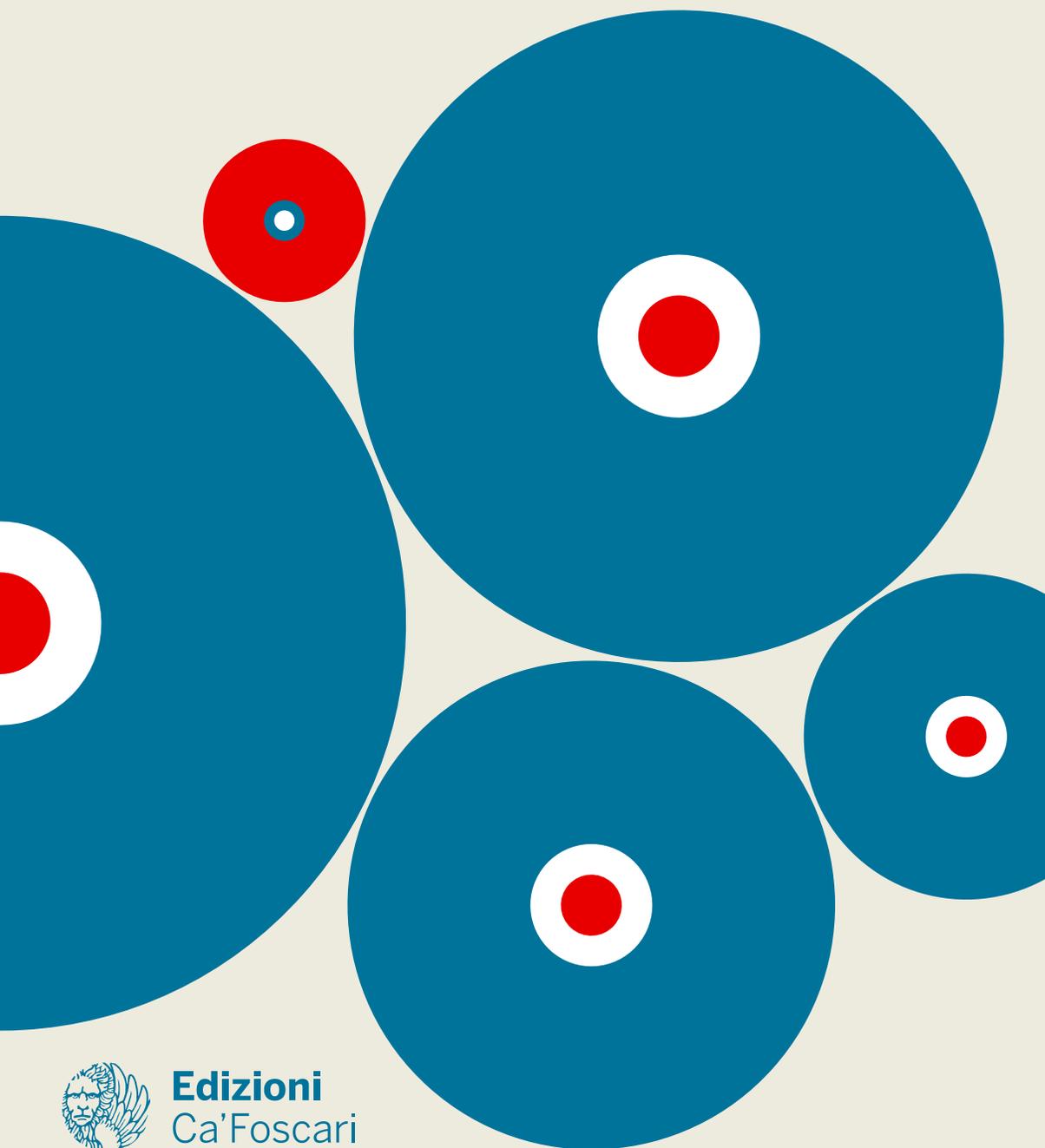


Archivio d'Annunzio

Vol. 10 Ottobre 2023

e-ISSN 2421-292X



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio

Direttori

Ilaria Crotti

Pietro Gibellini

Paolo Puppa

Michela Rusi

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

Fondazione Università Ca' Foscari

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

URL <http://ecf.unive.it/it/edizioni4/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) Michela Rusi (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) Elena Ledda (Centro Nazionali di Studi Dannunziani) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, Italia) Alessandro Scarsella (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, Italia) Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz) Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luciano Curreri (Université de Liège, Belgique) Nicola Di Nino (Universitat Autònoma de Barcelona, España) 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, Italia) Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia) Elena Valentina Maiolini (Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como, 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) Carlo Santoli (Università degli Studi di Salerno, Italia) Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Veronica Gobatto (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) Alessandra Trevisan (segretaria) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

Editore Edizioni Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di doppia 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: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Sommario

Introduzione

Ilaria Crotti 1

ARTE COME NATURA / NATURA COME ARTE

Il doppio sguardo sul paesaggio. D'Annunzio tra ecocritica e poesia

Raffaella Bertazzoli 7

«Io guardo la placida scena e dipingo». Visioni e cromatismi della natura in *Primo vere* (1880)

Barbara Stagnitti 27

Note per una lettura del paesaggio olfattivo in *Terra vergine*

Ilaria Crotti 43

Un idillio dannunziano

Laura Melosi 55

Il colore in *Terra vergine* di d'Annunzio: bibliografia critica e nuova proposta di lettura

Carlo Santoli 65

La casa, il bosco, il giardino Letture ecocritica del *Sogno d'un mattino di primavera*

Cecilia Gibellini 77

«L'amante delle cose»: su natura, arte, scrittura nei *Taccuini*

Michela Rusi 91



CIVILTÀ DANNUNZIANA

- D'Annunzio, Fedra e un volgarizzamento ovidiano**
Edoardo Ripari 105
- Dal 'grande scrittore' al 'generale imperialista'**
La ricezione di d'Annunzio in Cina
Yi Yang 123
- «Vorrei essere l'Unica!». Lettere inedite
di Olga Treves Ferraguti a Gabriele d'Annunzio**
Simone Di Valerio 139

RECENSIONI

- Simone Maiolini, Patrizia Paradisi
I motti di Gabriele d'Annunzio.
Le fonti, la storia, i significati
Maria Belponer 157
- «D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica»**
Alessio Arena 161
- Pietro Gibellini
L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922
nelle parole dello scrittore
Elena Santagata 167

Introduzione

Ilaria Crotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Il presente volume, corrispondente al decimo della rivista, pertanto tappa anniversaria cui i Direttori intendono attribuire una significanza singolare, è dedicato alla dialettica insistita che ricorre tra i poli di arte e di natura nel pensiero estetico e nella produzione giornalistica, epistolare, saggistica, poetica e narrativa di d'Annunzio - poli riletti alla luce di uno dei domini teorici che ha suscitato viva attenzione nel dibattito internazionale degli ultimi decenni, vale a dire l'ecocritica.

Domini, codesti, che all'altezza del terzo volume della rivista, risalente al 2016, erano già stati oggetto di letture avvedute, declinate, tuttavia, sul versante più specificatamente paesaggistico, recepito altresì in accezione spazio-temporale. Infatti il titolo là attribuito alla sezione *Officina dannunziana* figurava essere *D'Annunzio e il paesaggio*. E va segnalato che detto fascicolo si era pregiato di una puntuale rassegna bibliografica di Marialuigia Sipione, di sicura utilità per gli studiosi.

L'apporto di Raffaella Bertazzoli non si limita, qui, a offrire un bilancio teorico molto avvertito dei diversi ambiti metodologici dell'*ecocriticism* e del dibattito che continuano a suscitare - come provano i rimandi agli assunti, ad esempio, di Biagini e Bennet, Clark e Iovino, Love e Scaffai, per accennare ai contributi di alcuni studiosi. In esso, infatti, ci si impegna a storicizzare le diverse fasi dell'ideologia e dell'estetica ecologista dannunziana, a partire dalla prima, vale a dire la giornalistica, per poi passare a quella narrativa, indi soffermarsi sulle prove liriche delle *Elegie romane*, dove le immagini di una natura minacciata, segnata da privazione e perdita, si accampano focali. Barbara Stagnitti, da parte sua, riserva una riflessione circostanziata ai cromatismi e agli effetti visivi, pittorici e olfattivi che ricorrono nella prima silloge poetica del pescarese, *Primo vere*, dando prova di sensibile competenza, non solo nel cogliere le acclamate reminiscenze carducciane, ma anche nel segnalare le variazioni

tonali destinate a subentrare all'altezza della seconda, e ben più corposa edizione, che data 1880.

Le tracce del 'leopardismo' dannunziano, in particolare in questa prima prova poetica, sono state inseguite con acribia da Laura Melosi, la quale ha riletto in particolare la lirica *Nox*, avvalendosi di strumenti ermeneutici, semantici e lessicali pronti a dare conto delle gradazioni di luminosità/oscurità che emanano dai campi tematici del lunare e del notturno, ricorrenti in modi e forme indicative nella produzione seguente. Chi scrive, d'altro canto, tenendo sottotraccia il magistero offerto dal coevo *Vita dei campi*, si è soffermata sulle variazioni visive, cromatiche e soprattutto olfattive che dominano nell'esordio novellistico dannunziano, *Terra vergine*, nell'intento di selezionarne in crescendo le occorrenze, anche quelle più inquietanti, ravvisate sia sul versante meramente fisiologico che su quello psichico.

Carlo Santoli, da parte sua, arricchisce l'analisi operando un bilancio calibrato del dibattito critico che, a partire dalle pagine di Pietro Pancrazi, fondatamente rilette, ha sondato con profitto le valenze, sia letterali che traslate, della *parole* dannunziana, focalizzando in particolare le gradazioni cromatiche che attraversano *Terra vergine*.

La casa, il bosco e il giardino sono, invece, i tre nuclei spaziali e tematici che hanno suscitato l'interesse interpretativo assegnato da Cecilia Gibellini al debutto teatrale del pescarese, *Sogno d'un mattino di primavera* - occasione certo significativa per approdare a una rilettura ecocritica della scena dannunziana finora poco esplorata, accorta anche nell'enucleare il paesaggio cromatico, sia il reale che l'immaginario.

Sono, invece, i *Taccuini* il centro d'interesse opportunamente prescelto da Michela Rusi per rileggere le coordinate spaziali che qualificano la prova, messe in luce sullo sfondo di una vigilante riflessione stilistica che, soffermandosi su alcune soluzioni sintattiche, dall'andamento paratattico ed ellittico, non trascura la gittata semantica di determinate figure retoriche, come ad esempio la sinecdoche.

Insomma, gli scenari naturali e culturali come i paesaggi tematologici con cui le studiose e gli studiosi si sono misurati nella presente occasione non possono non contribuire a una rilettura metodologicamente oculata del dittico natura-cultura, vale a dire di una delle prospettive problematiche che anche la letteratura del XXI secolo non cessa di cogliere, data la drammatica emergenza climatica in atto.

Particolarmente nutrita la sezione *Civiltà dannunziana*, che, nelle intenzioni programmatiche dei Direttori, è destinata a ospitare il dialogo insistito ricorrente tra testi e contesti dannunziani, nel loro misurarsi e venire a patti con le tradizioni culturali e letterarie passate, presenti e future.

Confermano dette finalità tre studi. A partire dall'analisi serrata che Edoardo Ripari indirizza alla 'lunga fedeltà' consacrata da

d'Annunzio all'*auctor* latino per eccellenza, vale a dire Ovidio – un'attenzione emblematica, verificata per il tramite del volgarizzamento in prosa delle *Metamorfosi* di Arrigo Simintendi, volta a fare il punto sulla natura duplice, tragica e assieme epica, che permea i tre atti di *Fedra*.

Per quanto concerne la ricezione extraeuropea della figura dannunziana, ecco l'apporto del tutto inedito di Yang Yi, impegnato a mettere a fuoco alcune delle immagini, non sempre concordi, che il pescarese ha proiettato nella Cina degli anni Venti e Trenta del secolo scorso, vagliando in particolare le prese di posizione di Mao Dun, per un verso, e di Lu Xun per un altro.

Simone Di Valerio, infine, ci sorprende con un manipolo di lettere della colta nipote di Emilio e Giuseppe Treves, Olga, coniuge del ferrarese Arnaldo Ferraguti (1862-1925), pittore e incisore dei volumi Treves, che offre testimonianza di una intensa relazione amorosa col d'Annunzio, tenuta rigorosamente segreta per volontà di entrambi e rimasta finora inedita. C'è da rilevare che già la selezione dei sei pezzi qui editi, che datano dal 31 dicembre 1902 al 13 novembre dell'anno seguente, arricchiscono di volti e di voci nuove la già sconfinata vicenda biografica del pescarese, rivelandone ulteriori dettagli, come per i 'casi' di Amaranta, Giuseppina Mancini, e della figlia Renata Anguissola di San Damiano.

A compimento del fascicolo, come di consueto, a conferma dell'attenzione che la rivista riserva al dibattito critico in corso, ecco lo spazio delle recensioni; la prima delle quali dedicata da Alessio Arena al numero monografico che *Sinestesie* (XXIV, 2022) ha intitolato a *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, la seconda da Maria Belponer al volume di Patrizia Paradisi e Simone Maiolini, *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia* (Silvana Editoriale, 2022), mentre la terza da Elena Santagata a *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*, a cura di Pietro Gibellini (Ianieri Edizioni, 2022).

Arte come natura / natura come arte

Il doppio sguardo sul paesaggio. D'Annunzio tra ecocritica e poesia

Raffaella Bertazzoli

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The essay aims to relate the term 'ecocriticism' to Gabriele d'Annunzio's literary production in defence of the historical order of the city of Rome. Beginning with his journalistic activity in the 1980s, d'Annunzio denounced the cultural mediocrity of his time, and in his novel *Vergini delle rocce*, d'Annunzio compares the destruction of Roman monuments to the political decadence of contemporary society. The beloved places and spaces in and around the city are charged in the *Elegie romane* with values and sentiments as *paysage de l'âme*.

Keywords Ecocriticism. D'Annunzio. Journalism. Urbanistic plan. Rome. Novels. Poetry. Elegie romane.

Sommario 1 Su alcune necessarie premesse. – 2 La bellezza minacciata. – 3 Le cicatrici dei luoghi. – 4 L'anima nella pietra.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-25
Accepted 2023-07-06
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Bertazzoli | 4.0



Citation Bertazzoli, R. (2023). "Il doppio sguardo sul paesaggio. D'Annunzio tra ecocritica e poesia". *Archivio d'Annunzio*, 10, 7-26.

Dichterisch wohnet der Mensch
auf dieser Erde
(F. Hölderlin)

1 Su alcune necessarie premesse

Se partiamo dall'assunto che la letteratura può essere un ideale e cruciale *medium* finzionale per descrivere le peculiarità, le specificità e i mutamenti di un ecosistema naturale e culturale, la definizione generale di *ecocriticism* si qualifica come discorso rivolto alle espressioni dell'immaginario (narrativa, poesia, saggistica), in cui sia centrale il rapporto tra l'uomo e il suo *milieu* abitativo. Scrive Lawrence Buell che

l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la letteratura, (ma anche le arti) ha concepito il rapporto tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. (2013, 4)

Sotto la rubrica di etica ambientalista e una nuova ottica di abitare il mondo, la creazione letteraria segue un itinerario inter e transdisciplinare, in cui la sinergia forte tra linguaggio e *inventio* identifica la capacità della parola di farsi discorso critico. Descrivere la terra, decifrare i segni che la caratterizzano, secondo una prospettiva di matrice ecologica, significa riflettere sulla condizione umana e sul suo destino, attribuendo alla letteratura il compito di farsi strumento di consapevolezza e, quando necessario, di denuncia di ciò che viene sottaciuto o rimosso dalla rappresentazione culturale. Funzione di questa letteratura è guardare a una nuova etica ed estetica, rivolgendosi alle immagini della natura intrecciate alle dinamiche storico-sociali (cf. Love 1996).

Per gran parte, la scrittura ecologica si è riconosciuta attraverso narrazioni che poggiano saldamente sulle fondamenta formali del genere e dello stile, traendo le ragioni del suo essere 'testo' nell'intreccio di elementi letterari innovativi e valori culturali tipici della società. Quando è un testo letterario a individuare temi legati ai valori ecologici, si rende necessario che questi si accompagnino alla capacità di evidenziare le: «procedure che esaltano la [loro] percezione [...] mostrandone i contrasti problematici, ridiscutendone le implicazioni» (Scaffai 2017, 58).

Nel suo processo storico, l'*ecocriticism* come disciplina critico-metodologica, legandosi ai *Cultural Studies* e ai *Visual Culture Studies*, agli studi sulla spazialità, sull'ambiente e il paesaggio, evolve verso una prospettiva socio-centrica, in cui entrano in relazione principi filosofici ed epistemologici, imperativi etici ed estetici. Analizzando i rapporti che intercorrono tra l'uomo con il restante ecosistema, William Rueckert declina il termine *ecocriticism* come giudizio criti-

co (*kritis*) sulla dimora-casa (*oikos*) dell'umanità, ponendo una forte attenzione al dato interpretativo dei segni che caratterizzano l'ambiente (cf. Rueckert 1978). Puntando sull'aspetto interdisciplinare dell'*ecocriticism*, Timo Maran assume un'interessante prospettiva, coinvolgendo nel rapporto con l'ecologia le relazioni segniche della semiotica (*ecosemiotics*). Estendere lo studio dei segni al sistema ecologico significa considerare gli oggetti come «relational or in relations with other objects and phenomena» (Maran 2007, 279).

Scorrendo velocemente le traiettorie del tema ecologico, che attraversa la tradizione letteraria con *topoi* consolidati, osserviamo come la prima fase del canone ecocritico (Emerson, Thoreau) poggi sulla formalizzazione del concetto di *nature writing* (cf. Salvadori 2016). Le narrazioni nascono dall'esperienza diretta dell'autore a contatto con i luoghi incontaminati del mondo animale e botanico, lontano dalle aree civilizzate, nel tentativo di comporre un conflitto tra l'io e la natura che l'umanità civilizzata sente sia come aspirazione all'armonia, sia come felicità perduta. Il testo si configura secondo precise modalità retoriche e di genere (autobiografie, memorie di viaggio, ecc.), dove il rapporto proto-ecologista tra l'uomo e il suo spazio è coniugato secondo un nuovo concetto trascendentalista di *wilderness*.

