientale del tempio di Aphaia a Egina.

troppo presto spenti: Agamennone, Eurimedone, Cassandra e la scorta regale: sepolti con le loro vesti, con le loro armi, con i loro diademi, con i loro vasi, con i loro gioielli, con tutte le ricchezze loro (123).

Si può parlare di un teatro dialogico, narrativo, imperniato su un linguaggio figurativo adatto a «tradurre nelle grandi e solenni liturgie sceniche la sua concezione rituale del dramma» (Destri 1970, 61-89).

È rimasto là un ammasso di cose preziose, un tesoro senza pari, il testimone di tutta una grande civiltà ignorata... Tu vedrai [...]. Le maschere d'oro... Ah, perché non eri là, al mio fianco?... Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti dovevano esser rimasti dunque ancora integri. Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d'una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosperso d'innunerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte... [...]. Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope dalla spalla d'avorio... Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro... [...]. Ho veduto, ho veduto!... (124-5)

Il passato rivive nella realtà presente, ma le vestigia del paesaggio greco contrastano con la vista desolata dell'Argolide in una discordanza tra estetica del meraviglioso e del terribile. Il personaggio di Bianca Maria dichiara nelle didascalie della I scena del I atto:

Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello [...] era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo [...]. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse [...]. Di tratto in tratto un vortice silenzioso si leva all'improvviso [...] quasi una colonna fatta di polvere e d'erbe aride. (98)

In questa ricerca appassionata delle rovine del mondo classico si conferma l'assunto dell'opera, che si può definire come itinerario verso l'arte, l'archeologia e il paesaggio arcaici.

Un'idea di classicismo questa che si ritrova anche nelle scenografie di Léon Bakst (autore degli allestimenti teatrali del *Martyre de Saint Sébastien*, de *La Pisanelle* e di *Fedra*; cf. Santoli 2009, i-viii, xxi-xxviii; 2015), utili a dimostrare come il linguaggio figurativo dei *Taccuini* non sia immaginato, né assolve un intento decorativo, ma anticipi i principi fonda-

mentali dello stile bakstiano: la monumentalità e il valore simbolico della rappresentazione. L'artista russo muove da una conoscenza piuttosto approssimativa dell'arte classica, di cui vuole meglio comprendere gli aspetti e i significati. Ecco perché egli decide di partire per la Grecia nel 1907 con il suo amico Valentin Serov. Egli visita Atene, Creta, Tebe, Micene, Delfo, Olimpia. Anche lui è spinto dal desiderio irresistibile di toccare con le sue mani la piattaforma del frontone del tempio di Zeus e si entusiasma per il mistero della natura, cercando di tradurre in *Terror Antiquus* (1908, fig. 1; cf. Proujan 1987), opera di cavalletto, espressione di un «lavoro spirituale considerevole e complesso» (Benois 1909), l'*horror vacui* del mondo arcaico con una policromia e combinazione di forme, linee e luce.

Nella tela intrisa di forti suggestioni emotive provocate dalla leggenda della scomparsa di Atlantide si vede l'immagine di Afrodite che si distingue per l'eccezionale resa del sentimento di vivacità gioiosa, quasi stilizzata, qual è il ruolo dell'*ethos* nella tragedia greca. Si osservano le arcate sopraccigliari molto marcate, la fissità dello sguardo teso aldilà della visione terrestre, il leggero sorriso che si disegna sulle labbra, i grandi occhi aperti sulla vita, le lunghe trecce ondulate che ricadono sulle spalle, la leggera apertura delle braccia sollevate ritualmente e soprattutto lo slancio vitale calmo che emana dall'atteggiamento assunto. La conformazione particolare del corpo giovane, solido e agile conferisce a questa immagine lo spirito di 'verginità' e di nobile atteggiamento classico: l'ideale di bellezza apollinea, del *kalós kai agathós*, richiamando quello espresso da d'Annunzio quando egli descrive una «korè», nei suoi *Taccuini*:

Una ha i capelli ondulati che scendono su gli orecchi. Il suo volto ha un colore di carne bruna - il suo sorriso è meno infantile, più enigmatico, più grave. Gli occhi hanno uno sguardo dolce, molle, fluttuante, come dipinto di *henné*. Di fronte, il sorriso è appena percettibile perché le labbra hanno gli angoli appena saglienti. Ma di profilo il sorriso si accentua, pare che gli occhi si empiano di un tremolio. E il sorriso di fronte, per questa duplicità, è più affascinante. Qualcuno pensa al Vinci, accanto a me. La sua tunica è orlata di un fine fregio. Una specie di maglia, tinta in verde, appare in una parte del petto e della spalla sinistra. (Bianchetti 1976, 14)

Riproducendo la porta dei Leoni di Micene, le rovine del palazzo di Tirinto e l'Acropoli di Atene, il quadro racconta la storia di una civiltà lontana, di un passato leggendario scomparso. Dall'alto dell'Acropoli un paesaggio si apre con le montagne brune e color cenere. Sono «gli ammassi epici di catene di montagne... le rocce selvagge, classiche» (Bakst 1923, 9) in cui si ha l'impressione che questi ricordi facciano allusione alle note di d'Annunzio:

Golfo di Egina - Mare azzurro limpido, verde presso la sponda - stupen-

do - le rive scoscese, piene d'un bosco di pini verdegiali e di mirti. Le isole in fondo - Egina. Salamina. Piani aridi, coperti di magrissimi olivi o di pietre bianche. Presso Megara gruppi di cavalli, guidati da uomini vestiti di lino, trebbiano. La luce è accecante. Tutte le linee sono precise e dure.

L'Attica in tutto il suo carattere scarno e forte.

Fra Megara ed Eleusis - una montagna (collina) di roccia scolpita energicamente sul cielo, sul mare azzurrissimo, ci segue sempre, s'impone in *persona*. (Bianchetti 1976, 10)

L'autore non sogna, ma vede realmente, tessendo una narrazione impressionistica e sincopata, in cui ritrae la scena dal vero.

Analogamente procede Bakst, disegnando in alcune opere (cf. Pojarskaïa, Volodina 1990, 76-7, 95, 104) dal titolo *Narcisse* (1911, fig. 2), *L'Après-midi d'un Faune* (1912, fig. 3), *Daphnis et Chloé* (1912, figg. 4-5), *Hélène de Sparte* (1912, fig. 6; Proujan 1987), quei motivi figurativi, che il poeta annovera nelle note di viaggio, come il verde intenso della natura, le austere rocce rosse, il paesaggio arido e selvaggio.

Si arguisce in tal modo il valore estetico dei *Taccuini*, già rivelatori di un nuovo linguaggio figurativo, in cui convivono armoniosamente classicismo e modernità.

Bibliografia

- Ajello, Epifanio (2006). «La città morta di Gabriele D'Annunzio. La vista, l'udito, il tatto». *Lettere italiane*, 4, 653-67.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Antonucci, Giovanni (1986). «D'Annunzio e il 'teatro di poesia'». Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Studium.
- Bakst, Léon (1923). *Serov e io in Grecia. Note di viaggio*. Berlino: Slovo.
- Benois, Alexandre (1909). «Lettres artistiques. Encore à propos du "Saoulon"». *Retch*, 10 février 1909.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri taccuini*. Milano: Mondadori.
- Boggiani, Guido [1767] (1948). «La crociera della 'Fantasia'». *Nuova Antologia*, 1, 213-51.
- Camerino, Giuseppe Antonio (2015). «Estetismo e sensualismo. Il viaggio in Grecia di d'Annunzio nella versione dei *Taccuini*». Camerino, Giuseppe Antonio, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, d'Annunzio, Saba e Montale*. Avellino: Edizioni Sinestesie. Biblioteca di Sinestesie, 73-83.

- Cimini, Mario (2004). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lancia-
no: Rocca Carabba.
- Cimini, Mario (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Boggiani, Herelle, Scarfoglio:
La crociera della 'Fantasia': diari del viaggio in Grecia e Italia meridio-
nale (1895)*. Venezia: Marsilio.
- Destri, Giovanni (1970). «La poetica drammatica di Gabriele D'Annunzio».
La rassegna della letteratura italiana, 1, 61-89.
- Giannantonio, Valeria (2011). «Metafora e metamorfosi del tempo ne *La
città morta*». Giannantonio, Valeria, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro
in D'Annunzio*. Napoli: Liguori Editore, 11-35.
- Giardinazzo, Francesco (2005). *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia*.
Firenze: Cardini.
- Gibellini, Pietro (1985). «L'archeologia linguistica della *Città morta*». Gi-
bellini, Pietro, *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze:
Leo S. Olschki Editore, 241-50.
- Lavagnini, Bruno (1942). *Alle fonti della Pisanella, ovvero D'Annunzio e la
Grecia moderna*. Palermo: G.B. Palumbo Editore.
- Mariano, Emilio (1985). «D'Annunzio e la Grecia». *Il Verri*, 7-8, 48-76.
- Mariano, Emilio (1995). «D'Annunzio in Grecia. Il viaggio della svolta».
Rassegna dannunziana, 27, xlvii-lv.
- Oliva, Gianni (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Milano: Gar-
zanti.
- Papponetti, Giuseppe (2008-2009). «Gabriele d'Annunzio e la passione
per l'antico». *Sinestesia*, 9, 225-64.
- Pojarskaia, Militsa; Volodina, Tatiana (1990). *L'art des Ballets Russes à
Paris. Projets de décors et de costumes 1908-1929*. Avant-propos de
Martine Kahane. Paris: Gallimard.
- Proujan, Irina (1987). *Léon Bakst. Esquisses de décors et de costumes.
Arts Graphiques Peintures*. Leningrad: Éditions d'Art Aurora.
- Sanjust, Maria Giovanna (a cura di) (1993). *Gabriele d'Annunzio. Lettere
a George Hérelle 1891-1913*. Bari: Palomar.
- Santoli, Carlo (2009). *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art
décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du Martyre de saint Sébas-
tien, de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria*. Paris: PUPS.
- Santoli, Carlo (a cura di) (2015). *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia.
Le martyre de Saint Sébastien e La Pisanelle*. Alessandria: Edizioni
dell'Orso.
- Scarpi, Paolo (1980). «L'Edipo negato e la trasformazione del mito». *Qua-
derni del Vittoriale*, 23, 73-99.
- Scicchitano, Manuela (2011). «L'archetipo delle *Laudi. L'olenadro*». Scic-
chitano, Manuela, «*Io, ultimo figlio degli Elleni*». *La grecità impura di
Gabriele d'Annunzio*. Pisa: Edizioni ETS, 99-114.
- Tosi, Guy (1968). «D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor». *Studi fran-
cesi*, 34, 18-38.

Tosi, Guy (a cura di) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérelle*. Paris: Denoël.
Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Franco Angeli.

Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele d'Annunzio

Alessandra Trevisan
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Especially known for its autobiographical content and not for its structure of diary and epistolary, *Solus ad solam* is a complex book with a philological problem inside. A new way to read it is trying to highlight acoustic and auditive elements, using the definition of 'soundscape' given by Schafer in 1977. Collecting and creating an acoustic vocabulary, comparing it to the one in *Notturmo's* text, it is possible to find a new way to interpret both of them. Regarding this perspective, sounds, voice and everything connected to the 'ear' establish also a predominance of power, control and absence explicated in the structure.

Keywords *Solus ad solam*. Sound Landscape. Ear. Voice. Control. Absence.

La scelta di trattare un tema circoscritto come quello del paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele d'Annunzio persegue un'ipotesi di lettura più ampia attorno all'opera – per certi versi ancora *in fieri* – attraverso la quale si desidera evidenziare un interesse rivolto a uno tra gli aspetti non ancora considerati nelle pagine del *Vate*, e che potrebbe portare alla luce delle novità legate sì alla suddetta opera ma anche a tematiche convergenti. Ci si riferisce, in particolare, al legame dell'autore con la musica che, ancora oggi, risulta tra le prospettive d'indagine continuative e più interessanti in rapporto alla prosa e alla poesia; è già in corso uno studio approfondito della voce, finora al centro di alcune pagine critiche che guardano in maggior misura ai testi teatrali, cui si farà breve accenno in questa sede.

Dal punto di vista storico, l'analisi di questi temi ha demarcato tratti di stile e peculiarità inattese, che hanno dato origine a un dibattito ancora aperto circa l'attenzione dell'autore nei confronti del suono e della vocalità come cifre di gusto; la musica è inoltre entrata a far parte dell'opera dannunziana tessendo un'intertestualità in grado di rivelare un sentire 'altro' dell'autore stesso, aperto a una multidisciplinarietà senz'altro coerente, nuova e plurima. Ci si chiede, allora, se il suono e le caratteristiche di cui esso gode nel trattamento del paesaggio sonoro non possano delimitare anche la datazione del *Solus ad solam* con minore approssimazione – dato il problema filologico corrente – ma sarà altresì importante tentare di rifondare alcune cifre dell'opera per avvalorare

'due volte' come questa tesi critica possa - si suppone - godere di pregnanza in altri testi.

Il paesaggio geografico nella produzione dannunziana - non soltanto in quella poetica - negli anni è stato evidenziato attraverso l'utilizzo di una prospettiva che ha come origine la retorica dello sguardo (Crotti 1991) nelle opere tarde ma non solo - e questo risulta valido nel caso del *Notturmo*; l'impostazione critica occidentale ha reso preminente questo approccio in tutte le arti visive, compresa la letteratura, e ciò è avvenuto anche per autori del secondo Novecento. Basti pensare, a tal proposito, a Italo Calvino, scrittore agli antipodi rispetto a d'Annunzio, ma sulla cui opera si è imperniato uno studio a cura di Marco Belpoliti tra i primi¹ che considera l'occhio come punto di partenza per l'analisi di tutta la sua produzione, presente già prima della pubblicazione - postuma - della lezione americana sulla *Visibilità*. Il predominio dello sguardo nelle opere di questi due autori - di cui si fa un parallelo antitetico, utile tuttavia al discorso che si sta conducendo - porterebbe a dare rilievo almeno a due evidenze critiche: la prima riguarderebbe uno 'spostamento' del punto di vista dell'analisi, che assimi, ampli e determini come preminente il campo semantico dello sguardo, proveniente da studi fattisi strada dagli anni Sessanta, con l'avvento di Roland Barthes e della sua metafora dell'occhio a proposito di Georges Bataille. Il guardare, tuttavia, sia in d'Annunzio sia in Calvino si rivelerebbe quasi come una sorta di 'rovesciamento' di intenzioni e per ragioni diverse, s'intende. Per l'uno la commistione vita-arte porterebbe a far risaltare di continuo l'artificiosità, la magnificenza di un *modus vivendi* eccessivo, trasposto poi nell'opera con «inesauribile sperimentalismo» (Antonucci, Oliva 1995, xi); in altri termini, il guardare il mondo sarebbe per il Vate un esercizio di stile inesauribile che, nei suoi testi - siano essi più o meno autobiografici - metterebbe al mondo il mondo ricaricandolo di quella retorica dandistica che fa parte della sua esperienza quotidiana, quella del guardare per 'mostrare' anche quando l'esercizio del vedere è faticoso, più difficile o non possibile - e in questo il *Notturmo*, scritto durante un periodo di cecità incidentale, sarebbe forse caposaldo che accompagna l'analisi di questo tema. Si parla qui di 'mostrare' altresì nell'accezione di 'far mostra di sé' e quindi, modo proprio di chi possiede un carattere esibitorio; a tal proposito è utile consultare Guglielminetti (1993) e Caburlotto (2007). Ciò appare quanto di più distante ci sia per l'altro scrittore, cioè per l'immaginazione che Calvino è in grado di mettere in atto: la narrazione condotta attraverso il suo 'occhio mentale' desidera infatti riferire ciò che non è individuabile sulla superficie delle cose.

1 Nel saggio dal titolo «L'occhio di Calvino» edito da Einaudi nel 1996 si riassume la specificità ammessa dall'autore stesso nella predilezione per l'immagine, iniziata nel 1960 e proseguita sino alla morte. Si può notare che, con Belpoliti, si è nello stesso decennio critico del saggio di Crotti.

Non considerando l'antitetica poetica degli autori, si consideri ora come queste considerazioni critiche siano entrate - a ragione - nell'analisi di entrambi valutando alcune tra le opere più tarde della loro produzione; nel caso di Calvino si pensi a *Palomar*, edito nel 1983 per Einaudi, ma anche ai racconti di *Sotto il sole giaguaro*, usciti postumi nel 1986 per Garzanti, apparsi però già nel 1972 e nel 1984 su rivista. La raccolta è manchevole, tuttavia, di due dei cinque sensi, la vista e il tatto, quasi a sottintendere un esaurimento dell'interesse dimostrato nei confronti dell'immagine. Ciò aiuterà a comprendere le ragioni di una seconda evidenza critica che si avvera in Calvino e in d'Annunzio, ossia il trattare un percorso di lettura che metta al centro lo sguardo ma 'a posteriori', prevedendo una visione complessiva dell'opera in cui sia doveroso leggere legami con temi altri e inoltre valutando la fatalità che gli stessi autori hanno riservato ai suddetti temi. Infatti, nell'ultimo Calvino è presentissimo - se non preponderante - il richiamo alla funzione dell'orecchio, organo dell'equilibrio; in maggior misura lo è nei titoli citati ma anche nei testi delle opere musicali messe in scena da Luciano Berio, ad esempio. È soprattutto 'udibile' in questa fase una specificità oltre-musicale e oltre-acustica, nonché un vivo richiamo allo strumento-voce con ciò che esso comporta dal punto di vista narrativo, psicologico e performativo. Per quanto riguarda d'Annunzio, invece, non è casuale che contributi recenti abbiano talvolta ampliato l'attenzione critica che riguardava un'inclinazione dell'autore nei confronti della musica, considerando aspetti controversi della sua opera: il legame nietzschiano-wagneriano e con la produzione di Debussy in prima battuta; in seconda, con il silenzio. Sono perciò da tenere ampiamente in considerazione le numerose pubblicazioni che rimandano alle analogie dei testi del Vate con la musica; d'Annunzio stesso affermava nel *Libro segreto*: «Il primo stadio della mia creazione è uno stato musicale, una specie di musicale ansietà...».²

Le più significative ricoprono un periodo che procede dagli anni Sessanta, in particolare dal decennio Settanta all'ultimo decennio degli anni Duemila, con abbondanza di articoli e volumi soprattutto dal 1990 in poi. Si considerino almeno il volume di Cellucci Marcone (1972), il cui anno di nascita è congruo anche agli interessi calviniani; una selezione significativa di opere ma non esaustiva di opere di altri autori comprende almeno Tedeschi (1988), Guarnieri Corazzol (1990) e Sorge (1996), confluiti nell'interessante articolo di Inzerillo (2012), inoltre Mellace (2013), Caburlotto (2014) e Lisciani-Petrini (2015).

2 Per quanto concerne la datazione dell'opera si veda l'introduzione e la curatela di Pietro Gibellini (2013) all'edizione Rizzoli. È doveroso menzionare qui anche i riferimenti critici che lo stesso Gibellini compie circa il rapporto del Vate con la musica nel libro da lui curato: si tratta in particolare di Atti del Convegno (1982), «D'Annunzio, la musica e le arti figurative». *Quaderni del Vittoriale*, 34-5; Bassi, Ledda (1988), *D'Annunzio e la musica*. Il lemma 112r/15754 p. 205 citato è evidenziato invece da Santoli (1997, 392).

Il motivo di una riflessione che riguardi la variazione dell'interesse critico dall'occhio all'orecchio è tuttavia manifestazione di un'intenzionalità atta a indicare il rilievo di quest'aspetto soprattutto in relazione a temi 'altri', fattisi strada grazie a considerazioni che un testo complesso come il *Solus* non può che far emergere. Travalicando il solo campo musicale – eppure, per esigenze di contiguità, entrandovi continuamente – si potrà verificare come in quest'opera siano inclusi elementi che pertengono a una diversa analisi dal punto di vista acustico e vocale degni d'essere segnalati. Sarà necessario, infatti, individuare un glossario pertinente al paesaggio sonoro che possa essere significativa al fine di provare in quale modo il suono veicoli soprattutto due argomenti-chiave dell'opera che qui si propongono: l'orecchio e la parola come strumenti di controllo e di potere (presenti anche in Calvino), e l'assenza intesa nella sua natura letteraria, propria di un testo di carattere epistolare-diaristico.

'Violenta e atroce', la prosa del *Solus ad solam* deve essere oggi considerata nella sua interezza grazie alla profonda analisi di Ciani (1998) dapprima, poi di Roncoroni (2012) che, oltre a tracciare la vicenda amorosa tra Giusini e d'Annunzio, hanno posto delle questioni stilistico-narrative e circa la veridicità del contenuto dell'opera a tutt'oggi aperte, che ne problematizzano l'origine, la ricezione postuma nonché la collocazione nel *corpus*. Entrambi gli studiosi trattano approfonditamente il problema filologico presente nell'opera con un apparato critico che non esaurisce la possibilità di indagini aggiuntive. Si appunta qui anche un ritorno all'attenzione dell'opera dovuto alla pubblicazione recente di articoli su blog e testate giornalistiche: quelli di Bruno Guerri (2008), Di Monaco (2009), Smargiassi (2010), Colmegna (2012), Ghioni (2013) che seguono appunto l'anniversario del 2013 dei 150 anni della nascita e i 75 anni della morte.

È doveroso leggere l'opera consegnata al pubblico attraverso l'edizione originale Sansoni del 1939 con una premessa di Jolanda de Blasi nonché gli articoli apparsi ad esempio su quotidiani quali il *Corriere della Sera* (in primis Pancrazi 1939) e *La Stampa* (Cajumi 1948) quindi in concomitanza alla pubblicazione e ben molto tempo dopo la stessa. Non ci si soffermerà qui, tuttavia, sulla storia ben nota, che sarà all'evenienza ripresa per cenni; è utile invece spingersi nel campo della presenza di elementi del cosiddetto paesaggio sonoro, che definizione comprende: «tutto ciò che ci circonda a livello sonoro, ma con un'attenzione specifica, antropologica, che include gli interventi dell'uomo sulla natura e l'ambiente e implica un rapporto di coerenza tra gli elementi, [...] un paesaggio che muta nel tempo e nei luoghi, è diverso nelle stagioni e nelle diverse ore della giornata» (Schäfer 1985, 19).

L'uomo-d'Annunzio quale 'produttore di segni acustici' non può non essere oggetto di analisi in queste pagine, anche in relazione a una nuova datazione della scrittura che si potrebbe ipotizzare meno estesa rispetto a quella riportata nel titolo Mondadori: «[1907-1938]». Per proporla si deve tuttavia fare

un passo indietro necessario ad addentrarsi nel testo, andando a verificare in quale momento storico abbia avuto luogo la relazione tra i due amanti; non esistendo ulteriori elementi utili per una cronologia esatta, ci si deve rifare alle annotazioni indicate dall'autore, sia nel diario sia nell'epistolario: si tratta di quel biennio 1907-1908 che precede acusticamente almeno tre avvenimenti storici; essi sono: la Prima Guerra Mondiale; la scrittura del Manifesto del Futurismo e, nello specifico, di *L'arte dei rumori* del futurista Luigi Russolo che data 1913; infine la radiodiffusione in Italia dal 1910, con un'attestazione della prima trasmissione radio durante il Ventennio, il 6 ottobre 1924. Ciascuno determinerebbe un approccio differente ai vari elementi sonori che figurano nel testo, anche secondo una prospettiva drammaturgica. Quest'epoca prebellica, pre-radiofonica e pre-rumoristica per d'Annunzio è - elemento d'interesse - anche quella in cui egli si appresta a comporre *Le Martyre de Saint Sébastien* nel 1910 con Claude Debussy; la datazione è di Lisciani-Petrini (2015) basata sul carteggio edito.

Sarà dunque necessario marcare nel testo quegli elementi che verificano la presenza storica di un paesaggio sonoro che precede l'avvento di alcune invenzioni tecniche (e l'evidente presenza di altre); rilevando 'quello che c'è' si definirebbe - ancora una volta - come d'Annunzio assuma di continuo il ruolo di anticipatore del proprio tempo storico-letterario in un'epoca pre-massmediatica e di come si renda testimone di un tempo in cui la variazione acustica determina il mutamento del paesaggio circostante. Ciò è detto soprattutto in relazione a quanto espresso da Cortellessa (2012) circa le prose successive, dal *Notturmo* in avanti:

Questa scrittura segna un salto di qualità rispetto alla prosa cui d'Annunzio ci aveva abituato, dal *Piacere* in poi, passando per testi sempre più estetizzanti, più scenografici, immobilizzati dalla coltre di riferimenti classici, dalla cultura collezionistica che li appesantisce.

Le sue *Prose di ricerca* [...] sono delle opere straordinarie e inclassificabili; come nel caso della poesia che raggiunge e supera in un colpo solo la poetica del simbolismo europeo, anche il 'D'Annunzio notturno', nel concentrare la prosa su questa fosforescenza di sensazioni, su una specie di efflorescenza di punti di luce, di balenii, fosfeni, acufeni, di momenti di iperacusticità, di ipersensibilità nei confronti dell'universo della realtà, ecco questo disgregarsi della prosa nelle sue componenti primarie fa sì che D'Annunzio sia in linea con le punte più avanzate del modernismo europeo. Il trattamento della memoria qui è proustiano; il trattamento delle percezioni sensoriali, di quello che Joyce chiamerà «epifanie», è di un autore europeo.³

3 L'intervento di Cortellessa guarda alla poetica di d'Annunzio non solo in relazione al *Notturmo*. Qui tuttavia si sceglie di considerare soltanto una parte utile al discorso che si sta conducendo.

Proponendo la prosa del *Solus ad solam* congruente all'affermazione sopracitata si intende andare un poco oltre. Eppure proprio l'atipicità del testo stesso può rafforzare l'ipotesi d'indagine acustica secondo una ragione ulteriore: come evidenziato da Roncoroni (2012), il monologismo tipico del genere letterario misto ma anche del carattere privato dell'opera permetterebbe alla memoria acustica in costruzione dell'autore di emergere senza o con poche mediazioni, cosa che sarà più vera negli anni a venire. In questo senso la parola 'scritta e a distanza' acquista importanza come mezzo per esprimere il potere sull'altro - l'interlocutrice-assente Giusini - ma è anche lo strumento che mantiene viva questa lontananza, e fa interrogare il lettore su essa. In entrambi i casi l'orecchio svolge un ruolo fondamentale: si vedrà come.

Inoltrandosi nel testo si possono isolare alcuni elementi di ascolto che si presentano in forma di occorrenza e non, in un primo momento trascurando l'elemento-voce, che merita un discorso a parte. Si veda l'*incipit*,⁴ che porta la data del 27 settembre:

Tristezza della domenica su la campagna! Settembre è velato come aprile; e i veli fluidi e le onde musicali delle campane sono una cosa sola. *Il suono è come un vapore lento; il vapore è come un lento suono.*

Prima di montare a cavallo, stamani, poco dopo il risveglio, ho letta la lettera del 27 settembre 1907; poiché a ogni giorno di questo mese affannoso corrisponde una antica pagina d'amore e di aspettazione. Dentro la lettera è un rametto d'ellera a cinque foglie. (219; corsivi aggiunti)

Nel testo con corsivo mio vi è la chiarezza di almeno due peculiarità. Da un lato il suono delle campane che qui, a differenza di quanto solitamente avviene con questa indicazione, non dice il tempo della giornata in cui ci si trova ma lo sottintende attraverso una similitudine visiva, quella del 'vapore-lento suono'. In una pagina precedente, le campane scandiscono il tempo in cui ci si trova, segnalando il mattino: «Cominciano a sonare le campane dell'Ave» (206) il 25 settembre; così accade anche in seguito, il 4 ottobre:

La cicala serafica non cantava più; ma le campane sonavano l'Ave, e i neri alberi gracili parevano vacillare sotto il fremito dei bronzi.

Amaranta era pallida ed estatica: aveva una voce di cielo nel cuore.

Ella mi disse:

- Non abbiamo visitata la tomba del Santo. Ed è l'ultima sera! - (259)

⁴ L'edizione di riferimento sarà sempre quella per I Meridiani Mondadori 2005, anche se vi è un'edizione aggiornata del 2012 per SE che è stata consultata in sede di stesura di questo articolo.

Si è dinnanzi a una partitura che merita nuovamente una doppia attenzione visivo-acustica; in particolare, il tempo stagionale è detto dalla mancanza delle cicale (insetto tipicamente estivo) ma la scelta dell'aggettivo e del verbo (che non è il frinire, in questo caso) intendono perseguire un intento specifico: quello di arrivare a definire la qualità della voce di Giusini in una sorta di climax acustico ben più che sinestetico, restituito cioè dalla gradazione crescente di «serafica», «canto», «fremito» (che sconquassa la figura retorica) e «voce di cielo». Laddove si riconosce la mancanza della presenza fisica dell'amata, la stessa è non soltanto evocata bensì è 'resa presente' dall'autore con elementi acustici che mutano il paesaggio circostante, come nella porzione testuale citata: da un lato «voce» e «grido», «parole» e «canto» che ritornano; dall'altro «rumori», «scoppi», più in generale «suoni» e «silenzio». Si provi a soffermarsi su quegli elementi che mettono in campo da un lato, ad esempio, l'uso dell'automobile e, dall'altro, del telefono; la prima ritorna nel testo con sei occorrenze, ma è soprattutto in tre casi che deve essere valutata. Dapprima nelle pagine dell'8 settembre 1908:

Sentii che il motore non pulsava più; e mi parve che cessasse anche il mio palpito. [...]

Ormai la speranza di riattivare il motore era perduta. Stavo in ascolto, per scoprire se qualche automobile si avvicinasse, quando in fatti udii il romore singolare.

Ero salvo! Riconobbi la vettura di un amico, di Romeo Gallenga, carica di gente. Gli chiesi aiuto. (70)

Può essere pertinente ricordare ancora come i fatti avvengano in un'epoca pre-futuristica e a ridosso dell'avvento del Futurismo; d'Annunzio ne anticipa i motivi, come nel testo del 27 settembre in cui «Ella» è tuttavia la sua traduttrice, Maria Votruba:

Ma ieri, se bene stanco e triste, Ella aveva ancora l'apparenza giovanile. Che lunga strada è dunque ancora davanti a Lei!

Si tratta solamente di questo.

Vuole Ella percorrerla in automobile, con rapidità sfrenata, levando nuvoli di polvere e spaventando i pedoni con l'ululo della sirena? (221)

La personificazione antecedente del 'palpito del motore' è coerente con l'idea di velocità sopraccitata, raccordata dalla presenza della «sirena» il cui «ululo» rappresenterebbe un'urgenza e una provocazione ma anche un modo di dire. Contigua, per esprimere un altro stato d'animo interiore, sarà l'immagine dell'arresto dell'auto; si è di nuovo nel testo datato 4 ottobre, in cui l'elemento voce succede al «sobbalzo» del mezzo di trasporto su cui i due amanti viaggiano:

Come l'automobile si arrestò con un sussulto improvviso, Amaranta levò il capo sbigottita e gittò un grido guardando innanzi a sé con gli occhi sbarrati. L'apparizione? (260)

Come la critica ha più volte sottolineato per le opere di d'Annunzio, anche nel *Solus* si mescolano sacro e profano; qui però l'enfaticizzazione in gioco perdura nel segno di un andirivieni fuori e dentro la biografia, dato che può fare da discriminante poiché in grado di scompaginare realtà e invenzione prosastica. Ma vi è dell'altro: d'Annunzio 'precursore acustico' rivela come l'attenzione acustica sia invero un'intenzione acustica.

Si ritorni dunque al 21 settembre e al tono espresso da due elementi in gioco, accordati da una sintassi che esalta la temperatura emotiva espressa nel paesaggio sonoro attraverso il «sussulto» e lo «scoppio»; la seconda citazione chiude il testo:

E salimmo, dopo l'Ave Maria, nella vettura chiusa.

Era un vespro piovigginoso. Udimmo con un sussulto suonare la campana del cancello. Entrammo nella villa dove ardevano i fuochi.

Nessuno di noi due s'attendeva una così profonda felicità. [...]

Dove sei? Dove sei?

Dici che *m'odii*, alla vecchia megera?

Ho pranzato solo, nel refettorio. Il canile, di fuori, ululava.

Le lampade elettriche di tratto in tratto davano lampi, poi si oscuravano arrossandosi. Con un subito scoppio, tutte si son fulminate. Il buio ha invaso ogni stanza.

Ho acceso i ceri funerei.

Il canile ulula a morte. (178-80)

Il ricordare della prima porzione, in cui Amaranta è presente, spinge verso il manifestarsi di 'un'ipseità che ne produce acusticamente l'assenza', evidenza questa che permea tutto il *Solus* come preannunciato; l'«ululare» – in questo caso congruo all'animale e biofonia che ritorna per ben due volte – forse richiama, in assonanza, «sùbito», «fulminate», «funerei» e «buio».

L'antropomorfismo acustico sino a qui mostrato sarà simboleggiato anche dall'utilizzo del telefono, che ricorre in otto occasioni; la più significativa è quella del 10 settembre 1908:

Torno a casa. Di tratto in tratto, per istinto, mi accosto all'apparecchio del telefono, alla nera bocca dove non s'ode se non un rombo simile a quello delle conche marine.

Mi pare, nel rombo, di riudire il caro grido: «Gabri! Gabri!»

Gabri è morto e sepolto. (96)

Tipicamente futurista, «rombo» ricorrerà in altri due pagine che portano la data dell'8 settembre 1908:

Avevo ornato la casa di fiori, se bene già il rombo degli eventi oscuri empisse le stanze voluttuose. [...]

Stentavo a udire la tua voce, a traverso il telefono, perché il rombo del mio cuore empiva la cabina ottusa. Ma odo ancora il tuo accento, quando dicesti:

Come sei buono, mio Gabri, mio Gabri! -

Ebbi poco dopo il telegramma, l'ultimo, che m'è caro come l'ultimo sospiro, d'una morente. (61, 68)

Dopo l'accostamento di «rombo» e «grido», si veda ancora come la voce di Giusini ricorra nel segno dell'assenza dell'amata stessa. Il sostantivo «rumore» invece, nello stesso testo, è associato in alcune circostanze alla presenza umana:

Ahimè, ahimè, udii il passo del cavallo, il rumore della vettura che si allontanava... Tutto era perduto? Uscii nell'andito, ma non gridai. Ero scorato. (63)

Ciò è detto anche prima, in una lettera a Giusini del 2 luglio 1906:

La macchia è attraversata da larghi viali sòffici su cui si galoppa senza rumore, come in sogno. Di tratto in tratto, per qualche radura, s'intravede il Tirreno che da Circe ha imparato a sorridere immortalmente. (97)

La non-presenza di «rumore» non è silenzio ma uno *status* estatico-onirico. La tonalità acustica qui non stride come accade invece nel diario, in cui tutto è teso a perimetrare i confini di una sofferenza emotiva che il Vate e Amaranta vivono. Infine, nelle lettere, vige un dialogo a distanza che nel diario non può esistere.