Circoscrivendo i confini del *nature writing*, l'ecocritica passa da una nozione generica di 'natura' della prima fase ecologista a un più complesso concetto di ambiente, in cui l'opera letteraria assume una precisa e polifonica identità culturale (cf. Clark 2011). In uno scritto pionieristico, Raymond Williams aveva allargato la visione sul concetto di paesaggio, identificandolo come una «structure of feeling», nel senso di un insieme di sentimenti, di manifestazioni e di esperienze condivise da una stessa comunità (cf. Williams 1973). Accanto dell'idea di tempo, rappresentato secondo coordinate hegeliane, lo spazio, semantizzato sul piano verbale e iconico, s'impone come luogo della narrazione e veicolo di valori (cf. Lando 2012).

Questa sostanziale virata critica trasforma la rappresentazione contemplativa dei luoghi in una narrazione in cui il paesaggio non è più, o solo, espressione di valori etici ed estetici assoluti, ma portatore di complessità antropologiche, storiche e sociali, viste nelle varie fasi della loro trasformazione (cf. Buell 1995). Doreen Massey parla dei luoghi come di identità multiple, in cui i processi che si manifestano all'uomo sono percepiti come elementi di una realtà in mutamento, intrecciati a forme dell'immaginario (Massey 1994). La relazione tra l'umano e il materiale orienta l'analisi verso contesti ibridi, in cui natura e artificio si mescolano, influenzandosi (cf. Slovic 2010). In un intreccio semiotico ed ermeneutico: «i luoghi di una cultura si manifestano nel linguaggio letterario», ma nello stesso tempo: «la letteratura partecipa alla costruzione - o decostruzione - di spazi, di semantiche geopolitiche e geoculturali» (Fiorentino 2012, 15).

La *mise en abîme* di questi luoghi come «porous boundaries» è materia specifica dello *spatial turn*, in cui lo spazio percepito e spazio vissuto s'interseca con il concetto liquido di eterotopia (cf. Soja 1989). Le aree urbane, le periferie cittadine, le zone agricole e quelle industriali, i limiti di frontiera, sono tutti luoghi d'interscambio fra natura e civiltà con cui il testo letterario si confronta e s'interroga. La città rappresenta esemplarmente i confini porosi in cui si fondono continuamente elementi umani e strutture materiali come gli edifici, o elementi vegetali come i parchi e i giardini (cf. Turi 2016).

Attraverso l'approccio critico del *material ecocriticism*, la proposta di matrice anglosassone che collima con lo spazio semantico del *material turn*, si giunge a un radicale ripensamento delle epistemologie ed etiche tradizionali (cf. Glotfelty, Fromm 1996). Dal generale discorso sull'ambiente (*environmental turn*) si passa a una natura rappresentata come un testo (*nature-text*), concetto fondante per meglio comprendere i metodi applicativi dello studio dei legami tra gli organismi e i loro ambienti. Le forme materiali si caricano della potenzialità di essere storie, realizzando un'«osmosi semiotica tra un testo scritto e un testo vivente», in cui agiscono narrazioni collettive degli esseri che vi dimorano (Iovino 2015, 105). L'ambiente fisico e umano si apre a nuove prospettive, nel tentativo di avvicinare il confine tra i due mondi (cf. Wheeler 2006).

Fin qui, brevemente, alcuni assunti teorici del discorso ecocritico, passando attraverso le ragioni etico-politiche, sociologiche e pedagogiche, tali da giustificare lo spostamento del codice linguistico-descrittivo della realtà verso quello culturale (cf. Biagini 2020). Date queste premesse generali sui vari passaggi che hanno interessato la disciplina, possiamo leggere gli scritti dannunziani secondo un'ottica ecocritica? E con quali significati?

Tradotto in termini correnti, il contributo di d'Annunzio alla riflessione ecologica, su cui intendiamo soffermarci (scelta per necessità circoscritta), si definisce cronologicamente tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta. In particolare, questa fase della produzione dannunziana si presta ad essere interpretata come un'idea di mondo ambientalista, legata ai mutamenti socio-politici.

Lavorando su vari piani di immagini, effetti di stile e di linguaggio, la scrittura diventa sia strumento politico-ideologico sia coscienza critica di una missione, il cui comun denominatore si riconosce in principi di matrice estetica, etica ed emozionale.

Nella prima fase giornalistica domina uno dei capisaldi dell'ideologia ecologista: il conflitto tra etica della bellezza e tornaconto economico. Gli articoli si possono rubricare sotto forma di critica ambientalista, in cui elemento umano, naturale e sociale si integrano. D'Annunzio analizza il rapporto tra uomo e ambiente sia urbano sia rurale, denunciando le aporie economiche che lo governano. I luoghi, considerati nella loro complessità culturale, si manifestano come te-

sti i cui segni visibili narrano storie e parlano delle continue trasformazioni che incidono sulla loro struttura.

Nei romanzi, attraverso il paradigma narratologico, d'Annunzio si pone al centro come soggetto/protagonista con uno sguardo ecologico/estetico, interpretando il mondo come soggetto di un dialogo in cui i luoghi sono parte sostanziale dell'espressione narrativa e mai fondale inerte. In particolare, il romanzo del sogno superomistico, narrato nelle *Vergini delle rocce*, pone in antitesi la decadenza di Roma, alienata anche nella materiale fisicità dei luoghi, al mondo arcaico e mitizzato di un'infanzia ritrovata. Nella sequenza degli avvenimenti, il senso del luogo s'intreccia saldamente al tempo irridimibile del presente. Il tema politico, che si legittima nel costante paragone tra il presente mediocre e il passato eroico, s'incardina alla metafora della 'rovina'.

Compito della scrittura simbolica e sublimata dell'immaginazione poetica è la rappresentazione del paesaggio naturale come dato estetico e sede d'emozioni, dove l'idea della precarietà viene interpretata dal genere elegiaco. Il tema ecologico della natura minacciata, che d'Annunzio percepisce come privazione e perdita nell'azione del *poiein*, trova una sua espressione importante nell'*Elegie romane*.

2 La bellezza minacciata

Giunto a Roma diciottenne nel 1881, d'Annunzio sperimenta, in parallelo alle prime prove poetiche, una scrittura che lascerà segni anche nei futuri romanzi. Grazie a favorevoli entrate, il giovane e intraprendente Gabriele scrive per almeno sei giornali, il *Capitan Fracassa*, *La Domenica del Fracassa*, la *Cronaca Bizantina*, *La Tribuna*, il *Fanfulla*, e il *Fanfulla della Domenica*.¹ Roma e il suo mondo offrono tematiche per un apprendistato giornalistico e per l'affinamento di una *techne* scrittoria valorizzata lungo l'intera sua vita.

Tra gli argomenti più diversi, che qualificano le centinaia di pezzi giornalistici, soprattutto di carattere 'mondano', il giovanissimo cronista ritaglia uno spazio significativo anche per una critica che potremmo definire 'militante' nei confronti del processo di riedificazione che stava modificando radicalmente l'assetto storico della Capitale.

D'Annunzio interpreta un'eredità culturale di matrice romantica, che riconosce alla creazione artistica del passato un'elitaria primazia rispetto alla produzione di una contemporaneità svilente. Pa-

¹ Sull'argomento cf. *D'annunzio a Roma* (1990) e in particolare le seguenti relazioni: Paratore, *Le visioni di Roma e «Il piacere»*; Gibellini, *D'annunzio critico d'arte e il suo gusto 'romano'*; Felici, *Le cronache romane*.

radigma di questa impostazione culturale, nel senso di una tutela del patrimonio ambientale, è rappresentato dall'opera *Le pietre di Venezia* (1851) in cui John Ruskin aveva descritto la lenta e inarrestabile decadenza della città lagunare, legandola al degrado dell'arte in tutti i suoi aspetti. La conoscenza dei preraffaeliti inglesi avvicina d'Annunzio anche all'idea organicista di William Morris (ma anche di Ruskin) che contemperava etica e natura in un prodotto che mostrasse evidente l'armonia tra l'uomo e il suo ambiente.

Il suo impegno, pubblico e privato, si rivolge alla difesa di oggetti d'arte travolti dal vento della modernità come monumenti, affreschi, statue, tradizioni artigianali, paesaggi. Intento costante del poeta, in assoluta coerenza con uno dei *Leitmotive* dell'ecologismo militante, è la difesa della bellezza minacciata da un mondo affaristico e dal processo industriale, interessati solo all'utile. Per lo scrittore le ragioni economiche divengono incompatibili con la storia dei luoghi e con la loro sopravvivenza, in quanto si adottano leggi che alienano l'uomo e il suo luogo.

Se per Heidegger abitare è dare forma al proprio essere nel mondo, vista in termini marxiani la trasformazione dello spazio nel mondo contemporaneo, di cui parla d'Annunzio, trova assonanze con la denuncia di Henri Lefebvre sulla perdita del senso dell'abitare per assecondare poteri economici diversi. Il filosofo francese parla della trasformazione del luogo da valore d'uso a valore di scambio, dove è negata a molti l'esperienza sociale di dimorare in uno spazio geograficamente definito (cf. Lefebvre 1974).

Nella sua presa di posizione contro la trasformazione urbanistica di Roma, d'Annunzio era in autorevole compagnia. Durante il suo soggiorno romano, nell'aprile del 1885, si era espresso polemicamente Ferdinand Gregorovius. In una lettera aperta sul *Nationalzeitung*, intitolata «Zur Verteidigung Roms gegen seine heutige Zerstörung» (In difesa di Roma contro la presente distruzione), lo storico tedesco denuncia la distruzione del carattere medievale della città, parlando di «Prozeß der Zerstörung» e di operazione vandalica.

La lettera viene ripresa e commentata da Herman Friedrich Grimm nel gennaio del 1886 sulla *Deutsche Rundschau*. In traduzione italiana e con il titolo «La distruzione di Roma», Carlo Vincenzo Giusti la pubblica presso l'editore Loescher e Seeber nel marzo di quell'anno, corredata da una sua introduzione, nella quale scrive di «sentirsi stringere il cuore e venir quasi le lacrime agli occhi nel vedere l'oscena Roma che la nuova Italia fa crescere accanto all'antica» (cit. in Grimm 1886, 6).

Grimm si rivolge alla parte sensibile dell'umanità, accusando la nuova classe dirigente e l'aristocrazia romana di perpetrare lo scempio di quella che chiama 'città dell'anima', patrimonio di tutto il mondo: «Ma ci è una Roma, i cui cittadini sono sparsi in tutti i paesi; e anche la loro Roma sta per essere distrutta» (9). Per Grimm: «Roma

presenta per la umanità moderna un valore morale» (20), mentre parla di asservimento al denaro della classe dirigente: «Con tanta sicurezza vi mette sotto gli occhi il solo lato economico della questione e niente altro» (11). E si chiede: «Perché quelle tre caserme colossali, mostri architettonici, che schiacciano ogni cosa intorno a sé, costruirle proprio in quel luogo?» (16).

Senza mai citare questi interventi polemici, d'Annunzio fa propri molti argomenti, ponendoli al centro degli scritti giornalistici. Per la sua caratteristica di scrittura *ad horas*, l'attività quotidiana sui fogli segue in presa diretta la prima grande trasformazione del tessuto urbano di Roma, voluta dal Piano promosso dall'Ufficio d'Arte Comunale. I fenomeni di modernizzazione e ristrutturazione segnavano un mutamento nella concezione della città da parte del ceto politico e amministrativo che giustificava gli interventi nel segno dell'igiene e del risanamento. Il progetto, approvato nel marzo del 1883, avrebbe promosso un'alacre attività edificatoria privata, sostenuta anche dai contributi statali messi in campo (cf. Giannantonio, Frommel, Semes 2018).²

Il progetto, volto all'ampliamento della città, prevedeva nuove vie di comunicazione lungo la direttrice Salaria-Nomentana e Tiburtina. Interventi massicci erano previsti anche nel quartiere Esquilino e al Testaccio, senza troppi riguardi per insediamenti e zone verdi. Villa Ludovisi viene abbattuta per far largo a via Veneto. Sulle macerie dei vicoli barocchi nasce corso Vittorio Emanuele II e la lottizzazione dell'Aventino e del Gianicolo si fa selvaggia.

Con una «rappresentazione istantanea», così definisce il suo giornalismo di quegli anni, d'Annunzio denuncia gli scempi architettonici di Roma e dintorni, lo sfruttamento del territorio dove il rapporto tra necessità economiche, esigenze estetiche e conservazione confliggono vistosamente. Il dissennato disegno politico, che intendeva trasformare urbanisticamente la Roma storica in una moderna metropoli, viene definito da d'Annunzio «vento di barbarie» che travolge Roma, annullando il passato della tradizione per instaurare la mediocrità del presente (cf. Imbriani 2010). Il linguaggio degli interventi giornalistici punta vistosamente a mettere in relazione il ruolo della vista e del senso estetico con uno sguardo critico. Le immagini dei luoghi entrano in una cornice di riferimento tra passato e presente, diventando performative e significative (cf. Salabé 2013).

Con riflessione ironica, d'Annunzio sintetizza abilmente e pragmaticamente la sua idea di degrado estetico in un lungo articolo su *La Tribuna* del 12 maggio 1885 («La vita ovunque»):

² Dal punto di vista economico, le opere di urbanizzazione fecero aumentare il costo delle aree e delle abitazioni con la conseguenza che, verso la fine degli anni Ottanta, la speculazione edilizia provocò una crisi di stagnazione. Gli effetti perdurarono fino alla metà degli anni Novanta.

Ma dalle rovine sorgerà e risplenderà la nuova Roma, la Roma nitida, spaziosa e salutare, la Roma costruita dalli architetti giovani che lasceranno da parte le eleganze spontanee del Bramante e s'inspireranno utilmente al palazzo del Ministero delle finanze, al gran mostro della moderna architettura, alla caserma degl'impiegati. (D'Annunzio 1996, 311-12)

A circa un decennio di distanza dal suo esordio giornalistico, riprendendo la collaborazione con *La Tribuna*, d'Annunzio rievoca in un articolo del 7 giugno 1893 quella sua «miserabile fatica quotidiana» e nel *Preambolo* ricorda le sue battaglie per la «Bellezza inutile e pura». Riporta i lettori al «tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia edificatoria» (d'Annunzio 2003, 199-200).

Nel corso degli anni, d'Annunzio non abbandona l'impegno nei confronti della salvaguardia della bellezza con battaglie per la conservazione dei beni culturali. Nel polemico *Proemio* che apre la rivista il «Convito» (1895), d'Annunzio ripropone la sua visione di elitario estetismo:

In questa Roma ora tanto triste [...] noi vorremmo portare in trionfo un simulacro di Bellezza così grande che la forza superba della forma - quella *vis superba formae* esaltata da un poeta umanista - soggiogasse gli animi abbrutiti. (D'Annunzio 2003, 1568-9)

Nel corso degli anni, d'Annunzio s'impegna in prima linea in favore del recupero dell'abbazia di San Clemente a Casauria, mentre pubblica energici e vibrati appelli per il restauro del Cenacolo vinciano e per la conservazione delle mura di Lucca. Il punto di forza dei suoi interventi risiede nel denunciare la venale ingordigia della società che non ha a cuore i tesori della storia, annullando in tal modo i segni tangibili di un passato glorioso. Con ampia eco giornalistica, il poeta ingaggia la battaglia al fianco del compagno Giorgio del Vecchio per preservare dalla distruzione le torri di Bologna. In una lettera a Del Vecchio, pubblicata nel numero mensile del *Touring Club* con il titolo «Per la salvezza di tre storiche torri bolognesi» (23 aprile 1917), d'Annunzio scrive con veemente retorica:

Ed ecco Bologna minacciata di sacrilegio. Uomini mercantili, ben più aspri di quelli che frequentavano la bellissima loggia vicina, vogliono diroccare la testimonianza dell'antica libertà armata per ridurre al valore venale il suolo e per gettarvi le fondamenta di chi sa quale enorme ingiuria. (691)

Un impegno che si manifesterà politicamente e pragmaticamente in un punto della *Carta del Carnaro* (1920) intitolato «Dell'edilità». Facendo richiamo a regole urbanistiche precise, d'Annunzio intendeva promuovere l'Arte nuova sul lascito dell'arte antica. L'organo decisionale del 'Collegio degli Edili' doveva essere formato da uomini di 'gusto puro' e di 'educazione novissima', il cui interesse doveva coniugare tradizione rinascimentale e innovazione.

Sul *Corriere della Sera* del 25 marzo 1926, forte del suo prestigio, d'Annunzio interpreta l'aspro dissenso di una parte dei fiorentini e degli stranieri residenti, soprattutto inglesi, per il progetto di una galleria tra il Battistero e San Lorenzo, con la conseguente demolizione delle case del borgo, portando alla costruzione di palazzi estranei all'ecosistema urbanistico della città di Firenze.

3 Le cicatrici dei luoghi

Gli assetti narrativi delle opere dannunziane fanno emergere le relazioni che intercorrono tra luoghi percepiti e luoghi vissuti, interpretando la complessità dei mutamenti ecologici, antropologici e ambientali della città di Roma. Questi elementi si uniscono, segnando fortemente la dimensione artistica come nel primo romanzo (*Il piacere*, 1889), dove d'Annunzio colloca Roma al centro della narrazione. La città, per la quale Andrea Sperelli nutre un amore esclusivo, è in mimesi con quella della biografia dello scrittore. I luoghi abitati dal protagonista del romanzo sono altamente connotativi, ricchi di storia e di arte. A palazzo Zuccari, a Trinità dei Monti, quel «diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle ore» (d'Annunzio 1988, 38), ebbe la dimora Winckelmann, tra il 1755 e il 1768. Riversando nella materialità del luogo la natura emotiva del sentimento, le pietre e i giardini della Roma cinquecentesca e barocca parlano, assumendo significazioni e analogie all'interno del *text* narrativo: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei cesari ma la Roma dei papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle chiese» (38).