Viene a questo punto da chiedersi come la finzione narrativa che la critica ha sottolineato in numerose occasioni a proposito di quest'opera possa evincersi anche dall'analisi acustica. Sino a qui ciascuno degli elementi indicati appare pretestuale alla costruzione di tale finzione soltanto in minima parte; eppure tutto ciò che concerne l'umano 'udire' e 'dire' nelle forme della «voce», del «grido» e del «silenzio» talvolta già anticipate, costituirebbe un primo vocabolario acustico atto a esaltare l'intervento del narratore come conduttore della storia e impostore a suo piacimento.

Vi sono almeno due altre citazioni che considerano preminente il rapporto suono-musica-voce-silenzio; la prima è una lettera del 17 settembre 1908 che risalirebbe al 31 agosto:

Tutta la giornata di ieri passò in silenzio. [...] Ho bisogno di lontananza e di silenzio; ho bisogno di ritrovare la voce della mia poesia, tenendo la tua mano nella mia mano come quel giorno in cui la musica di Beethoven ci trascinava sul fiume di tutte le cose belle. [...] Non ascoltare nessun'altra voce fuorché quella dell'amore, che sola è santa e giusta. (144)

Tutto il testo è permeato da un tono di levità e accoramento decisivi, trascinati; il richiamo alla musica di Beethoven farebbe pensare alla solidità del sentimento, vissuto come monolitico, ma anche a una tonalità d'animo classicista e preromantica. Il legame inscindibile tra gli elementi in gioco – e l'amore è tra questi – seppure qui con una selezione non esaustiva, è prescritto ma anche sancito da ciò che è acustico. Subito dopo, durante la notte, la voce – dapprima della poesia poi dell'amore – diventa qualcos'altro: perturbamento nell'incontro con un'altra donna che non è Giusini:

All'improvviso *una voce mi ha chiamato*, mentre ero disteso sul divano e soffrivo sotto le mie immaginazioni ardenti. Ti ricordi delle ultime carezze? Venerdì? Sabato? Te ne ricordi? In me hanno lasciato una bruciatura immedicabile. All'improvviso una voce mi ha chiamato: non la tua, ahimè; ma pure una *voce di donna, una voce soffocata, un poco roca...* Era quella della persona di cui parlammo a Perugia. Ho sentito ch'ella era dominata dalla vertigine. Mi domandava di vedermi, di venir qui, di parlarmi ancora una volta prima di andar lontano... Non so quale speranza di tregua, di oblio, d'inganno mi ha messo in bocca la parola che consente. Non ho voluto guardare dentro di me, non ho voluto accertarmi se dentro di me ci fosse anche il rancore contro la rinnegatrice. La passione ha sempre il medesimo aspetto? (157; corsivi aggiunti)

In questo passaggio noto, d'Annunzio cita l'incontro con una non specificata amante in una sovrapposizione acustica tra le voci. Come già evidenziato da Roncoroni (1979; 2012) ad esempio, questo momento decisivo crea un cortocircuito dei punti di vista che, tuttavia, avrebbe molto più a che fare con le qualità acustiche che visive: la voce «soffocata», «un poco roca» ha similitudini con quella di Giusini. Il cortocircuito cui si aderisce qui è perciò acustico; non solo, combacia anche con quanto Schäfer definisce nei termini seguenti: «L'occhio si proietta verso l'esterno, l'orecchio conduce all'interno» (1985, 25).

Vi sarebbe un ulteriore aspetto critico di notevole interesse che, tuttavia, esulerebbe dall'opera ma non dal campo semantico in cui ci si trova ora: si tratta delle peculiarità vocali di Eleonora Duse nel teatro dannunziano analizzate da Valentini (2012), che parla di «voce scomparsa» dell'attrice. Si avanza oggi, in rapporto al *Solus ad solam* per di più, l'ipotesi di una considerazione più ampia nei confronti dello strumento-voce nella poetica autoriale ma anche nella biografia stessa.

Per di più si fa strada a quest'altezza l'esigenza di chiarire come lo strumento voce e la parola siano per l'autore veicolo di controllo, di auto-controllo e strumento di potere: attraverso l'ascolto, l'autoascolto - finora poco o per nulla osservato ma in filigrana alla prosa di queste pagine - e la percezione uditiva che riguarda anche aspetti non antropomorfi, d'Annunzio mette in scena una seduzione nella forma di dominio sull'altro e sul sé che anticiperebbe gli ismi del Novecento. Si tratta probabilmente di un aspetto accennato per approssimazione che meriterebbe una verifica ulteriore, e una lettura che consideri livelli di approfondimento aggiuntivi.

Nonostante le palesi capacità di manipolazione, d'Annunzio pare cogliere letterariamente la possibilità che il suono crei e de-crei la realtà anche - e soprattutto - in un'opera mista e di difficile connotazione. E tuttavia, al fine di andare oltre, merita d'essere fissato un glossario di termini ricorrenti in grado di connotare il paesaggio sonoro analizzato solo in parte sino a qui; ne fanno parte: campane (3); canto (1); grido (8); musica (2); orecchio (2); parole (26); rombo (3); telefono (8); scoppio (1); rumore o rumore (2); silenzio (8); suono (4); voce (21); ululo (1).

A questo punto è utile un parallelo con - vien da sé - il *Notturmo*, in cui le occorrenze che concernono il campo semantico dell'udito sono non solo numerose ma anche imprescindibili nella narrazione: ne costituiscono altresì l'impalcatura. In particolare ritornano con frequenza: voce (58), grido (20), rombo (20), rumore (10), urlo (5) e silenzio (63), quest'ultima parola anche motivo-chiave di quelle pagine di prosa. Il *Solus* perciò, posto in relazione con quanto affermato, si presenterebbe come un testo antesignano del *Notturmo* e dei successivi proprio nel trattamento dell'acustica antropomorfa, anche alla luce di quanto asserito da Cortellessa. In aggiunta a ciò, quanto sostenuto circa la datazione del testo e la collocazione storica, porrebbe il Vate in grado di parafrasare Wittgenstein in questi termini: 'i limiti del mio ascolto significano i limiti del mio mondo'.

Si è già affermato come i numerosi studi su d'Annunzio e la musica abbiano e stiano restituendo la temperatura vitale ed emotiva dell'autore che, a vari livelli, con collaborazioni e legami, è stato in grado di intessere una rete di rapporti sociali e artistici con i musicisti del suo tempo. Pur non soffermandoci sui contenuti e sui meriti che la musica ha dato all'opera dannunziana e su come essa si sveli nella stessa sarà d'interesse richiamare qui, in chiusura, un titolo funzionale al discorso sinora condotto: si tratta di *Sensualità senza carne* di Adriana Guarnieri Corazzol. Uno dei pregi di questo testo è proprio la cronologia iniziale, che ripercorre molti documenti rintracciando citazioni e accenni al tema-musica come pregnante di tutta l'opera dannunziana.

L'accento alla musica nel *Solus ad solam* è piuttosto vago e inconsistente anche se, oltre a Beethoven già nominato, d'Annunzio richiamerà anche Tristano per tre volte, il 31 agosto e il 17 settembre 1908 (134-52). La musica 'vive', come l'amata Giusini, di e in 'assenza', o di poca se non scarsa

presenza. Ancora una volta sarà d'aiuto Schäfer, il quale scrive: «Udire è toccare a distanza» (1985, 24).

Se il binomio sentire-udire è risolto dallo studioso secondo questa modalità non dicotomica, si propone quanto espresso sino a qui a proposito dell'opera in esame con una proporzione, ossia 'sensualità: assenza = udire: distanza', i cui esiti potranno essere ulteriormente sviluppati.

Bibliografia

- Bruno Guerri, Giordano (2013). *La mia vita carnale, Amori e passioni di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (2009). *Voci e anime. Corpi e scritture = Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore.
- Caburlotto, Filippo (2007). *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*. Venezia: Cafoscarina.
- Caburlotto, Filippo (2014). «Il fuoco. Dalla musica al silenzio, da Venezia all'arte». *Archivio d'Annunzio*, 1, 83-93.
- Cajumi, Arrigo (1948). «Amori dannunziani». *La Stampa*, 24 aprile 1948.
- Ciani, Ivanos (1998). «Censure e rimaneggiamenti non d'autore nel "Solus ad Solam" di Gabriele d'Annunzio». *Studi di Filologia Italiana*, 56, 321-44.
- Cellucci Marcone, Silvana (1972). *D'Annunzio e la musica*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Colmegna, Carla (2012). «D'Annunzio e Giusini. Una folle passione». *La Provincia di Como*, 16 aprile 2012.
- Cortellessa, Andrea (2012). «Notturmo» di Gabriele D'Annunzio. *Analisi critica* [online]. URL <http://www.oilproject.org/corso/d-annunzio-biografia-poesie-il-piacere-alcione-il-notturmo-5771.html> (2016-08-31).
- Crotti, Ilaria (1991). «"Notturmo". Appunti per una retorica dello sguardo». *Lettere Italiane*, 43(2), aprile-giugno, 267-90.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Prose scelte. Antologia d'autore (1906)*. Milano: Giunti.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). *Prose di ricerca*. Milano: I Meridiani Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). «La rosa della mia guerra». *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian; prefazione di Pietro Gibellini. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi.
- Di Monaco, Bartolomeo (2009). «Gabriele D'Annunzio. "Solus ad solam", Sansoni, 1939» [online]. URL <http://www.paginatre.it/online/gabriele-d%E2%80%99annunzio-%E2%80%9Csolus-ad-solam-sansoni-1939/>

- Ghioni, Gian Mario (2013). *Passione e furor. Il "Solus ad solam" dannunziano* [online]. URL <http://www.criticaletteraria.org/2013/05/passione-e-furor-il-solus-ad-solam.html> (2016-08-31).
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio. Dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (2008). *L'arcangelo senza aureola*. Brescia: Editoriale Bresciana.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Guglielminetti, Marziano (1993). *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*. Milano: Franco Angeli.
- Inzerillo, Giovanni (2012). «'Il barbaro è vinto'. D'Annunzio contra Wagner. Dal sinfonismo tedesco alla musica del silenzio nei romanzi di Gabriele D'Annunzio». *Studi polacco-italiani di Torun VIII*, 79-95.
- Inzerillo, Giovanni (2014). «Letteratura e musica nel Novecento. D'Annunzio, Montale, Zanzotto». Perrone, Domenica; Tedesco, Natale (a cura di), *Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento*. Firenze: Franco Cesati Editore, 35-47.
- Lisciani-Petrini, Enrica (2015). «D'Annunzio-Debussy. Un sodalizio 'moderno'». *Forum Italicum*, 49(2), 412-32.
- Mellace, Raffaele (2013). «D'Annunzio e la musica» [online]. *Nuova secondaria*, 31(3). URL http://www.saggiatoremusicale.it/fileadmin/user_upload/documents/biblioteca_elettronica/2013/3.%20Mellace_D'Annunzio%20e%20la%20musica_NS03%202013.pdf (2016-08-31).
- Oliva, Gianni (a cura di) (1995). *Prose scelte. Gabriele D'Annunzio*. Introduzione di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Newton Compton Editori.
- Pancrazi, Pietro (1939). «Il "Solus ad solam"». *Corriere della Sera*, 27 aprile 1939.
- Roncoroni, Federico (a cura di) [1979] (2005). *Solus ad Solam*. Milano: Mondadori.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (2012) *Solus ad Solam*. Milano: Edizioni SE.
- Santoli, Carlo (1997). *Gabriele D'annunzio, la musica e i musicisti*. Roma: Bulzoni Editore.
- Schäfer, Raymond Murray (1985). *Il paesaggio sonoro*. Trad. di: Nemesio Ala. Milano: Ricordi. Trad. di: *The tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1977.
- Smargiassi, Michele (2010). «L'amante del Vate». *La Repubblica*, 9 maggio 2010.
- Sorge, Paola (1996). «D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche». Sorge, Paola (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Il caso Wagner*. Roma-Bari: Laterza.
- Tedeschi, Rubens (1988). *D'Annunzio e la musica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Valentini, Valentina (2012). «La voce scomparsa. La recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio». Palladini, Giulia (a cura di), *Dal Magdalena Project al Magfest. Un percorso sul teatro femminile in Italia*. Napoli: Editoria & Spettacolo.

Su le soglie del lido Spazio e paesaggio nella *Nave*, tra d'Annunzio e Montemezzi

Raffaele Mellace
(Università degli Studi di Genova, Italia)

Abstract In 1918 Italo Montemezzi set *La nave* to music, a close adaptation by Tito Ricordi of Gabriele d'Annunzio's tragedy of the same name. The essay discusses the presence and role of landscape, together with its marginality, in the original play, in the ensuing libretto, in Montemezzi's score and in the stage-set designs of significant historical stagings of the opera. It analyses the specific strategies the poet, the musician and the set designer enacted to stage a plot taking place at the eve of the foundation of Venice in the Adriatic Lagoon.

Sommario 1 *Invitation au voyage*. – 2 Lo spazio immaginario d'un dramma liminare. – 3 Montemezzi paesaggio? – 4 *Incipit tragœdia adriaca*.

Keywords D'Annunzio. Italo Montemezzi. Tito Ricordi. Guido Marussig. Venice. Adriatic Sea. La Scala.

1 *Invitation au voyage*

Con l'eccezione della *Città morta*, forse nessun altro testo teatrale dannunziano quanto *La nave* contempla sin dal titolo un'implicazione *lato sensu* paesaggistica, un richiamo esplicito e prescrittivo a uno spazio geografico connotato e significativo. Ambientato «in un'isola dell'Estuario veneto» nel VI secolo, il dramma ruota attorno alla costruzione dello scafo della *Totus mundus*, l'imponente imbarcazione chiamata a solcare il mare per assicurare il futuro glorioso d'un popolo che esce dalla barbarie (il riferimento è alla fondazione mitica di Venezia):

Rinati siamo. In mare
ci ribattezza il nostro Dio. La nave
ei dà per cuna al popolo novello.
(Prologo, d'Annunzio [1905] 1940, 16)¹

1 Sulla tragedia cf. Puppa 1982.

L'orizzonte del Mar Adriatico è centrale nell'espressione che l'Autore conia per riferirsi alla sua opera: in latino nel testo stesso - «EXPLICIT TRAGOEDIA ADRIACA» (210) -, così come, in italiano, fuori dal testo: «Da alcune settimane ho compiuta una tragedia adriaca intitolata *La Nave*» (d'Annunzio [1907] 1950, 295). Rappresentato per la prima volta al Teatro Argentina di Roma l'11 gennaio 1908 con successo e tra gli scandali, il dramma conobbe, com'è noto, fortuna cinematografica,² nonché un notevole adattamento per la scena lirica ad opera di Tito Ricordi e Italo Montemezzi, tenuto a battesimo al Teatro alla Scala il 3 novembre 1918, alla vigilia dell'Armistizio.³ Nel decennio tra le due *premières*, ma già nel corso della Grande Guerra, era andato comprensibilmente amplificandosi il portato politico del testo, espresso nei termini più compiuti dal proclama sulla «libertà perpetua dei Veneti» messo in bocca a Marco Gratico nel Prologo:

No, non me sollevate sul timone
 Sconficcato dai càrdini, non me:
 la giovinezza vostra senza giogo,
 la libertà perpetua dei Veneti! [...]
 O marinai, e voi giovani e liberi!
 All'entrata dei mari, in piena d'acque,
 la giovinezza con la libertà
 fa grido di baldanza. Iddio le disse:
 «A te verrà la gloria de' miei mari,
 il lino il pino il rovero la pece
 e il ferro per le tue navi, la pietra
 l'argento e l'oro per le tue basiliche.
 Arma la prora e salpa verso il Mondo.
 (Prologo, 56-7)⁴

La missione altomedievale trascolora così nelle ben più pressanti istanze irrendentistiche di vendicare le «sacre acque di Lissa», esplicitate senza ambage nella perorazione conclusiva, tramite le invocazioni dei cori che accompagnano l'evento culminante della tragedia, il varo della *Totus mundus*:

Signor nostro, redimi l'Adriatico!
 Libera alle tue genti l'Adriatico!

2 *La nave* di Gabriellino d'Annunzio (1920), con Ida Rubinstein nei panni di Basiliola.

3 Ultima *création* di un'opera tratta dalla produzione del Vate lui vivente, *La nave* andò in scena diretta da Tullio Serafin con Elena Rakowska Serafin (Basiliola), Edoardo Di Giovanni (Marco Gratico), Francesco Cigada (Sergio Gratico) e Giulio Cirino (Orso Faledro).

4 Per esigenze di brevità melodrammatica (e a favore d'una più attenuata connotazione ideologica), Tito Ricordi ridusse la lunga tirata a uno svelto riassuntino in cui cadde ogni riferimento geografico, essenziale nell'orazione originaria: d'Annunzio; Ricordi 1918, 23.

Patria ai Veneti tutto l'Adriatico!
(Terzo Episodio, 210)

Una siffatta attualizzazione nazionalistica trovava pronta risonanza nel compositore cui l'editore Tito Ricordi decise di affidare l'intonazione musicale della *Nave*, ottenuta il 14 aprile 1915 l'autorizzazione del poeta all'operazione.⁵ Classe 1875, autore promettente della scuderia Ricordi, reduce dal successo internazionale dell'*Amore dei tre re* su libretto di Sem Benelli, nel realizzare il progetto, in piena Grande Guerra (la composizione, intrapresa nel 1917, fu terminata nell'estate 1918),⁶ Montemezzi è mosso da una sincera convinzione patriottica, espressa a chiare lettere nell'annuncio dato trionfalmente a Ricordi il 23 giugno 1917:

Il Varo è compiuto!

Gli eroi che vanno alla redenzione del nostro Mare, portano la eco di un'esaltazione meravigliosa. Vanno sicuri, i forti, a segnare il dominio che spetta alla nostra grande speranza. 'Il vento odora di fortuna'. Io la sento. Il Cantico profetico della nostra vittoria sul Mare Veneto, si propagherà per il mondo e porterà un segno della nostra nuova baldanza. (Lettera di Montemezzi a Tito Ricordi, 23 giugno 1917, Milano, Archivio Ricordi, P. IV. 5/3 c - 65) [enfasi dell'Autore]

Ancora nel marzo 1918 Montemezzi interpretava il lavoro ormai quasi ultimato alla stregua di «un'opera di propaganda adriatica, che potrà anche essere quasi un rito della patria vittoriosa se si rappresenterà dopo la guerra» (Lettera di Montemezzi a Tito Ricordi, 7 marzo 1918, Milano, Archivio Ricordi, P. IV. 5/3 c - 81).

Tanto la tragedia quanto l'opera che fedelmente ne deriva si configurano dunque come una bellicosa *invitation au voyage*. Mettono cioè in scena un'azione protesa per tutto l'arco della sua durata verso un Altrove, un *là-bas* carico di promesse di gloria: un luogo marino,⁷ anzi un mare preciso, l'Adriatico, lo stesso su cui si affaccia anche Fiume, che determina la tensione spasmodica dell'intero dramma, dal cantiere su cui il sipario si

5 Sull'adattamento librettistico, operazione piuttosto sofisticata di cui s'incaricò l'editore di Montemezzi, Tito Ricordi, cf. Mellace 2008, 428-36. Una versione rivista e abbreviata del saggio è uscita in lingua inglese in Chandler 2012.

6 Sull'ultima pagina della partitura, Montemezzi annotò «Fine della Nave. Vigasio 13 giugno 1918»: Milano, Archivio Ricordi, 4.K.4/1-4, 4: 137. Sulla genesi dell'opera cf. Mellace 2008, 418-27.

7 Sarà un caso o una suggestione, ma 'Marino' è il nome del fratello che Basiliola chiama per primo nella sua battuta d'esordio, prima ancora di uscire in scena, ed è dunque la prima parola che pronuncia nel dramma (Prologo, d'Annunzio [1905] 1940, 37).

apre al varo sul quale esso si chiude. Il dramma, per così dire, non insiste sull'isola in cui l'azione si svolge, ma si proietta, nelle motivazioni interiori dei personaggi, verso l'orizzonte marino di quella missione eroica che costituisce, col tema erotico, uno dei poli della sua dialettica. L'invito a prendere il largo è d'altra parte la prima parola del dramma, conservato in una versione lievemente prosciugata nella riduzione librettistica:

Salpa! Salpa! Alla gòmena! Arma l'àrgano!
 Su! Vira a picco! Vira a lassa! Fuori
 L'àncora! Vira!
 (Prologo, 7)⁸

Il richiamo dell'Adriatico e il fascino della superfemmina Basiliola vengono a saldarsi nella scena finale in cui Marco Gràtico destina all'amante la «bella morte»: servire da polena alla *Totus mundus*.

Mancava a questa Nave
 la figura di prua. [...]
 O compagni,
 eccola! Ce l'ha data il Dio tremendo.
 Eccola. È bella. Noi la inchiederemo
 fra le due cùbie. [...]
 Clipeati, formate la testùdine,
 come in saettamento ai parapetti
 di bordo, e sollevate sopra i cuoi
 supina la guerriera e trasportatela!
 Aquila d'Aquileia, a prua, a prua!
 O Faledra, ti do la bella morte.
 (Terzo Episodio, 205)

Nella tragedia il piano è sventato dalla stessa Faledra, che in un estremo sussulto di autodeterminazione, dopo una breve e orgogliosa allocuzione, provvede da sé a togliersi in modo spettacolare la vita:

Fulminea si volge, si precipita su l'ara, con la bocca protesa come per bere la fiamma, simile nella felicità dell'atto a chi assetato affondi tutto il corpo nella polla, per trarre il più lungo sorso. L'ardore s'apprende ai capelli che divampano in un attimo come un fascio di stipule, con un chiaro baleno. (206)

⁸ Così il libretto: «Salpa! Salpa! Alla gòmena! Su! Fuori | l'àncora! Vira!» (d'Annunzio, Ricordi 1918, 8).

Nell'opera Tito Ricordi mette invece in atto l'intenzione originaria di Marco Gratico, privilegiata anche soltanto per una più semplice realizzazione scenica:

Il popolo s'impossessa della Faledra, a furia la trascina verso la Nave, la solleva sulla prua ancora disadorna, ve la inchioda, mentre le maestranze assegnate al varo riprendono lena. (D'Annunzio, Ricordi 1918, 82)

La saldatura tra eroismo ed eros è così compiuta. Persino la figura di Basioli, che col suo potere di fascinazione ha costituito il principale ostacolo alla navigazione, irretendo l'eroe decadente e seminando lo scompiglio (culminante nel duello fratricida) nella parte gratica, chiude la tragedia col corpo proteso verso la meta «adriaca», mentre la nave «scende maestosa in acqua fra l'esaltazione di tutto il popolo» (83).⁹

2 Lo spazio immaginario d'un dramma liminare

Indagare il tema del paesaggio in un dramma in cui il dato geografico è non meno che fondativo parrebbe operazione legittima e promettente. È quanto s'intende ora verificare, prendendo in considerazione tanto l'invenzione degli spazi e del paesaggio nel dramma e nel libretto che ne deriva, quanto l'intonazione musicale concepita in totale autonomia da Montemezzi,¹⁰ senza tralasciare la loro traduzione negli allestimenti storici dell'opera. Si osservi innanzitutto come – fatto assai raro e pertanto notevolissimo – l'intera azione si svolga all'aperto: mancano infatti del tutto gli interni. Gli 'episodi', a scena unica, sono ambientati rispettivamente nel «pubblico Arengo, il cuore operoso della città novella» (Prologo), su «un rialto di terra selvosa» (Primo Episodio), nell'«atrio quadrilatero della Basilica» (Secondo Episodio), nel cantiere della *Totus Mundus*, che si erge «ancor fosca di contro all'alba su lo scalo» (Terzo Episodio). L'orizzonte si squaderna pertanto assai più arioso che non nei primi due atti della *Figlia di Iorio* («stanza di terreno in una casa rustica» e «caverna montana»), negli atti III e IV della *Francesca da Rimini* («camera adorna» e «sala ottagonata») o della *Parisina* («camera profonda e ricca» e «segrete in fondo di torre»), per limitarsi ad alcuni titoli dannunziani allora già tutti

9 In partitura Montemezzi preciserà ulteriormente la prescrizione dell'estrema didascalia: «Il velario, rapido, dovrà essere completamente chiuso alla fine del crescendo, quando cioè la Nave sarà al limite massimo della sua discesa» (Terzo Episodio, n. 36). L'indicazione non verrà trascritta nello spartito per canto e pianoforte (Montemezzi 1919).

10 In termini, dunque, sensibilmente divergenti, e non soltanto per il diverso genere, teatro di prosa vs melodramma, dalle musiche di scena scritte originariamente per *La nave* da Ildebrando Pizzetti (per queste ultime si rimanda a Orselli 1988).

approdati alle scene liriche,¹¹ ma anche rispetto al I e al III atto del titolo più fortunato di Montemezzi, *L'amore dei tre re* («spaziosa sala del castello» e «cripta della chiesa del castello»). In tanto *en plein air* il paesaggio dovrebbe dunque reclamare un ruolo ben significativo.

Rivisitazione del mito della fondazione di Venezia, *La nave*, che il suo Autore dichiarava «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana» (d'Annunzio [1907] 1950, 395), si candida innanzitutto a rievocare, sessant'anni dopo l'*Attila* verdiano, l'ambiente naturalistico, selvaggio e inospitale della Laguna veneta come dovette apparire ai suoi primi abitanti. Un riferimento in tal senso non manca ad avvio di tragedia, nella primissima didascalia, che definisce la nuova città costruita «su le velme, su le tumbe e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine» (Prologo, 5).¹² Il paesaggio che si presenta allo spettatore (così come, indipendentemente da qualsiasi spettacolo, al lettore, che ne potrà meglio apprezzare tutti i dettagli) è ingombro di costruzioni e materiali che alludono a quell'ambiente: «nereggiano contro il cielo affocato le travature e le ruote di un mulino, il dosso d'un ponte, i tetti delle case coperti di falasco, le logge sorrette da tronchi di pino, gli orti grassi di fango bituminoso, i corbami su gli scali coperti. Nel fondo, le palafitte di l'arice e di ontano» (Prologo, 5).¹³ Di schiettamente naturalistico v'è tuttavia assai poco, trattandosi sempre di ambienti, sacri e profani (essenzialmente, la polarità tra la basilica e il cantiere), fortemente antropizzati, in cui l'azione dell'uomo ha trasformato radicalmente il paesaggio originario, di cui si conservano vestigia appena sufficienti a ricordarne la specifica, singolare (ovvero lagunare) collocazione geografica. L'antropizzazione connota le affollatissime scene prescritte dalle didascalie, al solito puntuali ed erudite.¹⁴ Si consideri quella che introduce la scena del Primo Episodio, legando inestricabilmente, quasi con alternanza regolare, il tema naturalistico alla trasformazione dell'ambiente lagunare da parte dell'uomo:

11 Rispettivamente nelle intonazioni di Alberto Franchetti, Riccardo Zandonai e Pietro Mascagni.

12 La didascalia è conservata nel libretto: d'Annunzio, Ricordi 1918, 7.

13 Il riferimento agli «orti grassi di fango bituminoso» (come anche quello ai mulini e al legno delle palafitte) andrà fatto probabilmente risalire alle *Memorie storiche de' Veneti primi e secondi* di Giacomo Filiasi, Venezia 1796, tomo 6, parte 2a, 44: «il fango marino, pieno zeppo di bitumi olj sali di vari generi prodotti dalla putrefazione d'infiniti animali e vegetabili riducesi un ottimo terreno, quando è asciugato». La fitta trama di fonti storico-letterarie cui il dramma dannunziano è debitore viene ricostruita puntualmente in Cappellini 2006 (per questo passo cf. in particolare pagina 9). Ringrazio l'Autrice e Alberto Beniscelli per avermi consentito di consultare quella dissertazione dottorale.

14 Sulla valenza delle didascalie dannunziane, in particolare nel caso specifico della *Fedra* intonata da Pizzetti, cf. Guarnieri 2000, 251-5.

Appare un rialto di terra selvosa, raffermato dagli attorcimenti delle radici e delle barbe, che nasconde la faccia delle acque. Ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti diritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue folgori sul limite dell'Estuario. Sotto l'argine irsuto si sprofonda la Fossa Fuia, per tutto il suo giro guarnita d'un riparo composto d'alte pietre infisse, a guisa di vallo. A destra, una sorta di loggia lastricata di serpentino - costrutta con colonne romane scanalate e lisce, con pezzi di architravi di fregi di cornici ove la gocciola l'ovolo il bucranio potentemente scolpiti rivelano l'origine grande - sta a sorreggere una casa di legno dal tetto di falasco. Un vano che s'interna e s'inombra, nel fondo, è come un àdito alla più ritirata parte, intra due pilastri su' quali è figurato con rude segno il delfino ondeggiante intorno all'asta della fiocina tricuspide. [...] Dall'opposto lato, in una stretta chiostra di pini ingenti, fra tre rosse colonne di marmo tebaico su cui è distesa a maniera di padiglione triangolare una vela latina storiata di cherùbi e di sèrafi, sorge un'ara pagana che reca in basso una Vittoria. (Primo Episodio, 67-8)

Se la scena appena considerata, e quella in cui si svolge il Secondo Episodio, nell'atrio della Basilica,¹⁵ offrono un minimo di apertura verso una natura presente come vegetazione (in termini più significativi nel Primo Episodio, quasi soltanto per allusioni nel Secondo, grazie alle stelle che nella notte d'estate «ardono su le cime dei cipressi che sopravanzano il muro esterno ad aquilone», Secondo Episodio, 16), nei due atti estremi, Prologo e Terzo Episodio, ritorna simmetricamente il cantiere navale, cruciale per l'azione di cui è simbolo centrale, proposto nella congestione dello spazio scenico nel Prologo (lo evidenzia bene l'«apparizione scenica» originaria concepita da Guido Marussig per l'opera di Montemezzi, forse non scevra da qualche imbarazzo nella composizione d'una scena al limite della saturazione),¹⁶ risolto invece nella nuda evidenza del volume monumentale della *Totus mundus* che si staglia *contro all'alba* nell'episodio conclusivo. Non casualmente il dettaglio centrale del bozzetto della scena conclusiva campeggia nella copertina del libretto a stampa dell'opera.

E tuttavia, la strategia chiave nel rapporto col paesaggio e nell'invenzione dello spazio scenico della *Nave* risiede altrove. Il paesaggio della

15 Molto probabilmente ispirata alla Basilica di Torcello.

16 Le scene di Marussig sono pubblicate in Chandler 2012, 60 ss (quella del Terzo Episodio, a colori, anche in quarta di copertina). I bozzetti e i figurini dell'attrezzatura e dei costumi per la 'prima' scaligera sono custoditi presso l'Archivio Ricordi (rispettivamente C.2.1.15.0.01-04, A.2.1.22.a.01-40 e A.2.1.22.0.01-93). Sulle competenze storico-artistiche e la dedizione di Marussig e di Giovanni Ansaldo, direttore degli allestimenti scenici scaligeri, al progetto della *Nave* s'intratteneva Vincenzo Bucci sull'«Emporium» già nell'ottobre 1918 (cf. Bucci 1918, 178-9, ora in Chandler 2012, 38-44).

Nave è tale in quanto assenza di paesaggio, allusione, rimando a una dimensione che sconfinava al di là del palcoscenico. Non è la generica «isola dell'Estuario veneto» (4) a proporsi dinnanzi agli occhi dello spettatore, bensì la dimensione spaziale che la circonda e la supera, tramite l'allusione al duplice orizzonte che funge da confine e al contempo da invito al suo superamento: il cielo e il mare. Il riferimento più frequente è al cielo, grande sfondo sensibilissimo all'evoluzione della vicenda umana, cielo di cui vengono evocati a ogni passo gradazioni cromatiche, fenomeni atmosferici, mutamenti repentini o progressivi. È «affocato» nella citata didascalia d'apertura, in cui

ingombrano il cielo d'estate le chiome dei pini nautici, per mezzo a' cui fusti dritti e fitti come le alberature nei porti si scorge il cumulo del nembo silenzioso che cova le sue folgori sul limite dell'Estuario. (Prologo, 5)¹⁷

Durante la scena terribile della Fossa Fuia,

s'addensa di là dai tronchi il nembo, mentre un vapore rossastro come il riverbero delle fucine passa su lo smalto dei cieli cupo come l'azzurro tessellato nelle conche delle absidi. (Primo Episodio, 71)

Più avanti in quella stessa scena,

odesi rombare il nembo su l'Estuario, mentre le nuvole bevono l'acqua con le lunghe trombe correndo verso i pini infosciti. Il cielo si fa basso. (82)

Durante il contrasto col monaco Traba,

le nuvole procellose contrastano piene di rombo e lascian risplendere per intervalli subito richiusi il saettamento del sole. (95)

Al termine del Primo Episodio «di là dalla selva resinosa. Il nembo gli incombe» (113); alla vigilia della lotta fratricida,

cessato il rumore degli uomini, l'immensità della notte per qualche attimo è presente e tremenda. S'ode il richiamo lontano dei lanterneri e

¹⁷ Si dà per brevità soltanto il riferimento alle didascalie della tragedia in prosa, con l'avvertenza che queste vengono di norma conservate, sebbene spesso sfrondate, nel libretto dell'opera. E tuttavia, quand'anche il dettaglio della didascalia subisca qualche amputazione, la situazione ambientale dell'opera resta quella determinata dal progetto dannunziano originario e non viene in nessun caso alterata nell'adattamento di Tito Ricordi o dall'intonazione di Montemezzi.

dei portonari sparsi per l'Estuario. S'ode lontanissimo lo squillo d'una buccina, quasi allarme. Le costellazioni ardono su le cime dei cipressi. (Secondo Episodio, 157)

Ad apertura del Terzo Episodio:

La lanterna è ancora accesa; ma impallidisce nel cielo che biancheggia sopra un colonnato di nuvole disposte all'orizzonte, dopo l'equinozio d'autunno. (177)

Infine, nella didascalia conclusiva:

La prima possa del sole, diroccando e affocando laggiù le torri marine, giunge a percuotere le mura della Basilica, i tetti dell'Arsenale, le genti dell'Arengo, le squame della testudine. (208)

Lo sfondo cangiante del cielo coi suoi fenomeni non funge tuttavia semplicemente da fondale appropriato all'azione, bensì contribuisce alla realizzazione d'uno spazio visivo e sonoro grazie a un sofisticato gioco sine-stetico in cui è coinvolto un attore fondamentale, forse, paradossalmente, più ancora nella tragedia che non nell'opera: il coro.¹⁸ L'interazione tra atmosfera ambientale e apporto delle masse costituisce una risorsa strategica nell'invenzione d'una situazione vuoi archeologicamente connotata (in d'Annunzio, Pizzetti), vuoi, meno pretenziosamente, opportunamente efficace sul piano scenico (in d'Annunzio, Montemezzi). È quanto avviene nel Prologo: «Cessa il tumulto. S'approssima nel rossore dell'aria la laude. Coro dei Nàumachi: "Tu mons justitiae"» (Prologo, 37);¹⁹ e «I tre cori solenni [Coro dei Catecùmeni, Coro processionale, Coro dei Nàumachi] si spandono per l'Estuario attraversato dall'émpito e dal rombo delle fiamme di primavera, tra gli ultimi fuochi crepuscolari che accendono le legioni dei chérubi e le selve degli emblemi [...]. Sale su dai vasi delle brache il fumo delle gomme» (50); ad apertura del Secondo Episodio: «Giunge dall'inter-

18 Nell'adattamento librettistico cade ad esempio nel Primo Episodio quel momento poliorale (82-3) che realizzava una trama sonora complessa concepita come una sinfonia in cui si armonizzano con effetto feroce suoni di natura, canti sacri di diverso tenore, cristiani e pagani, e i lamenti dei prigionieri moribondi finiti dalle frecce della Faledra. La situazione è introdotta, nella tragedia, da una didascalia così avviata: «Odesi rombare il nembo su l'Estuario, mentre le nuvole bevono l'acqua con le lunghe trombe correndo verso i pini infoscati. Il cielo si fa basso; un odore algoso e resinoso ispessisce l'afa» (Primo Episodio, 82). Sulla semplificazione dell'apporto corale e delle sue implicazioni ideologiche, in osservanza alle esigenze dello *star-system* operistico, imperniato sul protagonismo dei solisti, cf. Mellace 2008, 430-2.

19 Questo intervento corale, che precede immediatamente l'entrata in scena di Basiliola, è soppresso nell'adattamento di Tito Ricordi per Montemezzi.

no della Basilica illuminata il cantico pio: Domine omnipotens ecc. [...] Di là dal portico settentrionale, di sotto ai cipressi coronati di stelle, risponde la laude avversaria: Domine, et potens et almus ecc.» (Secondo Episodio, 117-8);²⁰ ad apertura del Terzo: «L'ammonimento [del Maestro delle acque] si tace nel cielo che biancheggia. La lanterna si spegne. Nella pausa l'inno dei Catecùmeni si spande come l'albore» (Terzo Episodio, 179).²¹

L'altro orizzonte che, insieme al cielo, delimita lo spazio dell'azione è il mare, meta della vicenda sin dalla primissima esortazione, «Salpa!», e implicitamente già dal titolo del dramma. Il mare andrà inteso come il destino dei personaggi, la loro destinazione e al contempo la loro provenienza, poiché vi è sempre di mezzo una traversata. «Ho trasportato meco d'oltremare | una follia non mai veduta sopra | le acque», dichiara Basiliola nella battuta-ritornello con cui si presenta (Prologo, 39, 44). In realtà, nella *Nave* il mare non si vede né s'intravede mai. Lo scafo della *Totus mundus*, che nell'ultima scena verrà varato, attesta che, perlomeno negli atti estremi, ci si trovi direttamente sulla riva. E tuttavia, la vista del mare viene, si direbbe deliberatamente, negata, com'è esplicitato dalla didascalia inaugurale: «Nel fondo, le palafitte di làrice e di ontano cèlano l'Estuario immenso» (5). Benché ci si affacci sul medesimo Adriatico, non vediamo «tutta la marina di Rimini», la cui vista appare di prospetto sul fondo dalla finestra della camera adorna di Francesca, che «con la sua luminosità è simbolicamente lo sfondo adatto alle scene di seduzione» (Ariente 2011, 234). Qui il discorso esclude categoricamente, a priori, ogni pittoresco romantico. Al mare rimanda in primo luogo lo scafo della *Totus mundus* che incombe sulla scena, già dal Prologo, quando la scena è sormontata dalle

alte poppe del navilio ormeggiato, le vaste vele dipinte, l'intrico delle reti delle sartie e delle antenne, l'edicola in guisa di coffa a sommo d'un fusto eccelso. (Prologo, 5)

Ma soprattutto la nave campeggia nel Terzo Episodio,

fosca di contro all'alba [...] già pronta a scendere nell'Adriatico, ritta su le sue vasi doppie collegate tra loro dalle fasce dagli émbri e dai

²⁰ La scena è semplificata nell'adattamento di Tito Ricordi, che sacrifica il doppio coro contrapposto: d'Annunzio, Ricordi 1918, 56.

²¹ Questa volta situazione e didascalia, come si vedrà anche in seguito, sono conservate nell'adattamento librettistico (d'Annunzio, Ricordi 1918, 76); e tuttavia, in ossequio al criterio di semplificazione che guida la riduzione della tragedia pletorica a libretto d'opera, viene soppressa la prescrizione conclusiva («Nella pausa l'inno dei Catecùmeni si spande come l'albore»), dispensando così da una ripresa dell'inno dei Catecùmeni dopo l'intervento del Maestro delle acque.

subbii, messa a pendìo su la chiglia da poppa a prua verso le acque.
(Terzo Episodio, 177)

la Nave che torreggia col suo càssero coronato di trombe incontro alle
torri di piropo alzate di là dai porti. (205)

Tale suggestione monumentale, e al tempo stesso evocativa d'un orizzonte infinito, non sfuggì agli scenografi responsabili delle poche comparse della *Nave* di Montemezzi in forma scenica,²² come accadde con la soluzione particolarmente suggestiva adottata a Roma nel 1938 da Cipriano Efisio Oppo.²³ Eloquentissima è in particolare la didascalia conclusiva, che accompagna il varo fatale:

Con la mano, col braccio, con la spalla e col cuore gli uomini lanciano in acqua la Nave che sul pendio cigola e fuma. Dall'una banda e dall'altra fuor dei portelli gli ordini dei lunghi remi sono sollevati all'in su, pari a due ali irte, pronti a dar la buona arrancata come la carena scivoli di là dallo scalandrone. Le bùccine squillano. I cantori intònano l'Alleluia. La prima possa del sole, diroccando e affocando laggiù le torri marine, giunge a percuotere le mura della Basilica, i tetti dell'Arsenale, le genti dell'Arengo, le squame della testùdine. (Terzo Episodio, 207-8)

Testo in cui si ripropongono e culminano le strategie di costruzione dello spazio visivo come spazio liminare, tra allusioni al cielo e al mare, giochi cromatici, contributo sonoro strumentale (di strumenti, le antiche bùccine, che evocano un'esecuzione *en plein air*) e inno corale (l'Alleluia).

3 Montemezzi paesaggista?

Che riscontro trova questa strategia paesaggistica allusiva, liminare, nell'imponente partitura di Montemezzi? Strumento fondamentale nell'arsenale del compositore è naturalmente l'orchestra, la cui *palette* è possibile incaricare, secondo una tradizione già plurisecolare, della funzione di pittura sonora. L'orchestrazione rappresenta senz'altro uno dei punti di forza dell'opera: il Montemezzi orchestratore è capace, da

²² Dopo La Scala, l'opera vide le scene solo il 18 novembre 1919 all'Auditorium Theatre di Chicago, l'8 marzo 1923 al Teatro Filarmonico di Verona e il 14 dicembre 1938 all'Opera di Roma, in una serata commemorativa del Comandante, scomparso nove mesi prima. Il 31 ottobre 2012 è stata riproposta in forma di concerto al Teatro Grattacielo di New York, produzione in occasione della quale è stato realizzato il volume di Chandler (2012).

²³ La scena, fedelissima alla didascalia dannunziana e altamente evocativa, è pubblicata in Chandler 2012, 216.

un capo all'altro della partitura, di continue finezze, fedele a scelte precise e ricorrenti, frutto d'una strategia perseguita con determinazione e intelligenza. Sovente, in ossequio a un sistematico chiaroscuro fonico/timbrico/drammatico, il clangore della grande orchestra tardoromantica ammutolisce a vantaggio d'una scrittura di grande trasparenza. In questa scrittura sinfonica si lesse immediatamente un debito non piccolo contratto verso il teatro wagneriano. Lo stigmatizzava dalle colonne della *Nazione* Giannotto Bastianelli già nel 1918;²⁴ lo diagnosticavano più pacatamente, a caldo Gaetano Cesari dalle colonne del *Secolo*: «La musica de *La nave* raffrontata con *L'amore dei tre re* palesa un progresso in questo: che l'assimilazione dei vari stili si limita ora a quello di uno stile solo, il wagneriano, e da questo punto di vista diviene tecnicamente più perfetta» (*La nave del maestro Montemezzi alla Scala*, cit. in Silvestri [1952] 2002, 31; in traduzione inglese in Chandler 2012, 79-80); con un minimo di distanza storica Antonio Capri:

Questo wagnerismo [del Montemezzi dell'*Amore dei tre re*] si accentua nella "Nave" (1918) dove il compositore, volendo trovare forme rispondenti all'ampia coralità e alla fastosa sontuosità decorativa del poema dannunziano, attinge a Wagner anche per ciò che concerne il gesto scenico strumentale e la complessiva impostatura del dramma. (Capri 1931, 57)

In realtà si tratta d'una scrittura che si potrà dire wagneriana soltanto alla lontana, secondo i criteri della critica italiana del primo Novecento. L'orchestrazione - raffinata, brillante e mobilissima, e per la quale è stato spesso fatto anche il nome di Richard Strauss - non scalza mai il primato della voce, né si arroga il diritto di dar vita a pagine sinfoniche autonome, quasi seguisse ancora l'antica diffidenza espressa da Verdi, per nulla convinto «che in un'opera sia bello fare un squarcio sinfonico, pel sol piacere di far ballare l'orchestra» (Lettera a Opprandino Arrivabene, 10 giugno 1884, citata in Oberdorfer 1981, 420). Nella concisione della condotta dell'azione e del ritmo drammatico, con la rinuncia alle occasioni, pure a portata di mano, per intermezzi sinfonici d'una qualche consistenza, Montemezzi diverge anche dagli usi della Giovane Scuola (cf. Targa 2012, 167-85), così come dalla generazione più giovane (della sonorizzazione dei silenzi dannunziani aveva dinnanzi a sé un esempio preclaro nell'immediato antecedente della *Nave*: la *Francesca da Rimini* di Zandonai). L'autonomia dell'orchestra si limita di fatto ai preludi a ciascun episodio, o tutt'al più a concisi interludi, come quelli che accompagnano l'entrata

24 «Si tratta sempre dell'ormai rancido atteggiamento di derivanza wagneriano-romantico-tedesca», *La Nazione*, 23 dicembre 1918, citato in De Angelis 1978, 211.

in scena di Orso Faledro e di Basiliola nel Prologo, intercalano il duetto Basiliola-Marco Gràtico che corona il Primo Episodio, accompagnano la pantomima delle sette danzatrici e la danza della stessa Basiliola nel Secondo Episodio.²⁵

La qualità della scrittura sinfonica di Montemezzi venne prontamente riconosciuta anche a Chicago, in occasione del secondo allestimento dell'opera, quando si notò specificamente la natura descrittiva dell'orchestra, spingendosi a una proposta di fruizione alquanto ardita:

It is a symphonic piece of writing with characters and pictorial illustration. One rather senses the fact that the music and drama could be produced separately with a better chance of prolonged existence.²⁶

E ancora, con qualche esagerazione rispetto al rapporto voci-orchestra,

Montemezzi's orchestration is stupendous. Closely woven in his music. At times a stray melodious phrase is given to the singers or to the woodwind or strings, Montemezzi is scrupulously symphonic in his treatment of the score. To him the singers are only part of his orchestra. He virtually sacrifices them to add color to his tonal scheme. His musical palette is tinged with rainbow colors, mostly brilliant but at times sombre.²⁷

Ebbene, in tanto sfoggio di talento sinfonico, fondato sullo stretto intreccio tra voce e orchestra, lo spazio per la suggestione paesaggistica è estremamente ridotto: questi miniaturistici squarci sinfonici, secche in cui non di rado si stemperano le sonorità più chiassose accompagnano di norma l'azione o illuminano un angolo recondito o perlomeno interessante della psiche dei personaggi, non sono certo deputati a restituire il sentimento della natura o la poesia del paesaggio, per quanto le didascalie dannunziane ne offrano così spesso il destro. Con un'unica eccezione, cui forse Montemezzi ha inteso consegnare la tinta marina del dramma.

²⁵ Rispettivamente Prologo, nn. 19 e 29, Primo Episodio, nn. 47-48, Secondo Episodio nn. 6, 13-14. In Montemezzi 1919, 40-1, 57-8, 225-7, 245-8, 255-6.

²⁶ Così ne scrisse probabilmente Florence French nella recensione anonima *Chicago Opera Gala Night Has Most Spectacular of Openings* sulle colonne del *Musical Leader* del 20 novembre 1919, pubblicata in Chandler 2012, 173.

²⁷ *Chicago Hears American Premiere of "La Nave"*, recensione attribuita a Jeannette Cox, *Musical Courier*, 20 novembre 1919, citata in Chandler 2012, 180.

4 *Incipit tragœdia adriaca*

È il preludio sinfonico al Prologo, e dunque all'opera intera, che s'incarica di realizzare l'ambientazione marina del dramma. Prima ancora che s'alzi il sipario, lo spettatore è accolto da un ondivago disegno di sestine dei violini I in *piano*, mentre restano sullo sfondo gli altri archi (con violini II e viole divisi), i fiati (clarinetti, oboi, corno inglese, fagotti, corni e tuba) e l'arpa con i suoi arpeggi isolati (partitura n. 1; Montemezzi 1919, 11). A battuta 9 fa capolino nel registro sopracuto una figura aerea, vitrea, dapprima all'ottavino, sostenuta da accordi di trombe, tromboni e flauti, poi al flauto I. All'apertura del sipario la figurazione per sestine prosegue il suo cammino col predominio del timbro di arpa e celesta, mentre la Voce del Còmito, primo intervento canoro dell'opera, è sostenuta da un coretto discreto di legni (flauti, oboi e corno inglese). La terribile tragedia dei Gràtici si presenta dunque immersa in un luminescente paesaggio glauco, evocazione dei flutti «adriaci» da cui emerge l'azione scenica. La poesia di questa ambientazione marina colpì favorevolmente anche Giacomo Orefice, nel complesso per nulla ben disposto verso *La nave*:

L'opera si inizia con una vaghissima pagina istrumentale, nei cui tocchi, pur semplici e sommessi, è contenuta tutta la poesia dell'ora vespertina sul mare, e quasi il presagio delle sorti che dovranno dominarlo.²⁸

La scelta, si badi bene, è esclusivamente di Montemezzi e prescinde da qualsiasi indicazione scenica dannunziana. Si ricorderà infatti come la tragedia, e con essa tanto il libretto quanto l'allestimento scenico di Marussig,²⁹ si apra sull'alacre operosità di un cantiere navale tradotta in quel paesaggio affollatissimo e totalmente urbanizzato di cui si è già discusso. La memoria di Montemezzi sarà andata a un'altra opera aperta da un analogo movimento di umide sestine a simboleggiare le acque da cui la vicenda affiora? Volontaria o casuale che sia, la contiguità con il motivo delle onde (*Wellen-Motiv*) dal preludio del *Rheingold* wagneriano – ispirato, a dar retta al suo Autore, a un altro mare che bagna la Penisola, il Mar Ligure del Golfo della Spezia (Wagner 1982, 376) – mostra in Montemezzi una progettualità in grado di esprimersi autonomamente rispetto all'ingombrante ipoteca dell'illustre testo dannunziano, tramite l'invenzione, in relativa indipendenza rispetto al dettato poetico, d'una tinta che caratterizza il dramma *ab ovo*. Questo come si vede, in ossequio

28 La recensione, in cui Orefice discusse anche *Il carillon magico* di Riccardo Pick-Mangiagalli e la *Ghismonda* di Renzo Bianchi, comparve sulla *Rivista d'Italia* il 30 novembre 1918, 336; la sezione relativa alla *Nave* è disponibile in traduzione inglese in Chandler 2012, 127.

29 Il bozzetto di Marussig per il Prologo è conservato presso l'Archivio Ricordi (C.2.1.15.0.01).

a procedimenti collaudati, che proprio in tema di atmosfere acquatiche avevano dato buona prova di sé nell'opera dell'Ottocento. Occorre ricordare il preludio marino con cui Verdi aveva rimpiazzato, nella versione rivista del *Simon Boccanegra* (1881), il chiassoso *pot-pourri* del preludio originario, conferendo alla propria tragedia marina della maturità, grazie all'andamento inconfondibile d'una melodia cullante e consolatoria, un tono ribadito a più riprese nel dialogo della scena d'apertura dell'opera?

Anche la musica del preludio del Prologo di Montemezzi ritornerà nel corso dell'opera. Si ripresenta infatti alla ricomparsa della *Totus mundus* in apertura del Terzo Episodio, questa volta a sipario alzato. La simmetria d'ambientazione scenica dei due atti estremi (gli atti in cui avviene lo scambio tra l'isola e il mare: lo sbarco dei personaggi nel Prologo, il varo della Nave nel Terzo Episodio) è esaltata dalla restaurazione, anche sul piano musicale, dell'ambientazione marina. Vengono riprese sostanzialmente identiche le prime otto misure del Prologo, dando l'abbrivio a un delicato quadro sinfonico-corale dal timbro aurorale, in cui l'orchestra risponde *alternatim* all'*inno matutino dei Catecumeni*, intonato dal coro a quattro voci a cappella. Particolarmente suggestivo l'intervento orchestrale al n. 2, agito da archi, legni, corni, arpa, celesta e da una «campanella interna», cui funge da immediato contrasto fonico la strofa corale «Ut pio Regis pariter canentis», sostenuta dall'orchestra piena (n. 3). Quest'ultima lascia il passo a una strumentazione trepida e lieve, ad assecondare l'intervento del Maestro delle acque (n. 4) accompagnato dal corteo discreto di flauto, oboi, corno inglese e archi (Montemezzi 1919, 337-45). Ed ecco che, in questa situazione ambientale carica di tensione, la musica di Montemezzi pare toccare il momento di massima vocazione paesaggistica. La già citata didascalia che chiude l'intervento del Maestro delle acque - «L'ammonimento si tace nel cielo che biancheggia» (d'Annunzio, Ricordi 1918, 76) -, così vicina a certe suggestioni liriche di *Alcyone*, trova infatti un *pendant* coerente e convincente nell'orchestrazione di Montemezzi (clarinetto, fagotto, corni, trombone I, tromba I e archi), e si propone al contempo come commento perfettamente adeguato al quadro sonoro approntato dal compositore come cornice all'episodio del varo, sigillo dell'ambientazione «adriaca» della tragedia dannunziana.

Bibliografia

- Arienta, Sonia (2011). *Opera. Paesaggi sonori, visivi, abitati*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Bucci, Vincenzo (1918). «“La nave” nel cantiere. Un varo alla Scala di Milano». *Emporium*, 286, 171-9.
- Cappellini, Milva Maria (2006). *Per un'edizione commentata della “Nave” di Gabriele D'Annunzio* [tesi di dottorato]. Genova: Università degli Studi di Genova.

- Capri, Antonio (1931). *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*. Milano: Hoepli.
- Chandler, David (a cura di) (2012). *Essays On The Montemezzi-D'Annunzio "Nave"*. Norwich: Durrant.
- D'Annunzio, Gabriele [1905] (1940). *La Nave*. D'Annunzio, Gabriele, *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll. Milano: Mondadori, 1-210.
- D'Annunzio, Gabriele [1907] (1950). «Il secondo amante di Lucrezia Butti». D'Annunzio, Gabriele, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, 2 voll. Milano: Mondadori, 147-411.
- D'Annunzio, Gabriele; Ricordi, Tito (1918). *La Nave. Tragedia in un prologo e tre episodi di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi*. Milano: Ricordi.
- De Angelis, Marcello (a cura di) (1978). *Bastianelli, Giannotto: Il nuovo dio della musica*. Torino: Einaudi.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2000). *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Milano: Sansoni.
- Mellace, Raffaele (2008). «Prolegomeni a una lettura della "Nave". Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi». 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: Leo S. Olschki Editore, 417-53.
- Mellace, Raffaele (2012). «The Art of Seduction. Basiliola (and Montemezzi's Orchestra) on D'Annunzio's "Nave"». Chandler 2012, 249-68.
- Montemezzi, Italo (1919). *La Nave. Tragedia in un prologo e tre episodi di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi*. Spartito canto e pianoforte, riduzione di Giuseppe Ramella. Milano: Ricordi.
- Oberdorfer, Aldo (a cura di) (1981). *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*. Edizione rivista da Marcello Conati. Milano: Rizzoli.
- Orefice, Giacomo (1918). «Rassegna musicale». *Rivista d'Italia*, 30 novembre 1918.
- Orselli, Cesare (1988). «Primo incontro di Pizzetti con l'estetismo dannunziano. Le musiche per "La Nave"». *Civiltà musicale*, 3, 72-82.
- Puppa, Paolo (1982). «D'annunzio. Teatro e mito». *Quaderni del Vittoriale*, 36, 124-47.
- Silvestri, Giuseppe [1952] (2002). «Vita e opere. Vocazione e volontà» Fiumi, Lionello; Tretti, Luigi (a cura di), *Omaggio a Italo Montemezzi. Nel cinquantesimo anniversario della morte (1952-2002)*. Riproduzione facsimili a cura di Piergiorgio Rossetti. Vigasio: Amministrazione comunale, 16-36.
- Targa, Marco (2012). *Puccini e la Giovane scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento*. Bologna: Albisani Editore.
- Wagner, Richard (1982). *La mia vita*. Introduzione e traduzione di Massimo Mila. Torino: EDT.

Ut pictura poesis D'Annunzio, Fortuny e la scena totale

Alfredo Sgroi
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract The theme of the work is d'Annunzio and Fortuny's art. In the essay the different phases of the relationship between the two artists are reconstructed, until d'Annunzio's theatrical productions that were realised in collaboration with the painter, especially *Francesca da Rimini*. The two artists work in the wake of Wagner's innovations and want to create a 'total' theatre, taking care of the different aspects of the *décor*: scenography, lighting effects, costumes. In this regard, Fortuny's contribution was decisive. In fact, they will not have a happy outcome, even though the affinity between these two protagonists remained firm in the late nineteenth-century culture.

Keywords D'Annunzio. Fortuny.

Le traiettorie artistiche di d'Annunzio e Mariano Fortuny scorrono per diversi anni parallelamente, per poi incrociarsi nello scorcio finale dell'Ottocento, esattamente quando il poeta e il pittore si incontrano a Venezia nel 1894.¹ È infatti nella città lagunare che, dopo un lungo periodo di incubazione, finalmente può vedere la luce un sodalizio artistico che procederà a fasi alterne, ma che avrà un peso non marginale per entrambi i protagonisti. Tutto ciò avviene sotto l'egida di alcuni numi tutelari, che prima ancora dell'avvenuto incontro preparano, per così dire, il terreno, approntando suggestioni e creando le premesse per la successiva convergenza, che si realizzerà soprattutto nello spazio magico del palcoscenico.

Considerando quindi il noto episodio dell'abortita (almeno in parte) collaborazione per la messa in scena della *Francesca da Rimini* non un punto di partenza ma di arrivo, la prima questione che deve essere affrontata riguarda il dato cronologico. Non è semplice, infatti, datare esattamente l'incontro tra d'Annunzio e Fortuny, mentre è più agevole, paradossalmente, individuare quei momenti della rispettiva evoluzione artistica che fa confluire i due artisti nel medesimo clima culturale, in cui la mescolanza delle arti, la contaminazione tra musica, poesia e pittura, è rivendicata come la cifra autentica della nuova sensibilità estetica che si afferma alla fine del secolo. Certamente, in questo senso, un ruolo centrale lo ha avuto Angelo

1 Un appunto dei *Tacchini*, risalente a questo periodo, riporta l'indirizzo veneziano di Fortuny. Cf. Bianchetti, Forcella 1965, 25.

Conti (primo nume tutelare). Conosciuto da d'Annunzio già nel 1882, ben prima, quindi, del soggiorno veneziano, Conti esalta l'innata inclinazione dannunziana per le arti figurative, orientandolo verso l'appassionata fruizione delle opere dei preraffaelliti, di Leonardo, di Giorgione. Nel 1888 il legame tra i due è già solidissimo,² cementato nel cenacolo romano dei pittori simbolisti che poi, da Sartorio a Mario De Maria, appronteranno l'*editio picta* dell'*Isaotta Guttadauro* (in Andreoli, Lorenzini 1982-1984, 1: 397-452). Recensendo questo volume su *La Tribuna* dell'1 gennaio 1887, proprio il Doctor Mysticus, *alias* Angelo Conti, ne sottolineava una caratteristica peculiare: la convergenza del contenuto poetico con le preziose illustrazioni ispirate ai preraffaelliti.³ Pittura e poesia, quindi, confluivano in perfetta armonia, poiché la parola era evocatrice di immagini e cromatismi, oltre che di melodie musicali; e la pittura di stati d'animo e descrizioni d'atmosfera simboliche. Così decretava Conti, con l'ovvio apprezzamento di d'Annunzio. È a questo punto già innescato, proprio tramite Conti e il circolo 'bizantino', il corto circuito che conduce al *fatale* incontro con Fortuny.

Ricorda a questo proposito Diego Angeli che, all'interno della sommarughiana *Cronaca Bizantina*, le discussioni si incentravano sulla lezione di Ruskin, ricorda Pater, dei preraffaelliti, mentre un gruppo di «giovani più audaci credevano ancora nelle lacche e nei cadmiums del Fortuny e dei suoi seguaci» (Angeli 1930, 104). Questo significa che già allora d'Annunzio aveva avuto un primo contatto con l'universo artistico di Fortuny, ben noto all'interno delle suggestioni che derivavano soprattutto dalla pittura preraffaellita, destinata a lasciare un'impronta duratura sull'arte del pittore veneziano. Ed è ancora una rivista, *Il Marzocco*, a porsi come ideale punto di incontro tra i due, specialmente perché è proprio al suo interno che si ribadisce la necessità di attivare la simbiosi tra la poesia e la pittura. Simbiosi ampiamente ribadita nella prefazione-dedica a *Il piacere*, in cui d'Annunzio fa peraltro riferimento alla lezione di Leonardo, e rintracciabile in composizioni poetiche come *Gorgon*,⁴ incentrate sul ritratto inquietante di una bellezza femminile medusea, delineato con

2 Gibellini 2000, xv. Sulla comune frequentazione del gruppo di artisti riuniti intorno al 'caffè Greco' di Roma, cf. Angeli 1930, 103-4. Utile il classico Oliva 1979, 152-61.

3 Sui rapporti tra il teatro dannunziano e l'arte dei preraffaelliti si veda Di Nallo 2012, 79-88. Scrive la studiosa: «All'incrocio dunque tra le influenze di carattere pittorico e poetico di sicura provenienza preraffaellita e le contemporanee tendenze simboliste che specialmente in Francia dalla poesia stanno passando al teatro, la grammatica scenica dei *Sogni*, proprio attraverso l'uso studiatissimo delle immagini e il significato psicologico del colore, drammatizza la poetica del vedere, della vista 'soverchiata dalla visione'» (10).

4 Dapprima pubblicata il 23 agosto del 1885 sulla *Cronaca Bizantina* con il titolo «Il paradiso perduto», confluisce nella raccolta *La Chimera* del 1886. Cf. Andreoli, Lorenzini 1982, 467-71.

un formulario tipicamente leonardesco, nel quale la parola diventa pura evocazione di immagini.⁵ Pittura, appunto.

La tecnica della contaminazione è perciò già collaudata dal poeta nei tardi anni Ottanta dell'Ottocento, e puntualmente raffinata nelle successive prove. In un articolo pubblicato il 24 aprile del 1893 sulla *Revue Hebdomadaire* (Andreoli, Lorenzini 2003, 173-8), d'Annunzio suggella questo dato dichiarando di avere mostrato precocemente attitudini alla pittura e alla musica. È la spia di una scelta strategica di cui l'autore è pienamente cosciente, e che innerva non solo le riflessioni ospitate nella recensione al *Giorgione* di Angelo Conti,⁶ in cui sostiene che nelle opere di Giorgione è prefigurata quella sinfonia delle arti realizzata concretamente da Leonardo e teorizzata da Walter Pater con la formula «all art constantly aspires towards the condition of music»,⁷ ma anche la prosa «plastica» e sinfonica del *Trionfo della morte*, caratterizzata da una evidente icasticità pittorica. O, ancora, si pensi a quel gioco di immagini che campeggia in tante pagine delle *Vergini delle rocce*, in cui si legge un'epigrafe all'inizio del Prologo («[...] una cosa naturale vista in un grande specchio»), che rinvia alla tecnica pittorica leonardesca (Andreoli, Lorenzini 1989, 3), per riaffermare il precetto *ut pictura poesis*, senza cedimenti all'opzione brutalmente realistica.⁸

Contestualmente agisce come ulteriore elemento catalizzatore la concezione di origine schopenhaeuriana e wagneriana della musica come regina delle arti, punto di approdo necessario per l'artista che aspira a innalzarsi oltre il fenomeno per attingere alla superiore dimensione noumenica. Ancora una volta Conti, sempre sulla scia di Schopenhauer (e di rimessa, Wagner), *docet* e d'Annunzio, prontamente apprende, mentre Fortuny, nello stesso arco cronologico avvia il suo apprendistato wagneriano, anch'egli pronto a superare i tradizionali steccati tra le espressioni artistiche per fondere la pittura con la poesia e la musica. Il ruolo di cerniera tra i due artisti, dunque, deve essere riconosciuto anche al mago di Bayreuth, sotto i cui auspici estetici si può realizzare la confluenza tra d'Annunzio e Fortuny nel palcoscenico, considerato il mistico contenitore in cui celebrare

5 La creatura ha il volto soffuso di un «pallor cupo», «ne la bocca era il sorriso | fulgidissimo e crudele | che il divino Leonardo | persegui nelle sue tele». Cfr. Andreoli, Lorenzini 1982, p. 467. Angelo Roberto Pupino ha individuato la presenza del mito decadente di Monna Lisa anche nella lirica *Al poeta Andrea Sperelli*. Cf. Pupino 1992, 24-6.

6 Cf. Conti 1894; Andreoli 2003, 287-311. Analoghe affermazioni vengono ribadite nella celebre «Intervista» ad Ugo Ojetti, in Andreoli 2003, 1375-90.

7 Cf. Andreoli 2003, 293-4. L'espressione si legge nel saggio di Pater «La scuola di Giorgione» (1877); ora in Praz 1946, 139-62 (145).

8 Nella biblioteca del Vittoriale si trova il volume di Leonardo da Vinci (1893) *I Manoscritti* (Paris: Rouveyre) e un'edizione delle opere leonardesche del 1907 (Parigi: Mercure de France) con introduzione di Péladan.

il rito di un teatro all'aperto e di massa, e nel quale precipita e coagula la sinergica concentrazione delle arti, fuse nella suprema unità totalizzante (Angelini 1988, 5-12). Proprio sotto il segno di un'arte totale che, secondo le teorizzazioni wagneriane, prontamente riprese da d'Annunzio in particolare nel *Fuoco*, poggia sulla osmosi di pittura, parola, musica, si intrecciano i fili di una prassi scenica condivisa dai due artisti. Così la pittura può davvero diventare poesia, alimentando radicali innovazioni nel *décor*, e la poesia pittura, innescando un circuito sperimentale aperto. Non a caso, Stelio Effrena, nel progettare (notoriamente) il teatro all'aperto ad Albano, rivendica l'aspirazione a trasformarsi in 'pittore che scrive', mentre Fortuny avvia la composizione di un poderoso ciclo wagneriano, piegando la pittura al mito poetico. Ma si giunge così agli anni Novanta dell'Ottocento. Sullo sfondo di una Venezia fatata, sospesa tra il tanfo di una dorata decadenza e la straripante bellezza rinascimentale e barocca, tanto ammaliatrice da avere attratto fatalmente a sé il genio di Bayreuth, finalmente d'Annunzio e Fortuny possono incrociare i loro destini.

Entrambi discepoli più o meno fedeli di Wagner, desiderosi di superare i confini di un teatro realistico nei toni e nei modi, inchiodato ai limiti di una scenotecnica che non ha ancora pienamente sfruttato tutte le potenzialità delle nuove scoperte scientifiche (la luce elettrica in primis), i due si incontrano con regolarità nella casa del pittore, frequentata anche da Conti e da Eleonora Duse. Fortuny risiedeva nella città lagunare già dal 1889, e da qui, nel 1892, era partito per il primo pellegrinaggio a Bayreuth. Se Venezia è la culla delle squisitezze cromatiche di Carpaccio, Tiziano, Veronese e Tintoretto (Puppa 1996, 37-45), in Germania il pittore prende direttamente contatto con le atmosfere notturne e mistiche del dramma wagneriano, ritraendosi però deluso di fronte agli impacci di una scenografia che, a suo modo di vedere, non realizza pienamente il progetto del musicista.⁹ Da qui deriva il suo disegno di attuare finalmente ciò che Wagner non aveva saputo realizzare, partendo dal suo progetto per poi superarlo, in ciò supportato proprio dal d'Annunzio, che durante il soggiorno veneziano del 1894 ha il primo contatto con l'affascinante ambientazione in cui le luci orientali sembrano incrociarsi con i crepuscoli occidentali e rapprendere nei quadri dei pittori ammirati da entrambi gli artisti. Nasce da qui il comune piano per una nuova spettacolarità: coniugare i colori sfavillanti di ascendenza preraffaellita con le atmosfere notturne, la solarità greca e Wagner, apollineo e dionisiaco. Il tempo d'incubazione va dal completamento della *Città morta* alla pubblicazione del *Fuoco*, ma si nutre di una vocazione teatrale precoce in entrambi gli

9 Commenta Giovanni Isgrò (1986): «Sarà l'impatto diretto con la scena di Bayreuth [...] subito dopo il rientro a Venezia nel 1886 a far nascere in Fortuny l'esigenza di superare i limiti della messa in scena del teatro di Wagner, in particolare quelli collegati ai problemi della illuminazione» (49).

artisti. Fortuny e d'Annunzio sono ormai decisi a cancellare «l'errore del tempo»¹⁰ e il loro incontro veneziano del 1894 rafforza in entrambi la convinzione che ciò possa essere realizzato soltanto a teatro.¹¹ Con la «rinascenza della tragedia» (cf. Andreoli 2003, 262-5), infatti, sulla scia delle intuizioni totalizzanti di Wagner, il pittore e il poeta pensano sia giunto il tempo propizio per rinsaldare il legame spezzato tra Apollo e Dioniso, tra la luce e le tenebre. Il territorio del mito è, in questo senso, quello più adatto, perché solo un teatro mitico-simbolico può offrire quel margine di manovra che la scena borghese, ancorata alla grigia realtà, non può dare. E non è per caso che proprio l'opzione mitica rappresenta un altro snodo cruciale del rapporto Fortuny-d'Annunzio, poiché entrambi puntano nelle loro creazioni artistiche a riprodurre quei paradigmi mitici imperniati sui perenni temi dell'eros, della morte, dell'azione eroica (Puppa 1993, 129-54). Sganciandosi dalle angustie naturalistiche, infatti, l'estro creativo può librarsi senza freni: Fortuny può creare soggetti pittorici ispirati alla *Saga dei Nibelunghi*, contaminando i toni foschi di derivazione wagneriana con l'acceso cromatismo liberty e preraffaellita; d'Annunzio sperimentare declinazioni wagneriane (nel precedente *Trionfo della morte*,¹² e non solo) e reminiscenze neoclassiche.¹³ Entrambi, appunto, superando le barriere spazio-temporali, bruciando così tutte le scorie realistiche e gli steccati tra la solarità mediterranea e i notturni fremiti nordici. Per entrambi, in fondo, il wagnerismo resta una comune 'malattia' da cui non è possibile guarire mai del tutto, come dimostra proprio il primo frutto della loro collaborazione sulla scena. Ma non solo: basta considerare i dipinti del poderoso ciclo pittorico di Fortuny dedicato al

10 L'espressione si legge in una lettera ad Angelo Conti del 13 ottobre 1896. Cf. D'Annunzio 1939, 396-7.

11 In una lettera inviata il 13 ottobre del 1896 all'amico Angelo Conti lo scrittore dichiara, a proposito della *Città morta*, di essere riuscito «ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti». Cioè a realizzare uno spettacolo nel quale il passato mitico, incarnato dai resti degli Atridi (Agamennone, Menelao ecc...), si coniugava col tragico presente, vissuto dai moderni protagonisti del dramma. Sulla collaborazione per l'allestimento della rappresentazione francese, cf. Bolpagni 2012, 75-81. Una lettera del novembre 1897 di Fortuny a d'Annunzio, in vista della messa in scena parigina, si legge in Bernhardt, D'Annunzio 2005, 84-7.