Con la sua attività giornalistica, il giovane Gabriele si fa difensore di un'idea di 'opera d'arte totale', rappresentata dalla Città Eterna, mentre denuncia l'annullamento di ogni tradizione culturale e sociale:

Roma diventa la città delle demolizioni. La gran polvere delle mine si leva da tutti i punti dell'Urbe e si va disperdendo a questi dolci soli maggesi. (D'Annunzio 1996, 310)

Bersaglio della sua penna puntuta sono i costruttori/distruttori del presente, accusati delle scellerate trasformazioni che riducono le

glorie del passato in un cumulo di macerie. I luoghi diventando testi di una storia (*storied matter*), dove anche gli oggetti si animano (cf. Iovino, Oppermann 2014). In un articolo del 12 maggio 1885, su *La Tribuna*, si legge:

Le pietre, i mattoni, i calcinacci si accumulano e formano barriere lungo i marciapiedi. In alto, a un terzo piano; un piccolo balcone di pietra sorretto da mensole scolpite un piccolo balcone poetico di dove qualche fanciulla clorotica avrà contemplato il plenilunio o le stelle pudiche, sta per cadere. Le mensole tremano nel muro, verdastre per la pioggia e per il musco e corrose, come in una gengiva di vecchia i denti cariati. In alto, a un quarto piano, un altro balcone tutto coperto di piante rampicanti vien saccheggiato senza misericordia. Le belle piante lunghissime e flessibili ondeggianno, scompigliate, come capigliature verdi, tra il polverio che sale. Alcuni rami pendono spezzati, reggendosi alla pianta madre per mezzo d'una sola fibra sottile. Tutta la massa vegetale ha in sé qualche cosa di doloroso, come per una violazione e per uno strazio. (D'Annunzio 1996, 310)

La materia acquista un'eloquenza narrativa di forte espressività, intrecciando elementi umani e non umani. Nei luoghi si saldano dati affettivi e semiotici, valori di appartenenza e di radicamento. L'ambiente acquista senso con la possibilità di: «give voice to a thing power, to a vibrant matter by underscoring the conative nature of things» (Bennett 2010, 3). Con un tono di ironia amara, i luoghi vengono narrati nel loro penoso processo di trasformazione, verso la loro patetica estinzione. Nella visione sconsolata dello sguardo del narratore, un mondo povero, ma dignitoso, viene denudato impietosamente agli occhi degli estranei (*La Tribuna* del 12 maggio 1885):

E pensare quante buone merende su quel balcone e quante buone cene nelle notti d'estate, quando le piante fiorivano e odoravano! Passando nella via ed alzando li occhi, si vedevano allora dei visi femminili tra il verde, o si vedeva qualche cappellino appeso a un ramo e qualche scialle di colore vivo e anche talora una bambola rosea. A molte case già sono state demolite le facciate. Le stanze rimangono quindi scoperte, e con le loro tappezzerie di carta somigliano a scenari d'un teatrucolo di provincia. Su le pareti i mobili hanno lasciato i segni. Facilmente si riconosce il posto del letto matrimoniale, e il posto della specchiera, e quello dell'armadio, e quello del canterano, e quello dei quadri. Qua e là le carte son ridotte a brandelli, e i brandelli tremano all'aria miserevolmente. Una gran linea nera di fuliggine segna il camino atterrato. Dappertutto si scorgono le tracce untuose e laboriose della vita domestica; dappertutto, alla cruda luce solare, si scorge quel

che v'è di sudiciume e di gretteria e di meschinità nella vita casalinga dei piccoli borghesi. (D'Annunzio 1996, 311)

La scrittura di d'Annunzio trasforma l'ironia e il patetismo in indignazione quando lo scempio tocca i grandi monumenti d'arte. La villa Giustiniani-Massimo e i suoi stupendi giardini verso Santa Maria Maggiore sono tra i primi a cadere sotto i colpi dell'urbanizzazione a causa della vicinanza alla stazione ferroviaria e alle aree destinate alla costruzione delle sedi ministeriali. In un articolo pubblicato su *La Tribuna* il 26 gennaio 1885, d'Annunzio annota amaramente che ove sorgeva la villa Massimo può ora scorgersi una «vil massa di mattoni e di calce»:

La casa San Faustino, in mezzo a tutta la nuovissima barbarie architettonica dei quartieri alti, ha un'apparenza singolarissima con quel suo barocco stile cardinalizio. [...] L'edificio, in altri tempi, sorgeva nel centro della gran villa Massimo che occupava tutta l'area ove oggi è la Stazione e si estendeva nella prima zona dell'Esquilino fino a San Giovanni in Laterano. [...] La vastissima villa risuonava di musiche e fiammeggiava di faci, come una selva bacchica, intorno. Ed ora una vil massa di mattoni e di calce deturpa i luoghi; rimane eretto quest'unico palazzo. (242)

In particolare, con due articoli su *La Tribuna*, d'Annunzio si scaglia contro lo scempio perpetrato nei confronti di Villa Ludovisi, nel secondo dei quali, pubblicato il 25 aprile 1886 così scrive:

L'anno scorso per arrivare alla porta Salaria, passavamo lungo le mura della villa Ludovisia incoronate di verdura novella. Dalle mura macchiate di musco e dai roseti soverchianti e dalle punte acute dei cipressi incomincia a discendere su l'umiltà dei pedoni una dolce poesia conventuale. [...] Ora invece, passeremo tra le rovine e tra il polverio. I giganteschi alberi giaceranno sul terreno, con tutto il gran viluppo delle radici nere e umide esposto al sole. I roseti saranno rasi. Appena qualche atleta verde qua e là resterà a piangere su la iniqua sorte dei fratelli maggiori. (533)

Con un caustico intervento su *La Tribuna* del 15 dicembre 1886 («La crociata per Luigi Galli»), d'Annunzio lancia una diretta accusa contro la «razza ingorda» dei malvagi fabbricatori, intenzionati a trasformare la «capitale del mondo» in una «brutta città americana». L'uso di una *techne* non sorvegliata ha estremizzato il concetto morale prometeico, sostituendosi alla storia:

Fra non molti anni, se una giusta e severa legge edilizia non mette un freno alla prepotenza e alla impudenza dei fabbricatori, la capi-

tale del mondo rassomiglierà a una qualche brutta città americana edificata da una masnada di mercanti di cotone. (737)

Qualche mese prima, Grimm aveva messo in rapporto il dato architettonico delle città nuove con le esigenze economiche: «quelle casone sperticate senza garbo né grazia [che] sarebbero appena tollerabili in una città commerciale del nuovo mondo» (Grimm 1886, 6). Lefebvre parla di urbanizzazioni disegnate sulle coordinate del profitto che guardano al modello delle città americane.

In un testo intitolato *La nemica* (1892), dramma mai rappresentato, d'Annunzio torna sulla «devastazione obbrobriosa di Villa Ludovisi», contrapponendo elitariamente la figura dell'esteta a un'arte divenuta 'nemica', in un mondo diviso tra «coloro che sentono e pensano» e «coloro che devono lavorare»:

Ugo, che fa l'ingegnere con un principio di fortuna, addetto alle costruzioni dei quartieri nuovi: un giovine grossolano, duro, avido, che non pare dello stesso sangue. Ugo è l'adorato, Marco è il reietto. Non so bene quanti piatti abbia ricevuto in viso Marco, a tavola, per la memoria dei cipressi di Villa Ludovisi, mentre durava la devastazione obbrobriosa». (D'Annunzio 1998, 211)

L'attività giornalistica di d'Annunzio si affianca ai numerosi romanzi che, a partire dagli anni Ottanta, denunciano la degradazione morale e gli intrecci fra politica ed economia. Nel romanzo delle *Vergini delle rocce* (1896) la distruzione di villa Ludovisi assurge a paradigma negativo della trasformazione della capitale. Una grande metafora del degrado di valori che investe la società post-unitaria (cf. Gibellini in d'Annunzio 2010). I luoghi nella loro intima essenza, umanizzati nel sentire del narratore, partecipano alla costruzione della macchina narrativa:

I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignuoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell'Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati. (d'Annunzio 1896, 42)

Il suo impegno costante per la sopravvivenza della 'Bellezza' trova ragione in un'idea di estetismo fattivo che concepisce la vita come opera d'arte, dove il rapporto tra scrittura e pittura è molto stretto (cf. Lorenzini 1988). In una condizione di elitario distacco dalla realtà mercificata, d'Annunzio descrive Roma preda dell'affarismo speculativo e dei disinvolti giochi di Borsa. I grandi interessi, legati alla sua trasformazione urbanistica, consegnano Roma al suo inarrestabile degrado tra la complicità e l'incuranza dei nobili che svendono

il loro nobile passato: «Vivendo in Roma io era testimonia delle più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro» (d'Annunzio 1896, 37).

D'Annunzio mette a confronto la furia dei costruttori che riempiono Roma di polvere e di case orrende con i parchi delle ville patrizie le cui antiche piante, meravigliose e sacrali, vengono abbattute per lasciare spazio alla speculazione edilizia. In questo scempio si rafforza l'orrore di Claudio Cantelmo per la volgarità del mondo nuovo:

E d'intorno, su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno. Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggianti corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari. (42-3)

Le pagine del romanzo sulla speculazione, con la conseguente violazione della bellezza della città, il giudizio inappellabile sulla nuova classe borghese, volgare e arricchitasi senza scrupoli, rappresentano il fallimento del nobile progetto risorgimentale (cf. Bàrberi Squarotti 2011).

Nel costante confronto fra il passato della Roma antica e della Roma cristiana, il presente della terza Roma si mostra inadeguato e mediocre. I luoghi descritti, nel loro inarrestabile degrado, sono funzionali all'idea politica interpretata dal superuomo dannunziano, la cui denuncia, in nome del passato, giustifica l'avventuristico progetto di restaurazione che il protagonista intesta al nuovo re di Roma (cf. Sgroi 2007).

Claudio Cantelmo interpreta il profondo senso di estraneità che lo costringe a rifugiarsi in un mondo d'invenzione e mitizzato. Nella sua elitaria condizione, si ritaglia un posto lontano dalla società mercificata, in cui il solo, accorato appello è rivolto ai poeti:

Difendete il Pensiero ch'essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! Verrà un giorno in cui essi tenteranno di ardere i libri, di spezzare le statue, di lacerare le tele. (D'Annunzio 1896, 29)

4 L'anima nella pietra

Nel *décalage* dagli scritti giornalistici ai romanzi e quindi alla poesia, il tema del luogo e della rappresentazione dello spazio ha intrecciato la dimensione tangibile e fisica a quella simbolica e dell'immaginario. La natura, il paesaggio, l'ambiente visti ed esplorati dal di dentro, secondo il soggettivo 'way of seeing' dello scrittore, parlano attraverso il linguaggio delle emozioni (cf. Vallega 2004).

Nella raccolta poetica dalla gestazione lunga e complessa, tra il 1887 e il 1891, intitolata, in mimesi goethiana, *Elegie romane*, Roma appare quasi trasfigurata e investita da un sentimento di stupore: «Mite risplendi, o Roma. Cerulea sotto l'azzurro, / tutta ravvolta in velo tenue d'oro, giaci» (*Dal Monte Pincio*). Nelle *Elegie* è forte quel 'senso del luogo' che lo scrittore Nicolai Gogol, soggiornando a Roma tra il 1837 al 1846, aveva tradotto nella formula sentimentale di «patria dell'anima».

Stendhal, nelle sue *Passeggiate romane* (1829), percorre gli stessi luoghi e ricorda la magnificenza dei giardini di villa Ludovisi: «abbiamo errato con delizia negli immensi viali alberati del giardino [...] cosa chiediamo di più a un posto così bello?». Henry James, il 27 aprile del 1873, traduce in parole il sentimento di emozione di fronte a tanta bellezza: «Non c'era nulla di più bello a Roma [...] I prati e i giardini sono immensi, là dentro c'è di tutto: viali oscuri sagomati da secoli con le forbici, vallette, radure, boschetti» (cf. James 2020).

Quei giardini Ludovisi, descritti nella lettera contro la distruzione di Roma e indicati da Grimm come l'apice dello scempio della moderna urbanizzazione:

Bellissimi viali ombrosi di querce e allori, qua e là framezzati da alti e larghi pini, tranquillità e aria balsamica, facevano della Villa Ludovisi, alla quale non era sempre facile l'averne accesso, uno di quei luoghi di Roma ch'erano nominati i primi quando si discorreva degl'incanti dell'eterna città. Sì, io credo che se, guardando tutta la terra, si fosse domandato qual era il più bel giardino del mondo, coloro che conoscevano Roma avrebbero risposto senza esitare: la Villa Ludovisi. (cf. Grimm 1886, 18)

Nel *Piacere*, i due amanti provano dolore nel vedere come «i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte» (d'Annunzio 1988, 89). Il destino di Villa Ludovisi e dei suoi giardini, sacrificati alle necessità urbanistiche, viene ricordato nel *Giovanni Episcopo* (1892) in una sequenza cadenzata della scrittura, dove affiora un sentimento di sofferenza e d'incredulità davanti a tanta distruzione:

seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della Villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce. (D'Annunzio 1988, 1091)

Il percorso dei due amanti nelle *Elegie romane* è un itinerario dei luoghi eletti a sfondo della relazione amorosa, alcuni dei quali direttamente intitolati alle ville. L'immaginazione che viene sollecitata e che produce figure poetiche risveglia il passato e riverbera la sua eco nel presente. Come scrive Gaston Bachelard:

attraverso una folgorante immagine, il passato lontano risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno. (Bachelard 1975, 6)

Le immagini riflettono ciò che l'uomo di volta in volta traduce in esperienza (*Il viadotto*):

Ella era meco. Forte stringeva il mio braccio ed ansava contro il gran vento, muta, pallida, a capo chino.
Ahi, trascinato amore! Pareami sentire in su 'l braccio (ella stringeva più forte) premere un peso immane.
Ahi, trascinato amore, con triste menzogna, per tanto tempo, in sì dolci luoghi! Luoghi già tanto cari!
Cupa, di sotto gli archi del ponte, muggiva in tempesta ampia di querci e d'elci la signoria dei Chigi.

Per d'Annunzio, come per gli antichi, la natura è il luogo della meraviglia che genera la poesia. Tuttavia non è il semplice *topos* del *locus amoenus*, che riemerge adattandosi ai contesti storici. E neppure il luogo che vede dicotomicamente il rapporto tra *urbs* e *rus* di ascendenza settecentesca.

Per questa poesia, ricorrere al mito significa rifarsi alla memoria delle immagini che entrano in relazione con un mondo che si anima di vita. La natura è un mondo divinizzato, rappresentato attraverso una semantica dei sensi. Chi contempla è un creatore di miti, come nelle *Erme. Villa Medici*, dove il luogo è animato da spiriti:

Erme custodi, o in terra solinghi iddii taciturni, vigili
meditanti
anime ne la pietra,
voi custodite ancora l'antica memoria, voi siete
memori ancora, ne la solitudine!
Altri l'oblio già tiene. A quale di voi ella cinse
ilare il collo, tra li acanti floridi?

Quando i luoghi diventano esperienze estetiche significative, si configurano come spazi dell'anima. I luoghi diventano paesaggi dominati da una *Stimmung*, in cui s'intrecciano immaginario e memoria. I testi traducono il rapporto tra paesaggio e stato d'animo secondo una lettura simbolica, animata da un lessico tutto umanizzato (*Villa d'Este*):

Quale tremor giocondo la pace de gli alberi, o Muse,
 agita e a le richiuse urne apre il sen profondo?
 Chi, dentro gli àlvei muti svegliando gli spirti del canto,
 leva sì largo pianto d'organi e di liuti?
 Chi dentro i marmi sordi, immemori d'acqua corrente,
 mette novellamente fremito di ricordi?

Attraverso l'esperienza estetica dello sguardo il poeta mette in relazione ciò che è visibile, ma soprattutto l'invisibile dell'immagine, nella quale affiorano memoria culturale e simboli del passato. L'occhio dell'io poetico vede e interpreta i segni naturali in un dialogo di forte empatia (*Villa Medici*):

Tu non mi dà la pace, o Sole sereno, e l'oblio
 se i cari luoghi io cerchi vago de' raggi tuoi!
 Troppo soavi, ah! troppo soavi anche giungonmi al core
 questi che tu diffondi spiriti, o Primavera,
 questi onde tutta vive la dura pietra e si scalda
 umanamente e gode ne le profonde vene,
 onde gioiscon gli orti chiomati di verde novello,
 tremano le raccolte acque ne l'urne loro.

Interessa qui sottolineare come l'elegia dannunziana, per la sua intrinseca essenza umbratile e triste, interpreti il rimpianto per il mondo ingenuo degli antichi, cercando di rappresentare quel rapporto tra arte, uomo e natura che Schiller aveva definito nell'insanabile dicotomia tra poesia *naive* e *sentimentalische*:

Perché mai noi, che in tutto ciò che è natura siamo superati in così infinita misura dagli antichi, proprio noi possiamo renderle omaggio in misura superiore, possiamo amarla [la natura] intimamente, possiamo abbracciare persino il mondo inanimato con il più caldo sentimento? (Schiller 1986, 29)

Sotto il velo dell'elegia, la poesia nasce sulle suggestioni del *Journal intime* di Amiel come penetrazione dell'anima umana nell'anima delle cose, qualificandosi totalmente nella sua eco *sentimentalisch*.

D'Annunzio affida al metro elegiaco il compito di rappresentare la bellezza della natura, ma anche la precaria esistenza e fragilità

di un paesaggio che si definisce come idea poetica di mondo. Il doppio sguardo sui luoghi si fa empatico, ma anche doloroso. La minaccia alla bellezza della natura si metaforizza nella scure che sradica i grandi alberi, ferendo lo spirito che vi dimora (*Villa Chigi*):

Ma trasalimmo entrambi, udendo sonare una scure.
Colpi iterati, subito, echeggiarono.
Aspra nel gran silenzio feria l'invisibile scure:
non il ferito tronco udiasi gemere.

Considerando gli strumenti del discorso ecocritico e i vari livelli interpretativi che hanno sostenuto il lavoro, facciamo nostre le ragioni che Enza Biagini riconosce alla moderna ecocritica: «un punto di vista inedito, che induce a percorrere con ottiche diverse itinerari che avremmo, ad esempio, ascritto a un catalogo meramente tematico (quello della natura)» (Biagini 2016, 76). Un modo che ci consente di attribuire alle diverse forme e strutture di senso di questi testi dannunziani una possibilità di lettura con strumenti nuovi, convinti che la prudenza sulle interpretazioni *ex post* siano sempre da 'maneggiare con cura'.