12 Con il pellegrinaggio a Bayreuth di Giorgio Aurispa e la frequentazione del circolo romano in cui spicca un «filosofo pittore, un preraffaellita sprofondata nel brahmanesimo». Andreoli, Lorenzini 1989, 84.

13 Dalle opere del musicista tedesco, in particolare dal modello rappresentato dal *Tristano e Isotta*, d'Annunzio mutua invece le atmosfere mitiche e l'insistita riproposizione del binomio Amore-Morte nella sua drammaturgia. Dopo aver letto precocemente, nel 1887, le *Notes sur le théâtre* di Mallarmé (1842-1898), aderendo al simbolismo, egli scrive un intervento critico attorno all'arte di Wagner recensendo la prima italiana del *Lohengrin* (Roma 1888). Tre anni dopo, nel settembre del 1891, lo scrittore comunica all'amante Barbara Leoni di essersi estasiato ascoltando l'esecuzione di brani della *Walkiria* e del *Tristano*.

Parsifal per comprendere come le suggestioni wagneriane, contaminate con quelle preraffaellite, sono trasposte sia nelle raffigurazioni paesaggistiche che in quelle floreali (come accade in tante pagine del poeta). Le cosiddette fanciulle-fiore (1896) di Fortuny, ad esempio, esibiscono una rigorosa fedeltà botanica, allusiva del simbolismo floreale, che richiama i quadri di Rossetti o di Huges, ma anche numerosi luoghi dell'opera dannunziana. Lo stesso motivo del giardino, insistentemente riproposto dal pittore, presenta fitte similitudini con la medesima topica saggiata da d'Annunzio; nei quadri in cui si raffigura Parsifal pronto a scagliare un dardo contro un cigno, o Gunremanz sotto l'albero nel territorio del Graal, o ancora il bagno di Amfortas, lo sfondo è costituito da giardini immersi in una atmosfera crepuscolare, la cui fittissima vegetazione trasmette un soffocante senso di chiusura. Qui regna l'ombra e un clima di sospensione che cristallizza le figure in movenze quasi statuarie. Ebbene, questi medesimi elementi figurativi si rintracciano in testi come *Il poema paradisiaco* o *Le vergini delle rocce*. In esse il giardino è qualificato come uno spazio chiuso (*hortus conclusus* o giardino-labirinto), misterioso e soffocante, giacché custodisce al suo interno l'altrettanto misterioso enigma rappresentato da statue mutili, fontane mute, o dalle tre vergini protagoniste del romanzo del 1895. In questi giardini dannunziani (come in quelli di Fortuny) si verifica un radicale rovesciamento del tradizionale topos cristiano del giardino-paradiso, visto come il luogo idilliaco nel quale il distacco dal mondo determina una condizione di assoluta felicità; esso è invece un luogo cupo, avvolto costantemente da un'ombra crepuscolare e inquietante, nel quale stazionano malinconicamente come infelici anime in pena figure sbiadite e schegge consunte del passato.

Un aspro paesaggio roccioso è invece raffigurato da Fortuny in alcune tempere del ciclo wagneriano (Bolpagni 2012, 62-3). Qui le montagne sono caratterizzate dalla quasi totale assenza di vegetazione, come in quadri preraffaelliti, quali *Lo specchio di Venere* di Burne-Jones, senza alcuna traccia di esseri viventi. Analogamente, nella sezione conclusiva delle *Vergini delle rocce* si legge:

I pinnacoli delle rocce risplendevano ancora. E a un tratto fiammeggiarono come piropi, d'un lume incredibile che durò pochi attimi; impallidirono, si fecero violacei, si confusero, si spensero. Ultima l'eccelsa punta del Corace restò di fiamma; acutissima ferì il cielo, simile al grido della passione, senza speranza; poi, con la rapidità d'un baleno, anch'essa si spense; entrò nella notte comune. (Andreoli, Lorenzini 1989, 56)

Dopo l'uscita del romanzo, d'Annunzio avvia subito la composizione di un'altra opera; rivolgendosi al traduttore Georges Hérelle, annuncia infatti l'intenzione di completare il nuovo «romanzo veneziano» entro il mese d'agosto del 1896 (Cimini 2004, 385-7). A Giugno si reca perciò di nuovo

a Venezia, allo scopo di effettuare «studi relativi» alla nuova opera con la stretta collaborazione di Angelo Conti.¹⁴ In realtà, il processo compositivo si interrompe in continuazione e per diversi motivi. Anzitutto, perché d'Annunzio è assorbito da una febbrile attività drammaturgica, che vale a rinsaldare il sodalizio artistico-sentimentale con Elenora Duse, poi perché lo scrittore è impegnato nella battaglia politico-estetica avviata negli ambienti de *Il Marzocco*.

Nel 1900, finalmente, esce il *Fuoco* e, contemporaneamente, *La beata riva* di Angelo Conti. Due opere, come è noto, legate da composite trame comuni. La seconda, significativamente, dedicata dal Dottor Mysticus a Mariano Fortuny, e impreziosita dalla *Prefazione* dannunziana. Fortuny, lo stesso anno, appronta i bozzetti di scena per la rappresentazione del *Tristano e Isotta* alla Scala, in cui punta alla fusione dei colori e all'osmosi tra la fisionomia psicologica dei personaggi e i giochi di luce, superando la fissità della tradizionale scena dipinta e rendendo dinamici gli elementi visivi del *décor*.

Il circuito si è così chiuso e i compagni «della stessa fede» si ritrovano sulla stessa linea: la bellezza, nata in Grecia e risorta nel Quattrocento (Gibellini 2000, 141), eclissata dal trionfo della barbarie borghese, può finalmente rinascere nell'opera d'arte totale tenuta a battesimo da Wagner e condivisa dallo scrittore. Parte da qui l'idea di coinvolgere il pittore nella realizzazione scenica della successiva *Francesca da Rimini*.

Certamente d'Annunzio aveva già avuto modo di ammirare i quadri che, composti a partire dal 1890, Fortuny aveva incentrato su soggetti wagneriani (riprodotti interamente in Bolpagni 2012, 27-73). In essi l'artista concentrava movenze sensuali, atmosfere notturne (alla Böcklin),¹⁵ panismo dionisiaco, vorticose figure suggestionate da Tiepolo, motivi floreali intensi, desunti dai Preraffaelliti e dall'atmosfera liberty, delizie carnali e figure assortite, sospese tra il sogno e la realtà. Insomma, un insieme di materiali affastellati genialmente a costruire un'arte che non si limita ad echeggiare le movenze wagneriane. Lo capisce bene anche Conti che, in un articolo del 1898 apparso su *Il Marzocco*, e ben noto a d'Annunzio, rimarca proprio il carattere *totale* dell'opera di Fortuny:

La filosofia e la musica, considerati come le forme più profonde e più fedeli nelle quali si manifesta la volontà della natura; in queste due pro-

¹⁴ Cf. la lettera a Hérelle del 17 giugno 1896. In essa, dopo avere affermato la sua intenzione di effettuare degli «studi» per il romanzo, d'Annunzio descrive estasiato quanto ha osservato nel Canal Grande in occasione della festa di S. Antonio. Precisando anche di avere ormai riallacciato il rapporto con Angelo Conti. Di particolare rilevanza è poi l'intenzione di «fare una visita tragica della Follia: a San Clemente, di là della Giudecca» (Andreoli, Lorenzini 1989, 395).

¹⁵ Stroncato da d'Annunzio, in ciò in aperto dissenso con Fortuny. Cf. Bianchetti, Forcella 1965, 389-90.

digiose intuizioni dell'essenza del mondo, sta tutto il segreto che affatica la nobile attività del Fortuny e che lo spinge senza tregua, attraverso le serie numerose dei suoi tentativi artistici. (Conti 1898 in Bolpagni 2012, 18-9).

Il lessico schopenhaueriano rivela in questo caso un altro aspetto della profonda sintonia che lega Fortuny a Conti e d'Annunzio: l'arte è per essi la via per svelare i misteri del reale, la chiave per staccarsi dallo scialbo fenomenismo e per toccare il cuore della realtà, ossia quel mistero che deve essere celebrato dal sacerdote-artista. Ciò significa che il Fortuny visto da Conti come la perfetta reincarnazione dell'eclettismo dell'uomo rinascimentale è molto più che un semplice pittore: è un mistico profeta di un'arte antica e modernissima, nell'ambito di un gioco virtuosistico che ha un perfetto corrispettivo nella fastosa scrittura dannunziana.

La visione dello spettacolo teatrale nell'ottica dell'unità delle arti spinge dunque sia Fortuny che d'Annunzio a praticare precocemente, almeno in Italia, quello che poi diventerà un teatro di regia: il pittore, nelle sue sperimentazioni illuminotecniche, non si limita a superare la fissità della scena dipinta e a introdurre la famosa *cupola*. Egli estende le sue ricerche sperimentali ai tessuti dei costumi, per individuare la stoffa migliore per riflettere la luce, e alle fogge dei costumi stessi, che rinviano alla classicità greca (col modello *Delphos*) o al Medioevo; e mette a punto un sistema di illuminazione che consente di evitare i passaggi troppo bruschi tra zone illuminate e zone buie, adeguando gli effetti di luce al testo. Insomma, come d'Annunzio, cerca una «osmosi complessiva sulla scena»,¹⁶ in sintonia con il poeta perfino quando, come confermano le strategie registiche dannunziane, si realizza la contaminazione tra lo spazio della scena e la platea. Non stupisce perciò se d'Annunzio, impegnato a dare corpo al sogno del teatro di Albano che avrebbe dovuto essere inaugurato con una *Persefone* mai scritta, e che doveva significativamente denominarsi 'Teatro di festa' (con evidente allusione alla suggestione wagneriana secondo cui lo spettacolo deve riprodurre il clima della festa sacra), individui proprio in Fortuny il partner ideale, assieme alla Duse, per il suo progetto. Si riveda, in tal senso, quanto il poeta dichiara in un'intervista pubblicata sul *Marzocco* il 21 dicembre del 1897, in cui annuncia il ricorso a «pittori di grande valore» per approntare gli scenari del teatro all'aperto, dichiaratamente ispirato a quello greco. Proprio il modello ellenico diventa così un altro snodo cruciale nel rapporto Fortuny-d'Annunzio. Se ne ha conferma nel 1901, quando il poeta chiama Fortuny per effettuare un sopralluogo nel teatro Olimpico di Vicenza, in vista di un rilancio, all'interno della strut-

16 Isgrò 1986, 31. E ancora: «Intendendo la pittura non nel senso tradizionale della scena dipinta, ma in quello della 'magia della luce e delle intonazioni', Fortuny fa sì che la nozione di tempo [...] diventi, assieme a quella di spazio, parte interrelante della musica» (37).

tura palladiana, del dramma classico (Isgrò 1986, 94-5). Ma, soprattutto, lo coinvolge nell'allestimento della *Francesca da Rimini*.

Su sollecitazione di d'Annunzio e di Eleonora Duse, il pittore prepara allora i bozzetti e alcuni modelli dei macchinari che avrebbero dovuto essere presenti sulla scena, come ad esempio il mangano del secondo atto. Ma a questo punto si innesca un equivoco: Fortuny pensa che i bozzetti e i modellini siano sufficienti, mentre d'Annunzio e la Duse si aspettano l'intero allestimento scenico e il pieno coinvolgimento dell'artista nella fase esecutiva. Invece, a pochi giorni dalla rappresentazione, il materiale di Fortuny è affidato a Rovescalli, che alla fine cura l'allestimento scenico in modo del tutto autonomo.¹⁷

Le tensioni che si innescano in queste circostanze tra le parti in causa possono essere ricostruite con relativa precisione, grazie soprattutto alle lettere che d'Annunzio invia in quei mesi concitati al pittore e che sono state ripubblicate in anni non recenti.¹⁸

Mentre una stizzita Eleonora Duse raccomanda a d'Annunzio di non fare trapelare nulla sul «tira e molla» di Fortuny e il poeta, prontamente, dichiara che il sistema messo a punto dal pittore sarebbe stato utilizzato in futuro in un teatro stabile, si consuma così la falsa partenza di un rapporto destinato a nuovi, ma non più compiuti sviluppi, in anni successivi.¹⁹ In effetti, l'empatia tra i due e la piena condivisione dei medesimi intenti artistici non si traduce nella pratica scenica ma rimane relegata, sia pure in una collocazione di assoluto rilievo, sul piano delle reciproche interferenze delle opere che ciascuno dei protagonisti realizzerà per proprio conto.

La parabola del mancato sodalizio sulla scena della *Francesca* comincia dunque nel giugno del 1901. Da Settignano d'Annunzio invia una confidenziale e affettuosa lunga missiva a Fortuny, elencando puntigliosamente tutti gli elementi scenici che intende affidare al pittore. Non solo le

17 Con il decisivo concorso del d'Annunzio proto-regista. Scrive un recensore a margine della Prima rappresentazione al Costanzi di Roma: «Il poeta è stato pittore, ideando graficamente la scena del primo atto [...] Delusa la speranza di avere a collaboratrice la fantasia di Mariano Fortuny, decorosamente ha soccorso per questo e per gli altri atti la maestria del Rovescalli [...] Né con minor gaudio estetico fu ammirato tutto l'arredamento della stanza di *Francesca* al terzo e quinto atto» (Granatella 1993, 306). Su *L'illustrazione italiana* si conferma: «Il pubblico ha ammirato scenari magnifici, la verità storica degli arredi, delle armi, quel mangano, lanciatore di botti incendiarie che Gabriele d'Annunzio si compiace d'aver costruito lui stesso» (Granatella 1993, 331).

18 Cf. Damerini 1958, 165-98. All'interno sono riportate otto lettere di d'Annunzio a Fortuny. Dello stesso Damerini è ancora fondamentale, per inquadrare il rapporto tra i due artisti, il classico *D'Annunzio a Venezia* (1943), in particolare 87-94.

19 In una lettera di Eleonora Duse a Mazzanti, risalente all'ottobre del 1901, si legge: «Fortuny trovasi a Roma ma per due giorni fu irreperibile. Ora si tratta di riavere se non le maquettes, almeno i disegni che abbozzano le scene e fare tutto con Rovescalli. D'Annunzio scriverà sulla Tribuna un articolo che salva interamente Fortuni. Cioè, non conviene, a noi far sapere i tira e molla di Fortuni» (Guerrieri 1993, 92; corsivo nell'originale).

scene, quindi: il poeta, sicuro che Fortuny saprà fare «meraviglie», per la sua opera drammatica di «ricco colore e di puro disegno» ha bisogno di costumi acconci, specie quelli che deve indossare la Duse. Costumi che debbono spaziare dal Medioevo sensuale all'esotismo ellenico: «la ricerca di questi costumi è molto importante», sottolinea lo scrittore (Damerini 1958, 176). Ma non finisce qui. D'Annunzio trasmette le piante del palcoscenico, pronto a dare altri ragguagli, per approntare le scene dipinte, e raccomanda all'interlocutore la preparazione del modello del mangano, la macchina «di forma mostruosa» che deve «campeggiare nel cielo, terribile» (176).

Un nuovo e breve soggiorno veneziano offre poi a d'Annunzio l'opportunità di leggere personalmente a Fortuny il manoscritto della *Francesca da Rimini* nella «casetta rossa» dei comuni amici Hohenlohe.²⁰ Ma il progetto non si compie e allora il poeta suggerisce di spostare l'incontro nella «soffitta d'alchimista» del pittore. Qui, a margine della lettura, Fortuny mostra le sue magie scenografiche e d'Annunzio ne rimane letteralmente rapito. Perciò, in una nuova missiva scrive:

Le tue illuminazioni subitanee di iersera sono mirabili. Tutto si rischiara, anche l'anima mia che tu liberi dall'angoscia e dallo scoramento con un atto fraterno che non dimenticherò. (Damerini 1958, 177-8)

Gli auspici sembrano propizi, e il poeta a stretto giro afferma di attendere ansiosamente le *maquettes* del pittore. L'entusiasmo contagia Eleonora Duse che, dopo avere visitato lo studio di Fortuny, assieme a d'Annunzio si reca a Ravenna. Sempre più infervorato, il poeta comunica al pittore che insieme faranno una «cosa di bellezza» (179), ma dalla Capponcina questi entusiasmi cominciano a stemperarsi, raggelati sempre di più dalla crescente consapevolezza che Fortuny non può sobbarcarsi la fatica materiale dell'allestimento scenico. Non prevedendo questi futuri sviluppi, d'Annunzio aveva confezionato però il suo testo con ampie e minute indicazioni didascaliche, che chiaramente lasciavano trasparire la certezza di potere contare sull'eccezionale talento di Fortuny. La scena del primo atto, ad esempio, doveva essere congegnata in questo modo:

²⁰ Proprio Mariano Fortuny indica la casa, già conosciuta come la 'Casina delle Rose', appartenente alla famiglia degli Hohenlohe, e collocata sulle rive del Canal Grande, in zona San Maurizio. In una lettera inviata all'avvocato Antonio Marigonda, d'Annunzio scrisse: «cerco da qualche tempo un rifugio silenzioso dove io possa mettere in ordine le mie note e lavorare tornando dal mare o dal campo. Sono stufo di stare in questo albergo alla mercé degli importuni. Come Mariano [Fortuny] mi fece sapere che Fritz [Hohenlohe] era disposto ad affittare la casetta rossa, oggi, dopo aver visitato altri appartamenti tutti poco tranquilli, sono andato a rivedere quel luogo d'amicizia, non senza tristezza. Parva Domus magna quies» (Damerini 1943, 139).

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche [...]. Una grande porta è in fondo, e una bassa finestra ferata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'alta corte più vasta. (Bianchetti 1968, 471)

Il terzo atto, addirittura, prevede una camera riccamente adornata con fregi che raffigurano «istoriette del romanzo di Tristano» (592), evocando in questo modo il referente mitico riproposto da Wagner, ma anche un soggetto che Fortuny ha ampiamente saggiato nelle sue opere del ciclo wagneriano. Rinviano all'arte dello stesso Fortuny, inoltre, anche i numerosi riferimenti, disseminati nelle didascalie dei cinque atti, al continuo gioco di luci che avrebbe dovuto scandire i diversi momenti dello spettacolo. Così come alcune figure, come quella di Biancofiore e delle altre fanciulle «biancovestite» (592), echeggiano i cavalieri del Graal che accompagnano la salma di Titurel in un quadro wagneriano di Fortuny del 1890.

La collaborazione tra d'Annunzio e Fortuny si interrompe però in modo traumatico e occorrerà del tempo perché il nodo degli equivoci si sciogla. Il che avviene in effetti da lì a poco, come attesta la frequentazione affettuosa della Duse e il continuo ricorso ai costumi di Fortuny ispirati alla civiltà cretese e micenea, che tanto piacevano all'attrice, e non solo per la scena (Biggi, Puppa 2009, 525-38). Basti qui ricordare lo sfarzoso vestito di scena approntato per «la divina» in occasione della rappresentazione della *Gloria* [1899] e in seguito indossato in diverse occasioni.

Non scema neppure la profonda ammirazione del poeta nei confronti del pittore, la cui figura si colora di magia in un passo del *Forse che sì forse che no*:

Ella era avvolta in una di quelle lunghissime sciarpe di garza orientale che il tintore alchimista Mariano Fortuny immerge nelle conce misteriose dei suoi vagelli rimosse col pilo di legno ora da un silfo ora da uno gnomo e le ritrae tinte di strani sogni e poi vi stampa co' suoi mille bussetti nuove generazioni di astri, di piante di animali. Certo alla sciarpa d'Isabella Inghirami egli aveva dato l'impiumo con un pò di roseo rapito dal suo silfo a una luna nascente. (Andreoli, Lorenzini 1989, 700)

Anche con d'Annunzio, quindi, il rapporto recupera solidità presto, per poi sfociare in un nuovo progetto di collaborazione, anch'esso però abortito per motivi assolutamente misteriosi. Questi i fatti: nel 1912 d'Annunzio si accinge a costituire una *Société civile d'études* con la scoperta intenzione di promuovere il massiccio impiego delle innovazioni tecniche di Fortuny in un 'Teatro delle feste'. Quando però finalmente sembra che tutto possa compiersi e che non ci siano più ostacoli, all'improvviso il poeta non si presenta all'appuntamento

per la stipula del contratto. In seguito, nel 1929, Fortuny rievcherà questo episodio in un passaggio della sua memoria dattiloscritta *Théâtre lumière*:

Il giorno fissato per la firma del contratto l'architetto Hesse, il notaio e io ci recammo all'appuntamento fissato, presso il domicilio di d'Annunzio, e lì apprendemmo che egli se ne era fuggito per una destinazione sconosciuta. (Isgrò 1986, 95)

Si ignora il motivo di questo comportamento sconcertante, così come desta qualche sorpresa il laconico commento di Fortuny, che non lascia trasparire alcun risentimento nei confronti del poeta. E siccome è inutile avventurarsi in ipotesi non suffragabili da prove certe, ci si limita a osservare che di fronte a questo nuovo naufragio che avrebbe potuto incrinare definitivamente il sodalizio tra i due artisti in realtà non si verifica alcuna rottura. Non ci sono infatti dissapori, né da una parte né dall'altra. Anzi, il poeta continua a esibire dimostrazioni di stima e affetto al pittore, che prontamente ricambia.

Ciò che più importa rilevare in questo caso è che Fortuny, prima del mancato incontro francese, appronta un grafico del progettato (e non realizzato) edificio teatrale, che è un'ulteriore conferma della piena sintonia con d'Annunzio a proposito della necessità di dare vita a un teatro per le masse. Il modello, custodito nel museo Fortuny di Venezia, suscita fin dal primo impatto visivo la netta sensazione che l'artista si sia ispirato alla tradizione classica, fondendo gli elementi architettonici del teatro greco con quelli dell'anfiteatro romano. Al di sopra di esso si doveva collocare una grande sfera per dare l'illusione agli spettatori di stare all'aperto. Questa calotta sferica avrebbe garantito il senso dell'unità tra gli stessi spettatori e delimitato entro un cerchio magico la mistica esperienza spettacolare. A ciò si doveva aggiungere un sapiente uso degli specchi per veicolare la luce dall'esterno, il tutto per creare un insieme armonico e compatto, al contempo aperto allo spazio esterno e autonomo rispetto ad esso. In questo modo, rinsaldando le antiche forme con le più avanzate innovazioni tecniche, poteva concretamente realizzarsi il sogno dannunziano, condiviso da Fortuny, di un teatro in cui inscenare qualunque forma di spettacolo, in cui fossero dissolte le barriere spaziali con l'artificio della cupola e degli specchi (con la conseguente illusione di trovarsi *en plain air*), e soprattutto temporali, poiché le gradinate erano disposte secondo lo schema greco, con alle spalle gli archi tipici dell'anfiteatro romano. L'orchestra doveva trovarsi al centro, tra la platea e il palcoscenico, in una zona d'ombra, garantita dal gioco di luci possibile solo in un teatro non autenticamente all'aperto (troppo esposto alla luce esterna), in cui la luce stessa poteva venire regolata e contribuire così all'illusoria dinamicità dello spazio. Il 'Teatro delle Feste', insomma, doveva essere molto più che un semplice contenitore spettacolare: esso è concepito da Fortuny come un'opera di

autentica bellezza classica armoniosamente rivitalizzata dalla moderna tecnologia. Ancora una volta, superando l'errore del tempo.²¹ E, soprattutto, accogliendo l'idea dannunziana di un teatro modellato su quello antico di Siracusa, in cui passato e presente potessero ricongiungersi nella nuova idealità di un teatro per le masse, trasformato in luogo sacro in cui celebrare i fasti sovratemporali del mito.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Angeli, Diego (1930). *Le cronache del caffè Greco*. Milano: Treves Editore.
- Angelini, Franca (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Bari-Roma: Laterza.
- Bernardt, Sarah; D'Annunzio, Gabriele; Minnucci, Franca (2005). *La poesia del teatro. Carteggio inedito 1896-1919*. A cura di Franca Minnucci. Altino: Ianieri.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di) (2009). *Voci e anime, corpi e scritture*. Roma: Bulzoni Editore.
- Bolpagni, Paolo (a cura di) (2012). *Fortuny e Wagner. Il Wagnerismo nelle arti visive in Italia*. Milano: Skira.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Conti, Angelo (1894). *Giorgione*. Firenze: Alinari.
- Conti, Angelo (1898). «Mariano Fortuny». *Il Marzocco*, 3(2-3).
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: Mondadori.

21 Oltre a d'Annunzio, si pensi al Conti del *Giorgione*, che esalta il Parsifal wagneriano proprio perché in esso l'epifania del mito rivela la sua vocazione a travalicare le barriere del tempo: «Il passato si fa presente, e l'uomo si riconosce nei dolori sofferti dagli altri uomini nei tempi più lontani» (Conti 1894, 98).

- Damerini, Gino (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 12-13, 165-98.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). «Lettere ad Angelo Conti». *Nuova Antologia*, 401, 396-7.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Di Nallo, Antonella (2012). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei "Sogni"». Di Nallo, Antonella, *L'immagine dei luoghi*. Pisa: Edizioni ETS, 79-98.
- Granatella, Laura (1993). «Arrestate l'autore!» *D'Annunzio in scena*. Roma: Bulzoni Editore.
- Guerrieri, Gerardo (1993). *Eleonora Duse*. Roma: Bulzoni Editore.
- Isgrò, Giovanni (1986). *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento Editore.
- Leonardo da Vinci (1890). *Trattato della pittura*. Roma: Coop Editrice.
- Oliva, Gianni (1979). *I nobili spiriti*. Bergamo: Minerva Italica.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pater, Walter (1917). *La Renaissance*. Trad. de Frédéric Roger-Cornaz. Paris: Payot. Trad. de: *The Renaissance. Studies in art and poetry*. London: MacMillan, 1893.
- Pater, Walter (1946). *Il Rinascimento*. Trad. di Mario Praz. Napoli: ESI. Trad. di: *The Renaissance. Studies in art and poetry*. London: MacMillan, 1893.
- Piazza Curry, Giovanni (1993). «Immagini letterarie e arti figurative. Il preraffaellismo di G. D'Annunzio e l'ambiente anglofilo dell'Italia di fine secolo». *Canadian Journal of Italian studies*, 46, 48-81.
- Pupino, Angelo Roberto (1992). *Frammenti di liberty*. Catania: Cuecm.
- Pupino, Angelo Roberto (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori Editore.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Puppa, Paolo (1996). «D'Annunzio mette a fuoco Tintoretto». Puppi, Lionello; Rossi, Paola (a cura di) (1996), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*. Padova: Il Poligrafo, 37-45.
- Tamassia Mazzarotto, Bruna (1949). *Le arti figurative in Gabriele D'Annunzio*. Milano: Fratelli Bocca. Biblioteca "artistica" 2.

D'Annunzio paesista Quattro stagioni tra natura e arte

Pietro Gibellini
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The article traces the relationship of d'Annunzio with the figurative arts and describes the role of natural landscape and art in his works, from his early art criticism activity, to his colorist poetry and to his short stories writing, until late Research Prose passing through his production in prose and verse. D'Annunzio's career is divided into four times of his writing, founded on the dialectic between nature and art, and the prevalence of interior and exterior: the 'open air' of the early phase was followed by an interior season (that of *Piacere*), which was followed by a new solar season (*Laudi*) before returning to the prevalence of interior with the prose of *Notturmo*.

Keywords D'Annunzio. Art. Landscape. Nature.

Sai? Sto preparando un bel quadretto a olio per te: spero di finirlo presto per mandartelo. È un tramonto d'estate pieno di luce opalina. Ci lavorai anche jeri, dopo ricevuta la tua letterina, pensando a te. Se tu avessi visto che belle pennellate mettevo sulla tela, e com'erano vivi i colori, e com'erano audaci gli scorci!

Un bel quadretto non lo si direbbe, a giudicar dalla fotografia in bianco e nero che sola ne è rimasta: una macchia d'alberi in primo piano, sulla sinistra, domina una piana entro cui occhieggia, deteriormente 'pittoresca', la pozza oblunga d'un laghetto vulcanico, mentre un monte conico, vesuviano, risolve geometricamente l'orizzonte, sovrastato da un cielo chiariccio, amorfo. L'avrebbero riscattato i colori? A colori sono due quadretti del giovane Gabriele recentemente ritrovati; un *Ritorno* dalla pesca, senza data né firma, e un *Chiaro di luna* datato 1880 e firmato Floro, *nom de plume* del verseggiatore esordiente; nel primo una luna biancheggiante su un cielo di cobalto macchiato di nubi sovrasta i torrioni di un maniero in cima a monti da favola nordica; nel secondo alcune barche con le vele incurvate di color rosso o aranciato spiccano su un Adriatico azzurro disteso tra la chiara dell'orizzonte e il bruno lido. Sono quadretti di genere, specchio di un gusto che trascolora (è il caso di dirlo) dal crepuscolo romantico all'alba verista. Alla stessa tavolozza, arricchita, il diciottenne scrittore attinge per i versi di *Canto novo* e le novelle di *Terra vergine*, edite ambedue nel 1880, e ambedue trapunte dalle vele rosse delle paranze pescaresi. Quel ragazzo innamorato e ambizioso è impegnato a percorrere

le tappe obbligate di un'educazione sentimentale e artistica che prevede, accanto all'uso di penna e calamaio, il cimento col pennello e col cavalletto. La letterina citata, Gabriele la indirizza al suo primo amore, Giselda Zucconi, la poetica Lalla del *Canto novo*. Reca la data del 4 maggio 1881, pochi giorni dopo il dipinto è compiuto, ma il giudizio dell'autore s'è fatto più severo: «Il quadro l'avrai quanto prima, aspetto la cornice che ho già ordinata all'officina. Ma t'avverto ch'è un lavoraccio ripreso con moltissima fatica, e a forza di lenti d'ingrandimento, da un piccolo schizzo del Marcot». Non pare già avviato, l'aspirante pittore, sulla stessa via dello scrittore? Fin d'ora è incline ad appoggiarsi a una fonte d'ispirazione, a ricalcare le forme di un modello su cui spargere la vernice inconfondibile del suo stile (cf. d'Annunzio 1976, 1985).

Un futuro pittore, comunque, non ci fu: e neppure di un grafico ci autorizzano a parlare i segni o disegni disseminati fra o suoi autografi. Non è la mano d'un disegnatore quella che introduce qua e là, nei fogli bianchi o quadrettati dei taccuini, lo schizzo delle barche radunate alla foce della Pescara (vele quadre, vele latine); la mano che ferma la testina acconcia d'una Tanagra di terracotta nel museo di Eleusi; che ombreggia il giogo di Salamina, incavato nel dorso a mo' di sella, o il monte Gabberi, irto come un casco ferrato; la mano che traccia sveltamente la tela del ragno «simile a la larva di stelle o di fiori» (Gibellini 1995, 143). Interessanti per ideazione, ma rudimentali per esecuzione, sono gli schizzi con cui Gabriele commissiona una xilografia a De Carolis, un gioiello a Buccellati, un ornamento architettonico a Maroni. Il disegno s'infilta talvolta a contrassegnare un plico di fogli autografi, mero surrogato d'un titolo provvisorio: la casa paterna, sui fogli che fermano il sogno d'un vecchio-bambino; un simbolo priapico sulle carte che, d'un vecchio-bambino, sfogano le fantasie erotiche e verbali. L'Imaginario rimase un creatore d'immagini verbali, non iconiche.

Ma è, la sua immaginifica poesia, una poesia carica di risonanze visive? Accade di dubitarne, constatando nel taccuino di *Alcyone* l'assenza quasi totale di tratti grafici: le parole bastano a colmare le pagine del notes cui avrebbe attinto la più alta prova lirica di d'Annunzio. E poi, a rileggerla in sé, quella prova ci si rivela sostanzialmente a-visiva. I segni verbali fanno velo agli occhi della mente, attirano per la loro preziosa astrazione, per la schietta inventiva metaforica: più che la vista, seducono l'orecchio con la cadenza dei suoni e dei ritmi, esaltano le sensazioni tattili, inebriano l'olfatto. Il «verde vigor rude» che allaccia e intrica i ginocchi del poeta e di Ermione non evoca una tavolozza, ma astrae un oggetto fisico, con modulo concettuale caro al linguaggio poetico simbolista; l'aggettivo si converte in sostantivo, meglio se astratto: balza il cervo? «Una rapidità fulva e ramosa...»; in tal modo il poeta orienta il lettore verso la sensazione epidermica (scultorea) o lo coinvolge in un'illusione metamorfica (ideologica). La pioggia, nel pineto, si sente, non si vede; così potrebbe dirsi dell'intera

poesia di d'Annunzio: si sente (e si immagina) più di quanto si veda. Le cicale cantavano, nel passo del taccuino alcionio e nel primo getto della *Pioggia*, «sotto il ciel cinerino»; ma la penna del poeta ritoccò l'autografo: «Ascolta. Risponde | al pianto il canto | delle cicale | che il pianto australe | non impaura | né il ciel cinerino». Col ritocco, il cielo cessa di essere un complemento di luogo, uno sfondo cromatico: diventa il soggetto mitico di una miracolosa azione. *La pioggia nel pineto* è un concerto a soggetto mitico, più che un quadro: Ariel *musicus*, non *pictor*.

Lasciato il pennello, d'Annunzio non perse mai la passione per l'arte altrui, né tralasciò di farsi, con la penna, paesista all'aperto e pittore d'interni.

Scelte e montate opportunamente, le pagine dannunziane tracciano una virtuale storia dell'arte dalle antiche mattonelle persiane o dalle rovine di Micene, giunge alle cattedrali del Medioevo, indugia sui primitivi e sui grandi rinascimentali, balza verso la stagione dei preraffaelliti, dei macchiaioli e dei divisionisti, fino agli artisti con cui Gabriele più fittamente collaborò. Un capitolo andrebbe dedicato alla passione quasi maniacale per le arti minori - vetri forgiati, medaglie, broccati - per cui d'Annunzio si fa committente di animaletti allo scultore Brozzi, di gioielli all'orafo Buccellati?