Bibliografia

- Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Trad. di E. Catalano. Bari: Dedalo.
- Bàrberi Squarotti, G. (2011). «La Roma di Claudio Cantelmo: d'Annunzio e l'immagine della nuova capitale». *Italianistica*, 40(2), 141-51.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke UP.
- Biagini, E. (2016). «Lettera agli alberi di Mariella Bettarini». Turi, N. (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*. Firenze: FUP, 73-98.
- Biagini, E. (2020). «A margine del seminario. Ecocritica. Occasioni per un dibattito». *Symbolon*, 11, n.s., 225-33.
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge; London: Belknap Press.
- Buell, L. (2013). «La critica letteraria diventa eco». Salabè, C. (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Trad. di L. Talarico. Roma: Donzelli.
- Clark, T. (2011). *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Annunzio a Roma* (1900) = *Atti del Convegno* (Roma, 18-19 maggio 1989). Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- D'Annunzio, G. (1988). *Il piacere. Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1988). *Giovanni Episcopo. Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1989). *Le vergini delle rocce. Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1996). *Scritti giornalistici: 1882-1888*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1998). *La nemica*. A cura di A. Andreoli. *La nemica: il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici. 1889-1938*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2014). *I sogni delle stagioni*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2010). *Le vergini delle rocce*. Introduzione di P. Gibellini, note di N. Di Nino. Milano: Rizzoli.
- Fiorentino, F. (2012). *Verso una geostoria della letteratura*. Fiorentino, F.; Solivetti, C. (a cura di), *Letteratura e Geografia. Atlanti, modelli, letture*. Macerata: Quodlibet.
- Giannantonio, R.; Frommel, S.; Semes, S. (a cura di) (2018). *Il vate e l'architettura. Gabriele D'Annunzio tra estetismo ed eclettismo*. Pescara: Edizioni Ianieri.
- Glotfelty, C.; Fromm, H. (eds) (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GE); London: The University of Georgia Press.
- Grimm, H.F. (1886). *La distruzione di Roma. Lettera di Ermanno Grimm*. Trad. di C.V. Giusti. Firenze: Loescher e Seeber.
- Imbriani, M.T. (2010). «La miserabile fatica quotidiana: Gabriele d'Annunzio giornalista». Serafini, C. (a cura di), *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*. Roma: Bulzoni, 109-34.
- Iovino, S. [2006] (2015). *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Iovino, S.; Oppermann, S. (eds) (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.

- James, H. (2020). *Ore italiane*. Prefazione di A. Brilli. Milano: Garzanti.
- Lando, F. (2012). «La geografia umanista: un'interpretazione». *Rivista Geografica Italiana*, 119, 259-89.
- Lefebvre, H. (1974). *La produzione dello spazio*. Prefazione di L. Ricci. Milano: Moizzi.
- Lorenzini, N. (1988). «La poetica dell'immagine tra *Le vergini delle rocce* e il *Fuoco*. D'Annunzio a Yale». *Quaderni dannunziani*, 3-4.
- Love, G.A. (1996). «*Revaluing Nature. Toward an Ecological Criticism*». Glotfelty, C.; Fromm, H. (eds) (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens (GE); London: University of Georgia Press, 225-40.
- Maran T. (2007). «Towards an Integrated Methodology of Ecosemiotics: The Concept of Nature-Text». *Sign Systems Studies*, 35(1-2), 269-94.
- Massey D. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rueckert, W. (1978). «Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism». *Iowa Review*, 9(1), 71-86.
- Salabé, C. (a cura di) (2013). *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*. Roma: Donzelli.
- Salvadori, D. (2016). «Ecocritica: diacronie di una contaminazione». *LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5, 671-99. <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20059>.
- Schiller, F. (1986). *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Trad. it. di E. Franzini, W. Scotti. Milano: SE.
- Scaffai, N. (2017). *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.
- Sgroi, A. (2007). *Il poema totale: "Le vergini delle rocce" di Gabriele d'Annunzio*. Pozzuoli: Boopen.
- Slovic, S. (2010). «The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline». *Ecozon@*, 1(1), 4-10. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2010.1.1.312>.
- Soja, E. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso Press.
- Turi, N. (a cura di) (2016). *Ecosistemi letterari, luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*. Firenze: Firenze University Press.
- Vallega, A. (2004). *Le Grammatiche della Geografia*. Bologna: Patron.
- Wheeler, W. (2006). *The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. London: Lawrence & Wishart.
- Williams, R. (1973). *The Country and the City*. London: The Hogarth Press.

«lo guardo la placida scena e dipingo». Visioni e cromatismi della natura in *Primo vere* (1880)

Barbara Stagnitti
Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia

Abstract Considerably modified and enlarged compared to the 1879 print, the second edition of *Primo Vere*, the work of Gabriele d'Annunzio's poetic debut, was published in 1880. This contribution focuses on it, which aims to offer an overview of the representation of nature in its chromatic, musical and olfactory aspects. Portrayed from life or fruit of the imagination, the landscape triumphs in its colouristic value and with its symphonic strength in the alternation of acute, hoarse, powerful or delicate sounds, which sometimes give way to the enchantments of silence or intertwine with the inebriation of fragrances and scents that cloak the atmosphere.

Keywords Gabriele d'Annunzio. *Primo vere*. Nature. Colours. Sounds. Perfumes.



Peer review

Submitted 2023-03-03
Accepted 2023-07-08
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Stagnitti | © 4.0



Citation Stagnitti, B. (2023). “lo guardo la placida scena e dipingo”. Visioni e cromatismi della natura in *Primo vere* (1880). *Archivio d'Annunzio*, 10, 27-42.

«Ecco: di braccio al pigro verno sciogliesi | Ed ancor trema nuda al rigid'aere | La primavera». Sono, questi, i primi tre versi dell'ode barbara in strofe asclepiadee *Primo vere* (Carducci 1998, 503):¹ lo stesso titolo latino che, evocativo di una stagione, astronomica o della vita, il sedicenne Floro, pseudonimo del poeta pescarese esordiente, allora studente liceale al Regio Collegio Cicognini di Prato, aveva prescelto (scartando gli originari *Periclitatio*, *Odi arcibarbarissime* e *Crepuscula Eoa*) per la silloge lirica data alle stampe dalla tipografia Ricci di Chieti nel dicembre del 1879,² alla quale sarebbe seguita, nel novembre dell'anno successivo, «corretta con penna e fuoco» – come si legge nella copertina – e quantitativamente accresciuta, l'edizione lancialese.³ Un *corpus* di settantasei composizioni: cinquantatré quelle creative, ventitré i testi della classicità greco-latina tradotti (quattro dagli *Inni omerici*, diciannove i volgarizzamenti inclusi nell'appendice *Tradimenti*: sedici da Orazio – *Per Gliceria*, *A Lide*, *A Fauno* e *Per Plozio Numida* già apparsi nell'*editio princeps* sotto il titolo *Imitazioni* –, due dai *Carmina* di Catullo, uno dalle *Elegiae* tibulliane).

Se non ininfluente è il passaggio da *Imitazioni* a *Tradimenti*, rivelatore di un fare artistico che spostava «il centro dell'attenzione [...] dall'ossequio verso un Modello Alto Irraggiungibile e Immobile al fervore del lavoro» (Anceschi 1997, X) non pedissego del traduttore-poeta, altrettanto illuminanti appaiono, nei libri terzo e quarto di *Primo vere*, alcuni elementi paratestuali indicativi del principio estetico dell'*ut pictura poesis* perseguito dal verseggiatore paesista/colorista.

Alla tecnica pittorica rimandano espressamente le sezioni *Studii a guazzo* e *Tre acquarelli*, la prima delle quali dedicata al cenobiarca «dal magico pennello» (Sùrico 1939, 40) Francesco Paolo Michetti (lì destinatario esclusivo, affiancato invece, negli *Idillii selvaggi*, dal compositore ortonese Francesco Paolo Tosti, dallo scultore Costantino Barbella e dall'eclettico artista e musicista Paolo De Cecco, suoi sodali del celebre cenacolo francavillese) che Gabriele d'Annunzio non mancherà anche in seguito di elogiare nell'*Epilogo* poetico a *La Chimera* e nelle prefazioni a *Il piacere* e al *Trionfo della morte*.⁴

1 Composizione cronologicamente posteriore all'uscita del volume dannunziano *Primo vere*.

2 Si veda d'Annunzio 2016 per l'edizione commentata di *Primo vere* (1879).

3 Tra gli studi dedicati a *Primo vere* si vedano: De Montera 1981; Russo 1981; 1982; Pinagli 1985; Giannantonio 1992; 2001; Crismani 2010. Dell'importante componente cromatica caratterizzante la silloge poetica dannunziana trattano Russo 1981 e Giannantonio 2001, 50-9 (nei paragrafi 2.2-2.3 intitolati rispettivamente «Impressionismo coloristico di *Primo vere*» e «Gli epiteti cromatici in *Primo vere*»).

4 Nutrita la bibliografia sui rapporti tra il poeta e il pittore. Si vedano, tra gli altri: Siliani 1932; Puppa 1981; Vecchioni 1982; Sorge 1984; 2004; Mammuccari, Langella 1989; Salierno 1989; Di Tizio 2002; Gibellini 2004.

Figura poi, ventisettesima lirica del volume, un *Quadretto di genere*, mentre *Dal vero* è la precisazione apposta a *Nevicata*, a *Solleone*, nonché ai *Tre acquarelli*, sezione comprendente *A la fontana*, *Ottobrata*, con dedica ad Alfonso Muzii (pittore di Castellammare Adriatico cui si deve una vasta e apprezzabile produzione di ritratti e di paesaggi, abruzzesi, liguri, lombardi), e *Da una mia finestra*, autobiografica fin dal titolo che incastona in sé l'aggettivo possessivo (nel testo vengono nominati il gatto Tigrotto e, con affettuoso antropónimo alterato, Ninetta, sorella del poeta). Il secondo acquerello ritrae un quieto e policromo scorcio d'ambiente autunnale riscaldato da un tepido sole: cassette rosa e bianche dalle tegole brune sulle quali giacciono zucche gialle e verdastre, un vecchietto canuto sonnacchioso, un gatto nero che dorme ai suoi piedi e, intorno, galline che razzolano. Tutto osservato e fissato negli esametri dal poeta che, nella chiusa, può dichiarare: «Io guardo la placida scena e dipingo» (d'Annunzio 1997, 86).

Con «una metafora pittorica» (Gibellini 2016, 114), del resto, in data 6 dicembre 1880, d'Annunzio definirà tra le righe della corrispondenza epistolare a Francesco Dini la propria raccolta giovanile: «Primo vere [...] è una tavolozza su cui sono stati messi dei colori per quadri futuri» (De Montera 1981, 183). Si tratta di una testimonianza che potrebbe essere affiancata a una precedente lettera del 1 settembre 1879 a Cesare Fontana nella quale, avvalendosi di attributi cromatici, il mittente affermava: «le mie poesie [...] [s]ono lampi rosei di vita [...], [...] fremiti [...], febbri ed ebbrezze, serenità cerulee e caligini fosche» (Forcella 1926, 91).

Pennellate di vita e di colore⁵ caratterizzano figure, paesaggi e scorci naturalistici fluviali, marini, campagnoli, montani e desertici, illuminati/arsi dal sole, rischiarati dalla luna, vaporosi di nubi, velati di nebbia, scossi dal freddo vento di tramontana, dai «turbini d'Austro» (d'Annunzio 1997, 93)⁶ o dal lieve zefiro (in *Sappho* «l'aura favonia», 39), stillanti di pioggia o innevati, pervasi da un'ovattata atmosfera di «immenso candore» (74), come recita il v. 40 del bozzetto in endecasillabi sciolti *Nevicata*, speculari ai vasti piani «immensamente bianchi» (73) del v. 2, disseminati di esili e ghiacciati alberi. Parimenti colte nella loro bianchezza e somiglianti a fantasmi le montagne nevose che si delineano sullo sfondo.

Il colore della purezza e, nell'iconografia teofanica, della Trasfigurazione, connota pioppi, ninfee, siepi, colombi, farfalle, nuvole e tre

⁵ Quella proposta nel presente contributo è una rassegna indicativa dei cromatismi della natura nella seconda edizione di *Primo vere*.

⁶ Poesia *Nuvoloni*.

visioni seleniche, in *Preludio*,⁷ in *Oblivia*⁸ e in *Serata di ottobre* ove, trascolorandosi, da rossastra si eleva «sbiancata» (79), in *Canto novo*, III, 8 «Monta la falce sbiancata» (d'Annunzio 1997, 204). Con valenza sinonimica l'autore ricorre tanto all'aggettivo 'candido' - riferito alle nubi, alla luna, alla prima stella serotina («rifolgora | con raggio candido l'astro di Venere»),⁹ ai monti che, in *Lontananza*, s'innalzano rivestiti di un manto immacolato, a un augello, ai bovi, a una schiera di cicogne - quanto alle forme 'niveo/nivale/di neve'; mentre sfumature biancicanti-perlacee si dissolvono nei pitiaumbici di *Vogata*:

dileguano gli ultimi
fumi caldi ne 'l cielo con tenui risi d'opàle,
con occhiate languide
di perla, con sbadigli di talco. (91)

Di perla è il firmamento in *Vespro d'agosto*, «perleo» nelle poesie *Sera d'estate* e *Su 'l Nilo* (23, 45), nelle quali l'aggettivo cromatico sostituisce la genericità denotativa delle precedenti lezioni «nitido cielo» e «l'etere limpido» (d'Annunzio 2016, 145, 137).

Quattro le occorrenze argentee, relative alle nubi,¹⁰ ai flutti marini¹¹ e alle acque del fiume Pescara, metaforicamente trasfigurato in «immane angue d'argento» (nel marradiano *Paesaggio abruzzese* «serpente infinito d'acciaio») con «splendori di metalli»: ¹² nella raccolta *Terra vergine*, del 1882, «rilucente di riflessi metallici» sarà, in *Fiore fiurelle*, la vegetazione e, nella prosa *La Gatta*, «vivi di riflessi metallici» (d'Annunzio 1942, 13, 44) alla luce, i corti e ricci capelli di Tora, giovane guardiana di tacchini e pescatrice di telline, ritratta - come nelle tele michettiane *Contadina che cammina cantando* e *La pesca delle telline* -¹³ nel suo incamminarsi verso il lido intonando una canzone popolare¹⁴ e con le gambe nell'acqua, an-

7 «Oh i dolci colloqui, tra gli alti palmeti di Gada | ne' plenilunii bianchi» (d'Annunzio 1997, 5).

8 «E la pronuba luna un bianco riso | piove su 'l queto mare» (d'Annunzio 1997, 18).

9 Poesia *Sera d'estate*, in d'Annunzio 1997, 23.

10 Si vedano *Ex imo corde* («un nuvolo leggero e luminoso | natante [...] | ne l'ampio plenilunio silenzioso | come un argenteo velo») e *Messaggi* («nuvola d'argento»), in d'Annunzio 1997, 8, 66.

11 Si veda *Philomela* («i flutti [...] paion travolger pagliuzze d'argento»), in d'Annunzio 1997, 71.

12 Le due citazioni da *Primo vere* si riferiscono al componimento *Ex imo corde*, in d'Annunzio 1997, 9; quella da *Paesaggio abruzzese* è desunta da Marradi 1920, 148.

13 Quanto agli influssi dell'arte di Michetti e di Barbella sulla silloge prosastica dannunziana *Terra vergine*, si vedano Sorge 1984 (in particolare 147-9); 2004 (soprattutto 58-67).

14 «Tora veniva giù per il lido [...] canticchiando una canzone di Francavilla» (d'Annunzio 1942, 43).

che quando le onde spumeggiavano.¹⁵ Altre figure, scene, gesti – limitatamente al volume *Terra vergine* – rivelano innegabili influenze esercitate sul prosatore dagli amici artisti del ‘Conventino’-cenacolo francavillense. Nella novella *Campane*, ad esempio, edita per la prima volta il 19 marzo 1882 sul *Fanfulla della domenica*, la visione «tutta [...] luce e [...] zampillio di vita primaverile» (24) della bella Zolfina, abbracciata a un mandorlo in fiore con lo sguardo rivolto a paranze in alto mare, ha la sua fonte nella *Guardianella di tacchini* del pittore di Tocco di Casauria: nel dipinto, realizzato nel 1876 ed esposto nelle sale di Palazzo Martinengo a Brescia in occasione della mostra *Impressionismo italiano* (25 ottobre 2002-16 marzo 2003), il soggetto del titolo campeggia tra accesi colori della natura, mentre scrutando l’orizzonte abbraccia, in una sorta di panico abbandono, un mandorlo fiorito.¹⁶ Pianta che riappare in un passo di *Ecloga fluviale* in cui il suonatore di tiorba Ziza – personaggio di carta debitore del dipinto *Mattinata* (1875) di Michetti e della barbelliana scultura in bronzo *L’innamorato* (1879), elogiata da d’Annunzio –,¹⁷ in compagnia della zingara Mila, della quale, non ricambiato, si è invaghito, «a un albero di mandorlo [...] d’improvviso scosse forte lo stelo: una gloria odorosa di fiori piove su le due teste» (57); in un momento successivo del racconto, sul capo della fanciulla e di Iori, il bel pescatore da lei amato, i pioppi «bianciavano in pispiglio» (60), espressione evocante il «biancicore odoroso pispigliante» (24) di *Campane*.

Sempre dalle opere dei due artisti, precisamente dal quadro *Il bacio*, presentato all’Esposizione universale di Parigi del 1878, e dalla scultura *Azzardo* deriva, nella prosa *Terra vergine*, la descrizione del vano tentativo, da parte di Tulespre, di baciare la ritrosa contadina Fiora.¹⁸ Nella novella *Toto*, il pastore con piffero di canna e la sua amica Ninnì, una bambina dal viso lentigginoso, «tutt’occhi» (31), con un ciuffo di biondicci capelli sulla fronte, paiono ricalcare la coppia

15 La giovane «era alla pesca delle telline, alta e diritta, con le gambe tuffate nell’acqua verde screziata di scintille d’oro, tutta nel sole [...]. Nel mare ci stava dentro tutta la mattinata a pescar le telline, [...] anche quando le onde crescenti le spumavan d’intorno spruzzandole la gonna succinta» (d’Annunzio 1942, 43-4).

16 Il rapporto tra l’opera pittorica michettiana *Guardianella di tacchini* e il testo *Campane* di d’Annunzio è stato indagato da Gibellini 2004.

17 Il poeta esprime il proprio apprezzamento per la scultura in due scritti giornalistici apparsi il 3 giugno 1886 su *La Tribuna* (*Costantino Barbella*, in d’Annunzio 1996, 566-9, nello specifico 567) e l’8 novembre 1896 su *L’Illustrazione italiana*: «Io adoro il bronzo d’una statuetta poco nota, che ha la fragile eleganza d’un’opera d’oreficeria fiorentina. È una delle prime cose barbelliane: un *Innamorato* in atto di suonare una grande chitarra dal lungo manico, simile a una tiorba» (*Della bellezza di Elena e del bronzo*, in d’Annunzio 2003, 371).

18 «Baciami! – e il desiderio gli strozzava la voce in gola. – No. – Baciami... Le prese la testa fra le palme, l’attirò a sé [...]. – No – ripeté Fiora sguizzando indietro» (d’Annunzio 1942, 7).

barbelliana in terracotta di *Infanzia* (1874); infine, le tre giovani plasmate nel lavoro scultoreo *Canto d'amore* (1877), espressamente citato dallo scrittore, rivivono nel testo creativo *Fra' Lucerta*:

Venivano innanzi le tre villane [...] tutt'e tre intrecciate: da un lato il fiume verde, dall'altro il grano giallo a ondate: facevano pensare a una stupenda terracotta del Barbella, alle *Canzoni d'amore*. (40)

Tornando a *Primo vere*, altre pagine si tingono di nero, colore del gatto dormiente in *Ottobrata*, di augelli/aligeri, e di bigio, lessicalmente reso mediante i termini 'grigio', 'cinereo' (con riferimento al cielo, a un lembo di mare), 'di piombo' (nubi «fosche, di piombo» vagano nell'*Addio* (d'Annunzio 1997, 100) in metro pitiambico alla figura muliebri amata, sostitutivo del *Congedo* del 1879 dalla Musa dal sereno volto gliaceo, calate in un contesto naturalistico rabbiato e malinconico, conforme allo stato d'animo dell'autore) e 'plumbeo', aggettivo associato al manto di *Nuvoloni*, lirica orchestrata sul duplice piano dei dati acustici (il rumore di trebbiatrici da aie lontane, l'intermittente canto di contadini, sibili acuti del vento, il roco rimbombo del tuono, la pioggia scrosciante sulle stoppie) e delle notazioni visive (campi di grano mietuto, fascine di spighe, papaveri, sole ardente, cielo in origine limpido e azzurro, in seguito carico di biechi nemi, fanno da cornice e da sfondo ai selvatici amori del poeta con la bella e procace Nemesi) e cadenzata sulle alterne condizioni meteorologiche di un'assoluta giornata d'agosto all'improvviso turbata dall'addensarsi di nubi fosche e minacciose. In due testi intitolati *Temporale* - inclusi uno in *Myricae*, l'altro nei *Canti di Castelvechio* - l'oscurarsi del cielo sarà reso da Pascoli (2005, 111, 534) con l'espressione «nero di pece» e con la voce verbale «Rintomba», suggestivamente cromatica.

Cupe, torbide e limacciose le «livide acque» di *Palude* - come la «vada livida» virgiliana (*Aen.*, VI, v. 320) e la dantesca «livida palude» dell'Acheronte (*Inf.*, III, v. 98) - dalle quali si sprigiona un vapore nocivo e «fetente», al pari del «gran puzzo» della palude stigia (*Inf.*, IX, v. 31), che «s'annida ne' bronchi, s'infiltra ne 'l sangue»¹⁹ - «il miasmo fetido s'infiltra», scriverà la poetessa lodigiana Ada Negri (1956, 216)²⁰ nella lirica *La vedova*, confluita in *Tempeste*, suo secondo volume d'impronta autobiografica, sociale, umanitaria dato alle stampe presso Treves nel 1895 - dei mietitori piegati dalla fatica sulla «mortifera terra», sui «lugubri piani» febbrili (d'Annunzio 1997, 16) o, citando dall'ode saffica *Dinanzi alle terme di Caracalla*

¹⁹ Tutte e tre le citazioni da *Palude* sono tratte da d'Annunzio 1997, 16.

²⁰ Relativamente agli influssi dannunziani sull'opera poetica della scrittrice lombarda si veda Sarzana 2022.

di Carducci (1998, 451), composta nell'aprile del 1877, sul «pian tristo» infestato dalla malaria. E «livide» (498) le acque dei suoi distici elegiaci *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, editi per la prima volta il 14 settembre 1879 sul *Fanfulla della domenica*, ampiamente riechegianti in *Palude*:

d'Annunzio 1997, 16-17	Carducci 1998, 498-500
limosa [...] [...] palude (vv. 1-2)	sucida riva (v. 2)
sol pochi alberi in cerchio (v. 4)	Stan radi alberi in cerchio (v. 2)
ombra ignava (v. 4)	ombre ignave (v. 48)
con larghe ruote calan [...] i corvi (v. 6)	cala con pigre ruote un falco (v. 10)
lugubri piani (v. 10)	lugubre macchia (v. 4)
livide acque (v. 11)	livide l'acque (v. 3)
pregno di veleno (v. 12)	Pregna di veleni (v. 50)
sale un vapore e fuma (v. 12)	Esala un vapor acre [...] Che sale e fuma (vv. 20-21)
s'annida ne' bronchi, s'infiltra ne 'l sangue, [...] mette ne l'ossa il gelo (vv. 13-14)	ghigna ne' bronchi, Filtra [...] per l'ossa stanche (vv. 23-24)
mortifera terra (v. 15)	mortifere acque (v. 48)
l'aere maligno (v. 18)	l'aër maligno (v. 21)
le serpi strisciano, s'attorcon sibilando (v. 36)	com'angue, Strisci, si attorca, snodisi tra i sibili (vv. 51-52)
arse alberelle (v. 39)	lunghe [...] alberelle (v. 33)

Per quanto fitta sia la trama lirica di reminiscenze carducciane, esse risultano 'tradite', «stravolte ad altro significato» (Pinagli 1985, 67). Diverse sono l'ispirazione e la valenza semantica delle visioni rappresentate, tese a sottolineare, nel poeta di Valdicastello, lettore di Christopher Marlowe, una consonanza tra il paesaggio desolato/lugubre e i toni della propria anima; in d'Annunzio, invece, volte a un «ritratto oleografico di dramma sociale»²¹ che sarà sporadicamente riproposto nella produzione subito successiva: si pensi, in *Canto novo*, alla figura del reietto Lazzaro, fratello letterario del mendico avanzante in *Nevicata*, stravolto dalla fame e dal freddo,²² o alla rappresentazione di contadini miserabili, dallo sguardo spento, costretti dalla necessità a vangare faticosamente senza sosta fino a quando le braccia non avrebbero ceduto e destinati a soccombere.²³

Sempre associato alle acque e inserito nella descrizione di atmosfere sinistre, l'attributo livido ricomparirà, in d'Annunzio, nel testo *Sul lago di Nemi* delle *Elegie romane* e in *Il fuoco*:

²¹ Dall'apparato di note a *Primo vere*, in d'Annunzio 1997, 781.

²² *Canto novo*, IV, 4, in d'Annunzio 1997, 214-15; *Nevicata*, in d'Annunzio 1997, 73-4.

²³ *Canto novo*, III, 6, in d'Annunzio 1997, 201.

Raggio non le feriva alcuno.
 [...]

 Livide, mute, l'acque minacciavano;
 [...] Pensiero di morte
 illuminò d'un lampo l'anima sbigottita.
 Parvemi andar lung'h'esso un lido letale, uno Stige.
 (D'Annunzio 1997, 360)

Entravano nel Campo di San Cassiano deserto sul suo rio livido
 [...]. Un'ombra violacea pareva salire dall'acqua febbricosa, spandersi nell'aria come un'esalazione letifera. La morte pareva occupare il luogo da tempo. (D'Annunzio 1942, 719)

Spostandosi dalla palude, lo sguardo autoriale può posarsi sulle acque del Pescara nella loro «follia di gialli» (d'Annunzio 1997, 9).²⁴ «Giallognolo» (101) il fiume scorrente in *Addio* - colorazione affiancata al grigiore del cielo annuvolato, al velame opalino della nebbia, a verdi fronde -; «giallissima | [...] la state» (42) nel clima di marcata, febbrile sensualità di *Fantasia pagana* e «tutte gialle di sole» (72) le spiagge nella marina a guazzo di *Philomela*, dettaglio iconico che, in un dialogo intertestuale, ha il suo correlativo nella brulla pianura «tutta gialla ne 'l solleone» di *Canto novo*.²⁵ Tinte «giallastre» (76) punteggiano l'inaridito panorama di *Pellegrinaggio* entro il quale gialla è anche la strada percorsa da carri di ciociari tra siepi impolverate. Ecco, poi, «biondi vapori» (79), «campi | [...] biondeggianti» (77),²⁶ sulla scia del «campo biondeggiate» nel *Meriggio* di Enrico Panzacchi (2008, 152), «mèssi biondissime» - cui rimanda, nella medesima lirica, *Lucertole*, il «piano flavente [...] | folgoreggiante» (d'Annunzio 1997, 88) - e, in *Nuvoloni*, «ariste flave» (93). Flave sono pure tre nuvole vaganti nella «fantasia»²⁷ egiziana dal titolo *Su 'l Nilo*; «crocei» (43) i vespri,²⁸ ma anche «d'oro» (5, 54).²⁹ Lo stesso sfavillante colore del grano maturo, delle nubi - «d'oro» (6) in *Preludio*, «dorate» (60) in *Rêverie*, «auree» (39) in *Sappho* - e della stella madre del sistema solare, figurativamente resa, secondo un tipico e ricorrente processo metamorfico della natura, con notazioni cromatiche e nel contempo antropomorfiche: «occhiate auree» (94), «risi di viola», «baci rosei» (21).³⁰

24 Poesia *Ex imo corde*.

25 *Canto novo*, III, 3, in d'Annunzio 1997, 199.

26 Poesie *Serata di ottobre* e *Solleone*.

27 *Fantasia* è il sottotitolo dei componimenti *Suavia*, *Sappho* e *Su 'l Nilo*; *Fantasia orientale* quello della lirica *Seyda*.

28 Poesia *A un vecchio satiro di marmo*.

29 Poesie *Preludio* e *Compieta*.

30 Poesie *Nuvoloni* e *A Firenze*.

Tonalità, il rosa, riferita al sole e ai suoi raggi,³¹ a rade nuvole in *Lontananza* e al fulgido tramonto di *Sappho*, fenomeno astronomico altrove violaceo («violacei vapor de 'l vespero», «occasi di viola», 53, 77),³² rosso, rutilo, purpureo, d'amaranto, scarlatto e fiammeo.

Nelle sue varie gradazioni tonali, il colore della passione, del fuoco, del sangue qualifica il sole, i tramonti, la luna, che al suo sorgere proietta nel fiume una «striscia rossastra» (79), le nuvole, grappoli d'uva «rubenti» (95),³³ un «vermiglio trionfo» (97) di fiori e foglie in *Bacchanalia* e papaveri: «rosolacci sanguigni» (93) in *Nuvoloni* (identico sintagma riscontrabile in *Terra vergine*, nel testo liminare ed eponimo; nelle *Laudi*, invece, «sangue fulgente»),³⁴ rossi e simili a fiamme in *Lucertole*, «fiammanti» (37) in *Suavia*, come nella prosa *Cincinnati*.³⁵ Nel *Trionfo della morte*, in contrasto con l'oro delle messi mature, i medesimi fiori «fiammeggia[...]no» e «fiammelle» di papaveri ardono in *Forse che si forse che no*.³⁶ Fiammanti/fiammei sono, inoltre, calati in aridi scenari naturalistici sferzati dalla canicola, taluni meriggi e il sole che, da un cielo sgombro di nubi, in *Pellegrinaggio* «le fiamme saetta» (76), in *Preludio*, nel suo impeto «igneo» (6), «saetta le fiamme maligne» sul capo dell'affaticato beduino in viaggio per fulve³⁷ distese desertiche empiendogli «di giallo» (5) la vista. Solo l'apparizione dei «lieti verdi» (6) di un'oasi vicina riuscirà a dare sollievo al corpo riarso consentendo agli occhi abbacinati di sprofondare nei «molli color» (6) e di riposare in essi.

Oltre all'oasi, il verde designa via via la pianura, un'isola, la valle, poggi, colli, il prato, l'apio, il cespo di una pallida rosa, lauri, palme, le chiome dei pini svettanti in *Vespro di luglio*, pioppi dal «viride crine» (100) in *Addio*, i pampini delle viti, edere, coleotteri e lucertole. Di un verde tenue si tinge il cielo in *Cicogne*, «viride» (46) il Nilo,³⁸ verdi le acque nelle quali, in *Vogata*, la barchetta naviga e quelle che, negli esametri di *A la fontana*, con accentuazione del tocco coloristico in virtù del poliptoto, scorrono «verdi tra 'l verde» (85). Suggesti-

31 Rispettivamente nelle poesie *Su 'l Nilo* («il sole roseo corre a l'Oceano») e *A la fontana* («il sole le ricinge d'un nimbo di rosèi raggi»), in d'Annunzio 1997, 46, 85. Nella prima, il colore rosa compare altre due volte, riferito alla città di Menfi, «di rosei raggi fulgida», e agli occhi «rosei» di colombe bianche (45).

32 Poesie *A la signorina Silvina Olivieri* e *Solleone*.

33 Le due citazioni sono tratte dai componimenti *Serata di ottobre* e *Initium*.

34 *Terra vergine*, in d'Annunzio 1942, 6; *Laudi*, I, 13, in d'Annunzio 1995, 139.

35 «Egli si avanzò di un passo e mi porse un bel mazzo di papaveri fiammanti e di spighe d'oro» (d'Annunzio 1942, 16).

36 *Trionfo della morte*, IV, 4, in d'Annunzio 1940, 880; *Forse che si forse che no*, I, in d'Annunzio 1942, 901.

37 Lo stesso colore è presente nei componimenti *Ai bagni* («fulve sabbie»), *Vespro di luglio* («fulvo toreello») e *Lucertole* («Sole, pronubo fulvo»), in d'Annunzio 1997, 11, 80, 89.

38 Poesia *Su 'l Nilo*.

ve, nelle poesie *Initium* e *Rosa*, le occorrenze sinestetiche «gli alberi cantan la gamma de 'l verde sonora» (95) e «verdi silenzi» (47),³⁹ quest'ultima seguita poco oltre dai «celesti effluvi» (48) del v. 29.

Dalla variegata tavolozza pittorica sono infine attinti dall'autore il colore 'glaucò', connotante generici alberi, pioppi, colline, «l'Adria velivolo» (11) di *Ai bagni*, e l'«azzurro», per antonomasia riferito alla volta celeste. In due strofe di *Ex imo corde* «per l'azzurro [...] ciel radiante» (7) (nei carducciani tetrastici di endecasillabi di *Il canto dell'Amore* «il sol nel radiante azzurro»)⁴⁰ i pensieri del poeta volano alla stregua di un fuggevole stormo di uccelli e «per l'azzurro fuggenti» (8) come un drappello di ninfe alate o di meteore i suoi sogni di gloria e di libertà. In altri casi il cielo spicca 'cerulo' (così il mare, la marina, le onde), 'turchino', 'di cobalto', 'di lapislazuli'.

Tenui o accesi, simili nelle loro sfumature o antitetici, i colori, giustapposti, spiccano nei quadri di *Primo vere*, nelle vedute d'insieme e nelle figurazioni di singoli elementi della natura che disvelano qua e là nuvole specchiantesi nel fiume in riverberi di «minio» - *hapax* nel volume - e di «giallo» (85), acque che «vezzi | d'oro e rubini paiono | travolvere» (91), un sole settembrino con «smorfie di rosso e di giallo» (87), orchidee «rosse, turchine e candide» (89)⁴¹ (sequenza aggettivale trimerica mantenuta, seppur con varianti, nella prosa *Terra vergine*: «orchidee gialle turchine vermiglie»)⁴² un arcobaleno iridato e l'esplosione dell'autunno nei suoi «caldi colori» (96), in *Bacchanalia* solo allusi, in un passo del secondo libro del *Piacere*, al contrario, puntualmente esplicitati:

Tutto l'umano incanto dell'Autunno si diffondeva in quell'ora. I raggi obliqui del vespro accendevano per la collina la sorda e armoniosa ricchezza dei fogliami prossimi a morire. [...] L'oro, l'ambrà, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il ver-

³⁹ Facendo un'incursione nella letteratura novecentesca femminile, dai verdi silenzi dannunziani si può passare ai «silenzi [...] azzurrini» della città lagunare nostalgicamente rammentata con tratto impressionistico dalla poetessa milanese Antonia Pozzi, allora a Vienna, in una lettera a Lucia Bozzi del 1 giugno 1933: «Stasera, al di là della durezza e del grigiore di qui, vorrei tanto poter risuscitare per te la luce e la pace di Venezia primaverile: perché mi sembra che [...] l'eco più durevole sia quella, e leggera e buona come uno stropiccio di passi infantili lungo le fondamenta erbose di un canale. Io non credevo, sai, che Venezia potesse fiorire così, ad ogni svolta; [...] una Venezia chiara e quieta, tutta silenzi ariosi, azzurrini; le gondole lievi [...] tra il verde dei giardini e la trasparenza dell'acqua - e [...] un sole che si sfaceva in un gran fiotto d'oro per tutto il cielo [...]. Così, al tramonto, quando ripartimmo, io avevo, dentro, una pace tacita, lieve, fatta di nulla, come una nuvola rosa al posto del cuore» (Pozzi 2021, 340-1).

⁴⁰ *Il canto dell'Amore*, in Carducci 1998, 306.

⁴¹ Le quattro citazioni rispettivamente dalle poesie *A la fontana*, *Vogata*, *Da una mia finestra* e *Lucertole*.