In verità, una storia dell'arte attraverso d'Annunzio già si può ricavare dal ponderoso e diligente volume di Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative dell'opera di Gabriele d'Annunzio*, del 1949. A rileggerlo, se ne ricava un'impressione di fondo: d'Annunzio non ci aiuta, se non episodicamente, a capire davvero, con fondamento storico-critico, un dipinto, una statua, una struttura architettonica. È vero l'inverso: il dipinto, la statua, la struttura architettonica cui egli volge assiduo la sua attenzione e la sua penna ci aiutano a capire d'Annunzio. Nelle pagine sull'arte, come nello specchio di Narciso, lo scrittore vede riflesso il suo volto.

Preferiamo perciò seguire a volo d'uccello la carriera dello scrittore vista dall'angolatura artistica e paesistica e scandita in quattro tempi: il periodo del verismo, la stagione dell'estetismo, il tempo del mito e, infine, la parabola notturna.

Le quattro stagioni della vicenda dannunziana vedono prevalere, alternati come i movimenti musicali d'un concerto, ora il luminoso *plein air*; ora l'umbratile interno. Tutto in pien'aria è il primo tempo della sua arte. Lo si direbbe verista, almeno negli intenti, se non ci si avvedesse che le prose di *Terra vergine*, ricalcate sul modello verghiano (ma con esiti astralmente lontani), sono il corrispettivo quasi perfetto dei versi (ancora carducciani) del *Canto novo*. Ed è un primo tempo fortemente segnato dalla suggestione dell'amico fraterno e già famoso pittore: non dovevano chiamarsi *Figurine abruzzesi* le novelle dannunziane, e gareggiare con l'illustrazione di Michetti? Il Convento di Francavilla è il luogo effettivo e, insieme, ideale della prima scrittura dannunziana: non metaforici oblò, non le «trouées

au mur» schiuse dai quadri dei paesisti celebrati da Gautier negli *Smalti e cammei* (sfondano le pareti verso il cielo più azzurro e gli orizzonti infiniti), ma reali immense finestre circolari, aperte sul giardino verdissimo di mandarini, sull'Adriatico turchese. (Specularmente opposto alla casa frequentata nella giovinezza, il Vittoriale schiuderà minuscole finestre per incorniciare, come un olio o una tempera, il pioppo umbro, lo sfumato leonardesco dell'umido orizzonte lacustre: quasi un *trompe-l'oeil* di segno rovesciato, in cui il paesaggio naturale diventa artificiosa finzione).

Del resto, l'attenzione del giovane critico d'arte s'accanisce sui paesisti e tutta paesistica è la sua prima scrittura in prosa e in versi. L'Abruzzo di *Terra vergine* è il medesimo della prima maniera michettiana: il cielo può divenirvi «di berillo, purissimo», e la terra popolarsi di apparizioni selvagge, «da lavorarsi in pietra dura» (Contini 1968, 320). I titoli e i sottotitoli che ricorrono nei versi giovanili ruotano con insistenza sull'utopica tensione '*ut pictura poesis*': dico i *Paesaggi e profili*, gli *Studi a guazzo*, gli *Acquerelli*, le *Marine*, gli *Idilli selvaggi* (lo stesso titolo di certi oli michettiani...). Già *Primo vere*, del resto, era definito compendiosamente dall'autore, in una lettera al Dini del 1880, con una metafora pittorica: «una tavolozza su cui sono stati messi dei colori per quadri futuri» (d'Annunzio 1986, 13). Rovesciando la metafora, il pennello di Dalbono diviene la piuma d'oca d'una scrittura lirica: «Sono li idilli del mare, li idilli delle nuvole, una poesia, la gran poesia fulgente del Golfo amata e sentita e sognata da un poeta» (27). Anche la ricerca correttoria punta spiccatamente alla poesia-pittura, e dall'una all'altra edizione, il cromatismo di *Primo vere* sembra accendersi: «Oh i bei baci | vermigli! Oh le vermiglie | labbra umide ne' baci! Oh il gaio vermiglio trionfo | de' fiori e de le foglie!». È un testo da dimenticare, certo: ma resta un incendio di colore. La tavolozza di *Canto novo* sfoggia una gamma più sciolta: il «rosso» del *Preludio* può variarsi in «rossastro», «rossigno», «rossiccio», «vermiglio», «scarlatta», «sanguigno», «insanguinato», «porpora», «paonazzo», «fulvo». Non un intervallo di mesi, come era accaduto per le edizioni di *Primo vere*, separa l'un dall'altro *Canto novo*: il «mar di lapislazzuli» che sfolgorava nell'edizione del 1882 cederà, nel 1896, a misteriose «remote isole»; non più sublimato turismo, la navigazione dannunziana volge ormai verso l'isola di Ortigia, verso le isole delle *Laudi* dove la geografia poetica trasforma il paesaggio in mito.

Fu osservato che le piante di *Terra vergine* e *Canto novo* germogliano da un terreno comune: un *terrain vague* intermedio fra poesia e prosa, e virtualmente aperto all'uno o all'altro esito. Come i taccuini, con la celebrazione della «selvaggia santissima Natura», le lettere a Lalla Zucconi sembrano il cartone preparatorio che potrà diventare l'affresco di una novella o l'olio di una strofe alcaica:

Sogno i nostri amori – scrive Gabriele nel luglio dell'82 – amori vergini e caldi, voluttà fiere e selvagge, in mezzo a una terra inesplorata, in mez-

zo ad alberi tropicali, a grandi fiori velenosi, a grandi foglie metalliche tra le vibrazioni potenti di tutta la natura sotto un sole ardentissimo, sotto un cielo azzurro del più profondo e violento azzurro... Là, soli, in grembo dell'alte erbe, in conspetto delle serpi intrecciate in nozze, in conspetto di una fauna giovine ed ebra, là, soli, come due iddii... (d'Annunzio 1985, 433)

Le alte erbe e le serpi intrecciate in nozze popolano i quadri del primo Michetti: *Ecloga*, *Primavera*, *Gioia di vivere*, *Idillio* sono titoli (e dipinti) eloquenti di questa maniera che è in sorprendente sintonia col periodo inaugurale dell'arte dannunziana. Ma le foglie metalliche e i fiori velenosi rammentano anche le giungle fantastiche che dipingerà il doganiere Rousseau, in cui non può mancare il leopardo più sontuoso: il poeta del *Canto novo*, al pari dei suoi giovanili 'doppi' di *Terra vergine*, s'acquatta (a suo dire) come un pardo, striscia come un giaguaro, tende l'orecchio come una tigre. Lalla e le splendide giovani delle novelle (denti viperini, fianchi flessuosi di pantera) possono trovare un corrispettivo pittorico nelle donne-serpi di Beardsley, nelle donne-leopardo di Khnopff. D'Annunzio si crede ancora verista ed è già immerso nella decadenza più barbara e fastosa: la «vita dei campi» (e la prosa) di Verga s'è mutata in una «terra vergine» (e in una prosa) lussureggiante di fiori e di parole: «Le orchidee gialle turchine vermiglie, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screziavano tutta quella vivente verzura avida di umore» (d'Annunzio 1988, 37). Le orchidee... Nel prologo al *Dorian Gray*, Oscar Wilde aveva concentrato in quel fiore tutta la novità di *À rebours*, del romanzo in cui subito si riconosce, come in un testo profetico, la nuova generazione decadente: «Vi erano metafore mostruose come orchidee, e che delle orchidee avevano il prezioso colore» (Wilde 2016, 27).

Accade talvolta che i libri li scrivano piuttosto i personaggi che gli autori. Al di là delle intenzioni di Huysmans, che voleva ritrarlo con distacco satirico o moralistico, il protagonista di *À rebours*, l'esteta Des Esseintes, fu subito considerato come il campione di una vita vogata «a ritroso», contro la corrente utilitaria del conformismo *bourgeois*, cui opponeva un gusto raffinato per l'arte più gratuita e preziosa, una vita eccentrica e dandy, spiritualmente epicurea. Alla stirpe di Des Esseintes, e rampollo come lui d'una illustre schiatta, appartiene l'eroe del *Piacere*, quell'Andrea Sperelli che rappresenta l'eponimo perfetto, in prosa, della seconda stagione dannunziana, di cui la bella Isaotta è il più adeguato *senhal* poetico; ma dannunziana può ben dirsi un'intera età, nel tardo autunno del secolo, in cui Roma assume sempre più arie di capitale, ribattezza in bizantino la sua nostrana *décadence* e si profuma di *vetyver* per darsi un tono parigino.

Ora, a dispetto di un'opinione diffusa, d'Annunzio fu tanto debole e tardo teoreta, in estetica (e selvaggiamente debitore d'altri, specie francesi), quanto rapido innovatore nella pratica della scrittura, tempestivo presa-

go d'un gusto imminente o venturo captato con sensibilissime antenne. L'idea michettiana di «studio» ricorre nel prologo del *Piacere* (dedicato a Michetti); dilatata poi fino ad assumere il significato di resa oggettiva di psicologie spesso estenuate fino alla 'malattia', quell'idea positivista viene assunta per ribattere l'accusa di immoralità dell'*Innocente*, mossa da quanti percepivano Hermil come manifesta proiezione dell'autore. L'intento positivista di scrivere «senza transposizione alcuna» sostiene l'offerta alla Serao della prova dostoevskiana dell'*Episcopo*, e ancor sopravvive nel concetto di «analisi» esibito nel proemio dedicatorio (al Michetti) del *Trionfo della Morte*. Ma in quel proemio, ripreso da una prosa giornalistica sull'arte letteraria del 1892, d'Annunzio sanciva il definitivo tramonto della scuola verista, che lasciava nei canestri qualche frutto al sud, certi egregi «idilli piscatorii»: la più perfida definizione, forse, dei *Malavoglia*.

Tarda è la coscienza del teorico, ma precoce la virata dello scrittore. La scrittura degli anni che corrono tra i due romanzi offerti al Michetti, fra il *Piacere* del 1889 e il *Trionfo* del 1894, nasce adulta come Minerva dal capo di Giove, e dalle sue pagine emana già il profumo della grande decadenza anglo-francese. È una stagione che ha in Pater e in Ruskin, in Huysmans e in Wilde i suoi superbi alfieri, e che segna - secondo movimento del concerto dannunziano - una decisa conversione dal *plein air* al chiuso del raffinato salotto. La pagina d'avvio del *Piacere*, come la pagina d'avvio di ogni consapevole scrittura d'arte, compendia il senso della traiettoria ideale del libro (dal fuori al dentro), al modo che una cellula esemplare esibisce i geni dell'intero organismo. Ricordate? Il libro s'apre sui colori velati e aurei di un anno che muore «assai dolcemente»; poi l'occhio corre a volo, come in una 'veduta': le piazze di Roma - piazza Barberini, piazza di Spagna, su fino a Trinità dei Monti - per insinuarsi poi entro le stanze del palazzo di Andrea Sperelli: nella *Maison d'un artiste*, alla Goncourt. Qui indugia il secondo paragrafo, che è già un ritratto del protagonista sotto le sembianze d'una pittura d'ambiente, dove esala il profumo di rose folte e fresche che da una coppa di cristallo si aprono come un giglio adamantino, «a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla galleria Borghese».

Botticelli, i 'primitivi', Leonardo, Giorgione, e poi Michelangelo, e, su su, Rossetti, Alma Tadema, fino ai Cellini, ai Sartorio, agli altri pittori del cenacolo '*In arte libertas*', e adunati, in gara di bulino e penna d'oca, nell'*editio picta* dell'*Isotta*: ecco il corrispettivo pittorico del secondo tempo dell'arte dannunziana, il tempo del gusto sartoriano (poeta e incisore, Sperelli contamina d'Annunzio con Sartorio), il tempo del preraffaellismo, che d'Annunzio subito intende (con l'aiuto della *Peinture anglaise* del Chesneau) e che volge, auspice supremo Angelo Conti, in idealismo mistico-estetizzante. E quadri, soprattutto quadri.

Le quattro stagioni del celebre concerto segnavano il cimento dell'Armonia con l'Invenzione? Le quattro stagioni della vicenda dannunziana

saggiano il cimento della Natura con l'Arte: «Natura ed Arte sono un dio bifronte», e d'Annunzio ruota attorno al capo del suo «dio bifronte». Ebbene, nel primo tempo, il tempo di *Canto novo* e di *Terra vergine*, il trionfo della natura è tale che stenti a trovare una similitudine che coinvolga l'artificio umano: la silhouette d'un frate che pare uscito dal pennello visionario di Hieronymus Bosch, una villanella che assomiglia a una terracotta di Costantino Barbella, poco altro o nient'altro. E invece, nel secondo tempo, quadri e quadri: con lucida consapevolezza, d'Annunzio attinge a piene mani dalle sue cronache d'arte e dalle sue pagine mondane, le riversa nel *Piacere* (lo studio di Lenbach...) e altrove. Aveva additato, lo Scarfoglio, un limite nel mero descrittivismo della critica d'arte dannunziana, restia all'interpretazione? Ora egli 'racconta' i dipinti: legge il *Voto* del Michetti e, recensendolo, getta le sinopie per l'affresco dei miserabili supplici di Casalbordino tracciato nel *Trionfo*; nel rendiconto d'una Esposizione fa le prove per i ritratti d'una umanità bruta e deforme che inciderà, con virtuosismo espressionista, nelle *Novelle della Pescara* (facce rossovenate come milze di bue, colli rugosi come di testuggine...). Il barbaro e il prezioso si mescolano, nella sua prosa, come nel quadro di Moreau celebrato da Huysmans: danza, la luminosa carne di Salomè, presso il cadavere del santo decollato.

Ogni paesaggio è un paesaggio interiore, ammoniva Amiel. Ebbene, il *paysage de l'âme* dell'età decadente è, per eccellenza, chiuso tra le pareti di un salotto, attorno a un tappeto al cui centro può campeggiare un guscio dorato di tartaruga, mentre vasi di vetro forgiato esalano profumi di fiori languidi, sotto lo sguardo di idoli esotici e di statuette antiche che affollano mensole e scrittoi. Alle pareti, quadri: non più «trouées au mur», ma specchi che riflettono, come gli oggetti raccolti con collezionismo onnivoro dai 'doppi' dell'autore che si chiamano Des Esseintes o Sperelli, Mario l'epicureo o Marcel, l'immagine di un elegante, colto e incravattato Narciso. In verità, in una prosa della *Tribuna*, d'Annunzio sorrideva del vezzo diffuso, fra i cronisti mondani, di raffrontare ogni dama, abito o acconciatura, alla ninfa, al panneggio o alle chiome di questo o quel dipinto: sempre in difetto d'ironia verso di sé, d'Annunzio parla d'altri e non s'avvede d'imputare se stesso. Non gli pare, la principessa Pignatelli, «balzata da non so qual *dessin à la sanguine* del Gravelot»? Non riluce, in Miss Multon, una «figura ideale del poeta pittore Dante Gabriele Rossetti»? Una dama ricorda «l'esteticismo» di Hunt, di Burne-Jones, di Millais; un'altra supera, nel fulvo riverbero, le Belle di Tiziano. Ma, con lui, dovremmo accusare tutta l'età che, tra i due secoli, e oltre, specchiò il proprio interno nell'artificioso, malinconico arredo.

«Il vero aspetto del posto, specialmente della casa in cui era vissuto, da bimbo, la forma delle sue porte, dei suoi camini, delle sue finestre, l'odore stesso della sua aria fu per lui un sogno, per alcun tempo» (Pater 1994, 178). Sembra una pagina della *Recherche*, ed è invece uno dei *Ri-*

tratti immaginari di Walter Pater, quello del *Fanciullo nella casa*, anello esemplare di quella catena, che fa del tema degli interni un leit-motiv della grande stagione simbolista. «Non ci sono più campi e le strade son vuote; ti parlerò dei miei mobili...», scrive Stéphane Mallarmé in *Frisson d'hiver* (Mallarmé 2015, 116). Con lui il tema raggiunge la più profonda complessità: nei suoi interni *fanés*, dominati dalla luce della lampada che conosce e accompagna il lavoro assiduo dell'artista, circondato da oggetti segnati dal fascino dell'antico, del venuto da lontano, dello sciupato, dell'insolito, la stanza si fa tempio magico in cui le cose diventano sillabe e metafore di un linguaggio misterioso. L'esotismo composito, l'amore per la cosa d'arte, la camera come luogo di magia sono già presenti in quel manifesto fondativo che fu la *Filosofia dell'arredamento* di Edgar Allan Poe. Ma una svolta decisiva la imprime Charles Baudelaire. Con lui la perfezione parnassiana degli interni di Théophile Gautier o del Flaubert di *Salambô* entra in crisi: anche l'interno si fa fiore del male, «mauvais lieu» e «sanctuaire» a un tempo, luogo di esotismo psichico in cui gli arredi si caricano di significazioni simboliche (come in Villiers de l'Isle-Adam). La camera della Fanfarlo, cui Baudelaire affida, nel 1847, la propria filosofia dell'arredamento, è «piccola, bassa, ingombra di cose molli, profumate e delicate da toccare». Sembra, e forse è, la trascrizione di una sua lirica sotto la forma d'un interno.

Ingombre di cose molli, e profumate, e delicate, sì, ma mai basse e piccole sono le stanze dei 'doppi' di d'Annunzio, si chiamino Sperelli o Hermil, Cantelmo o Effrena. A un'altra linea, tutta novecentesca, sarebbe toccato cifrare le lettere dell'interno alfabeto negli oggetti umili e quotidiani: penso alle madie del Pascoli, alla bellezza riposata dei solai gozzaniani («Topaie, materassi, vasellame, | lucerne, ceste, mobili: ciarpame | reietto, così caro alla mia Musa!»); ai 'fiori di bugia' della poesia di Moretti, che poteva distogliere dall'enfasi dannunziana lo xilografo De Carolis e indurlo, negli anni della *Nave*, dell'imminente *Fedra*, a ornare di figure delicate *La mattinata delle scarpe*, *Le nozze del grembiule bianco*. Oggetti più preziosi che scarpe e grembiuli fagocita l'onnivoro collezionismo dannunziano: egli, sì, e qualcuno lo notò, fa talvolta l'effetto «di un *parvenu* della cultura: come di un barbaro che, esaltato d'un tratto al trono di Bisanzio, si ricoprì di tutte le gemme su cui può metter le mani» (Mariano 1962, 396).

D'Annunzio resta un maestro d'interni di levatura europea: tale lo riconosce Hofmannsthal, recensendo, nel 1893, *L'Innocente*: «Con questo libro D'Annunzio ha creato un capolavoro di osservazione interiore. In nessun libro moderno, da *Madame Bovary* in poi, è stata descritta in modo simile l'atmosfera dell'interno familiare...» (d'Annunzio 1995, 146). E Robert Musil, rileggendo nel 1938 *Il piacere*, annota sul suo diario:

Sono rimasto sorpreso al vedere quanto sia grande d'Annunzio come paesaggista [...]. Poi ho notato che la sua acribia negli interni, nelle toi-

lettes e simili va spesso troppo in là e che egli pratica dichiaratamente la tecnica di paragonare persone, posizioni, gesti a quadri noti e ignoti. In un modo che suscita l'impressione di snobismo. (Musil 1980, 1084-7)

Snobismo, dice Musil. (Con altro stile, un dandy che non fece mai anticamera nei salotti di Roma, Carlo Dossi, seguì esattamente una via opposta: descrivendo minutamente quadri veri di cui taceva con cura l'autore, lasciando il dubbio d'un'invenzione fantastica). Ma v'è più che snobismo: una disponibilità indisciplinata, una oltranza eclettica. Osserva ancora lo scrittore austriaco: «Inoltre gli càpitano anche degli scivoloni. Per esempio quando nella stessa frase cita Mendelssohn insieme a Bach, Mozart e Beethoven, e si dilunga a lodare Alma Tadema» (1084-7). Ora, non aveva scritto, Walter Pater, che il fascino di Monna Lisa riassumeva quello di Leda e di sant'Anna, della genitrice della bellissima Elena e della dolce madre di Maria? I cortocircuiti di d'Annunzio non sono meno audaci, né meno vertiginose sono le sue associazioni. Egli è l'esempio lampante che la fede nell'arte intesa come assoluto valore rimuove ogni discriminazione di tempo e di stile, azzerando continuamente la storia. Dietro la cattedrale di Ruskin palpita un'idea utopica di Medioevo, dietro la pittura preraffaellita vive la memoria d'un pensiero stilnovista, dietro l'oggetto d'arte prelevato dalla mano di d'Annunzio non c'è che l'oggetto, e la sua bellezza, da collocarsi nel cielo delle stelle fisse dove il tempo è abolito: empireo dorato o, se si preferisce, affastellato emporio. Ma a un altro sospetto induce quell'eclettismo: che il paesaggio interiore non sia, in d'Annunzio, paesaggio dell'interiorità, che i mille specchi in cui si riflettono quadri e oggetti rimandino l'immagine d'un Narciso sfaccettata in mille superfici che non s'ordinano intorno al cardine d'un 'io' profondo e unitario, alla pietra angolare su cui Marcel Proust poté edificare la sua «cathédrale». Liquidato con qualche cenno come argomento da salotto, nella *Recherche*, d'Annunzio parve vendicarsi in un appunto ritrovato nei cassetti del Vittoriale: l'opera di Proust? «Un monceau de papiers, de chartes et de titres pondus par un archiviste maniaque et tousseur dans l'antichambre armoirée d'un très-vieux pédéraste blèsé et babillard». Ancora un interno come metafora d'un libro.

E viene il terzo tempo: il tempo delle *Laudi*, della classicità e del mito, il tempo dell'«Ellade scolpita | ove la pietra è figlia della luce | e sostanza dell'aere il pensiero». Ed è una stagione che si riconverte nuovamente al *plein air*: ad un 'aperto', però, non lussureggiante come l'Abruzzo favoloso della prima maniera, ma arido come l'Argolide sitibonda, terso come la fonte Castalia, nitido come il mare e come il cielo ellenico sotto cui veleggia la nave di *Laus vitae*. La Grecia è la patria dell'anima per eccellenza della stagione alcionia, posta sotto il segno dell'arte classica e del Rinascimento toscano che ne divenne l'erede perfetto, «quando di Grecia le Sirene eterne | venner con Plato alla Città dei Fiori»: in *Alcyone* l'Ellade sta fra Luni e Populonia, e il ritmo dei templi attici rivive nelle cantorie di Donatello. È

nel *Fanciullo*, la vera *ars poetica* delle *Laudi* (e la risposta sostanzialmente polemica al *Fanciullino* pascoliano), che d'Annunzio sancisce «Natura ed Arte sono un dio bifronte»: in nessuna delle stagioni dannunziane l'equilibrio fra il naturale e l'artificioso è perfetto come in quella posta sotto l'insegna del suo ermetico fanciullo tanto simile all'efebico Hermes di Prassitele dinanzi al quale d'Annunzio si prostra religiosamente: l'albero da cui erompe la ninfa Versilia si schiude, nell'attimo miracoloso della metamorfosi che «illude» Gabriele ed Ermione, come da una colonna dorica, e in quella si richiude quando il moderno prende coscienza che la «favola bella» è per sempre perduta.

La lettura classicista s'applica dunque anche alla pittura, producendo frutti non spregevoli, come riconosce Roberto Longhi, in una pagina del suo *Piero della Francesca*:

Non senza forza e, in ogni caso, pertinente è, verso il 1901, l'intervento del D'Annunzio nei quattro sonetti su Arezzo, una delle *Città del Silenzio*. Del primo, il bell'anticipo 'in San Francesco è Piero e il suo giardino' è ripreso e svolto nel terzo grazie a una rievocazione non scarsa ('e le chiare fiumane e i cieli schietti') degli affreschi di San Francesco: 'Come innanzi a un giardin profondo io stetti | o Pier della Francesca' ecc. La citazione degli argomenti è desunta dalle guide del tempo, probabilmente quelle del 'Treves bibliopola', editore del poeta. Ma non importa: per quegli anni la scelta è significativa, precoce. E persino l'interpretazione classicistica della Maddalena del Duomo ('E un greco ritmo corse il pio silenzio') non è tutta improvvisazione retorica. (Longhi 2012, 118)

Ma nella nuova stagione, si altera la gerarchia delle arti, e la scultura pare salire sul gradino più alto, sopra l'architettura e la pittura. Solo qualche anno prima, nel 1894, ricordando le visite veneziane di d'Annunzio a Carpaccio Tintoretto Giorgione, Georges Hérelle poteva appuntare nelle sue *Notolette*: «Ebbi l'impressione che si interessasse molto più alla pittura che alla scultura e, soprattutto, all'architettura» (Hérelle 1984, 84). Ora, invece, poteva rinnovarsi il dubbio poeticamente espresso nell'*Intermezzo*: «Ma un'angoscia mi punge irrequieta | se non meglio che i versi evanescenti | domato avrei co' l pollice la creta». Michelangelo diviene, nella terza stagione dannunziana, l'*artifex* eccelso: e tale rimarrà.

Ma accanto alla sua «sculta Ellade», v'è una Grecia archeologica che irrompe nell'arte di Gabriele: una patria dell'anima, per citare Nietzsche, percorsa col sussidio d'uno scrupoloso *baedeker* (le *Excursions archéologiques* di Charles Diehl), una patria che trova i punti cardinali, sulla scia degli scavi recenti, collocando i suoi tre principi nietzschianamente ordinatori nei luoghi esemplari suggeriti dalla Moevs: la dionisiaca Micene, l'apollinea Olimpia, e quell'Acropoli d'Atene che sembra rappresentare

perfettamente la grande tregua che, nella *Nascita della tragedia*, segue alla conciliazione degli opposti, alla pace fra Dioniso e Apollo. Non era nata dall'emozione suscitata dagli scavi micenei di Schliemann la prima prova tragica di d'Annunzio? Disseppellite nella *Città morta* le tombe degli Atridi, i moderni archeologi si contaminavano della maledizione incestuosa che aveva perseguitato l'infelice stirpe. Sparito l'«errore del tempo», i grandi archetipi tragici si palesavano nella loro perenne vitalità; ispirata dagli scavi cretesi, la *Fedra* di d'Annunzio svestiva i panni Louis XIV di cui l'aveva addobbata il cristiano Racine per indossare (almeno negli intenti dell'autore) il peplo della incestuosa donna euripidea. Resuscitati i grandi archetipi tragico-mitici, nella loro perenne attualità, anche la *Figlia di Iorio* raccontata dai colori di Francesco Paolo Michetti poteva esser letta grecamente, da d'Annunzio, come specchio dell'eterna vicenda di gioia e di dolore che i Greci avevano indelebilmente raffigurata («e l'uom co' suoi dolori e i suoi fervori», suona un verso del *Fanciullo*). Fattosi «Omero» dell'amico pittore (così d'Annunzio), Gabriele poteva rinnovare in un paese volutamente metastorico, «in terra d'Abruzzi or è molt'anni», la vicenda di Mila che oppone in uno scontro mortale il padre al figlio, l'agricoltore al pastore. Nello stesso giro d'anni, un altro scavo, non nelle viscere della terra ma nella profondità della psiche, avrebbe tolto dal mito (Edipo, Elettra...) i nomi di un'antichissima e sempre nuova verità.

Ut pictura poesis, s'è detto. Ma come dipinge la sua pittura, la parola dannunziana? Nel primo tempo, nella stagione di *Primo vere* e di *Terra vergine*, il cromatismo diviene, nei versi, giustapposizione elementare (le vele «son bianche, rosse, gialle, e su ci raggia / l'occhiata ultima il sole»), e nella prosa sgrana il fraseggio in simmetrica paratassi, in uno stile nominale che diresti macchiaiolo:

Le orchidee gialle vermiglie turchine, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screziavano tutta quella vivente verzura; le edere, i caprifogli si slanciavano tra fusto e fusto, si stringevano in volute inestricabili d'intorno alle scorze.

Poi, nel tempo del *Piacere* e dell'*Isotteo*, la prosa indugia, se non in volute ipotattiche, in lunghe campate meliche; il lessico s'ammanta d'aggettivi per soccorrere un dettato più analitico: «Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per il movimento de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio». E i versi competono, per virtuosismi metrici e tonali, con lo squisito linearismo che Berenson riconobbe impareggiabile dono d'un Dante Gabriele Rossetti: «O Viviana May de Penuele, | gelida virgo prerafaëlitica, | o voi che compariste un dì, vestita | di fino argento, a Dante Gabriele, | tenendo un giglio nelle ceree dita» (d'Annunzio 1982, 464).

E, nella stagione della classicità, se il linguaggio s'infittisce di arcaismi rari e culti nelle opere più schiettamente archeologiche (la *Città morta*, la *Nave*, *Fedra...*), nel perfetto frutto alcionio la parola si fa scultorea, bianca e nuda. Nelle prime liriche, che sono le più antiche, sopravvive un segno del gusto preraffaellita, nell'evocazione d'un modulo francescano («Laudata sii...»), nella memoria d'un verso e d'un colore dantesco («Color di perla...»); poi, nel momento del miracolo metamorfico e dell'esplosione estiva, la parola sembra liberarsi d'ogni residuo erudito e sciogliersi in piena libertà di ritmo, per ripiegare, infine, sull'autunnale malinconia del moderno dell'ultima e più tarda sezione, sugli accenti romanzi dell'amor di terra lontana, sulla memoria dei tritoni cari ai neoclassici francesi; si richiude nel metro scolpito: il fauno è ridivenuto marmorea statua. Ornata dal suo primo apparire col delicato segno celliniano, *Alcyone* indosserà, nelle uscite successive, la classicheggiante, michelangiolesca copertina di De Carolis. Nel passaggio dall'uno xilografo all'altro, si compendia l'intera vicenda, il viaggio stilistico e gnoseologico della poesia alcionia.

La xilografia di De Carolis decora la copertina del *Notturmo*, il libro eponimo dell'ultima stagione dannunziana: della prosa, appunto, «notturna». E il suo segno spesso e deciso, restio al chiaroscuro, proclive all'estensione generosa delle buie zone d'inchiostro, corrisponde perfettamente a una scrittura che si volge sempre più alla «esplorazione d'ombra», allo scandaglio del mistero. È una stagione in cui vita e scrittura si volgono totalmente all'interno, all'interno dorato e buio del recluso di Gardone: in quel non-luogo, in quella citazione di mediterraneo seminata dal caso tra la nebbiosa pianura e il dirupo scosceso, la Natura ha perduto definitivamente il suo cimento con l'Arte. Nella scrittura, come nell'arredo, la policromia si volge al più nitido monostilismo: le cupe lacche verdi e rosse s'incorniciano nell'uniforme *boiserie*. «Vedo verde» scrive d'Annunzio: «Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. È come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpolato».

La tinta campita e bidimensionale di Sibellato, i lucori su fondo nero di Cadorin sembrano riflettere come specchi l'immagine del vecchio Narciso che ha steso un velo sullo specchio di cristallo, che ha rimosso dalla sua casa (dalla sua scrittura), i segni del tempo, il confronto con la vita, l'altro'. E, come sui libri delle sue letture senili annota solo i passi in cui si riconosca per analogia, così nelle cose d'arte egli legge, sempre più, se stesso: allora la copia può rimpiazzare l'originale (il calco di gesso del cavallo fidiaco, il prigioniero michelangiolesco divengono le tacite meditazioni del suo laico breviario), ed anzi, *artifex additus artificum* con oltranza egolatrica, Gabriele può bistrarre d'oro e di turchese il volto marmoreo dell'Apollo che tiene nella stanza della Leda, e fasciargli arditamente di *lamé* i fianchi in cui scorge non so qual segreto difetto.

Ma il ritorno dal *plein air* all'interno, il ritorno dalla natura all'arte, non

ripete in tutto la maniera della passata stagione. D'Annunzio ora non cerca più di costruire coi segni degli oggetti e delle metafore artificiose l'immagine di un personaggio inimitabile; la sua predilezione va ora agli oggetti che un *technikòs* minore o la misteriosa *techne* della Natura gli pongono attorno come lettere d'un alfabeto misterioso, come cifrate rivelazioni d'un enigma: un animaletto di Brozzi, un gioiello di Buccellati, un chicco d'uva traslucido e perfetto come un vetro di Murano. E anche la «scrittura ermetica» del caso: «I rifiuti della vita, i frammenti di utensili, le scorie - un pezzo di ferro, un chiodo torto, una scheggia, un trùciolo, un pezzo di fune, una scatola di latta vuota. Tutto parla, tutto è segno per chi sa leggere». Non discende da qui la sintassi apparentemente casuale con cui d'Annunzio raccoglie e allinea le sue note minime per congregare la sua ultima opera, quel *Libro segreto* che rappresenta non la «stolta biografia» imprigionata dalla gabbia del tempo, dalla proustiana «memoria fallace», ma l'autoritratto ideale, l'agiografico eppur inquieto testamento spirituale?

Proprio alla sintassi, d'Annunzio attribuisce, in un appunto che non pubblicò, la funzione di legame segreto fra le arti:

La mia amicizia con Adolfo de Karolis ornatore de' miei libri di poesia più belli. Il suo carattere di artista scrittore, di disegnatore amico della penna, d'incisore appassionato della sintassi ch'è un'arte affine alla distribuzione preziosa de' chiari e degli scuri, al contrasto della luce, all'equilibrio degli spazi, alla solida unità dei gruppi fra intervalli indefinibili come le pause nella musica e nell'eloquenza.

Può dunque dire, Gabriele, nel *Segreto*: «Io scrittore disegnatore e musicista...», e porre in bocca a un pittore «maravigliosamente matto» l'elogio di se medesimo:

Tu sei forse l'unico scrittore che s'intenda di pittura come se abbia sempre tenuto e tenga in mano il pennello invece della penna. Guarda. Ti pare un bel ritratto? [...] Per me non è se non un motivo, un tema, come si dice nell'arte musica.

Poi, una sentenza definitiva:

La scrittura, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là della pittura, di là della scultura, contiene l'opera della creazione.

Pittura, musica, scrittura. La quarta stagione dell'arte dannunziana segna sempre più nettamente il trionfo della musica, la più astratta fra le arti. Non parlò, Emilio Cecchi, di «astrattezza decorativa», per le ultime prose di Gabriele? Come gli oggetti si fanno, per il Vate esoterico, lettere

d'un alfabeto misterioso, l'estrema scrittura dannunziana sembra cifrarsi in nèumi d'un segreto spartito: rarefarsi e sfarsi in un ritmo di suoni fra pause di silenzio. Il ritmo, scrive Gabriele, nasce di là dell'intelletto, da una inespugnabile profondità segreta; e conclude: «Imitando un modo di sant'Agostino i' dico: 'Scribere est ars bene movendi'». Nessuno notò che la fonte agostiniana, il *De musica*, recita proprio: «Musica est ars bene movendi». *Ut musica poesis*.