⁴² *Terra vergine*, in d'Annunzio 1942, 6.

demare, l'amaranto, il paonazzo, la porpora, le tinte più disfatte, le gradazioni più violente e più delicate si mescolavano in un accordo profondo. (D'Annunzio 1940, 226)

Proprio come in *Primo vere* si armonizzano colori e sfavillanti trasparenze (un binomio che l'autore aveva apprezzato nell'arte pittorica di Edoardo Dalbono⁴³ e ravvisato nel quadro di genere di Alfonso Muzii *Su la riva dell'Adriatico*, in merito al quale Il Duca Minimo si era espresso in un contributo giornalistico apparso l'8 aprile 1887 su *La Tribuna*):⁴⁴ cieli «fulgidi», «limpid[i]» e «d'adamante» (d'Annunzio 1997, 60, 93, 99),⁴⁵ nuvole «luminos[e]» e «diäfan[e]» (8, 71),⁴⁶ fulgori dei vespri e del sole – una «festa di luce» prorompe in *Vere novo* dove, «a gli amplessi raggianti» (62), la natura esulta – e «chiarità lunare» (66)⁴⁷ (nella prosa *Terra vergine* «chiarità plenilunare»).⁴⁸ Nel cantico *A Firenze* riaffiorano i ricordi di notti limpide nelle quali la luna effondeva tra gli alberi «splendori e ombre» (21). «Questa luna che alterna ombre e splendori» aveva scritto Marradi (1920, 34) nell'incipit di *Plenilunio* e, subito dopo, «nella notte [...] tranquilla | più non la vedo in tremoli fulgori», su cui paiono modellati i primi due versi di *Oblivia*: «Via per la calma de la notte estiva, | via pe' tremoli alberi» (d'Annunzio 1997, 18).

Altre pagine raggiungono lucori di acque fluviali e marine vitree, scintillanti, «fosforiche» (67),⁴⁹ dai «tripudî abbaglianti» (9), espressione, quest'ultima, presente in *Ex imo corde* ed equiparabile ai «raggianti tripudii» (39) di *Sappho*, lirica di quartine dedicata alla duchessa Teresa Ravaschieri. Nell'omaggio tributato al fiero Abruzzo/Sannio⁵⁰ e in *Nevicata* fanno rispettivamente la loro comparsa vette «radian-

43 Le «tele di Dalbono raggiano come una luminosità [...] d'acque e di cieli [...]. Sono li idillii del mare, [...] delle nuvole, una poesia [...]. Tutti li incanti e li inganni del colore, tutte le grazie della linea vi sorridono; le più fuggevoli trasparenze dell'acqua, le più gentili virginità del cielo, le istantaneità di luce più strane, li opalizzamenti più mobili, le armonie di toni più sonore vi tentano» (Edoardo Dalbono, in d'Annunzio 2012, 33).

44 «La riva dell'Adriatico, tutta sabbiosa, si distende biancheggiando e si diletta [...] verso la foce della Pescara. Il mare è verdastro, [...] luccicante al sole pomeridiano; e getta nell'aria [...] un riverbero in cui le tinte s'accendono con una vivezza di fiori. Per la riva sono sparse in ordine le capanne di paglia e di foglie secche, così gialle e luminose che paiono gran dadi d'oro. [...] In tutto il quadro è un grande barbaglio di luce solare. Le figure segnano piccole ombre azzurrognole. [...] Altre donne sono distese in gruppo, nell'arena molle, all'ombra d'un grande ombrello rosso; e fanno una macchia vivacissima di colore alla maniera d'Edoardo Dalbono» (Alfonso Muzii, in d'Annunzio 1996, 874-5).

45 Citazioni rispettivamente dalle poesie *Rêverie*, *Nuvoloni* e *Cicogne*.

46 Poesie *Ex imo corde* e *Philomela*.

47 Poesia *Messaggi*.

48 *Terra vergine*, in d'Annunzio 1942, 5.

49 Poesia *Notturnino*.

50 Si tratta del componimento *Ex imo corde*.

ti di neve» (9) e alberi «luccicanti | di schegge cristalline» (73) (al v. 15 i fiocchi di neve volano, lievi, nel «fulgor dell'aere adamantino», 73) in un paesaggio invernale dalla candida campitura monocroma.

Quanto d'Annunzio mirasse al pittoricismo è evidente, in *Primo vere*, non solo nei testi creativi, che nel passaggio dalla prima alla seconda edizione rivelano un rafforzamento e una maggiore valorizzazione del tessuto cromatico, ma anche, attraverso il confronto con i modelli dell'antichità classica, nelle prove traduttive ivi confluite. Nella lirica *A Giulio Antonio*, ad esempio, l'aggettivo oraziano *vitreus*, riferito alla trasparenza e alla brillantezza delle acque del mare, è sostituito con «ceruleo» (110), più incisivo nella sua connotazione coloristica rispetto alla valenza meramente ottica dell'originale latino. Analogamente, i bagliori che nell'inno omerico *A Selene* 'risplendono', nella versione italiana «scintillano candidi» e, nei vv. 12-13 della traduzione, dal «cerulo» cielo (attributo aggiunto) discendono «splendori | puri [...], nivei» (129) che potenziano l'impatto cromatico dei 'lucentissimi raggi' della luna del testo greco.⁵¹

Altre volte, pur mantenendo i tocchi coloristici degli originali, il traduttore li enfatizza tramite una dislocazione sintattica. È quanto avviene nell'*Elegia campestre* di Tibullo, dove il «fulvo [...] auro» che «quasi si occulta tra le pieghe del lento verso, balza in primo piano, e si esalta» (Anceschi 1997, XI) in «oro flavente» (d'Annunzio 1997, 106), e nella metaforica chiusa dannunziana del già citato 'tradimento' *A Giulio Antonio*, «fulvo ne 'l corpo, gli sorride in fronte | bianca una stella» (112), con messa in rilievo, a inizio dell'endecasillabo e del quinario, clausola di strofa, delle immagini cromatiche.

Ritratto dal vero, evocato nella sua plasticità o frutto della fantasia e, talora, sensualmente selvaggio, il paesaggio naturale trionfa nella sua valenza iconica e con la sua «foga sinfonica» (Capuana 1885, 28) nel molteplice avvicinarsi di note musicali: il «leggero stormir» della selva (d'Annunzio 1997, 81),⁵² l'onomatopeico cricchio del fogliame (in *Addio* «Cricchian le foglie», nel *Libro segreto* «le frasche secche cricchiano ai soffii»),⁵³ il «fluttisono» (12) mare, strepiti e gemiti - dell'Arno, dell'«onda vocale» (56),⁵⁴ delle acque defluenti verso il mare -, scrosci della pioggia e il bubbolio temporalesco rimbombante in *Piove...* e in *Nuvoloni*. E, ancora, sussurri, bisbigli, fruscii, mormorii di pini, di freschi rivi, di flutti del mare che nei ricordi adriatici di *Philomela* «esultano [...] | con murmuri [...] che pation preludii d'orchestra, | [...] sinfonie tremulanti di violini, | molli, carezzevoli, languenti» (71): sequenza aggettivale paragonabile al-

⁵¹ In merito alle due traduzioni si vedano Chapelle 2017, 302-4; 2018, 166.

⁵² Poesia *Seyda*.

⁵³ *Addio*, in d'Annunzio 1997, 101; *Libro segreto*, in d'Annunzio 2005, 1853.

⁵⁴ Le due citazioni sono tratte dalle liriche *Ai bagni* e *Ne 'l viale*.

le «note molli, carezzeuse, limpide» proprie del canto «in *fa minore*» (32) degli usignoli di *Nox*. Dai melodiosi suoni dei rosignoli al capriccio acustico delle rondini in *Compieta* e ai loro garriti echeggianti in *Occaso*. Squillanti i trilli dell'allodola, di un cardellino e di passere, «petulanti» (47) in *Rosa dove*, tra i pampini delle viti, con letizia rispondono a gaie rondini, «pigolanti» (73) in *Nevicata*.

Nell'ampio ventaglio naturalistico delle sonorità, acute, roche, posenti o delicate, che a volte cedono il passo agli incanti del silenzio, si registrano poi strida/strepiti di falchetti, il gracchiare/crocicare di corvi, il gracciare di rane, il frinire di «rauche» (71) e «querule» (88) cicale,⁵⁵ il latrato di un cane, il muggito di bovini, il ruggito di un leone, la «lene canzone» (96) delle api⁵⁶ e frulli d'ali di colombi e di bruni uccelli che da un canneto si levano in volo.

Di tanto in tanto il dato sonoro/musicale s'intreccia con l'ebbrezza di profumi, fragranze, effluvi che ammantano l'atmosfera.⁵⁷ Significative, al riguardo, le strofe conclusive delle liriche *Ai bagni* («Soave effluvio mi parve l'aere; | [...] | l'acque intorno frementi | e mi parvero musiche», 13), *Sera d'estate*, omaggio all'amico milanese Cesare Fontana, composto il 2 luglio 1879 (nella placida città designata con l'arcaismo Fiorenza, contemplante il trasparente fiume e i colli di Fiesole, «Tutta l'aria | è una melòde e un balsamo», 24; in versi precedenti sono racchiuse ulteriori percezioni olfattive e uditive, quali aromi floreali, ilari risate femminili, briose musiche suonate in piazze popolose, il frangersi dell'Arno «con risa e strepiti, | con pianti e gemiti», 23-4), e *Nevicata* dove, perso lo sguardo nel candore del luogo, il pensiero dell'autore può fuggire altrove, a sere di un tiepido aprile pregne di fragranze e, memore di *La sera del dì di festa* di Leopardi, a notti stellate,

allor che un canto
dolce su l'aure palpita ed in eco
soavemente lontanando muore. (74)

In altri testi si diffondono il profumo di rose, di magnolie, di orchidee, di «inebrianti ambrosie» (95) e di aranci, «un alito | di biancospino e di verbena» (32)⁵⁸ e, in *Notturnino*, effluvi tetidei. Un gradevole odore di pesce si propaga in *Serata di ottobre*, lirica che, con efficacia pittorica, tratteggia dal vero un paesaggio ricco di cromie, connotato da barche brune, dal blu cobalto del cielo, dalla luna sorgente

⁵⁵ Poesie *Philomela* e *Lucertole*.

⁵⁶ Poesia *Bacchanalia*.

⁵⁷ Quanto alle percezioni sonore e olfattive in *Primo vere* si veda Giannantonio 2001, 59-64 (paragrafo 2.4 intitolato «Suoni, odori e sapori in *Primo vere*»).

⁵⁸ Citazioni rispettivamente dalle liriche *Initium* e *Nox*.

te tra biondi vapori – dapprima rossiccia, poi più chiara –, dal fiume diafano e, in fondo alla foce, da uno specchio di mare lucente. Folate di fresche fragranze equoree portate da lente barche rientranti dalla pesca aleggiano nei versi di *Vespro d'agosto*, nei quali campeggiano, come in una marina michettiana solcata da paranzelle, sette vele latine bianche, rosse e gialle rischiarate dagli ultimi raggi del sole. Sullo sfondo, il cielo perlaceo punteggiato di rondini, un lembo di mare cinereo e il fiume nei suoi riflessi luminescenti.

Pare così già realizzato, nel volume dell'esordio poetico, il proposito che tre lustri più tardi d'Annunzio (1940, 654, 657) paleserà nella prefazione al *Trionfo della morte*, di foggiare un'opera «plastica e sinfonica», circonfusa «di luce, di musica e di profumo». Un'opera, *Primo vere*, nella quale, dinanzi alla malia della natura, l'anima dell'autore può via via «librar[s]i» in spazi sconfinati, navigare «in plaghe lucenti», «trasfonder[s]i | in un raggio di stella, o in un effluvio | di rosa e di viola» e, infine, obliarsi, volando «per oceani ignoti | abbandonatamente» (d'Annunzio 1997, 34, 92, 26, 18).⁵⁹

Bibliografia

- Anceschi, L. (1997). «Introduzione». D'Annunzio, G., *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori, VII-CXI.
- Capuana, L. (1885). «Gabriele d'Annunzio». Capuana, L., *Per l'arte*. Catania: Giannotta, 27-39.
- Carducci, G. (1998). *Tutte le poesie*. A cura di P. Gibellini. Roma: Newton & Compton.
- Chapelle, L. (2017). «Classicismo giovanile di Gabriele D'Annunzio». *Giornale italiano di filologia*, 69, 295-318.
- Chapelle, L. (2018). «D'Annunzio 'grecista' in appendice a *Primo vere*». *Archivio d'Annunzio*, 5, 161-73.
- Crismani, A. (2010). «Le illecebre del colore. Il paesaggio nella meditazione dannunziana tra *Primo vere* e *Canto novo*». *Studi novecenteschi*, 37(79), 11-48.
- D'Annunzio, G. (1940). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1942). *Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1995). *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1996). *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1997). *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.

⁵⁹ Citazioni rispettivamente dalle liriche *Suavia*, *Vogata*, *Febbre* e *Oblivia*.

- D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2012). *Pagine sull'arte*. A cura di P. Gibellini, S. Fugazza. Milano: Abscondita.
- D'Annunzio, G. (2016). *Primo vere (1879)*. A cura di C. Mariotti. Lanciano: Carabba.
- De Montera, P. (1981). «Lettere di D'Annunzio collegiale». *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, 183-6.
- Di Tizio, F. (2002). *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*. Casoli: Ianieri.
- Forcella, R. (1926). *D'Annunzio 1863-1883*. Roma: Fondazione Leonardo per la Cultura italiana.
- Giannantonio, V. (1992). *L'esordio poetico di D'Annunzio*. Napoli: Loffredo.
- Giannantonio, V. (2001). *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Gibellini, C. (2004). «Una novella di d'Annunzio e un dipinto di Michetti». *Letteratura & Arte*, 2, 197-201.
- Gibellini, P. (2016). «D'Annunzio paesista. Quattro stagioni tra natura e arte». *Archivio d'Annunzio*, 3, 111-25. <https://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-3-16-7>.
- Mammuccari, R., Langella, R. (1989). *I pittori dell'Immaginifico. D'Annunzio e gli illustratori delle sue opere*. Velletri: Edizioni Tra8&9.
- Marradi, G. (1920). *Poesie*. Firenze: Barbèra.
- Negri, A. (1956). *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Panzacchi, E. (2008). *Lyrice. Romanze e canzoni*. A cura di C. Mariotti. Roma: Salerno Editrice.
- Pascoli, G. (2005). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Pinagli, P. (1985). «Il noviziato poetico di Gabriele d'Annunzio: l'età del *Primo vere*». *Italianistica*, 1, 57-71.
- Pozzi, A. (2021). *Poesie, lettere e altri scritti*. A cura di A. Cenni. Milano: Mondadori.
- Puppa, P. (1981). «La figlia di Iorio tra Michetti e d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 29, 33-52.
- Russo, U. (1981). «Osservazioni sulla tavolozza dannunziana in *Primo vere*». *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, 215-21.
- Russo, U. (1982). «La figurazione del paesaggio nel primo D'Annunzio». *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, 143-50.
- Salierno, V. (1989). *Gli illustratori di Gabriele d'Annunzio*. Chieti: Solfanelli.
- Sarzana, P. (2022). «Ada Negri e d'Annunzio: un mancato sodalizio?». *Archivio d'Annunzio*, 9, 71-82. <https://doi.org/10.30687/AdA/2421-292x/2022/01/007>.
- Sillani, T. (1932). *Francesco Paolo Michetti*. Milano; Roma: Treves; Treccani; Tumminelli.
- Sorge, P. (1984). «Gli artisti di Francavilla nelle cronache dannunziane». *D'Annunzio giornalista = Atti del V Convegno internazionale di studi dannunziani*

ni (Pescara, 14-15 ottobre 1983). A cura di E. Tiboni, L. Abrugiati. Pescara: Centro Nazionale di Studi dannunziani, 145-53.

Sorge, P. (2004). *Sogno di una sera d'estate. D'Annunzio e il Cenacolo michettiano*. Altino: Ianieri.

Sùrico, F. (1939). *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con Gabriele d'Annunzio nell'ospitalità di Villa Cagnacco, a Gardone Riviera*. Roma: Urbs.

Vecchioni, M. (1982). *Il Cenacolo dannunziano di Francavilla al Mare*. Chieti: Solfanelli.

Note per una lettura del paesaggio olfattivo in *Terra vergine*

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay explores the meaning conveyed by the sense of smell in d'Annunzio's first collection of novellas, *Terra vergine* (1882; 1884), paying particular attention to the synergies that arise between the smellscape, events and characters, in their dialectical confrontation with naturalistic and verist models, although already prepared to incorporate the mythical side.

Keywords Italian novella. XIX century. D'Annunzio. Novelist. Smellscape.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-09
Accepted 2023-07-06
Published

Open access

© 2023 Crotti | 4.0



Citation Crotti, I. (1959). "Note per una lettura del paesaggio olfattivo in *Terra vergine*". *Archivio d'Annunzio*, 10, 43-54.

L'olfatto, ovvero il senso ritenuto comunemente il meno elevato, poiché, in misura più rilevante rispetto agli altri quattro, manifestazione di una sfera non sublimata del corporeo, come invece lo sarebbero, e per eccellenza, vista e udito,¹ comporta una vicinanza fisica serrata e un contatto percettivo cogente - contiguità rimanenti altresì a determinate funzioni etologiche e fisiologiche.² Esso, cioè, presiede alla percezione e all'elaborazione, quindi non solo fisica ma anche cognitiva, emotiva e, soprattutto, memoriale, di una vasta gamma di aromi, profumi, odori e miasmi, esalati sia dalla natura che da organismi umani e animali.

Detto senso, del resto, non poteva non suscitare l'interesse degli studiosi del paesaggio, i quali, sottolineando la funzione antropologica 'orientante' che esso avrebbe svolto nello sviluppo delle tecniche di sopravvivenza dei sapiens, ne hanno riletto le ricadute alla luce della geografia umanistica.

Così Porteous, riflettendo sulle rilevanti implicazioni cronotopiche del nesso paesaggio-olfatto, puntualizzava:

Il concetto di 'paesaggio olfattivo', di *smellscape*, suggerisce che, alla stregua delle impressioni visive, gli odori possono essere disposti nello spazio o connessi ad un luogo. [...]

Inoltre, il 'paesaggio olfattivo' non può essere considerato a parte, rispetto agli altri sensi, in quanto molti odori forniscono ben poche informazioni sulla localizzazione della loro fonte. [...] Combinando l'olfatto e gli altri sensi (apparentemente 'non spaziali') con la vista ed il tatto si riesce ad ottenere un notevole arricchimento del nostro senso e carattere del luogo. (1993, 120)

Come ritiene lo studioso, non sarà procedendo per esclusione, ossia isolando il fattore olfattivo dai dati elaborati dagli altri sensi che si otterrà una visione compiuta e consapevole della nozione di luogo e, per quanto concerne il versante interpretativo, una lettura sinergica dei vari elementi che contribuiscono a dare forma e significato a

1 Corrisponde a un dato assodato che la riflessione riservata all'olfatto dagli studiosi sia stata surclassata da quella rivolta allo sguardo e al gusto - «la prima favorita dall'avvento del grande sogno panoptico e forte della sua alleanza con l'estetica, la seconda celata dietro il desiderio di analizzare la socievolezza e la ritualizzazione della vita quotidiana» (Corbin 1986, 4).

2 Rilevante a questo proposito l'indagine socio-storica della percezione olfattiva condotta da Corbin; il quale, avvalendosi dei vari apporti offerti dalla saggistica, dalla letteratura, dal pensiero ideologico e da quello estetico, l'ha riletta alla luce delle varie tappe che hanno favorito una «misteriosa e inquietante deodorizzazione che fa di noi esseri intolleranti verso tutto quanto infrange il silenzio olfattivo dell'ambiente che ci circonda»; nella consapevolezza che «L'orrore ha un suo potere; il rifiuto nauseabondo minaccia l'ordine sociale; la rassicurante vittoria dell'igiene e della soavità ne sottolinea la stabilità» (Corbin 1986, 4).

ciò che più interessa la presente disamina, vale a dire il paesaggio tradotto narrativamente.³

Proprio *Terra vergine*, l'esordio novellistico di d'Annunzio, edito in prima edizione presso la romana Sommaruga nel 1882 e, con l'aggiunta di due ai nove racconti già presenti, in seconda nel 1884,⁴ riserva un'attenzione molto avvertita al dato olfattivo, cosicché vagliarne le svariate occorrenze può offrire una traccia non solo tematica ma anche formale e stilistica utile alla lettura della silloge.

Nel corpus di queste novelle, dove il principio della fusione interattiva delle arti è già operante, le declinazioni olfattive meritano di essere intercettate accuratamente. Opportuno, inoltre, non sottovalutare le suggestioni figurative, cromatiche e compositive che, in quella singolare temperie, furono offerte dalle personalità artistiche attive nel cenacolo di Francavilla,⁵ in primis dalla tavolozza di un Francesco Paolo Michetti. E per condurre la mia lettura, ritengo più appropriato prendere il via dal loro grado zero.

L'unica prova in cui detto coefficiente appare del tutto assente risulta essere *Lazzaro*. Inedita in rivista prima della *princeps* Sommaruga, la sua *brevitas*, che l'assimila più a un bozzetto che a una vera e propria novella,⁶ si caratterizza per un acceso espressionismo, messo in risalto da un riverbero autunnale che rischiarava un crepuscolo non tanto meteorologico quanto esistenziale, culminante in una penosa agonia infantile.

³ Felice la formula critica di «racconto-paesaggio» già adottata dal Gargiulo, il quale, operando anche del distinguo significativi rispetto alla lezione verghiana, notava: «con queste due parole vogliamo intendere la rappresentazione di fatti umani in strettissima relazione col mondo circostante, e in cui le persone quasi sono assorbite dall'ambiente, ovvero sono persone in quanto ambiente: dove, insomma, non c'è intimità psicologica che regga da sola» (Gargiulo 1941, 52).

⁴ Quasi tutte le novelle erano già uscite in periodico nel biennio che va dal dicembre 1880 allo stesso mese del 1882. Per indicazioni più puntuali circa la loro comparsa e l'organizzazione interna della cernita nel passaggio alla *editio maior* rimando alle *Note* di Marina De Marco (d'Annunzio 2006, 839-47), pronte a individuare anche i molti versanti citazionali e autocitazionali in campo, nonché le notizie preziose che le lettere dannunziane a Giselda Zucconi, edite a cura di Ivanos Ciani nel 1985, determinanti per avere contezza dei tempi di ideazione, di elaborazione e di stesura, forniscono all'interprete.

⁵ Rimando a Sorge 1984 per una disamina accorta del «sistema di interferenze fra effetti di musica, colore e figurazione plastica» (151) che qualificano gli interessi sinergici dell'ensemble, spazianti dalla pittura alla fotografia, dalla musica alla scultura. La studiosa, inoltre, puntualizza come sia proprio quel canto popolare, che riecheggia con insistenza nel corpus novellistico, uno dei *leitmotiv* più indicativi del laboratorio di Francavilla, notando anche come la lezione offerta dalla plastica dello scultore chietino Costantino Barbella (1852-1925) fosse stata determinante per la formazione dell'immaginario narrativo, agreste e pastorale dannunziano.

⁶ L'attribuzione dei lemmi 'bozzetto' e 'figurine', giustapposti ai titoli, nel rimandare a forme narrative distinte da *brevitas*, per altro consentanee al gusto figurativo e alla tecnica pittorica, dai tratti incisivi e dalla pennellata rapida, che contrassegnano le scelte artistiche dei francavillesi, verrà meno nel passaggio dal periodico al volume. Ne elenco i cinque casi: *Dalfino - Bozzetto di mare*, *Figurine abruzzesi / Cincinnato, Figurine abruzzesi / Toto*, *Figurine abruzzesi - Fra' Lucerta*, *Figurine abruzzesi / la Gatta*.

La novella, che privilegia una visività livida, quasi incolore,⁷ e un sonoro silenziato ad arte,⁸ è focalizzata sull'immagine di un corpo martoriato dalla malattia e dalla fame di un bambino, ridotto a «ignobile straccio di carne vivente» (d'Annunzio 2006, 24-5), mentre la scrittura esibisce, tra raccapriccio e compiacimento voyeuristico, un essere residuale, senza denunciare l'emarginazione umana e sociale a cui è condannato quel «mostriciattolo umano dal cranio calvo e rigonfio come una zucca enorme» (24).

Nel bozzetto dal titolo *Fiore fiurelle*, che, come il precedente, vide la luce solo all'altezza della *princeps*, il rimando olfattivo, pur confinato in un singolo epiteto che si limita a qualificare il vento proveniente dal mare («con un fruscio odoroso»), elabora invece uno *smellscape* esemplare - una sorta di 'paesaggio memoriale', in cui le cadenze dialettali del canto popolare di Nara («bella femmina fiorente di salute in mezzo alla rifioritura violetta dei ramolacci», 15), vanno a fonderci con i colori dell'orto e della marina:

Tutto l'orto d'intorno e il campo di fave e l'aia accanto risonavano; il grecale alitante dal mare invadeva quell'altro piccolo mare verde, con un fruscio odoroso; più sopra, Francavilla dal gentile profilo moresco, candida, in una gloria di sole, intarsiata sul fondo azzurro del cielo. (15-16)

In *Cincinnati* - prova edita dapprima sul *Fanfulla della Domenica* il 12 dicembre 1880, in cui campeggia una voce di tredicenne che dice io e alla quale si potrebbe attribuire il valore iniziatico di incunabolo autobiografico - la funzione olfattiva, pur evocata una singola volta, si rivela particolarmente indicativa. Eccola: «Le barche si avanzavano alla foce lentamente con le grandi vele arance, rosse, a strisce, a rabeschi neri; due erano già ancorate e scaricavano la pesca; giungeva a buffi un vocio di marinai e un odor fresco di scoglio» (18).

Trasportata dai venti, la freschezza dell'effluvio marino, prodotta dall'infrangersi delle onde sugli scogli e, assieme, dal sentore del pescato, va qui ad associarsi alle voci intermittenti dei marinai, udibili a loro volta sullo sfondo, mentre i colori accesi delle vele latine contornano la scena. Allora, l'eco degli accenti umani, sonora sebbene non percepibile distintamente, si giustappone all'aroma del mare, mentre le sfumature dell'arancio, del rosso e del nero, predilette

⁷ Circa la funzione svolta dai cromatismi lessicali nella produzione novellistica successiva rimando a Penasa 2014.

⁸ Silenzio talmente espressionistico che, fattosi 'rumore' disumano all'altezza dell'explicit, si traslitera in una sonorità quasi inudibile: «La grancassa taceva; folate di vento mulinavano le foglie morte, sotto la quercia: poi silenzio, e nel silenzio il roscchiamento del cane, lo sgocciolare dell'acqua, a tratti il rantolo chiuso del bimbo, rantolo come di una strozza tagliata» (d'Annunzio 2006, 25).

dagli artisti di Francavilla, colorano lo scenario del processo percettivo, favorendo una decifrazione interattiva dei diversi elementi.⁹

Ci troviamo dinanzi alla tipologia di odori, virante dal marino al salino e intrisa degli aromi pungenti tipici della vegetazione costiera, nel caso presente adriatica,¹⁰ altrove mediterranea, che equivale a una delle gamme captate con maggiore acume dalla prensile sensibilità, sia olfattiva che, ovviamente, stilistica, dannunziana.¹¹ Né va sottaciuto che il requisito qualificativo della freschezza, cui viene associata, veicola una reattività persino tattile, la cui 'fortuna' nel campo retorico della sinestesia, per limitarmi a un singolo rinvio, si paleserà magistralmente nel celeberrimo incipit de *La sera fiesolana* - avvio che, col suo endecasillabo «Fresche le mie parole ne la sera» (d'Annunzio 2018, 120), assurgerà ad epiteto talmente iconico da tradursi in 'allegoria' della parola poetica medesima.

Va notato, d'altro canto, che nella raccolta in esame gli effluvi relativi al dominio marino trasmettono messaggi anche infestanti, facendosi indizi premonitori di eventi drammatici. Così in *Dalfino*¹²

9 Russo, nell'analizzare criticamente il descrittivismo paesaggistico di *Terra vergine*, ponendolo a confronto con quello della prima silloge poetica, *Primo vere* (1880) - prova iniziatica in cui, secondo lo studioso, i due registri dell'enfasi mitizzante e della resa realistica del paesaggio non troverebbero compimento - osservava a proposito delle novelle: «dalle marine in calma o in tempesta alle distese di campi, alle rive boschive del fiume, alle balze montuose, la varietà delle stagioni e dei luoghi, delle ore e degli ambienti rivela nello scrittore esordiente una forte e vitale capacità di figurazione pittorica, in cui la riproduzione del vero si espande e si arricchisce nell'interpretazione metaforica dell'oggetto figurato» (1982, 148-9).

10 Detta gamma di aromi, intrisa di marino e, assieme, di silvestre, vera e propria cifra olfattiva del paesaggio d'Abruzzo, è ricorrente in queste pagine. Eccola ritornare nella novella «La Gatta», edita dapprima sul *Fanfulla della Domenica* il 18 dicembre 1881, dove il giovane mozzo Mingo viene sedotto dalla voce sibillina, quindi 'altra', di Tora, nelle cui sonorità si avvertono «ritmi bizzarri che facean pensare agli incantatori egiziani» (d'Annunzio 2006, 48); ciò mentre «il vento portava via buffi d'odore dall'erbe selvagge, e l'Adriatico era tutto un barbaglio di faville, fra i tronchi torti de' pini» (49).

11 Per accennare a un singolo caso, ancorché eccellente, basti riandare alla triplice declinazione della voce verbale 'aulire', associata proprio alla freschezza, ne *La pioggia nel pineto* - come noto una delle prove più alte del terzo libro delle *Laudi*: «su i ginepri folti / di coccole aulenti» (vv. 18-19); «e le tue chiome / auliscono come / le chiare ginestre» (vv. 59-60); «E tutta la vita è in noi fresca / aulente» (vv. 102-3) (d'Annunzio 2018, 169, 171-2). E un rinvio meritano anche i celeberrimi versi 32-34 della ripresa-antifona che segue la seconda strofa de *La sera fiesolana*; là dove l'accento posto sul dato olfattivo insiste sia sull'epiteto che sulla voce verbale («Laudata sii per le tue vesti aulenti, / o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce / il fien che odora!» 121). Riprove esemplari, codeste, dell'interesse, sempre molto vivace per il dato olfattivo, anche se, col disconoscimento progressivo dei moduli naturalistici e veristi, tale propensione tenderà via via a rarefarsi, attribuendo piuttosto al visivo-uditivo-tattile l'egemonia sensoriale. Per un'analisi più minuziosa del primato che detiene il visivo in particolare lungo la stagione 'notturna', cf. Crotti 2016, 105-35.

12 La novella, che molto risente, e non solo stilisticamente, del modello verghiano, come provano il ricorso all'epanalessi, lo stile trimembre, l'uso del discorso indiretto libero e del 'che' irrazionale, era già uscita sul «Preludio» di Ancona il 16 maggio 1881.

è appunto il salmastro che, combinandosi con l'afrore del catrame, cagiona un amalgama mefitico che altera i sensi e, nel contempo, il senno di Zarra e Dalfino. La coppia, infatti, ne risulta talmente soggiogata da paralizzarsi, mentre un silenzio pietrificante assottiglia i loro sensi («Stettero in silenzio ad ascoltare il fiotto e a fiutar l'odore del catrame; lei non aveva il coraggio di dire una parola: era lì con l'occhio fosco, avvilita, immobile come una statua», d'Annunzio 2006, 14).¹³

Silhouette di Sirena fattasi donna dall'indole equivoca, sarà questa Zarra, sorta di polena issata sulla prua della barca, come una 'Lupa di mare',¹⁴ a scortare verso un fato letale una creatura per eccellenza marina e, assieme, aerea, come il metamorfico delfino-Dalfino.¹⁵

Ma l'odore del mare li ubriacava, que' due. A volte stavano a guardarsi dentro gli occhi lungamente, come ammaliati, lei seduta su l'orlo della barca, lui disteso su le tavole del fondo, a' suoi piedi; mentre il flutto li cullava e cantava per loro, il flutto verde come un immenso prato a maggio mosso dal vento. (11)

Quasi preavvertendo la frenesia sensoriale, prettamente decadente, che da lì a poco investirà la rutilante scala cromatica di *À rebours* (1884), le scelte tonali, nell'esibire «una stupenda sinfonia di colore» (12), si avvalgono di una tavolozza sofisticata, le cui nuance virano dallo scarlatto al verde, dal turchino all'arancio, dal violaceo all'ac-

Gibellini, fine interprete dei vari stadi del processo di affrancamento dal Verga dialettale, distinguendo tra il 'primitivo naturale', «pre-sociale quasi pre-antropico» (Gibellini 1981, 17) di d'Annunzio e, invece, il 'primitivo culturale' verghiano, ha riservato attente note alle voci narranti, distinguendo, proprio a proposito del testo in esame, tra l'«oggettiva, razionalisticamente equanime» del pescarese e quella del siculo che, invece, «enuncia come fatto il pregiudizio della collettività» (15).

13 Le valenze mediate dal silenzio, in quanto forma assoluta di *parole*, che trovano, qui, una loro occorrenza iniziatica, si ripresenteranno, e in modi esemplari quanto variati, nelle liriche di *Alcyone*. Nell'impossibilità di una esemplificazione compiuta, basti un rinvio a quell'«imperativo» «Taci» (d'Annunzio 2018, 169), campeggiante nell'incipit programmatico di *La pioggia nel pineto*.

14 Ciò a differenza della eroina verghiana, proiezione di una condizione invece tutta terrestre, arida e infuocata - rovente in ogni senso, se riproduce sul versante paesaggistico lo statuto medesimo di un soggetto la cui insaziata brama sessuale la dannava a errare «per la campagna, sui sassi infuocati delle viottole, fra le stoppie riarse dei campi immensi, che si perdevano nell'afa, lontan lontano, verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte» (Verga 1979, 199). La novella *La Lupa*, poi confluita in *Vita dei campi* (Reves, 1880), era uscita sulla *Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti* nel febbraio 1880.

15 Le sue esibizioni, infatti, partecipano dell'umano e, assieme, di un ferino mitizzato: «Bisognava vederlo buttarsi giù con un urlo dallo scoglio de' Forroni, come un aquilastro ferito all'ala, e poi ricomparire venti braccia più in là, fuor dell'acqua verde, con tanto d'occhiacci contro il sole: bisognava vederlo!» (d'Annunzio 2006, 10).

ciaio.¹⁶ Ciò grazie al ricorso assai avvertito a moduli stilistici sinergici che interpellano, accanto all'olfatto, udito e vista, suggerendo all'interprete di procedere sia per giustapposizione che per sincrasi.

Sono opzioni, codeste, che evocano, persino visivamente, un destino marino di violenza - una fatalità personificata in modi eccellenti dalla demonicità meridiana della figura femminile. Nella sua sagoma 'altra', infatti, si avverte, sebbene ancora sottotraccia, l'incidenza di alcuni etimi disposti a risolvere il primitivismo naturalistico abruzzese¹⁷ in un abbozzo già mitico-simbolico («Oh bella forte audace giovinezza temprata nell'acqua salsa, come una lama di acciaio! La Zarra aspettava lui che tornasse, tutte le sere quando il cielo dietro la Maiella si avvinazzava e l'acqua prendeva de' riflessi violetti qua e là», 11).¹⁸

Non andrebbe sottaciuto, del resto, che il bagliore freddo di detta lama impregnata di salsedine, nell'associare il dato olfattivo a uno visivo, violento e tragico, dialoga a distanza ravvicinata con il riflesso metallico, invece tutto campestre, emesso dalla «scure che luccicava al sole» (Verga 1979, 201), brandita dal Nanni de *La Lupa*, fattasi strumento di morte pronto ad affrancare, una volta per tutte, il personaggio dal desiderio ferino e persecutorio della gnà Pina.

Una vena di follia, veicolata da una percezione olfattiva, che si rivelerà latrice di esiti funesti, si insinua pure altrove. La si indovini, ad esempio, tra le righe di una prova già apparsa il 19 marzo 1882 sul *Fanfulla della Domenica: Campana*.