«Astrattezza decorativa»: la pittura per l'ultimo d'Annunzio si fa sempre più astratta, approda al più puro grafismo: pare quasi rimpiazzata dalla scrittura, dalla calligrafia accuratissima, sospesa tra classica austerità e volute liberty (e coltivata dall'autore con la pratica del facsimile d'autografo): non meno dell'*usus scribendi*, il *ductus* suggestionò un'intera generazione. Nel gusto di d'Annunzio, come nella sua arte di scrittore, il cromatismo s'era gradualmente ridotto; non somiglia, lo stile estremo del *Segreto*, a una dicromia in bianco e nero? Il giovane scrittore era affascinato dai coloristi, colorista egli stesso; più avanti negli anni, loda il De Carolis per la sua capacità di rendere i colori irripetibili dell'Adriatico pennellato di vele «colla sola virtù del bianco e del nero». Ma, nel *Libro segreto*, rinunciò ad ogni ornamento xilografico: volle che lì la sua prosa suprema ed estrema, l'ultima voce di Gabriele «tentato di morire», si adunasse nei caratteri bodoniani arieggiati da lunghe pause, respiranti fra larghi margini, in un libro con la copertina delimitata da tra liste luttuose, nuda e quadrata come una lapide.¹

1 Questo scritto riprende, rivista e aggiornata, l'introduzione alla scelta di *Pagine sull'arte* di Gabriele d'Annunzio, curata da Stefano Fugazza per Electa, nel 1986. Lì è riprodotto in bianco e nero il quadretto di cui Gabriele scrive a Lalla (me ne prestò allora la foto il barone Rapisardi, ultimo testimone della Firenze dannunziana): i due a colori, conservati nell'archivio Costantino Barbella, sono ora riprodotti nel volume di Costanzo Gatta, *Gabriele d'Annunzio pittore* (Pescara: Ianieri, 2017). Oltre che alle bibliografie in calce ai due volumi, si rinvia a quella approntata da Marialuigia Sipione in questo stesso fascicolo.

Bibliografia

- Contini, Gianfranco (1968). *Letteratura dell'Italia unita*. Firenze: Sansoni.
- D'Annunzio, Gabriele (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1982). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1985). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Giselda Zucconi*. A cura di Ivanos Ciani. Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani.
- D'Annunzio, Gabriele (1986). *Pagine sull'arte*. A cura di Stefano Fugazza; introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Electa.
- D'Annunzio, Gabriele (1988). *Terra vergine*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Prose scelte*. A cura di Pietro Gibellini. Firenze: Giunti.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Hérelle, Georges (1984). *Notolette dannunziane*. A cura di Ivanos Ciani. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Longhi, Roberto (2012). *Piero della Francesca*. Milano: Abscondita.
- Mallarmé, Stéphane (2015). *Divagations*. Paris: Ligaran.
- Mariano, Emilio (1962). *Sentimento del vivere*. Milano: Mondadori.
- Musil, Robert (1980). *Diari*, vol. 2. Torino: Einaudi 1980.
- Pater, Walter (1994). *Ritratti immaginari*. Milano: Adelphi.
- Tamassia Mazzarotto, Bianca (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- Wilde, Oscar (2016). *Il ritratto di Dorian Gray*. Milano: Feltrinelli.

D'Annunzio e il paesaggio Saggio di bibliografia

Marialuigia Sipione
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This brief paper is focused on the relationship between Gabriele d'Annunzio and the Italian landscape. In every page of his novels and in thousand lines of his poetry, d'Annunzio used the landscape in order to stress the qualities of his characters. He wrote about rocky coastlines, silent woods, breath-taking hills, ancient ruins, beautiful gardens and so on: here the reader can find a selected bibliography on this theme.

Keywords Landscape. Art. Sea Sight. Nature. Italian Treasures.

Sul rapporto fra Gabriele d'Annunzio e il paesaggio si potrebbe scrivere una corposa monografia o organizzare un ricco convegno, tanti sarebbero gli aspetti da tenere in considerazione. In questa sede, ci si limita a produrre un primo saggio di bibliografia, priva di ambizioni di sistematicità o di esaustività, in ogni caso ardua data la smisurata mole degli scritti su d'Annunzio, di qualità e spessore oltremodo variabili. Nell'offrire una prima cernita tematica dei principali studi dedicati a questo tema, abbiamo privilegiato quelli stesi negli ultimi decenni, a partire, con le debite eccezioni, da quel centenario del 1963 che segnò la ripresa degli studi su d'Annunzio seguita alla lunga depressione dall'anteguerra al dopoguerra inoltrato, riservando particolare attenzione alle sedi editoriali di rilievo scientifico e diffusione nazionale, con particolare attenzione agli atti dei convegni promossi dai due centri che nell'ultimo mezzo secolo sono particolarmente attivi: Il Vittoriale degli italiani di Gardone Riviera, la fondazione creata dallo stesso scrittore, e il Centro nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, relativamente più recente ma più continuo nella realizzazione dei colloqui dannunziani.

La produzione critica su d'Annunzio, come si sa, è sterminata: basterebbe, per rendersene conto, anche soltanto sfogliare le pagine della *Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, curata nel 1977 da Anna Baldazzi, o gli aggiornamenti bibliografici ragionati proposti da Pietro Gibellini e poi da Elena Ledda per i *Quaderni del Vittoriale*, dal 1977 al 1983: una forma di bibliografia seppur concisamente ragionata che non è stato possibile riprodurre in questo primo contributo.

Nel redigere dunque questa bibliografia, abbiamo deciso per lo più di segnalare quanto pubblicato dopo il 1963, anno decisivo, spartiacque, oseremmo definirlo, per la ripresa degli Studi Dannunziani, stimolati dal centenario della nascita del Pescara. Col '63, dunque, mentre uno scrittore 'appartato' come Beppe Fenoglio si spegneva prematuramente - e i critici e i filologi iniziavano a studiare e a pubblicare i suoi lavori incompiuti -, le Neoavanguardie esplodevano e Eco, Giuliani, Sanguineti e gli altri esprimevano il proprio distacco dalla letteratura 'borghese' degli anni Cinquanta, in un clima, dunque, di fermento e di trasformazione, Gabriele d'Annunzio tornava alla ribalta, dopo anni in cui era stato posto ai margini del canone e del dibattito, per via del mutato gusto artistico, ma anche della difficoltà di venire a patti con un personaggio tanto ingombrante e politicamente schierato. Del resto, nella pur smisurata bibliografia prodotta prima del 1963, i saggi di spessore critico sono relativamente pochi, se paragonati alla ricca messe di interventi militanti, quando non meramente laudativi: crediamo dunque che aver focalizzato la nostra attenzione sui contributi stesi dal 1963 in avanti non sia una scelta così arbitraria.

Nella selezione che qui si propone abbiamo dato conto di quei contributi in cui il paesaggio non fosse toccato marginalmente o rapsodicamente, quanto piuttosto costituisse l'oggetto principale o, perlomeno, una parte rilevante. Abbiamo preferito, poi, attenerci alla nozione tradizionale di paesaggio, ovvero quello naturale, e quello storico, antropizzato, creato dall'uomo soprattutto nelle città. Si tratta in ogni caso di paesaggio all'aperto, mentre abbiamo escluso i numerosi interventi sull'interno e gli interni di d'Annunzio, sul suo gusto per gli arredi, le suppellettili, i decori, le abitazioni e via discorrendo, che pure sono stati un tramite importante per penetrare l'immaginario dannunziano, il suo paesaggio mentale oltre che il suo gusto.

Dei lavori biografici, incentrati sulla presenza del poeta in vari luoghi (Abruzzo, Toscana, Grecia...) o nelle diverse città in cui si condusse il suo «vivere inimitabile», abbiamo tenuto conto solo quando l'ambiente urbano o il paesaggio naturale venisse collegato a pagine precise dell'opera letteraria. Del resto, per un autore come d'Annunzio, in cui vita e pensiero, ricerca artistica ed evoluzione psicologica sono cuciti insieme a filo doppio, la natura stessa, e dunque il paesaggio, spesso sono strumenti di auscultazione e definizione di sé. La campagna, il mare, le cime innevate, i boschi, le strade e le piazze delle città d'arte italiane sono apprezzati anche perché in esse si muovono l'autore e i suoi personaggi. D'Annunzio contempla il paesaggio con gli occhi dell'artista ma lo viviseziona tenendo presenti i più diversi strumenti culturali: guide turistiche, libri d'arte, classici di poesia e di prosa... Tutto corrobora la sua personale visione del mondo e il paesaggio stesso viene arricchito o scaldato da vestigia classiche così come da epifanie del contemporaneo.

Questa bibliografia è suddivisa in tre sezioni: la prima è dedicata ai vo-

lumi collettivi in tutto o in parte dedicati al paesaggio; la seconda propone un elenco di contributi apparsi in riviste, in volumi individuali o collettivi, compresi gli atti dei convegni; infine, compaiono le edizioni commentate, vere miniere di informazioni per i lettori e gli studiosi.

Naturalmente questo nucleo, che comunque supera il centinaio di lemmi, meriterebbe un approfondimento o una riflessione critica, ad esempio sui diversi modi in cui lo spazio naturale o la fisionomia delle città agisca nell'opera dannunziana: un lavoro però che esigerebbe tempo e spazio superiori a quelli che questa sede rende possibili. Vi sarebbe, per esempio, da distinguere quei contributi in cui, per così dire, il paesaggio fa da sfondo al discorso su d'Annunzio e quelli in cui invece esso balza in primo piano come vero e proprio protagonista, secondo la linea interpretativa nata nei paesi anglofoni e che abbiamo iniziato a recepire anche noi, col nome di Ecologia letteraria.

Del resto, ogni stagione, ogni periodo e ogni autore ha il suo sguardo particolare sulle cose e dunque anche sul paesaggio: al momento ci sentiamo di riconoscere comunque a d'Annunzio il merito indiscutibile di essersi battuto con grande anticipo sui tempi per la conservazione del nostro paesaggio artistico e naturale.

Se è vero che «natura ed arte sono un dio bifronte», di quel dio d'Annunzio è stato un valente sacerdote.

Volumi collettivi

Abrugiati, Luigia; Tiboni, Edoardo (a cura di) (1983). *“Trionfo della morte” = Atti del III Convegno internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 22-24 aprile 1981). Pescara: Fabiani.

Andreoli, Anna Maria (a cura di) (1999). *D'Annunzio e la scoperta della Versilia*. Firenze; Siena: Maschietto e Musolino.

Centro nazionale di studi dannunziani (1968). *L'Arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studi* (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori.

Centro nazionale di studi dannunziani (1981). *D'Annunzio giovane e il Verismo = Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 21-23 settembre 1979). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.

Centro nazionale di studi dannunziani (1982). *Natura e arte nel paesaggio dannunziano = Atti del II Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 29-30 novembre 1980). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.

Centro nazionale di studi dannunziani (1988). *D'Annunzio e l'Abruzzo = Atti del X Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 5 marzo 1988). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.

- Centro nazionale di studi dannunziani (1993). *“Poema paradisiaco” = Atti del XVI Convegno nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: Ediards.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1996). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 1, *Abruzzo, Roma e Italia meridionale = Atti del XX Convegno internazionale* (Pescara, 6-7 dicembre 1996). Sambuceto: Brandolini.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1996). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, voll. 1-2, *Abruzzo*. Pescara: Ediards.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1997). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, voll. 2-3, *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia = Atti del XXIV Convegno internazionale* (Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997). Chieti: Tecnovadue.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1997). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 4, *Dal “Fuoco” al “Libro segreto” (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia) = Atti del XXIII Convegno internazionale* (Pescara, 5-6 dicembre 1997). Pescara: Ediards.
- Centro nazionale di studi dannunziani (1998). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 5, *Sogni di terre lontane. Dall'“Adria velivolo” al “Benaco Marino” = Atti del XXV Convegno internazionale* (Pescara-Francavilla al Mare, 22-23 maggio 1998). Sambuceto: Brandolini.
- Centro nazionale di studi dannunziani (2003). *L'Alcyone e la scoperta della Versilia = Atti del Convegno di studi* (Pietrasanta, 17-29 maggio 1999). Lucca: Pacini Fazzi.
- Mariano, Emilio (a cura di) (1991). *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1994). *La capanna di Bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per “Terra Vergine”*. Chieti: Edizioni Solfanelli.
- Tiboni, Edoardo (a cura di) (1986). *La figlia di Iorio = Atti del VII Convegno internazionale di Studi Dannunziani* (Pescara, 24-26 ottobre 1985). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Valesio, Paolo (a cura di) (1989). *D'Annunzio a Yale = Atti del Convegno di studi* (Yale University, 26-29 marzo 1988). Milano: Garzanti.

Contributi su volume o rivista

- Albertini, Gabriella (1986). «Aspetti della natura e del paesaggio nella tragedia “La figlia di Iorio”». Tiboni, Edoardo (1986), 231-4.
- Albertini, Gabriella (1982). «Aspetti del paesaggio nella scenografia dannunziana». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 85-90.

- Albertini, Gabriella (2008-2009). «Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana "Sogno d'un mattino di primavera"». *Sinestesie*, 6(7), 403-9.
- Alga, Silvia (1997). «D'Annunzio e Torino. Orazioni, letteratura e cinema». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 181-200.
- Alvino, Luca (a cura di) (1998). *Il poema della leggerezza. Gnoseologia della metamorfosi nell'"Alcyone" di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Alvino, Luca (1998). «Il paesaggio terrestre e il tempo della storia». Alvino 1998, 19-27.
- Alvino, Luca (1998). «Il paesaggio marino e il tempo del mito». Alvino 1998, 47-68.
- Assunto, Rosario (1982). «D'Annunzio critico di giardini». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 21-40.
- Bani, Luca (2011). «D'Annunzio a Roma». Bani, Luca, «Ditemi, o pietre! Parlatemi, eccelsi palagi!». *La rappresentazione di Roma nella lirica italiana tra Otto e Novecento*. Carducci, D'Annunzio, Pascoli. Pisa: Edizioni ETS, 101-7.
- Bárberi Squarotti, Giorgio (1996). «Terre, città e paesi». *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, voll. 1-2, Abruzzo. Pescara: Edians, 7.
- Bárberi Squarotti, Giorgio (1997). «Venezia. Tempo e dissoluzione». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 63-102.
- Barilli, Renato (1991). «Venezia e "Il fuoco". Un rapporto strutturale». Marian 1991, 61-76.
- Bartolini, Simonetta (1997). «Cieli e terre della battaglia. D'Annunzio in Trentino e in Friuli». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 123-42.
- Benussi, Cristina (2003). «"Alcyone" e il mare». *L'Alcyone e la scoperta della Versilia*, 43-60.
- Braccesi, Lorenzo (a cura di) (2011). *Archeologia e poesia 1861-1911. Carducci-Pascoli-D'Annunzio*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Braccesi, Lorenzo (2011). «Il paesaggio imperiale». Braccesi 2011, 159-74.
- Braccesi, Lorenzo (2011). «Il rifugio nel paesaggio mitico». Braccesi 2011, 175-80.
- Braccesi, Lorenzo (2011). «Il rudere e gli archetipi del tema della decadenza». Braccesi 2001, 55-67.
- Burri, Ezio (1992). «La Grotta della "Figlia di Iorio"». *Rassegna dannunziana*, 21, xviii-xx.
- Caburlotto, Filippo (2009). *Venezia immaginifica. Sui passi di D'Annunzio girovagando fra sogno e realtà*. Treviso: Elzeviro.

- Caliaro, Ilvano (2004). «D'Annunzio, Aleardi e l'agro romano». Caliaro, Ilvano (a cura di), *Da Bisanzio a Roma. Studi su Gabriele d'Annunzio*. Verona: Fiorini, 83-90.
- Cantini, Patrizia (1991). «Venezia nei "Taccuini" del "Fuoco" (1896-1899)». Mariano 1991, 121-42.
- Capecchi, Silvia (1997). «L'evocazione di Firenze alle soglie di "Alcyone"». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 189-206.
- Cappellini, Milva Maria (1997). «D'Annunzio e Prato». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 207-56.
- Cappellini, Milva Maria; Papponetti, Giuseppe (a cura di) (2001). *Ciani, Ivanos: Esercizi dannunziani*. Pescara: Edians.
- Cappello, Angelo Piero (1996). «Pagine da un diario romano. Roma (e il Lazio) nella 'automitografia' di D'Annunzio». *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*, 125-50.
- Caschili, Valeria (1996). «La Sardegna nella realtà biografica e nell'Opera di Gabriele d'Annunzio». *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*, 243-54.
- Castagnola, Raffaella (1997). «Da San Gimignano a Pisa e Volterra. Paesaggi toscani per il "Forse che sì forse che no"». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 479-96.
- Ciani, Ivanos (1982). «Costruzione di un paesaggio». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 91-4.
- Ciani, Ivanos (1996). «D'Annunzio e Pescara». *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*, 71-88.
- Ciani, Ivanos (2001). «D'Annunzio e Pescara». Cappellini, Papponetti 2001, 41-58.
- Ciani, Ivanos (1997). «D'Annunzio tra Pisa e la Versilia». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 353-66.
- Ciani, Ivanos (2001). «D'Annunzio tra Pisa e la Versilia». Cappellini, Papponetti 2001, 59-88.
- Circeo, Ermanno (1968). «L'Abruzzo e Pescara nell'opera di Gabriele d'Annunzio». *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, 627-32.
- Circeo, Ermanno (1988). «L'Abruzzo nell'ottica 'naturalistica' e 'naturalistica' del D'Annunzio». *D'Annunzio e l'Abruzzo*, 43-50.
- Coletti Fernando (1991). «Immagini di Venezia nella "Licenza" alla "Leda senza cigno"». Mariano 1991, 317-30.
- Conte, Giuseppe (1996). «Le città del silenzio». *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*, 41-6.
- Correnti, Santi (1980). «D'Annunzio e la Sicilia». *Quaderni del Vittoriale*, 22, 75-86.
- Costa, Simona (1993). «Dal "poema paradisiaco" ai Crepuscolari». «*Poema paradisiaco*», 103-12.
- Crismani, Andrea (2010). «Le illecebre del colore». *Studi novecenteschi*, 1, 11-48.

- Crotti, Ilaria (1991). «Il "Notturmo". Appunti per una retorica dello sguardo». *Mariano* 1991, 331-58.
- D'Anna, Riccardo (a cura di) (1996). *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, vol. 7(3), *Roma preraffaellita. Note su Gabriele d'Annunzio, Diego Angeli, Giulio Aristide Sartorio*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei. Serie 9.
- D'Anna, Riccardo (1996). «Roma preraffaellita». *D'Anna* 1996, 317-36.
- D'Anna, Riccardo (1996). «Tra fine e inizio secolo. L'immagine di Roma e una nota su una fonte del "Più che l'amore"». *D'Anna* 1996, 288-97.
- Da Pozzo, Carlo (1997). «Pisa e dintorni fra '800 e '900. Per una geografia dei luoghi dannunziani». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 267-434.
- Da Pozzo, Carlo (2001). «Il mare, il lito, l'alpe. Per una geografia dell'"Alcyone"». *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2, 415-43.
- Davico Bonino, Guido (1991). «Venezia nel teatro di D'Annunzio». *Mariano* 1991, 221-8.
- De Luca, Liana (1997). «Il richiamo dell'altra sponda. L'Istria e la Dalmazia». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 143-58.
- De Luca, Liana (1998). «Sotto il cielo di Lombardia». *Sogni di terre lontane: dall'"Adria velivolo" al "Benaco Marino"*, 147-62.
- De Marco, Marina (1996). «L'Abruzzo nella realtà biografica». *Abruzzo*, 127-44.
- Desiderio, Francesco (1983). «L'Abruzzo nell'opera dannunziana». *Rassegna dannunziana*, 6.
- Diano, Carlo (1968). «D'Annunzio e l'Ellade». *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, 51-68.
- Esposito, Vittoriano (1996). «La terra dei Marsi nella "Fiaccola sotto il moggio"». *Abruzzo*, 119-26.
- Garboli, Cesare (1999). «"L'Alcyone" e la scoperta della Versilia». *Andreoli* 1999, 13-22.
- Gatta, Costanzo (2007). «Fantasia di colorista». Gatta, Costanzo; Mazza, Attilio, *I piaceri di Gabriele d'Annunzio. Gusto, tatto, vista, olfatto, udito e sesto senso*. Capriano del Colle (BS): Clanto, 55-75.
- Giacon, Maria Rosa (1997). «Distanza e malinconia. Venezia e il Veneto nella vita e nell'opera di Gabriele d'Annunzio». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 7-62.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'arcangelo. Studi su D'Annunzio, Venezia e altro*. Piombino: Il Foglio.
- Giammarco, Marilena (1994). «Natura e mito in "Dalfino"». *Oliva* 1994, 25-64.
- Giannangeli, Ottaviano (1996). «L'Abruzzo negli scritti memoriali». *Abruzzo*, 55-70.

- Giannantonio, Valeria (1993). «L'aggettivazione cromatica nel "Poema paradisiaco"». *"Poema paradisiaco"*, 135-48.
- Giannantonio, Valeria (a cura di) (2001). *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore.
- Giannantonio, Valeria (2001). «Impressionismo coloristico di "Primo vere"». *Giannantonio 2001*, 50-3.
- Giannantonio, Valeria (2001). «Gli epiteti cromatici in "Primo vere"». *Giannantonio 2001*, 54-8.
- Giannantonio, Valeria (2001). «Il rapporto uomo-paesaggio in D'Annunzio». *Giannantonio 2001*, 242-3.
- Giannantonio, Valeria (2011). *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*. Napoli: Liguori Editore.
- Giannantonio, Valeria (2011). «Il sublime e il naturismo». *Giannantonio 2011*, 70-2.
- Giannantonio, Valeria (2011). «L'idea e la realtà di Roma». *Giannantonio 2011*, 203-7.
- Giannantonio, Valeria (2011). «Simbolo e natura». *Giannantonio 2011*, 24-36.
- Gibellini, Pietro (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Gibellini, Pietro (1985). «"Terra vergine" e il verismo dannunziano». *Gibellini 1985*, 155-81.
- Gibellini, Pietro (1985). «La storia di "Alcyone"». *Gibellini 1985*, 31-84.
- Gibellini, Pietro (1985). «Fiori di carta». *Gibellini 1985*, 133-53.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (1995). «'Alcione', quasi un diario». *Gibellini 1995*, 2-12.
- Gibellini, Pietro (1995). «La pittura mentale». *Gibellini 1995*, 142-58.
- Gibellini, Pietro (1997). «"Alcyone" dopo "Alcyone". Note sul paesaggio». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 513-22.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2000). «Mito mediterraneo e mito nordico». *Guarnieri Corazzol, Adriana, Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Sansoni, 131-66.
- Guidorizzi, Ernesto (1991). «Colori di Venezia nell'orazione a Palazzo Ducale». *Mariano 1991*, 143-8.
- Guidorizzi, Ernesto (1980). «D'Annunzio e Goethe. Le Elegie romane». *Quaderni del Vittoriale*, 23, 143-54.
- Guidotti, Angela (1997). «Il paesaggio emiliano-romagnolo nel teatro di D'Annunzio. Mediazioni letterarie». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 455-78.
- Iengo, Francesco (1996). «Nomadismo dannunziano?». *Abruzzo*, 27-40.
- Isnenghi, Mario (1991). «Venezia e l'ideologia della venezianità». *Mariano 1991*, 229-44.

- Ledda, Elena (2006). «Il poeta, la scena e il giardino». Cappellini, Milva Maria; Zollino, Antonio (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*. Pisa: Edizioni ETS, 231-42.
- Leonelli, Giuseppe (2013). «"Alcyone" e i "Canti di Castelvecchio". Due diverse forme di rappresentazione della Versilia». *Rassegna dannunziana*, 63(64), 81-6.
- Lombardinilo, Andrea (2008). *L'ora della chimera. Segno, simbolo, linguaggio in D'Annunzio*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Lombardinilo, Andrea (2008). «Dalla lirica alla "Figlia di Iorio". La montagna come rappresentazione scenica». *Lombardinilo 2008*, 213-38.
- Lombardinilo, Andrea (2008). «Gli anni del Convito. Le montagne tra mito e simbologia». *Lombardinilo 2008*, 179-94.
- Lombardinilo, Andrea (2008). «Mitopoiesi e profezia in "Elettra". Le montagne come tema dominante». *Lombardinilo 2008*, 195-204.
- Luti, Giorgio (1997). «Gli anni della Capponcina». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 7.
- Macrì, Oreste (1983). «L'"Infinito" dannunziano confrontato con il leopardiano». *Abrugiati, Tiboni 1983*, 291-6.
- Marchi, Marco (1997). «D'Annunzio a Firenze». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 15-38.
- Mariano, Emilio (1991). «Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio a Venezia». *Mariano 1991*, 29-44.
- Mazza, Attilio (1998). «D'Annunzio e il Garda». *Sogni di terre lontane: dall'"Adria velivolo" al "Benaco Marino"*, 19-46.
- Moretti, Vito (1995). «D'Annunzio in Grecia. Il viaggio della 'svolta'». *Rassegna dannunziana*, 27, xlvii-lv.
- Murolo, Luigi (1993). *Lo scriba del fuoco. Studi sulla poetica di D'Annunzio*. Chieti: Solfanelli.
- Murolo, Luigi (1993). «Luoghi, corpi, cose. 'Spazio' e 'abitare' nella poetica di Gabriele D'Annunzio». *Murolo 1993*, 113-38.
- Murolo, Luigi (1993). «Per sentieri profondi. D'Annunzio e la costruzione letteraria del 'paesaggio moderno di fantasia'». *Murolo 1993*, 89-112.
- Mutterle, Anco Marzio (1991). «Il "Fuoco" e le altre prose veneziane». *Mariano 1991*, 45-60.
- Nassi, Francesca (1997). «L'Ellade in Toscana. Il mito greco nel paesaggio dell'"Alcyone"». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 541-71.
- Nicoletti, Giuseppe (1997). «L'immagine di Firenze nella poesia dannunziana». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 39-56.
- Nozzoli, Anna (1997). «D'Annunzio a Firenze. Immagini e ricordi». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 167-88.
- Oliva, Gianni (1989). «Per una geografia della "Figlia di Iorio"». *Valesio 1989*, 323-44.
- Oliva, Gianni (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.

- Oliva, Gianni (1992). «Il mondo a colori». Oliva 1992, 32-41.
- Oliva, Gianni (1992). «L'invenzione dei luoghi nella "Figlia di Iorio"». Oliva 1992, 80-9.
- Oliva, Gianni (1992). «"La figlia di Iorio" e il teatro 'en plein air'». Oliva 1992, 93-101.
- Oliva, Gianni (1992). «Suoni, sapori e profumi del mondo». Oliva 1992, 42-48.
- Oliva, Gianni (1994). «"Terra vergine". L'Abruzzo-Africa». Oliva 1994, 7-24.
- Paladini, Giannantonio (1991). «D'Annunzio e Venezia nel libro di Gino Damerini». Mariano 1991, 247-52.
- Papponetti, Giuseppe (1996). «L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio». *Abruzzo*, 27-54.
- Papponetti, Giuseppe (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: «L'Abruzzo sono io»*. Cuneo: Nerosubianco.
- Papponetti, Giuseppe (2004). «Michetti, De Nino e i vari luoghi della "Figlia di Iorio"». *Rassegna dannunziana*, 46, ix-xiv.
- Paratore, Ettore (1988). «D'Annunzio e l'Abruzzo». *D'Annunzio e l'Abruzzo*, 5-10.
- Pierangeli, Fabio. «Dallo sguardo di Elena al tradimento di Maria: una parabola di Roma in D'Annunzio». *Abruzzo*, 151-64.
- Prosperi, Giorgio (1982). «Il paesaggio nel teatro dannunziano». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 53-66.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Imola: Cue Press.
- Ricorda, Ricciarda (1991). «Il 'fervido e sterile asceta della Bellezza'. Angelo Conti». Mariano 1991, 149-70.
- Rosato, Giuseppe (1982). «Il paesaggio nelle "Novelle della Pescara"». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 131-4.
- Rossi, Aldo (1982). «D'Annunzio scrittore del paesaggio artistico». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 135-42.
- Russo, Umberto (1981). «Osservazioni sulla tavolozza dannunziana in "Primo Vere"». *D'Annunzio giovane e il Verismo*, 215-22.
- Russo, Umberto (1982). «La figurazione del paesaggio nel primo D'Annunzio». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 143-50.
- Sallusto, Filippo (2008). «Una "Fiaccola" en plein air. Dai monti d'Abruzzo ai pini di Villa Borghese». *Quaderni del Vittoriale*, 4, 27-32, nuova serie.
- Sereni, Umberto (1999). «Tra l'Alpe ed il mare». Andreoli 1999, 73-114.
- Signorini, Rodolfo (1990). «Mantova nel "Forse che sì forse che no"». Granatella, Laura (a cura di), *D'Annunzio moderno. "Forse che sì forse che no"*. Roma: Bulzoni Editore, 35-126.
- Traina, Giuseppe (1996). «Puglia e pugliesi, Sicilia e siciliani nella vita e nell'opera di D'Annunzio». *Abruzzo, Roma e Italia meridionale*, 181-242.
- Valeri, Diego (1968). «"L'Alcyone" o le nuove metamorfosi». *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, 173-9.

- Venturi, Gianni (1991). «Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel "Fuoco" di Gabriele D'Annunzio». Mariano 1991, 171-86.
- Verzini, Riccardo (1997). «Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo». *Dal "Fuoco" al "Libro segreto" (il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia-Giulia, l'Istria e la Dalmazia)*, 103-14.
- Woodhouse, John (1982). «Impronte shelleyane sul paesaggio dannunziano». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 67-83.
- Zollino, Antonio (1997). «La Spezia e le Apuane. Biografia, cultura e poesia tra 'L'Alpe e il mare' di Alcyone». *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, 523-40.

Edizioni commentate

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1984). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Le faville del maglio*. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.
- Balducci, Maria Giulia (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Trionfo della morte*. Pescara: Edians.
- Balducci, Maria Giulia (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Trionfo della morte*. Milano: Mondadori.
- Belponer, Maria; Gibellini, Pietro (a cura di) (2006). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Milano: Garzanti.
- Bertazzoli, Raffaella (a cura di) (1995). «D'Annunzio, Gabriele: Isaotta Guttadauro. Elegie romane». Gibellini, *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*, 315-403.
- Bertazzoli, Raffaella (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Milano: Garzanti.
- Caburlotto, Filippo (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: Il fuoco*. Milano: Rizzoli.
- Caliaro, Ilvano (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Il piacere*. Milano: Garzanti.
- Caliaro, Ilvano; Gibellini, Pietro (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Torino: Einaudi.
- Calmieri, Enzo (a cura di) (1955). *D'Annunzio, Gabriele: L'Isottèo-La Chimera*. Bologna: Zanichelli.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: La fiaccola sotto il moggio*. Pescara: Edians.

- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Milano: Mondadori.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: La città morta*. Milano: Mondadori.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (1998). *D'Annunzio, Gabriele: La fiaccola sotto il moggio*. Milano: Mondadori.
- Cappellini, Milva Maria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: La nave*. Genova: De Ferrari.
- Castagnola, Raffaella (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Contemplazione della morte*. Milano: Mondadori.
- Castagnola, Raffaella (a cura di) (1998). *D'Annunzio, Gabriele: Forse che si forse che no*. Milano: Mondadori.
- Finotti, Fabio (a cura di) (1995). «D'Annunzio, Gabriele: Canto novo. Intermezzo di rime». Gibellini, *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*, 5-219.
- Flora, Francesco (1935). *Il fiore delle Laudi*. Milano: Mondadori.
- Flora, Francesco (1935). *Il fiore della lirica*. Milano: Mondadori.
- Gambin, Enrica (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: Il piacere*. Milano: BUR.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: L'innocente*. Milano: Rizzoli.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2015). *D'Annunzio, Gabriele: L'innocente*. Milano: Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1977). *D'Annunzio, Gabriele: Il Libro segreto*. 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.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1986). *D'Annunzio, Gabriele: Fedra*. Milano: Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1986). *D'Annunzio, Gabriele: Laudi per Eleonora*. Alpignano: Alberto Tallone Editore.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*. Torino: Einaudi.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Gabriele: Il libro segreto*. Milano: Rizzoli.
- Gibellini, Pietro; Di Nino, Nicola (2010). *D'Annunzio, Gabriele: Le vergini delle rocce*. Edizione commentata con introduzione di Pietro Gibellini; a cura di Nicola Di Nino. Milano: Rizzoli.
- Gibellini, Pietro; Fugazza, Stefano (a cura di) (1986). *D'Annunzio, Gabriele: Pagine sull'arte*. Milano: Electa.
- Gibellini, Pietro; Pertile, Maria (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: La vita di Cola di Rienzo*. Milano: Mondadori.
- Gibellini, Pietro; Piras, Tiziana (a cura di) (2001). *D'Annunzio, Gabriele: Fedra*. Milano: Mondadori.

- Gibellini, Pietro; Prandolini, Giacomo (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Prose scelte. Antologia d'Autore (1906)*. Firenze: Giunti.
- Gibellini, Pietro; Redaelli, Dario (1992). *Racconti*. Brescia: La Scuola.
- Ledda, Elena (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Notturmo*. Milano: Garzanti.
- Ledda, Elena (2004). *Il fiore delle lettere*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *Prose di romanzi*, vol. 2. Mondadori: Milano.
- Martinelli, Donatella (a cura di) (1995). «D'Annunzio, Gabriele: Poema paradisiaco». Gibellini, *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*, 407-79.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1941). *D'Annunzio, Gabriele: Maia*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1943). *D'Annunzio, Gabriele: Elettra*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1944). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1945). *D'Annunzio, Gabriele: Merope*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1953). *D'Annunzio, Gabriele: Primo vere, Canto novo, Intermezzo*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1959). *D'Annunzio, Gabriele: Elegie romane, Poema paradisiaco, Odi navali*. Bologna: Zanichelli.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1964). *D'Annunzio, Gabriele: Asterope*. Bologna: Zanichelli.
- Papponetti, Giuseppe (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Maia*. Pescara: Edians.
- Praz, Mario; Gerra, Ferdinando (a cura di) (1966). *Poesie, Teatro, Prose*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Redaelli, Dario (a cura di) (1995). *Novelle*. Milano: Garzanti.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (1978). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Milano: Mondadori.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (1983). *Prose*. Milano: Garzanti.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (1990). *D'Annunzio, Gabriele: Il piacere*. Milano: Mondadori.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: Solus ad solam*. Milano: ES.
- Sanjust, Maria Giovanna (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Elegie romane*. Milano: Mondadori.
- Turchetta, Gianni (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Notturmo*. Milano: Mondadori.

Lezioni di storia

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Historical figures, like Marco Bragadin, and literary creatures taken from ancient and modern repertory – Ulysses, Glauco, Getrud and Ophelia (from Hamlet), St. Ursula (from Carpaccio) and Margherite Gauthier (from Traviata) – meet in a talk show. They should talk to each other, but in fact they tend to a monologue haunted by their own painful experience. Obviously they are eliminated by the appreciation of the public, due to a low share. In the meanwhile, out of the room dropping bombs, which allude to an imminent war, are felt.

Keywords Ancient Landscapes. Modern Characters. History. Talk show.

Personaggi

1. SANT'ORSOLA, abbigliata come nel ciclo del Carpaccio
2. MARGHERITA GAUTHIER, una camelia sul petto, un fazzoletto in mano
3. MARCANTONIO BRAGADIN, capitano di Cipro
4. GLAUCO, umile pescatore dell'Ellade antica
5. ULISSE
6. GERTRUDE, madre di Amleto
7. OFELIA, fidanzata mancata di Amleto, capelli sciolti e bagnati

Quando si alza il sipario, si vedono sparsi sul palcoscenico vari tavolini e sedie, come in un caffè all'aperto (in realtà si tratta di uno studio televisivo), occupati da vari personaggi, ognuno nel proprio abito storico. La conversazione è già avviata. I gruppi sono impegnati in un fitto cicaleccio reso incomprensibile dal fatto che tutti parlano contemporaneamente. Poi, la luce si abbassa, quindi si spegne, tranne che in una postazione dove due donne stanno dialogando tra loro.

SANT'ORSOLA Strano, signorina Margherita. Pensavo al mio gatto in quei momenti. Sì, sì, strano, eppure pensavo al mio gatto, quello che di solito se ne stava tranquillo dentro la cameretta del quadro. E fuori si intuiva la fondamenta piena di luce. Una luce che entrava da

finestrelle gotiche. Là dentro c'era silenzio e pace e sicurezza. Anche per via del gatto, appunto, e per i gigli da qualche parte.

MARGHERITA GAUTHIER Cara la mia Orsola, non Ursula vero?, mai sopportate le bestie, io, gatti compresi. Avevo altro da fare. Per me, l'ossessione, erano invece questi fazzoletti. Sì, i fazzoletti. Il fatto è che mi servivano sempre, in ogni occasione. Guai se nella borsetta ne mancavano. Dovevo tenerne almeno cinque o sei, e di seta per non irritarmi narici e labbra. La cosa difficile era nasconderli, quando erano pieni della mia, scusami, moccia. Nell'ultimo anno, tra la spossatezza e le tante crisi, avevo gli occhi lustri, e occorreva asciugarli, perché erano spesso già usati. Ma avevo in compenso dei set meravigliosi di ombrellini, ventagli, pettini e guanti. Il bianco perla mi piaceva tanto.

SANT'ORSOLA Nonostante tutto, sento che abbiamo qualcosa in comune, io e lei. Sono britanna, dunque in qualche modo francese anch'io. Dov'ero rimasta? Ah, sì. Le stavo dicendo che il mio piccolo corpo era pronto a salire nel grande cielo. C'era rumore in giro e lance ritte e bandiere e cavalli e tanta ressa. Erano uniti quei ragazzi nel volermi uccidere. Ma non volevano farlo subito. Mi odiavano troppo per farlo. Perché l'odio li teneva uniti. Si amavano tra loro perché mi odiavano. È stato quando ho smesso di aver paura che ho cominciato ad essere felice. Persino il ferro, il taglio del ferro, non mi turbava più. Se era il ferro, perché non ricordo bene, adesso. È un fiore fresco, quello che porta in seno?

MARGHERITA GAUTHIER Secondo me, ci hanno fatto venire insieme perché tu, ragazza mia, sei stata vittima, dico bene?, degli Unni, e io dei pregiudizi fin de siècle. Certo, non sono stata una santa ai miei tempi, ma anch'io, nel mio piccolo, un qualche martirio. Anch'io, sai. La mia fine è stata lenta, invece. I ragazzi, o meglio uomini di ogni età, mi hanno ucciso anno dopo anno. Io però mi distraevo coi colori. Specie il bianco, come le camelie che mi portavo sul petto, in alto, a destra. I petali splendevano al sole, senza mandare alcun profumo. Erano discreti, delicati (come avrei voluto essere io, ma non era possibile, già) e illuminavano. Così erano le mie guance. Non volevo truccarmi. La malattia mi accendeva lo sguardo, e sapevo come turbare. Se posavo gli occhi su qualcuno, potevano essere sposati, e padri, potevano persino essere in compagnia della loro signora, ma se li guardavo all'improvviso, usando la mia tristezza, esibendo la mia sfinitezza, c'era qualcosa che li incendiava. Mi correvano dietro con biglietti ridicoli. Mi giuravano che si sarebbero uccisi per un mio bacio. Fresco, questo? Ma no, piccolina. Come potrebbe essere fresca, questa camelia? Non è più tempo di fiori freschi, adesso.

SANT'ORSOLA Scusi, signorina Margherita, ma come è stato il momento in cui ha ceduto? In cui si è rassegnata? Quando ha capito che stava per morire? Ecco, la tortura per lei com'è stata, se c'è stata?

Senza enfasi, la prego. Senza troppi dettagli, senza tanti particolari irrilevanti, se riesce. Com'era soprattutto il suo rapporto con Dio?

MARGHERITA GAUTHIER I dettagli contano, nella vita, ragazza mia. Altro che. Niente soldati per me, se vuole sapere. Se vuoi sapere. Ci davamo del tu, no? Non ricordo bene. D'accordo. Del tu, del tu. No, non parlo di Dio. Non ne so nulla, io. Che fa anche rima. Non ho visto nessun Dio, del resto, dopo. Ma i soldati io me li portavo dentro, nei polmoni. Come una cicatrice che non si cura. Ero stata contaminata da loro mentre volevo essere solo di Armando. Anche la scenata me l'ha reso più caro. Ero stata sua, e dunque non potevo più. Ogni tanto rivedo il nostro primo incontro. Ci tornavo spesso, quando il desiderio di riaverlo, lo struggimento per il suo odio improvviso e legittimo, mi invadeva e quasi mi soffocava. C'era stato un periodo della mia vita, infatti, in cui non lo conoscevo ancora, in cui non mi sentivo mancare se lui non passava a salutarmi. Aveva la fossetta sul mento, e il colletto della camicia chiuso male. Pensavo a quelle immagini per liberarmi dalla nostalgia. Ma era tutto inutile. Parlami della tua fine, per favore. Chissà che mi passi questo malessere. Cerca di essere precisa. Non saltare i particolari, a me piacciono invece, specie se sono violenti.

SANT'ORSOLA Se proprio insiste, ricordo la riva e i pagani, i barbari ignari di Dio, che gridavano strane canzoni e un sole freddo al tramonto, e il luccichio della sciabola, o era una spada?, che stava per calare sul mio collo. Battevo i denti per la paura e mormoravo il nome di mia madre e mi rivedevo addormentata sul mio letto, davanti al vaso col giglio, come nel quadro. L'ho già detto questo, per caso? Mormoravo tra me e me 'adesso mi sveglio ed è stato solo un incubo'. E invece quel luccichio si avvicinava, tremendo, inesorabile. Forse pure un po' eccitante. Soffiava anche un vento gelido. Non sapevo più se essere fiera della mia sorte o compatirmi come una illusa, donna senza amore, senza famiglia, senza più nulla. Tutta china sulla mia povera virginità.

MARGHERITA GAUTHIER Non invidiare la mia esperienza. Avrei voluto essere come te, una ragazzina acerba e inesperta della vita, per accoglierlo meglio, per essere degna di lui. Prima, c'erano stati giorni in cui davo importanza al duca e ai suoi protetti. Non facevo che chiacchierare e canticchiare. Sì, ero tutta una festa. Ma come avevo potuto vivere senza di lui, per tanto tempo? Come avevo potuto svegliarmi e non scaldarmi del suo sorriso? Addormentarmi senza gustare la felicità di stargli vicino? All'inizio, però mi dava fastidio. Mi procurava solo noia la sua smania di farsi presentare. Uno come tanti, né più né meno, anche presuntuoso e impaziente. La sera che me l'hanno 'introdotta', avevo mal di testa, ed ero furiosa per un conto improvviso, che non mi aspettavo. Le duecento ostriche ordinate al ristorante di Place Vendôme, portate con urgenza la settimana prima.

SANT'ORSOLA Eppure, quello strazio era necessario, perché il mio piccolo corpo voleva salire nel grande blu, in alto. Capisce cosa dico, vero? Mi sta ascoltando? Era quasi commovente vederli così convinti e indifferenti davanti alla mia persona. È stato alla fine, quando ho smesso di aver paura, che ho cominciato ad essere contenta. Mi sto ripetendo? Persino il ferro, il taglio del ferro, non mi turbava più. Ecco, della tortura non mi viene in mente nient'altro. Vedo solo, alla fine, la riva e questi pagani che gridavano strane canzoni e un sole freddo al tramonto, e il luccichio della sciabola, o era una spada? Battevo i denti per lo sgomento. Sussurravo il nome di mia madre e mi rivedevo addormentata sul mio letto, davanti al vaso col giglio, come nel quadro. Scusi se le frasi mi escono così, come le onde sulla riva, sempre identiche. Mi gira un po' la testa, stasera.

MARGHERITA GAUTHIER Non ti preoccupare, Orsolina. Nessun problema. Sapessi quante volte rivolgevo le stesse battute ai miei spasmanti. Nessun problema. Le parole sono suoni, nient'altro che suoni. E dunque. All'inizio comunque, il mio Armando pareva un altro del gruppo, secondo il solito copione: vengono dentro, scherzano, fanno i cascamorti e poi se ne vanno. Dalle madri, dalle sorelle, dalle fidanzate. Con me cercano l'avventura e la frenesia. Da me, si lasciano andare. È la mia logora giovinezza ad eccitarli. Così farfugliavo, davanti allo specchio. Ma lui, a guardar bene, era diverso. Perché non voleva prendermi. Mi girava accanto e si limitava a strani gesti. Scuoteva la testa, parlava cogli altri, alzava la mano, si inchinava spesso a lasciar passare gli invitati, giunti in ritardo. Ma io non immaginavo ancora di stare con lui, di lasciar tutto, e di passare nella casetta di campagna, piena di rane nel laghetto vicino, di ragni e scorpioni in giardino. Con un sole che pareva asciugarmi la tosse e rendere inutili questi maledetti fazzoletti.

SANT'ORSOLA Mi dicevo: adesso mi sveglio ed è stato solo un incubo. Eppure, quel luccichio si avvicinava, tremendo e inesorabile. E soffiava anche un vento gelido. Così, non sapevo più se essere fiera della mia sorte o compatirmi come una donna sterile. All'improvviso, hanno deciso di fare in fretta. Scendeva il buio, e loro dovevano spostarsi altrove. La mano del boia mi ha messo il capo sul ceppo, con un atto annoiato. Ho fatto in tempo a scorgere la sua faccia sudata e il cielo freddo alle spalle della gente che rideva contro di me. E ho sentito per un attimo la cesta di paglia avventarsi contro la mia testa che rotolava dentro, dopo il colpo, tra pezze sporche di sangue. Di altre martiri.

MARGHERITA GAUTHIER Sei proprio sicura? È stato proprio così, ragazza mia? Conoscevo un'altra storia, io. Comunque, le prime notti in campagna sono state indimenticabili, troppo, troppo intense. Quanti discorsi, quante parole, tra un abbraccio e l'altro! Stava ore e ore colla testa nel mio grembo, le gambe nude appoggiate sul creton

della parete. Rimuginava sulle sue difficoltà col padre, l'astio verso sua sorella, la gelosia feroce per il mio passato, e la fiducia totale verso il mio futuro. Chiedeva commenti sulle prestazioni degli altri. E si vergognava di quelle curiosità. Io lo accarezzavo come un bambino insonne. Non badava al mio catarro, che in realtà era diminuito nei mesi in campagna, nonostante l'umidità della zona.

SANT'ORSOLA Oh no! Ma cosa sto dicendo? Scusi, scusi. Ha ragione! Mi sto sbagliando. Sto sbagliando tutto. Ricordo male, ma è l'emozione di star qui con lei. O forse le tempere, le vernici, del quadro, a furia di sentirmele addosso, mi hanno causato questo mal di testa. Sono materiali tossici, in fondo. Insomma, adesso mi pare che non si sia trattato di una decapitazione. È stata una freccia. Sì, una freccia, una freccia che un giovane armigero, molto elegante nella posa, mi ha lanciato sul petto, come un messaggio d'amore. E mi stava anche vicino, troppo vicino, così che non era agevole per lui eseguire quel gesto. Ma era elegante, invece, nonostante tutto. Oh sì, ora ricordo bene, era inesorabile nella sua indifferenza nei miei riguardi. Ero una cosa da eliminare. Avrei potuto amarlo, mi sa, in un'altra situazione. Se fossi stata come lei.

MARGHERITA GAUTHIER Quello che mi turbava era la sua totale impreparazione nelle questioni del denaro. Era troppo giovane per pensarci. Non si poneva domande di nessun genere su come tirare avanti, dove trovare le risorse. Non si domandava chi permetteva quel soggiorno, cosa sarebbe stato di me se liquidavo il vecchio patron. Non si curava di queste bagatelle, così le chiamava. E io lo seguivo in questo atteggiamento. Bruciavo le missive delle mie amiche, i richiami del duca, tiravo avanti. Volevo vivere alla giornata, assaporare quella placida frenesia, finché mi era consentito. Certo che vesti in un modo, figliola!

Pausa. Poi, voce fuori campo dello speaker: «Il pubblico ha deciso alla fine che resta Margherita Gauthier. Sant'Orsola del quadro del Carpaccio ringrazi il pubblico ed esca per cortesia di scena. Subito». La martire cristiana allora, forse mostrando una leggera delusione, si allontana con brevi e imbarazzati cenni di congedo. Si spegne la zona delle due donne, e la luce illumina adesso un'altra postazione del palcoscenico, dove stanno seduti tre figure maschili.

BRAGADIN Vederli arrivare dappertutto, come topi, e non poter far nulla più. Sissignori, proprio così, perché i turchi sbucavano da tutte le parti. Infilavano la testa tra le travi di rovere delle mura. Un incubo. Le teste dipinte e la mezzaluna in capo. Tra i buchi entrava anche il cielo di giorno, e le stelle di notte. Nell'aria, persino il profumo dei gelsomini diventava minaccioso. Sapeva di morte imminente. Guarda-

vo le teste dei miei ragazzi, i giovani militari inviati dalla Serenissima a far tirocinio, e ora divenuti i difensori delle rovine.

GLAUCO Cosa dovrei dire io, allora? Non facevo che piangere. Mamma mia, quantooooooooo che ho pianto! Uno strazio dolce, diretto al mio amore, ma inutilmente. Quando ormai lei non poteva più sentirmi. Non l'ho mai desiderata tanto come adesso, che non c'è più. Se penso, se penso che ero fiero di avere un'amante. Ho un'amante anch'io, mi dicevo. Anche perché, credo fosse una dea, o giù di lì. Andavo a letto colle dee, io. Ero tutto fiero. Già, volevo la gloria. Più gloria, più gloria, sempre più gloria. Per chi, per chi, per chi poi? Per chi.

ULISSE Pensieri adatti a un parvenu. A un pescatorello ingenuo, abituato a vivere nel capanno di un isolotto anonimo. Facevi meglio a startene al tuo posto, figliolo, appagato del poco che avevi. La tua avventura non interessa nessuno, credi a me. Niente a che fare colla nostra storia. Storia colla esse maiuscola, intendo, quella mia e quella del Signore veneziano. Vero? Anche lei è d'accordo con me? Ascoltate-mi tutti e due. Questo sì che vi sorprenderà. Quando ci siamo trovati, io e il resto della mia ciurma, nella grotta del mostro, quello con un occhio solo, chiusi dentro senza poter uscire, e si scorgeva il mare tra le frasche e le limonaie al di fuori del nostro carcere, non sapete cosa hanno visto i miei occhi di soldato. Quel che la guerra e poi i viaggi mi avevano fatto provare era nulla in confronto a quei giorni assurdi e vergognosi. Se li faceva tutti i miei soldati, uno al giorno. Li violentava, certo, e poi se li mangiava, dopo averli ben rosolati sul fuoco. Credevo di impazzire.

BRAGADIN Strano. Tra tanti episodi della sua vita, se mi permette, lei se ne viene fuori con quest'affare della grotta e del mostro. Prevedevo qualcosa d'altro. Quanto a me, se posso, la notte ormai non riuscivo a chiudere occhio e contavo i giorni. Speravo la facessero finita. Perché era meglio che tutto finisse. E invece quelle bestie là erano quasi impaurite davanti all'ultimo assalto. E sì che avevano già ucciso il vescovo, durante la messa. E sì che sapevano che le galee veneziane non sarebbero mai arrivate da Candia. Il Senato pensava solo a preparare la grande alleanza per lo scontro decisivo, e non rientrava nei piani di questa alleanza salvare Cipro. Un'isola enorme, non piccola come le vostre, mi pare.

GLAUCO La grandezza conta poco. Provate invece a pensare per un momento, un momento solo, voi due, cosa ho sentito rientrando nella casa, gonfio di denaro, le orecchie rintonate dagli applausi, la bocca che mi scottava per i baci di Circe. E la convinzione che sarei riuscito a rendere immortale anche lei, la mia Scilla. Questione di tempo. E invece ho capito subito che qualcosa non andava. Lei non stava seduta sulla sedia di vimini a ricamare cuscini di seta coi fiori grandi, come faceva sempre per ingentilire i miei rientri. No, lei non c'era più, ma

c'erano in cambio porte spalancate, e merda di cani nel cortile e dappertutto. Con lei non sarebbe stato possibile quello sporco. Anche i muri erano incrostati, pieni di macchie di umidità. Ho avvertito allora un vuoto terribile qua, nello stomaco, e ho, ho, ho.

ULISSE Non mi interessano le tue stupidaggini. Proprio per niente. Sprechi il fiato con me, ragazzino. Non vantarti poi del bacetto di Circe. Non è il caso! Io con lei, e con altre, ho fatto ben altro. Trovo molto più naturale comunicare con lei, piuttosto, capitano. Sì, rispondo a lei, caro capitano. Guardi dalla mia parte, ho bisogno di guardarla bene in faccia. Sono abituato così, io. Diretto e franco, nonostante tutte le dicerie sul mio carattere. Dunque, se ho capito bene, lei vorrebbe che parlassi del cavallo, o magari del duello sotto le mura di Troia tra quei due là. Sì, tra quello furioso, perché gli avevano ammazzato l'amichetto, e l'altro. Che nome aveva l'altro, poi? Ma sìiiiiii, quello condannato a recitare da coraggioso, anche se sapeva già come andava a finire visto l'odio per lui di quella zitella di Atena. Emilio, Emanuele, qualcosa che comincia colla 'e', mi pare. O le interessano per caso il mio sempre rinviato ritorno, gli ospiti che insozzavano casa mia, gli hobbies tessili della consorte? Non so cosa farci, ma adesso mi viene in mente la grotta e i pasti del cannibale dall'occhio solo. Cosa posso farci, se ora mi va così? È colpa mia se ho voglia di parlare del mostro? Comunque, Itaca era un'isola prestigiosa, conosciuta nei mari più lontani. Io ero re, là dentro. E il mio nome si è imposto, più del vostro. O no? Scusate la precisazione, ma mi sembra giusto mettere i paletti, perché poi non ci torno più su. Ma quando ci vuole ci vuole. Mi scusi, ma è il titolo giusto, capitano? Devo chiamarla così? Secondo me, lei doveva trattare col nemico, o almeno fingere di farlo. Prendere tempo. Usare il cervello. Bisogna ogni tanto. Del resto, non aveva contro dei mostri, caro il mio capitano, ma esseri umani, per quanto selvaggi e spietati. Io invece non avevo scampo, in quella grotta. L'odore poi degli escrementi delle capre, e quelli suoi enormi, e quelli nostri secchi dalla paura e dallo sfinimento, insomma questo puzzo ci assediava i sensi e rischiava di toglierci quel che restava della nostra ragione. Per non impazzire, pensavo intensamente alla mia reggia, a mia moglie. La vedevo sempre giovane, durante i nostri primi abbracci poderosi. Mi pareva di stare nel letto di quercia che avevo costruito io stesso. E mi eccitavo ancora un po', nonostante il terrore e la stanchezza estrema, mescolando nel ricordo la sua figura con quella delle altre donne possedute. Ritrovavo così la mia mascolinità, in quegli istanti. Capisce cosa voglio dire?

BRAGADIN Generale o capitano, cambia poco. Capitano di Cipro, ero. Ma anche generale. Mi chiami pure generale, se crede. Lei non ha idea evidentemente, lei non conosce quella gente. Esseri umani, dice? Si vede che non ha avuto a che fare con loro. E infatti lei ce l'ha

fatta, nonostante i suoi mostri. Io, invece. Vi ho già detto, credo, che contavo i giorni e non dormivo la notte. Immaginate la mia angoscia? Sentirmi tradito dal mio Stato e doverlo difendere nelle orazioni che ogni mattina rivolgevo ai miei soldati per rincuorarli. Ma non potevo cedere alle loro offerte di resa. Tanto sapevo la fine che avremmo fatto lo stesso. Tanto valeva fare l'eroe.

GLAUCO Poi qualcuno è venuto da me a dirmi che l'avevano alla fine trovata, Scilla, dietro uno scoglio. Ma era ancora ben conservata, mi hanno spiegato, perché s'era gettata poche ore prima e il mare era stato gentile con lei e l'aveva riportata a riva. Sempre stata incapace di allontanarsi dal suo mondo, lei. Ho deciso allora di morire a modo mio. Anche se ormai non potevo più morire. Urlavo dalla rabbia e maledivo gli dei (specie le dee...) e la mia ambizione. Mi sono incatenato al suo corpo, e mi sono tuffato, ebbro di disperazione. È così che mi sarei trasformato in pesce, dopo. Ma non è vero, come potete vedere.

ULISSE Ebbro di disperazione? È modo di esprimersi questo? Il mare, figliolo, non annulla la differenza di classe, ovviamente. Ci mancherebbe altro. Io ero sovrano nella mia isola. Non me ne stavo tutto il tempo a pescare o a curare le capre. A vaneggiare di alghe magiche, di sirene e tritoni. Non sono partito in cerca di fortuna, io. E il capitano, o generale, governava anche lui la sua isola, se ho capito bene. Noi due difendevamo l'onore dei nostri popoli. Questioni di rango e di nascita. Non ragazzate personali. Che tu sia un pesciolino o meno, riguarda te solo. Quando sto parlando io, cerca di non agitarti, possibilmente. Stai seduto vicino ad un re. Non dimenticarlo, figliolo. L'essere qui assieme, noi tre, dipende dal nostro dipendere in qualche modo dall'acqua. Chiaro. E da nient'altro. Insomma, stavo dicendo cosa? Ah sì. Il mio mostro si chiamava Ciclope. Per favoreeeee, piantala con questo dondolarti sulla sedia! Lo strano era che a sera tremavo tutto dall'angoscia, rassegnato ad attendere il mio turno. La mattina, al contrario, ero tutto un balenio di pensieri a progettare piani di fuga, proprio mentre quella creatura orribile compiva tante atrocità. Doveva, doveva esserci un modo, mi ripetevo, per fregarlo. E infatti.

Voce fuori campo dello speaker: «Questa volta la votazione è stata molto incerta. Per uno scarto di voti davvero piccolo, passa Marcantonio Bragadin. Gli altri due sono pregati di lasciare subito la scena. La trasmissione ringrazia per il contributo». I due eliminati si alzano ed escono senza alcun cenno di saluto, con atteggiamento di dignità offesa. Si spegne la postazione e subito se ne accende un'altra, dove stanno sedute due donne.

GERTRUDE Di solito, non mi va di aspettare. Quindi inizio io, ovvio. Intanto, sono d'accordo colla signora, o signorina, dei fazzoletti. Sì, si può morire lentamente. Ed è anche peggio. La mia, del resto, non

era più vita. No di certo. Io che ero una regina. E sposa di due re. Di due sovrani. Me ne stavo in una reggia fredda, dove si mangiava carne cruda, e i letti erano ghiacciati, e bisognava scaldarsi in qualche modo. Il fatto è che ho avuto un figlio disgraziato, che è stata la mia rovina. Tutto per averlo fatto studiare filosofia, come suo padre aveva deciso. Un sovrano deve conoscere Platone, per il buon governo, secondo lui. Una grande idea, davvero! E c'è tornato così, ossia m'è tornato, saccente e irriconoscibile.

OFELIA Questa Signora continua a ignorarmi. A disprezzarmi. Non è giusto. Se la prende con me, come se fosse colpa mia. Non mi ha nemmeno salutata. Quasi non ci fossi. Non è giusto, non è giusto. Tanto, è tutto lo stesso, a questo punto. L'acqua, al primo momento, non sembrava tanto fredda. Per niente. Io poi ero tutta calda per la gran corsa tra gli alberi, e avevo i capelli sudati, ingombri di foglie. Mi hanno dipinto spesso come una santa, tipo quella di prima, sì, quella della freccia. Sì, di solito tengo le mani incrociate sul petto, composta in una bara liquida. E petali intorno, con ninfee che si aprono simili a bocche che sorridono. Tanto per ingentilire la mia salma. Ma la realtà è stata diversa, oh se è stata diversa! Non ho mai baciato io. Nessun genere di labbra. Ho sognato sì di baciarlo, ma non c'era verso. E alla fine, se ho fatto quello che ho fatto, non era per l'amore non corrisposto, non era per la promessa tradita. Per carità.

GERTRUDE Io, io l'amavo davvero, e con uno struggimento, una passione. La bambina non sa nemmeno di cosa sta parlando. Non capisco perché ci abbiano messe assieme. Nessuna parentela tra noi due, che incubo! Noi donne danesi non siamo passionali, dicono. Eppure quel ragazzo, il mio solo figlio, io l'amavo, o se l'amavo. Anche lui, alla sua maniera, in qualche modo mi ricambiava. Però non faceva che spiarmi, nelle notti in cui suo zio e io, stanchi di giornate stressanti e desiderosi solo di tenerezze, ci ritiravamo nelle nostre camere. Lo sentivo allora che camminava su e giù, nel salone di sopra, e gridava contro le fantesche. Era geloso? Mah. Come poteva dargli fastidio l'amore tra una donna, la faccia devastata dalle rughe, e suo cognato, imbarazzatissimo all'inizio?

OFELIA Se mi sono gettata in acqua, è stato anche perché mio padre aveva fatto la fine che questa Signora sa anche troppo bene. Vedevo sorci dappertutto, non solo dietro le tende. E nella reggia, ogni tanto, ne scorgevo di grossi come volpi, coi gatti che scappavano sui tetti. Quanta violenza intorno, e quante voglie insane, di tutti verso tutti! Già. È quello che mi ha stroncato. Non capivo più chi ero, cosa ci facevo al mondo, in quel posto là, tirata da tutte le parti. Ragazzacci pelosi, soldati sguaiati, impegnati in gare oscene, tanto per mostrare che erano veri uomini, dopo le bevute e le gran mangiate. Così, la mia persona soffriva fisicamente ad assistere ad atti e a scambi di

battute su letti sfatti, tra corpi orribili, senza alcun pudore. Nessuna poesia al castello.

GERTRUDE Questa scema parla solo perché ha la bocca. Davanti a me, tutti erano anche troppo educati. Ero la regina, io. In ogni caso, noi si cercava solo un po' di tepore, mica altro. E quello là, si macerava a immaginare i nostri poveri sospiri. Ma quali sospiri, poi! Suo padre no che era stato un buon marito. Sapeste quante volte l'ho sorpreso con fantesche e lavandaie e pastorelle e anche pastorelli, se è per questo. Ma lui no, lui, mio figlio, dico, per lui c'era solo suo padre. Eppure, non era così, prima, finché era vivo. Perché quando suo padre era vivo, e lui mi vedeva sempre pallida e afflitta, non mostrava certo verso il genitore quel trasporto morboso, quella patetica, isterica solidarietà, che sarebbe stata poi il nostro tormento.

OFELIA Ma lui, il principe pallido, neanche se n'è accorto. Era piuttosto molto legato a mio fratello Laerte, questo sì, per la verità. E il loro duello è stata tutta una farsa. Si volevano bene. E si vedeva. Da bambini, non facevano che tormentarmi e farmi paura. Ogni volta. Tutto uno scherzo. Poi io sono diventata donna, e loro invece sono rimasti fanciulli. Cresciuti nei muscoli, nella voce roca, ma col cuore di infanti. Tanto, lui, non amava le donne, fatta eccezione, ovvio, per sua madre. Questa Signora, già, che continua a ignorarmi. Secondo me, così, ci buttano fuori presto. Dovevamo dialogare, questo era l'accordo. La Signora, che poi era tutto un rimorso. Gran teatro, la vita, in fondo. Sparendo, pensavo di lasciargli una traccia, una qualche nostalgia di me. E invece nemmeno una parola.

GERTRUDE Cosa va blaterando, questa povera squilibrata? L'acqua le è andata nel cervello, chiaro, se è poi vero che. Quantité négligeable, in fondo. Forse voi non avete mai sentito il vento che sguscia dentro al tramonto, attraverso le torrette alte sulla palude. E non sapete la ruggine sui catenacci e i pietroni sconnessi dove tante volte si rischiava di inciampare. E tutto il buio delle sale che non finivano mai. Mio figlio, alla sua maniera, in qualche modo ricambiava il mio amore di madre. Ma voleva rovinarmi, anche. Bastava vedere come mi trattava, se solo osavo truccarmi il volto. Mi veniva vicino, in quei casi, e mi parlava della polvere di Alessandro, tutte astruserie per rendersi interessante. Convinto che a parlar difficile si faccia bella figura. E il mio povero Claudius, intanto. Nemmeno un amico gli era rimasto. Sospettoso di tutto e di tutti.

OFELIA Anche al cimitero, durante il mio seppellimento, s'è accorto del suo buffone, e giù a disquisire sulle botti di birra e sullo scempio del tempo che passa. Su di me, una parola che fosse una. Per un po', ho potuto seguire le rappresentazioni di me sulla scena, prima di dissolvermi per sempre nel nulla. Uno schifo! Interpretata da stupidi ragazzi, che si contendevano il capocomico, e appena si infilavano il

mio abito si rendevano dolci e bamboleggiavano di malinconia, ma come si cambiavano la veste, e si reinfilavano le braghe, di nuovo parolacce, e bestemmie, e maledizioni sulla paga. E nobili dietro la tenda in attesa, colle mani pronte a ghermire. Si trattava pur sempre di una reggia, in fondo, almeno sul palcoscenico.

La voce dello speaker annuncia solennemente: «Questa volta il pubblico non ha avuto incertezze. È stata, a sorpresa, più apprezzata la regina Gertrude. Ci dispiace molto per la giovane Ofelia, con cui invece abbiamo in parte solidarizzato, ma il pubblico, si sa, è (chiedo scusa per il termine in questo caso) sovrano. La giovane Ofelia è invitata gentilmente a lasciare la scena». La ragazza fugge di scatto, facendo cascare la sedia. Si spegne la postazione, e quando si riaccende, al centro del proscenio, appaiono seduti la stessa Gertrude, Bragadin e Margherita Gauthier.

BRAGADIN Vi avverto subito che colle donne sono un po' a disagio. Sono un soldato, io. Come? Anche voi vorreste sapere il modo della mia morte? Vi interessa davvero questo? È questo che vi turba? Il modo della mia morte? La storia annosa del palo? Le chiacchiere sulla mia pelle scuoiata, sul pennone che infilzava una carcassa senza più vita? Mi spiace, ma non riesco, non riesco a ricordare in maniera precisa il modo. È strano, ma quel momento finale non mi torna chiaro nella mente. E del resto, soldato appunto, nato e cresciuto nella ambizione militare, soffro anche ora, perché mi pare di sentire sempre le urla di scherno e di trionfo, contro di me, contro di noi. Comunque, non solo soldato, ma anche generale ero.

GERTRUDE Aaaaah, si sta davvero meglio, senza quella sciamannata. Era anche ora. Chi devo ringraziare? Essere madre, comunque, una fatica! Una fatica, cari i miei... Come chiamarvi? Commensali, colleghi? Perché nessuno ci ha ancora presentati come si conviene. E ce n'erano due, suoi compagni di studio, gentili e buoni, tanto per bene, e di ottima famiglia. Uno, mi pare, portava il nome di Rosa e qualcosa, Rosa... No troppo tempo è passato. L'altro Guido o qualcosa di simile. Un giovanotto molto timido. L'avevano invitato anche a fare una bella crociera, macché. Prima della disgrazia, stava sempre alla torretta, ad aspettare il loro arrivo, col cuore in gola se tardavano. E, poi, tutt'a un tratto, come morti erano per lui. Vedeva complotti dappertutto. Anche lui. La storia del fantasma, poi. Ridicolaggini, incapacità di diventare adulti.

MARGHERITA GAUTHIER Mi spiace trovarmi con questi nuovi, con questi due qua. Mi ero affezionata alla bambina santa. Mah, scusate per la tosse. Non passa mai. Se posso continuare, ricordo che vivevo alla giornata, e consideravo dovuta quella felicità dopo il niente della mia esistenza precedente. Però, quel pomeriggio che sono tornata a

Parigi, nella carrozza che entrava a Place Concorde, parlo sempre di Parigi, vedete. Insomma, quella volta, sentivo il mio cuore scoppiare nel vuoto che si spalancava, crudele e inevitabile. Suo padre era venuto e mi aveva costretto a lasciarlo. Parole tante, minacce poche, ma di fatto ero nelle sue mani. Ebbene, cosa ho provato in quella carrozza, mentre tornavo nel mio appartamento, alle scale col tappeto rosso e le chenzie ad ogni snodo di piano, cosa ho provato davanti all'enormità della piazza, tanto ignara della mia sofferenza, nessuno di voi può capirlo. Neppure lui, certo. Avrei potuto resistere, saltargli addosso, graffiargli al vecchio le guance ben rasate, e scompigliargli la riga perfetta nei capelli grigi. Ma tanto, cosa cambiava? Era destino. Non potevo più tenerlo per me. E nessuna musica poteva risarcire quello strazio. Altro che 'dite a quella giovine' o robaccia simile.

BRAGADIN Continuo a vedere anche adesso, per esempio, un anziano soldato turco con baffi enormi e privo di un braccio che trascinava coll'altro un mucchio di stracci. Era il corpo di suo figlio morto, e quel vecchio mi sputava, da lontano, con un odio che mai potrò dimenticare. Rivedo il suo sguardo che nessuno sarebbe riuscito a calmare. E ho capito che se pur mi avessero fatto in minuscoli pezzi, il fatto di morire fra poco avrebbe solo interrotto la sua fame di vendetta, non saziata. Avrei dovuto vivere e morire a lungo, per far tacere le sue grida disperate.

GERTRUDE Claudius s'è prestato anche a procurargli delle ragazze, sempre di sangue nobilissimo, ma lui sembrava all'inizio fissato sulla ragazzina che avete appena ascoltato, purtroppo, figlia di un nostro ciambellano. Una creatura abbastanza insignificante e del tutto inadatta, come avrete notato, spero. S'era messo in testa, tanto per farci dispetto, che solo quella là poteva andare. Estroso, estroso era, se solo sapeste. Dopo qualche mese, s'è stancato anche di quella, che poi se ne andava in giro, lungo il fiume, sempre con fasci di fiori tra le braccia, a sproloquiare al tramonto. Dicono che si sia gettata davvero, ma io non ci credo affatto. Avrò trovato qualche attorcucolo di provincia, altro che ritirarsi in convento come il mio ragazzo le aveva lucidamente consigliato di fare. Ma le ragazzine, le adolescenti insomma, la testa ce l'hanno dove dico io e poi per loro i grandi non contano. Non si devono ascoltare. Mai. Sognava di diventare regina, la figliola. Altro che. Disgustoso, no?

MARGHERITA GAUTHIER Ma io, Signora, ero tanto più matura di lui, tanto più consapevole dell'esistenza e dei suoi disincanti. E suo padre, a un certo punto, davanti alle mie resistenze indignate, ha estratto delle carte impreviste, antiche, che alludevano a fasi del mio passato quando lavoravo in rue Huchette, prima che incontrassi il duca. «Noi ci siamo conosciuti, Signora, vero?» mi ha chiesto all'improvviso, mentre si scusava perché stava accarezzando un sigaro e lo annusava

vorace. Forse ero stata una sua conquista giovanile. Io non mi ricordavo, ma lui mostrava di essere stato in Rue Huchette. E dunque era in qualche modo verosimile. Perché la mia età, io l'ho sempre simulata, con tutti. Mi toglievo tanti anni, e mi era facile grazie alla mia pelle liscia, al bianco avorio, o perlaceo.

BRAGADIN C'erano anche delle donne nel fortino più in alto delle mura. Donne però non di alto lignaggio, o abituate bene, come voi. Loro, loro non avevano voluto fuggire ai primi tempi dell'assedio, perché pretendevano di stare al fianco dei loro figli. Per controllare che non morissero. Mi servivano, in fondo, per il morale della truppa. E alcune preparavano le frittelle e tenevano pulite quello che restava delle povere camere. Perché quei pazzi ci lanciavano contro tutto quel che potevano. Ebbene, loro, le donne, le madri, mi guardavano all'inizio orgogliose di me e dei loro bravi figlioli, poi mi fissavano inerti, con occhi sempre più opachi e tremanti. E io non sapevo come rispondere a quei gesti di sconforto.

GERTRUDE Certo che questi qua son quasi peggio della pazza. Alto lignaggio? Nessuno mi ha chiarito chi sia questa signorina, ma dall'aspetto, non direi proprio. E poi quei fiori addosso. Un'altra fuori di testa, forse? Si toglie un bel po' di anni. Nessun dubbio. Falsa giovane, direi. In ogni caso, mai, dico mai, avrei previsto la scenata finale. Che avrebbe potuto, lui così parolaio e nevrotico e in fondo timido, o peggio, fare quella strage. Ma non è vero quello che ha scritto qualcuno, che avrei partecipato alla congiura, che sapevo dei veleni, etcetera. Al contrario. Ero solo tanto stanca, e annoiata, e ferita da una storia troppo assurda. E quelle morti, poi, così tante ed eccessive, e quei cerimoniali odiosi, e falsi. Quando ho sentito allo stomaco una nausea terribile, mentre il respiro cominciava ad andar via, assieme alle forze, ero soddisfatta, in fondo. Sì, soddisfatta. La parola giusta. Libera finalmente.

MARGHERITA GAUTHIER Alto lignaggio? E chi sarebbe abituata bene? Si inganna, capitano-generale, anche se i suoi occhi risplendono come stelle. Lei non parla mai della sua famiglia. Come mai? Sa cosa le dico, lei porta bene la sua maturità d'uomo. Mi permetta allora una domanda personale. Non c'è da qualche parte una moglie infelice, trascurata dalla sua carriera di eroe? Sapeva amare lei, come si conviene, una donna? O era troppo impegnato a pensare solo ai suoi benedetti turchi? Questo silenzio è abbastanza eloquente. Già. Glissons. Già. Beh, beh, beh, potrebbero offrirci qualcosa, dico io, a questo punto. No? Ci fanno parlare e nemmeno un sorbetto. Perché comincia a far caldo, qui. E parliamo da quasi un'ora, mi sembra. Ce lo meriteremmo, no? Venisse un cameriere! Neanche per sogno. Proprio generosi, sono. Davvero generosi. Mi manca tanto la mia Parigi. Là almeno... Sa, mio caro, me mi credevano fanciulla, e invece la mia

anagrafe la conoscevo soltanto io. Ma farmi passare da mantenuta a comune prostituta. Perché ora la Signora sorride? Le ho chiesto perché sta sorridendo, Signora. Ah, mi sbaglio? Meglio così. Dunque, per continuare, non era possibile. Questo era il suo ricatto. Del mio caro suocero mancato, Germont. Questa l'oscura allusione, mentre si sporgeva a guardare il panorama. Era suo padre, in fondo. E quelle spalle s'erano posate, tanti anni prima, a sollevarlo in braccio, forse. E non pensava ancora a distruggermi. Ma se Armando avesse solo per un attimo immaginato me sotto suo padre. No, era impossibile restare in campagna con lui. Vano pensare ad altre gite, alle passeggiate lungo i vigneti, a raccogliere le uova nel pollaio. Era ormai vietato. Dovevo tornare a Parigi e smetterla di sognare. Ma è stato difficile, specie quel ritorno in carrozza. E quando hanno acceso i lumi nel salotto, e sollevate le tende, il tanfo (da mesi le stanze erano rimaste chiuse), quando ho visto i vasi cinesi alti, superbi e dispettosi sul tavolo in fondo, e i fregi coi putti sopra le porte di noce, ebbene ho capito che dovevo solo morire. La tosse, quasi per miracolo, ha ripreso furibonda, per fortuna, e di nuovo la ricerca di fazzoletti. Ma ormai li lascio in giro. Perché, per chi nasconderli, adesso?

Buio improvviso. Voce dello speaker trafelata, quasi spaventata. Ha fretta di chiudere la trasmissione.

SPEAKER Attenzione, attenzione, un po' di silenzio prego. Vi leggo il comunicato ufficiale della Direzione. Abbiamo esaminato bene le vostre storie. E anche il modo con cui le avete esposte. Ma purtroppo gli ascolti sono risultati scarsi, molto scarsi, alla fine. Questo impedisce la vostra permanenza. Abbiamo ricevuto del resto troppe lettere di protesta. Accusano questi racconti di essere noiosi, ammuffiti, legati a vecchia letteratura e voi poco emozionanti, poco coinvolgenti, irritabili e persino un po' smemorati. Almeno arrivare preparati. Parlavate di voi, in fondo! Ci spiace dirlo, ma questo è il verdetto insindacabile dei nostri spettatori. In più, ha sgradevolmente colpito in voi un eccesso di narcisismo, atteggiamento insopportabile in personaggi sconosciuti alla maggior parte dello share. Vi avevamo anche pregati a lungo, supplicato quasi, ricordate?, di dialogare tra di voi, di ascoltarvi. Invece, avete preferito quasi sempre isolarvi in soliloqui spesso penosi e ingarbugliati. Avete giocato male le vostre carte. Sprecata la grande opportunità che vi è stata offerta. Il fatto è che sembrate ignorare come il tempo macina, sfarina tutto, compreso il vostro passato. Comunque, dalla votazione finale è emerso un orientamento favorevole al Signor Bragadin, pur con audience bassa e indice di gradimento quasi insufficiente anche per lui. Ma il capitano è stato nondimeno apprezzato per la sua sobrietà. Ci chiedono da più parti, infatti, di

farlo restare. Dunque, gli altri possono andare. Grazieeee ancora, in ogni caso! Per il rimborso spese, dovete compilare il solito modulo. Bragadin, lei passi subito nell'ufficio contratti. Sono arrivate proposte non di nuove ospitalità presso altri format (per ora nessun agente s'è fatto avanti), ma di una qualche forma di assunzione in qualità di tecnico-consulente, da parte di aziende private, collegate, crediamo, a strategie militari internazionali. Se non altro, le sue parole hanno colpito molti per la loro attualità. Perché forse i suoi turchi stanno tornando. Altri luoghi, altre bandiere, altre ragioni, certo. Ma la religione però è la stessa. Almeno così sembra a noi della produzione. Se non stiamo bene attenti, rischiamo che tra un po' non si parli più di voi (come sta già accadendo), e nemmeno di noi, e dei nostri programmi.

Buio. In lontananza, suoni di bombardamenti, di esplosioni, mescolati a sigle pubblicitarie famose. Poi, sipario.

Schede e recensioni

**Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012-2015).
D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente. Prefazione
di Pietro Gibellini; introduzione e note
di Maria Rosa Giacom. Milano: BUR, 409 pp.**

Michela Rusi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Uscito nel 2012 con *Prefazione* di Pietro Gibellini e per le cure di Maria Rosa Giacom, e ristampato nel 2015 nella collana I Grandi Classici, *L'Innocente* continua il progetto editoriale della BUR di pubblicare in edizione annotata le opere di Gabriele d'Annunzio (già usciti *Il fuoco*, *Il libro segreto*, *Notturmo*, *Il piacere*, *Poesie*, *Le vergini delle rocce*). E come di un classico si può certamente parlare per questo romanzo che, rifiutato da Treves come immorale e troppo debitore a francesi e russi, d'Annunzio deve rassegnarsi a far pubblicare dapprima a puntate sul *Corriere di Napoli* (tra dicembre 1891 e febbraio 1892) e quindi in volume nell'aprile 1892 presso il napoletano Bideri. A tale sede editoriale poco prestigiosa fa però seguito, nei mesi immediatamente successivi, la pubblicazione dell'opera in lingua francese per la traduzione dell'entusiasta Georges Hérèlle, dapprima ancora a puntate sul *Temps* tra settembre '92 e marzo '93 e poi in volume nel 1893 per i tipi dell'editore Calmann-Lévy con il titolo de *L'Intrus*.

Grazie all'attenzione di lettori agguerriti quali Proust e Hoffmannsthal (che nella *Frankfurter Zeitung* a d'Annunzio dedicherà un saggio, sempre nel '93) e alle recensioni apparse sul *Figaro* e sulla *Saturday Review*, il successo dell'*Innocente* sarà dunque europeo prima che italiano, laddove invece «i nostri lividi criticonzoli» erano impreparati a comprenderlo (così lo stesso d'Annunzio nel saggio «Gabriele d'Annunzio e la sua opera» pubblicato nel dicembre 1893 su *La Tavola Rotonda* sotto la firma del prestantone Dr. Ugo Cafiero).

Classico, si diceva, può dunque senz'altro venire definito questo romanzo nel quale i legami ancora evidenti con il Naturalismo sono tuttavia in fase di scioglimento per i passi decisivi che in esso vengono compiuti sui terreni già novecenteschi dell'Io: così Gibellini (8), il quale ribadisce l'insufficiente schematismo a livello critico di distinzioni quali tradizione/innovazione e naturalismo/decadentismo, dal momento che «le acque della scrittura sono troppo mosse e mescolate per essere canalizzate» (5).

Nel suo ampio ed esaustivo saggio introduttivo, Maria Rosa Giaccon (competente dannunzianista di antica ora) ripercorre la storia compositiva dell'*Innocente* e le sue vicende editoriali, dall'iniziale rifiuto di Treves alle quattro edizioni di Bideri al ripensamento dell'editore milanese (che pubblicherà il romanzo nel 1896 inserendolo nel ciclo de I Romanzi della Rosa) a seguito dei consensi europei ma anche di quello di criminologi quali Enrico Ferri e Scipio Sighele, che in Tullio Hermil vedevano confermata l'associazione di genio, delitto e follia teorizzata da Cesare Lombroso. Di rilievo, soprattutto, è la rilettura operata da Giaccon dei materiali che compongono la fitta testura del romanzo, fra elementi presi direttamente dalla vita - soprattutto il rapporto di d'Annunzio con Barbara Leoni, vivo ancora seppure in fase di consunzione durante la stesura dell'*Innocente* - e la fitta intertestualità che lo lega alle fonti letterarie, specie russe e francesi: la annosa e vetera questione dei plagis, insomma, alla quale Giaccon ha già dedicato interventi di rilievo.

Come in filigrana, perciò, nell'*Introduzione* e nelle note al testo la curatrice rilegge i rapporti che nella scrittura di questo romanzo d'Annunzio intrattiene con quella propria (autobiografica e non) e con quella altrui (letteraria e non), in un fitto dialogo che la «straordinaria capacità di assimilazione» dell'autore «trasforma in sua propria sostanza con quel processo misterioso da cui sono uscite le più belle opere di letteratura»: così sempre lo scrittore nel saggio firmato Dr. Ugo Cafiero. E come non essere d'accordo?

Nell'analisi di Maria Rosa Giaccon, lo studio delle fonti diventa funzionale a quello della struttura del romanzo: in particolare nei paragrafi «La voce della memoria e il tempo del racconto» e «Spazio dell'interiore», la curatrice mette in evidenza alcune fra le novità in termini di tecnica narrativa che d'Annunzio apporta alla struttura del romanzo, quali ad esempio l'unificazione di voce narrante e punto di vista sotto l'egida dell'io, che come conseguenze di rilievo vedono «una grande varietà di stili» e «l'affermarsi di un ritmo narrativo propriamente regolato non dallo sviluppo dell'azione, quanto dalla funzione commentativa del protagonista» (36), il che significa distribuzione delle scansioni temporali in modi irregolari, secondo un'alternanza di tempi lunghi e tempi brevi che si libera dai vincoli ottocenteschi per obbedire in modi esclusivi alle esigenze dell'io.

Così del tempo come dello spazio, nel trattamento del quale la funzione oggettivante propria delle coordinate spaziali cede il posto ad una di ordine prettamente simbolico, «segno, all'interno, dei fantasmi mentali di Tullio, cifra, all'esterno, di un *paysage de l'âme* congenialmente predisposto ad accogliere procedimenti di liricizzazione» (40).

L'*Innocente*, afferma Giaccon, si colloca in una «fase di transizione» (40) della sua ricerca nella quale d'Annunzio adotta una «strategia corrosiva» (41) nei confronti della tradizione ottocentesca, tuttavia ancora contenuta all'interno di strutture che restano saldamente mimetiche, tant'è che il

romanzo in questione viene concordemente definito da Prefatore e Curatrice come il più leggibile dei romanzi dannunziani. A contenere le spinte eversive sollecitate dall'imminente imporsi dell'io lirico, aggiunge Giacon (che in particolare alle fonti francesi della scrittura del Pescaresse ha già dedicato saggi di acuta analisi), d'Annunzio si avvale di cellule narrative proprie dei grandi scrittori del realismo francese quali Flaubert, Zola, Maupassant, cellule che sono, ad esempio, la 'passeggiata a due', la figura del *voyeur* o dell'*espion-témoin*, la visione/ascolto alla finestra (così nel paragrafo «La funzione degli antichi maestri: Flaubert, Zola, Maupassant nell'*Innocente*»). Secondo Giacon, infatti, quest'opera viene ad esprimere una profonda contraddizione interna al d'Annunzio scrittore di romanzi, che gli deriva «dall'essere un poeta, e poeta irrefrenabilmente» (41), che perciò in quanto tale concepisce «la 'prosa di romanzo' quale autonomo, differenziato dominio della funzione poetica» (11).

Partendo dalle osservazioni di Maria Rosa Giacon e spingendole un po' in avanti, ci si può tuttavia a questo punto interrogare su quanto sia ancora proficuo ricorrere a una rigorosa distinzione fra prosa e poesia, fra 'poeta' e 'romanziero' per le ricerche in atto a livello europeo nell'ultimo scorcio di Ottocento e nei primissimi decenni del Novecento, nelle quali d'Annunzio si inserisce con consapevolezza e non certo all'ultim'ora. Ci si potrebbe limitare a ricordare la presenza delle cellule narrative sopra ricordate anche nel 'metaromanzo' rappresentato dal *Fuoco* (come lo definisce la stessa Giacon), ma restando alla produzione e alla riflessione dannunziana di questi primissimi anni Novanta, giova ricorrere, ad esempio, ai saggi sui destini del romanzo nell'ambito di una visione consapevolmente europea che lo scrittore pescaresse pubblica fra 1892 e 1893 sulle riviste napoletane *La Domenica del Don Marzio*, *Il Mattino*, *La Tavola Rotonda*. Sarebbe però sufficiente già solo richiamare ancora una volta il saggio «Gabriele d'Annunzio e la sua opera» a firma Ugo Cafiero apparso nelle pagine di quest'ultima il 17 dicembre 1893, già più volte sopra citato perché riprende in modo organico tutti i precedenti, con una visione del percorso già compiuto e di quello in atto che per l'estrema lucidità che lo caratterizza può ancora colpire il lettore dannunziano non del tutto inesperto. Vi si legge, infatti, la consapevolezza che l'*Innocente* rappresenta una fase, nella produzione dell'artista, nella quale culmina il lavoro precedente nella prospettiva di «giungere a una forma più complessa e vitale», secondo un lavoro che di necessità non può essere che «lento e metodico» e che mira a ricostruire «con *tutti i mezzi dell'arte letteraria, la vita totale* di un personaggio *nelle sensazioni, nei sentimenti, nelle idee*» (traggo le citazioni dal volume 2 degli *Scritti giornalistici* di d'Annunzio pubblicato nei Meridiani Mondadori nel 2003 per le cure di Andreoli e Zanetti, dove il saggio in questione si legge alle pagine 141-56; corsivi nell'originale). E se tale affermazione riprende quanto già dichiarato dallo scrittore nell'intervento «Il romanzo futuro» apparso il 31 gennaio 1892

ne *La Domenica del Don Marzio*, essa può essere utilmente agganciata alla dedica a Michetti del *Trionfo della Morte* (datata aprile 1894), dove d'Annunzio ribadisce la volontà di «fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche» e la sua «ambizione più tenace» essere quella di «concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*» (corsivo nell'originale'. Ora, fatto salvo il necessario richiamo alla *littérature wagnérienne* teorizzata da Théodor de Wyzewa, l'intento dannunziano di esprimere nel *Trionfo della Morte* non «la continuità di una favola bene composta ma [...] la continuità di una esistenza individua manifestantesi [...] per un limitato periodo di tempo» (così d'Annunzio nella dedica del romanzo a Michetti) non può non richiamare le sperimentazioni sul romanzo relative al legame fra tempo e scrittura che saranno proprie dei capolavori dell'arte romanzesca del Novecento quali, ad esempio, quelli di Proust e Joyce, il quale peraltro non avrebbe nascosto l'importanza di d'Annunzio nella sua formazione.

Nella ricerca da parte dello scrittore di una *unità* più profonda e soprattutto 'necessaria' rispetto a quella dell'azione' intesa in senso retorico - «l'unità della *vita*: una successione cronologica ininterrotta, di piccoli fatti materiali e morali, monotona come la vita» (come d'Annunzio spiega, sempre relativamente al *Trionfo della Morte*, in una lettera del 16 novembre 1893 a Georges Hérelle; corsivo nell'originale) - consiste la ragione profonda della sua partecipazione a pieno titolo al dibattito europeo sul romanzo. Si può ancora aggiungere che all'interno di tale ricerca di un realismo più vero e profondo rispetto a quello dei meri fatti, che sia cioè un 'realismo della mente', la distinzione fra prosa e poesia viene a perdere di significato (come continueranno a dimostrare le sperimentazioni europee dei decenni successivi). Giuste le osservazioni della Curatrice e mi pare, perciò, che continuare a definire d'Annunzio come essenzialmente e squisitamente 'poeta' sia meno proficuo in termini di comprensione della sua ricerca rispetto a quanto non sia la categoria, *tout court*, di 'scrittore sperimentale', essendo il confluire successivo nella prosa di memoria e nella scrittura 'scheggiata' del *Notturmo* parte di un percorso che egli condivide con le esperienze più significative del Novecento. E come, peraltro, non riconoscere lo statuto di 'scrittore di romanzi' a un autore che alla soglia dei suoi trent'anni aveva già composto opere come *Il piacere*, *L'Innocente*, *Il Trionfo della Morte* e, si vorrebbe aggiungere 'soprattutto' il *Giovanni Episcopo*, che, fatti salvi i debiti con Dostoevskij, precorre con lampante evidenza Pirandello: non solo perché ne anticipa il relativismo, come osservato da Mutterle nella sua monografia dannunziana, ma anche perché nell'interlocuzione franta, interrogativa ed esclamativa del personaggio monologante si avverte già quella che sarà propria di molti personaggi dello scrittore siciliano nei confronti della tragica e grottesca assurdità dell'esistenza.

Mariano, Emilio (2016). *Da Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal «Fuoco» alle «Laudi»*. A cura di Maria Rosa Giaccon. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 252 pp.

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

L'energia e l'originalità della ricerca di Emilio Mariano (caratteri che non sempre sono propri delle opere postume) sono il frutto di fatiche praticate negli anni Ottanta e condotte fino all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso. Il volume viene dal corrente anno ospitato presso le Edizioni Ca' Foscari al n. 3 della Collana Italianistica.¹ Allo studioso venne meno l'opportunità di redigere le «Conclusioni», implicite del resto nella conduzione del lavoro (e nei suoi risultati coscientemente aperti) nonché di rifinire taluni dettagli specie di ordine bibliografico. Tuttavia l'impegno acerrimo della curatrice Maria Rosa Giaccon ha avviato a tali che non chiameremo imperfezioni ma inconvenienti, integrando note e rinvii bibliografici dove incompleti o assenti; è stata salvata così l'integrità del testo, con l'aggiunta di una significativa «Introduzione» nella quale la curatrice si confronta, senza sovrapporsi, con l'orizzonte narratologico del d'Annunzio reso da Mariano.

Nel volume vengono affrontati i nodi della produzione dannunziana approssimativamente nel quinquennio 1895-1900, senza escludere ovviamente incunaboli o preannunci degli anni precedenti, periodo romano e napoletano: dunque un segmento assai ricco in cui si intrecciano, quasi si stipano, la stesura tormentata del *Fuoco*, l'attività di autore teatrale inaugurata con *La città morta* del 1897 e la nascita delle prime *Laudi*. Va subito precisato un tratto sorprendente: risulta come nessuna di quelle componenti venga adottata quale punto di sintesi, apice di una maturazione poetica verso cui chiudere in esclusiva il discorso. D'Annunzio ci viene restituito quale autore in cui ogni spicchio produttivo trova funzionalità negli altri, costituendosi in sistema. Così, l'impianto iniziale di romanzo passionale del *Fuoco* si stacca dal naturalismo proprio attingendo alle

¹ Consultabile sul sito della casa editrice all'indirizzo URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-071-6/>; DOI <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-070-9>.

intersezioni tra musica e teatro del dramma ellenico prima, moderno poi; Benedetto Marcello e Monteverdi si affiancano a Wagner per poi porsi in alternativa col compositore tedesco a conclusione della ricerca narrativa; nelle pause di questi impegni si affaccia la rivelazione della purezza naturale delle prime liriche alcioniche. Mariano ha voluto restituire, con scrupolo limpidissimo, una vitalità creativa sempre disponibile, di cui soltanto un ferrato comparatista quale lui poteva affrontare le divergenti – almeno in apparenza – dinamiche tra un Rolland e Wagner, tra il classicismo carducciano-pascoliano e la scienza filologica tedesca. Va da sé che la presenza nietzscheana è scontata, col superomismo della prima scoperta maturato nella volontà superiore etica ed estetica degli anni di fine secolo.

Il testo di Mariano è innervato da alcuni motivi conduttori di fondo, e uno di questi, forse il principale, sta nel registrare le oscillazioni della discordanza tra arte e vita, tra intreccio passionale e sublimazione artistica. Al centro di queste tensioni tragiche, ovviamente, la personalità della Duse-Foscarina, fattore di superiore conciliazione nelle *Laudi*, protagonista quasi suo malgrado quando a fine 1899 *Il fuoco* dovrà incontrare una soluzione tanto lontana dai progetti iniziali. Tuttavia, stando a Mariano, da sondaggi, verifiche e prove, resta dimostrata «l'assoluta centralità di Eleonora nella creatività di Gabriele» (212). E questa si pone come un altro fondamentale 'continuo' a cui l'argomentazione di Mariano ritorna.

Portare in luce una simile dinamica, seguirla nelle sue svolte e cadute, conduce – curiosamente – a un andamento mosso e mai scontato dell'indagine critica; ricorrendo all'impiego di quelle che l'autore definisce «macrofonti», ad esempio l'apollineo e il dionisiaco, si ottiene un movimento conoscitivo mai scontato, dove ogni pregiudiziale ideologica è stata sorvolata. Ancora, al lettore che si sia addentrato nei meandri quasi imprenditoriali (attributo cui ricorre più di una volta Mariano stesso) della produttività dannunziana negli ultimi anni del secolo, specie sul versante teatrale, l'esplosione delle *Laudi* suona come autentica sorpresa: intendiamo dire che da un laboratorio tecnicamente così severo e coerente come quello dell'ultimo Mariano emana una piacevolezza narrativa, la felicità di un critico che ha raggiunto una simbiosi intellettuale con il suo poeta.

Il vero fulcro di questo inedito consiste, più che nell'esplorare analiticamente opere singole, nel rendere le ragioni dettagliate di una genesi e degli sviluppi potenziali di essa. Davvero curioso e soltanto suo il metodo di Mariano, che in queste pagine ha conseguito, a mio avviso, la sua realizzazione più matura. In fin dei conti si tratta di un procedere che si pone all'opposto di una pura indagine stilistica: si appoggia in misura cospicua ai materiali archivistici e conseguenti obblighi filologici, e al tempo stesso punta a ricomporre una storia non di frammenti. Rende in tal modo induttivamente un'unità composta di più opere, riportata a un blocco di vita da non confondere con una linea banalmente biografica (in fin dei conti, simile proposito di sublimazione, o se si preferisce idealizzazione, era in

d'Annunzio stesso); Mariano ricorre alla definizione di «biografia totale», nel senso di *Erlebniss*, conoscenza.

La scrittura dell'inedito non risulta mai divagante, è addirittura schematica e persino spigolosa, tutta nutrita di dati e caratteristica di questo studioso, che lo approssima a un altro benemerito dell'approccio tra d'Annunzio e Venezia praticata in una chiave solo apparentemente minore: Gino Damerini. La genesi dei testi, si diceva, viene resa in maniera impeccabile, perché in una tessitura critica 'totale' (simultaneità anziché successione di esistenza, poetica, parola testuale) ogni episodio assume la posizione consona in un quadro che a questo punto pertiene a pieno titolo alla storia maggiore.

Rassegna di pubblicazioni per il centocinquantenario della nascita di Gabriele d'Annunzio

Alberto Zava
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

L'occasione dei centocinquant'anni dalla nascita di Gabriele d'Annunzio ha dato un ulteriore impulso al sempre vivo interesse che la figura del Vate suscita, sia in relazione ai molteplici contesti di creazione letteraria da lui praticati sia nei confronti del profilo controverso dell'uomo, sia come abile interprete di tendenze e di spinte artistiche diverse sia come necessario termine di confronto con chiunque nel primo Novecento si sia cimentato nell'agone poetico-letterario.

Tra le istituzioni che in Italia si occupano di d'Annunzio con maggiore assiduità e impegno, una menzione d'onore va al Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara, fondato da Edoardo Tiboni, ora presidente onorario, e diretto da Dante Marianacci; per il centocinquantenario propone infatti la pubblicazione degli atti del 39° Convegno Nazionale di Studi dedicato a *La fondazione del mito. Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, svoltosi a Pescara dal 15 al 17 novembre 2012, con uno sguardo critico attento sui rapporti tra due dei maggiori campioni della poesia novecentesca italiana e sulle istanze del movimento futurista in merito al suggestivo tema del mito, fornendo un contributo ricco e sfaccettato da parte delle voci più autorevoli del panorama critico dannunziano, competenza confermata dalla circolarità costitutiva di molti degli interventi che riecheggiano in altre pubblicazioni dedicate alla celebrazione. Tra i contributi del convegno, che unisce all'anniversario dannunziano quelli contigui dei cento anni dalla morte di Pascoli e dal Manifesto tecnico del Futurismo (1912), segnaliamo la ricostruzione di Giorgio Bárberi Squarotti dei rapporti tra Pascoli e d'Annunzio, rilevando nel primo un maggior grado di modernità; le riflessioni di Mario Cimini sulle poetiche di Pascoli e d'Annunzio, organica per il primo, multisfaccettata e metaletteraria per il secondo; la sottolineatura del futurismo implicito in *Forse che sì forse che no*, con la celebrazione del mito della velocità e della bellezza moderna contrapposta a quella passata, da parte di Gianni Oliva; le differenti prospettive da cui Pascoli e d'Annunzio plaudono all'esperienza libica (opportunità di lavoro per il primo, affermazione espansionistica per il secondo) inquadrate da Simona

Costa; l'attento sguardo su *La contemplazione della morte* di Angelo Piero Cappello, pura prova di prosa di ricerca di d'Annunzio dedicata a Pascoli; il focus di Giuseppe Leonelli sulla Versilia, paesaggio comune a Pascoli e a d'Annunzio, ma rurale per il primo, marino e mitizzato per il secondo; il differente atteggiamento critico di Pascoli e d'Annunzio nei confronti del mito, inquadrato da Pietro Gibellini: d'Annunzio cerca il mito nella realtà attuale, travestendola, Pascoli interpreta episodi di poesia antica con sensibilità moderna; la figura di Ulisse al centro del contributo di Milva Maria Cappellini, che recupera le due differenti prospettive sull'eroe antico, visto da d'Annunzio come guerriero, navigatore e conquistatore, da Pascoli in un'aura di viaggiatore nostalgico.

Risultato di una giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni, svoltasi a Bergamo il 26 maggio 2012, il volumetto *L'officina di d'Annunzio* - a cura di Maria Maddalena Lombardi e pubblicato dalla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo con il patrocinio del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia -, grazie agli interventi di Pietro Gibellini (coordinatore della giornata), di Raffaella Bertazzoli, di Cristina Montagnani e di Clelia Martignoni ripercorre gli itinerari metodologici e critici dello studioso e della sua lezione interpretativa dannunziana: le suggestioni del mito, dalle differenti prospettive dell'onda futurista, di Pascoli e di d'Annunzio, il complesso laboratorio poetico dell'autore, le implicazioni tecnico-metriche del d'Annunzio tragico e i diversi livelli e le pieghe della sua prosa; completano il volume il folto carteggio tra Franco Gavazzeni e Gianni Mussini, un 'percorso tra filologia e amicizia' come recita il sottotitolo, e la ristampa della recensione che Pietro Gibellini pubblicò all'uscita del volume dello studioso *Sinopie di "Alcione"* (1980), nel numero 23 dell'ottobre 1981 di *Studi e problemi di critica testuale*.

Gabriele d'Annunzio 150. «Vivo, scrivo» è il titolo del convegno (Pescara, Aurum, 12-13 marzo 2013), di cui Giordano Bruno Guerri, nel quarto numero de *L'Officina del Vittoriale*, ha curato gli atti, che propone una nuova visione prospettica su quattro specifiche dimensioni d'indagine: la figura di d'Annunzio scrittore, il suo rapporto con la scrittura del Novecento, la dimensione eroica di d'Annunzio e la sua modernità. Nella prima sezione, al centro dell'intervento di Pietro Gibellini la particolare visione dannunziana del moderno velato del passato, cui si ricollegano le riflessioni di Raffaella Bertazzoli sul rapporto di d'Annunzio con Pascoli in merito al paradigma dell'Antico; con Clelia Martignoni al centro dell'indagine sulla scrittura dannunziana è il caso delle *Faville del maglio* e l'interesse di d'Annunzio per la prosa d'arte, collocabile già all'altezza degli anni Dieci del Novecento; Carla Riccardi dedica uno sguardo attento a quell'«arte nuova» del «diario» del *Notturmo*, nata dalla circostanza dell'incidente del 1916 e dalla conseguente necessità, a causa del bendaggio, di scrivere su cartoncini frasi brevi, concise. Tra i contributi appartenenti alle altre sezioni del volume ricordiamo, grazie a Maurizio Serra, Stefano Trinchese e

Francesco Perfetti, gli sguardi sull'interventismo dannunziano, sull'avventura di Fiume e sul rapporto del Vate con Mussolini; Giovanni Isgrò mette in evidenza la modernità del teatro dannunziano, sottolineandone anche alcuni aspetti sperimentali; grazie a Mariko Muramatsu inoltre viene indagato l'interesse di d'Annunzio per la tradizione e la forza giapponese.

Con la prefazione di Raffaella Bertazzoli e a cura di Cecilia Gibellini vengono pubblicati nel 2015 gli atti di *"Io ho quel che ho donato"*, convegno di studi svoltosi a Verona il 20 e 21 marzo 2013, in un volume che, sotto l'insegna del celebre motto, raccoglie le fonti, le influenze e le direzioni della creazione letteraria dannunziana, con contributi che in alcuni casi si ricongiungono nel già citato intreccio critico dell'interesse dannunziano, segno, oltre che di viva partecipazione a studi e problematiche, anche della funzione di grande efficacia del laboratorio d'indagine in cui gli studiosi si confrontano sulla figura e sulle principali questioni legate all'autore. Nuovamente al centro dell'attenzione grazie a Gianni Oliva le dinamiche relative alla modernità di d'Annunzio, profeta della bellezza moderna e della velocità; fondamentale l'analisi di Annamaria Andreoli che approfondisce il rapporto tra il Vate ed Eleonora Duse, facendo emergere risvolti che rimettono in gioco le direzioni che buona parte della critica attribuisce al loro sodalizio; Dante (con Fabrizio Cigni), Shakespeare (grazie a Giorgio Zanetti), il Seicento letterario (grazie a Rosaria Antonioli) e Nietzsche (con il contributo di Gherardo Ugolini) sono reagenti attivi il cui influsso viene sondato nella produzione dannunziana, proponendo prospettive valutative che allargano gli orizzonti del vasto panorama culturale del poeta; Niva Lorenzini conferma la solida presenza della poesia dannunziana nel contesto novecentesco con il suo contributo dedicato a «D'Annunzio e la tradizione del Novecento. Postille ungarettiane»; Maddalena Rasera fornisce un quadro complessivo sul rapporto con la cultura francese nel ricco panorama critico degli studi di Guy Tosi.

A conclusione della breve rassegna non possiamo non ricordare con un veloce accenno anche il contributo che il dipartimento di Studi umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia ha voluto dedicare a d'Annunzio nell'occasione del centocinquantesimo, declinando nelle sue diverse espressioni il rapporto tra l'Imaginifico e Venezia; il convegno, *Venezia per d'Annunzio. Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura*, svoltosi il 4 e il 5 novembre 2013, ha trovato esito in volume proprio nel secondo fascicolo di *Archivio d'Annunzio*, rivista che costituisce essa stessa ulteriore conferma della vitalità di un autore che non smette di suscitare interrogativi, provocare letture ed evocare nuovi e suggestivi tagli interpretativi.

Bibliografia

- Centro Nazionale di Studi Dannunziani (2013). «La fondazione del mito. Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo = Atti del 39° Convegno nazionale di studi (Pescara, 15-17 novembre 2012)». *Oggi e domani*, 63-64.
- Lombardi, Maria Maddalena (a cura di) (2013). *L'officina di d'Annunzio = Atti della giornata di studi in ricordo di Franco Gavazzeni* (Bergamo, 4 maggio 2012). Bergamo: Biblioteca Civica Angelo Mai.
- Guerri, Giordano Bruno (a cura di) (2014). *Gabriele d'Annunzio 150. «Vivo, scrivo» = Atti del convegno internazionale di studi* (Pescara, Aurum, 12-13 marzo 2013). Milano: Silvana Editoriale.
- Gibellini, Cecilia (a cura di) (2015). *“Io ho quel che ho donato” = Atti del convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° anniversario della nascita* (Verona 20-21 marzo 2013). Milano: CLUEB.
- Venezia per d'Annunzio. Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura* (2015) = *Atti del convegno di studi* (Venezia, 4-5 novembre 2013) [online]. *Archivio d'Annunzio*, 2. URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/2015/2/>.

Rivista annuale



Università
Ca' Foscari
Venezia