16 Giustapposizioni cromatiche, sintonie figurative e risposdenze olfattive che costellano altresì le pagine dei *Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, edito sul *Fanfulla della Domenica* il 7 gennaio 1883; come accerta il passo seguente, a riprova della lezione impartita dagli artisti abruzzesi: «Ma il trionfo del mare inondava altri spazi; un'aspra freschezza di sale pareva si levasse dalle pareti a ferire le narici, una freschezza corallina, d'alghe, di conchiglie. [...] Spiagge incandescenti si stendevano nel giallo delle arene, tutte brulle, senza un filo d'ombra, presso le acque color d'acciaio, sotto i cieli crudelmente azzurri del mezzogiorno; sciami di vele latine accese di arancio e di vermiglio, bizzarramente rabescate di nero, staccavano su i fondi di perla addolciti di violetto, su i fondi angelici d'ambra e di berillo» (d'Annunzio 1996, 89).

17 Per una messa a punto degli aspetti più rilevanti della dimensione abruzzese, letta nei suoi risvolti non solo culturali, dialettali e naturalistici, ma anche mitici e memoriali vedi Tiboni, Russo, Rapagnetta 1988.

18 Etimi, codesti, avvertibili distintamente anche nella prova che fungerà da chiusura, ossia *Ecloga fluviale* (d'Annunzio 2006, 59-75). Ritenuta da Mutterle «il punto di arrivo della prima stagione novellistica dannunziana» (1989, 267), in virtù dell'interesse per il selvaggio e per la veste metamorfica e mitica che la permea, la novella era comparsa sulla *Cronaca Bizantina* il 1° dicembre 1882. Le potenzialità intuitive e sensoriali della zingara Mila - prototipo di una galleria ideale di figure femminili segnate dall'alterità, che, pur in altre vesti, verranno elaborate nella produzione successiva - spicca per le sue facoltà istintive di conoscere e di percepire da lontano, grazie a un fiuto 'primitivo', il sopraggiungere dell'amato, il pescatore Iori («Egli dal mare tornava tutto impregnato di sali, col mare anche negli occhi larghi, con l'odore acre del tabacco nel respiro; e la zingara lo fiutava nell'aria, prima ch'egli le giungesse vicino», d'Annunzio 2006, 64). Come noto, il nome di Mila, maga e amante sacrificale, verrà ripreso nella tragedia pastorale in tre atti *La figlia di Iorio* (1904).

L'attrazione sensuale che il campanaro Biasce sente in questo caso per la sagoma arborea e floreale di Zolfina¹⁹ 'abita' dapprima nel paesaggio tutto sonoro di un marzo che profuma di mandorli in fiore. Ecco che, mentre la figura femminile miete e canta, in preda a uno stordimento squisitamente olfattivo («Lei segava l'erba per la vacca pregna, canterellando: l'odore della primavera le saliva alla testa dandole la vertigine come il fumo del mosto in ottobre. Una volta, nel chinarsi, la gonna le strisciò sulla carne nuda, lievemente; pareva una carezza: ella socchiuse gli occhi dal piacere», d'Annunzio 2006, 29), lui, il 'primitivo' Biasce, come un naso che si fa anche occhio e orecchio, non può non condividere con l'amata i flussi, sia olfattivi che visivi e sonori, provenienti dalla campagna, dalla marina e, assieme, dalla voce di lei («- O Zolfina, e quest'odore lo sentite? io ero in cima al campanile, ero, a guardar le paranze, che tira vento di greco a mare; e voi siete passata di sotto, che cantavate *Fiore d'erbette...* cantavate», 29).²⁰

Facendo assegnamento sugli effetti di una retorica antinomica, allora, il tripudio sensoriale di quel «loro amore che cresceva col fieno, e il fieno s'alzava, s'alzava, ondosio» (30), mentre si corrompe, si converte in dramma, allorché Zolfina, colpita dal terrificante vaio-nero, ne morirà:

Biasce l'andò a vedere, la sua povera morta. Guardò istupidito con occhi vitrei la bara tutta olezzante di fiori freschi tra cui si allungava quello sfacelo di carni giovini, quel putridume di umori fermentanti già sotto la candidezza del lino. (31)

Dinanzi a tale scempio, giocato con perizia sulla giustapposizione di tonalità olfattive tra loro stridenti, non immuni da una morbosità compiaciuta, ossia tra i profumi di un paesaggio agreste e marino idilliaco, che invita all'amore, e il fetore di un corpo in putrefazione, benché depresso tra la freschezza dei fiori e il candore del lenzuolo, Biasce sceglierà di suicidarsi; e lo farà impiccandosi alla corda di una delle sue tre campane, la Canterina - lo strumento che, per antifrasi, effonde «un martellio gaio, schietto, squillante, petulante, come una grandinata sur una cupola di cristallo» (27), a differenza dei rintocchi metallici e ululanti emessi dalla Lupa e di quelli, rauchi e latranti, della Strega.

¹⁹ Ecco come Biasce ne coglie l'apparizione: «Per Santa Barbara protettrice, l'ultima volta che l'aveva veduta se ne stava proprio abbracciata a un mandorlo Zolfina, e guardava due ali di paranze in alto mare, e sopra il capo ci aveva quell'allegria di biancicare odoroso pispigliante nel sole, e d'intorno ci aveva la fioritura cilestra del lino a onde e negli occhi ci aveva due belle pervinche aperte, e ci doveva avere i fiori anche dentro al cuore!» (d'Annunzio 2006, 26).

²⁰ Sia la datazione che l'interpretazione di questa come di altre novelle sono favorite dai rimandi a d'Annunzio 1985, cui si fa riferimento nelle «Note» in d'Annunzio 2006, *passim*.

Una conferma ulteriore del nesso pattuito tra percezione olfattiva e stati di alterazione, sia fisica che mentale, è offerta da una novella edita dapprima sul *Fanfulla della Domenica* il 6 febbraio 1881: *Toto*.

La prova, che si misura con una vicenda segnata da condizioni sociali di emarginazione spinte all'estremo, sebbene tradotte in un registro non già di denuncia ideologica e sociale bensì quasi fiabesco,²¹ alla Dickens, racconta del legame infantile e innocente tra un povero muto, Toto appunto, e una mendicante bambina, l'indifesa Ninni, i quali andranno incontro alla morte, l'uno tra le braccia dell'altra, in una gelida notte invernale, mentre i loro corpicini troveranno 'rifugio' sotto una spessa e candida coltre di neve.

Pure per quest'ultimo caso va sottolineato come il turbamento proiettivo che «il vagabondo, scalzo, sudicio, sbertato dai monelli, pieno di cenci e di fame» (33) nutre per l'amata sia posto in relazione col fieno, il cui sentore induce un'alterazione sia fisica che mentale. Così: «L'odore del fieno gli dava una specie di ebrezza: sentiva nel sangue come dei formicolii, dei piccoli fremiti, delle vampe che salivano fino al capo e vi accendevano immagini, fantasmi, profili luccicanti e dileguantesi in un momento» (35).

È all'altezza di un *Bestiame*, tuttavia, che l'incidenza del dato olfattivo raggiungerà l'apice, culminando in effetti talmente estremi da indurre qualche perplessità nell'interprete, proprio per il dilagare di una compiaciuta ridondanza semantica.²²

Nel caso menzionato è il sudore acre²³ che il corpo di Nora emana a eccitare la lussuria ferina, per non dire demoniaca,²⁴ di suo suocero, mentre il lezzo del tifo, di cui sta morendo Rocco, il marito di lei, impesta l'aria della dimora, causando promiscuità corrotte. Mescolanze infette, determinate da una sessualità prossima alla sfera se-

21 Un indizio persuasivo lo offre la 'favola' di Stellina che la bambina narra a Toto, mentre lo culla dolcemente con la sua voce per farlo addormentare: «- C'era una volta un regnante che aveva tre figlie; e la più piccola si chiamava Stellina e aveva i capelli d'oro e gli occhi di diamante, e quando passava tutti dicevano: Ecco la Madonna! e s'inginocchiavano. E un giorno, mentre coglieva i fiori nel giardino, vide un bel pappagallo verde sopra un albero...» (34).

22 Dato il suo tenore, non mi pare irrilevante che la novella, uscita sul *Fanfulla della Domenica* il 18 giugno 1882, confluisse solo nella *editio maior* Sommaruga.

23 Come già in *Terra vergine*, sebbene il registro dell'espressionismo naturalistico vi risulti meno marcato. Anche là Tulespre, il guardiano dei porci, rabbrivisce di desiderio, indovinando nella capraia Fiora «l'odore della femmina, più acuto, più inebriante che l'odore del fieno» (d'Annunzio 2006, 7).

24 Tanto è vero che, pressata dalle voglie incontenibili del satiro tentatore, la nuora, allettata proprio dagli eccessi del vecchio, lo interpella nei termini seguenti: «- Che vuoi? Sei il demonio tu?» (57). Una tipologia di demoniaco assimilata al putrido «che conferma l'ossessiva correlazione tra puzzo e profondità dell'inferno, sottolineata da quegli autori che da Milton a Cowper Powys si sono provati a descrivere la geenna» (Corbin 1986, 27).

mantica del 'terminale'²⁵ che si somma al disfacimento carnale - agli antipodi, quindi, dalla immagine della pudica e soavemente profumata donna-fiore, proposta quale modello, sia etico che estetico, lungo buona parte del XIX secolo.²⁶

Invero una tabe di ordine 'bestiale', non immemore della lezione impartita dal greve naturalismo zoliano,²⁷ ammorba, qui, non solo la complessione, sia fisica che psicologica, di ogni personaggio, ma anche la natura, che, nelle sembianze di un agente nefasto, grava su di loro asfissiante e 'mefitica', allegorizzandone i destini.²⁸

Ecco che, mentre «La terra ardeva sotto, le mèssi mandavano vampe soffocanti; l'aria torpida opprimeva i bronchi, pesava nel cervello, come un vapore gravido di mefite» (53), Rocco si comporta «come un cane avvilito» (55)²⁹ e «come un bue sotto l'aratro» (55), soggiogato da un padre padrone. Nora, da parte sua, «come una cagna in amore» (56), è in balia di «una prurigine bestiale [che] le pungeva la carne» (57). Come si evince dai passi già citati, accostare, più per similitudine che per analogia, i personaggi agli animali, dotandoli di attributi, funzioni, significati e simboli, si dimostra essere una op-

25 Detto effetto funereo, giustapposto a una sessualità eccedente ma sofferta, poiché inappagata, tra i cui risvolti si avverte distintamente l'influsso dei magisteri sia zoliano che verghiano, costella anche le pagine di *Fra' Lucerta* (d'Annunzio 2006, 38-45), apparse sul *Fanfulla della Domenica* l'8 maggio 1881. Infatti la febbre, l'agonia e la morte finale del povero frate, il quale ama e coltiva i fiori con una passione certo spostata di segno, sono determinate dal desiderio delirante, sebbene frustrato, che prova per Mena - «quella ragazzona bruna che s'inebriava di una nota come dell'odor del fieno fresco» (40) - mentre «onde di profumo» (41), correlativo oggettivo di una esistenza 's-fiiorita' a causa dell'assenza di amore, pervadono il chiuso della sua cella.

26 «Il pervasivo simbolismo della donna-fiore naturale e dolcemente profumata - osserva Corbin - rivela la ferma volontà di controllare le manifestazioni affettive. I sensori delicati sottolineano l'immagine di un corpo diafano, che si vorrebbe mero riflesso dell'anima: ambiziosa strategia che tenta di parare la minaccia dell'animalità, di imbrigliare le pulsioni della donna» (Corbin 1986, 265).

27 Tra le diverse prove narrative del francese è in particolare «La faute de l'abbé Mouret» (1875), corrispondente al quinto della serie dei *Rougon-Macquart*, il romanzo al quale la critica attribuisce concordemente la rilevanza di modello. Circa il feticismo olfattivo zoliano che imperversa ne *La Joie de vivre*, travolgendo un «individuo neurotizzato dalla degenerazione» cf. Corbin 1986, 298.

28 Secondo Gibellini la prova «rappresenta una chiave di volta nella storia del 'verismo' dannunziano. In essa, infatti, avviene lo scontro tra il mondo del naturale e quello del culturale» (Gibellini 1981, 17).

29 L'eroe verghiano nella cui microstoria la similitudine canina, venata di *pietas*, ricorre con maggiore significanza è il pastore Jeli della novella omonima. Limite l'esemplificazione a due occorrenze assai performative: «Jeli quindi se ne stava nei campi tutto l'anno, o a Don Ferrante, o nelle chiuse della Commenda, o nella valle del Jacitano, e i cacciatori, o i viandanti che prendevano le scorciatoie lo vedevano sempre qua e là, come un cane senza padrone» (Verga 1979, 140); «Da prima se ne stava in disparte ronzandole attorno, guardandola da lontano in aria sospettosa, e a poco a poco andava accostandosi coll'andatura guardinga del cane avvezzo alle sassate» (144-5).

zione molto percorsa, meritevole di una disamina tematica dedicata.³⁰

In ogni caso è l'habitat stesso che, a questa altezza in misura più determinante di altre, si grava di connotati maligni, per non dire mefistofelici. Mi attengo a una singola occorrenza. Si vada al motivo del fieno, altrove indice eloquente di una natura fertile, profumata e vitale, propizia a idilli amorosi e a convegni erotici, che, fattosi alcova purulenta, «ribolliva intorno sprigionando zaffate di calore e di odore violento, quasi fosse materia viva in fermentazione» (57), personificando una vitalità infetta e ambigua.

Se in questa lettura mi ero riproposta di selezionare in crescendo le varie funzioni svolte dal dominio olfattivo, eccolo quindi raggiungere l'acme proprio in *Bestiame*, portato al parossismo dalla interazione subentrante tra la ferocia della natura, la bestialità comportamentale dei personaggi e la disumanità ferina dei contesti familiari e sociali.

Sono dinamiche, codeste, operanti anche nella prima produzione novellistica di Verga. Sorprende, tuttavia, che in *Vita dei campi* proprio il dato olfattivo sia pressoché assente, mentre, invece, è il raggio di azione del visivo il fattore maggiormente interpellato. Come se, in altri termini, il senso del naso non fosse in grado di tradurre compiutamente in *parole* la condivisione 'piena' della condizione umana, tanto cara al meditato messaggio narrativo verghiano.

30 Una verifica metodologica e teorica eccellente di detta funzione tematica è stata affrontata in Biagini 2001, dove la studiosa provvede a interpretare i fantasmi elaborati dall'animale-soggetto nel momento in cui si misurano con l'immaginario psichico.

Bibliografia

- Biagini, E. (2001). «La critica tematica, il tematismo e il ‘bestiario’». *Bestiari del Novecento*. A cura di E. Biagini, A. Nozzoli. Roma: Bulzoni Editore, 9-20.
- Corbin, A. (1986). *Storia sociale degli odori XVIII e XIX secolo*. Introduzione di P. Camporesi. Trad. it. di F. Saba Sardi. Milano: Mondadori.
- Crotti, I. (2016). «Per una retorica dello sguardo». *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d’Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestesia, 105-35.
- D’Annunzio, G. (1985). *Lettere a Giselda Zucconi*. A cura di I. Ciani. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- D’Annunzio, G. (1996). *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol.1. A cura e con introd. di A. Andreoli. Testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni. Milano: Mondadori.
- D’Annunzio, G. (2006). *Tutte le novelle*. A cura di A. Andreoli, M. De Marco. Introd. di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D’Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Gargiulo, A. (1941). *Gabriele D’Annunzio*. Firenze: Sansoni.
- Gibellini, P. (1981). «Natura e cultura nel ‘verismo’ dannunziano». D’Annunzio, G., *Terra vergine*. Milano: Mondadori, 5-24.
- Mutterle, A.M. (1989). «La novellistica». *D’Annunzio a cinquant’anni dalla morte = Atti dell’XI Convegno Internazionale di studi dannunziani*, vol. 1. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 265-77.
- Penasa, S. (2014). «‘Il dilettante di sensazioni’. La cromonomia dannunziana: dalle *Novelle della Pescara* al *Notturmo*». *Archivio d’Annunzio*, 1, 73-82.
- Porteous, J.D. (1993). «Il paesaggio olfattivo». *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. A cura di F. Lando. Milano: Etas, 115-42.
- Russo, U. (1982). «La figurazione del paesaggio nel primo D’Annunzio». *Natura e arte nel paesaggio dannunziano = Atti del II Convegno Internazionale di studi dannunziani*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 143-50.
- Sorge, P. (1984). «Gli artisti di Francavilla nelle cronache dannunziane». *D’Annunzio giornalista = Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 145-53.
- Tiboni, E.; Russo, U; Rapagnetta, M. (a cura di) (1988). *D’Annunzio e l’Abruzzo = Atti del X Convegno di studi dannunziani*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Verga, G. (1979). *Tutte le novelle*. Introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi. Milano: Mondadori.

Un idillio dannunziano

Laura Melosi

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract The article aims to verify how the modern classic of 19th century Giacomo Leopardi has influenced d'Annunzio, with particular regard to the representation of nature. Traditionally, critical studies on d'Annunzio's models have not recognised significant traces of 'leopardismo' in this author. The analysis of the poem *Nox*, in *Primo vere*, shows that the young d'Annunzio knew Leopardi's works very well like a Cicognini School student had to do. It also proves that leopardian lection of *Idylls* is present in some d'Annunzio's descriptions of natural landscapes, like lunar nights and quiet countryside. However, d'Annunzio never gave up his style, which was evident right from his early poetic stage.

Keywords Gabriele d'Annunzio. *Primo vere*. Giacomo Leopardi. Landscape. Literary idyll. Poetic nocturne. Literary influence. 19th-century Italian poetry.



Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-23
Accepted 2023-07-06
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Melosi | 4.0



Citation Melosi, L. (1959). "Un idillio dannunziano". *Archivio d'Annunzio*, 10, 55-64.

Nella raccolta di versi con cui esordiva nel 1879, *Primo vere*, d'Annunzio raccomandava a un fidato lettore di non cercare la «scintilla del genio», che in effetti è difficile da rintracciare nella ridda di suggestioni assimilate dal giovane poeta spaziando dalle novità nazionali alla letteratura europea.¹ È qui, però, che prendono forma alcune delle immagini naturalistiche destinate a correre lungo l'intero arco della produzione lirica dannunziana - i meriggi fiammanti, la fredda chiarezza lunare, i monti cerniera dell'orizzonte, i ricami aerei degli uccelli, i giochi equorei, il riecheggiare dei suoni nella campagna - figurazioni pervenute agli esiti ultimi e altissimi delle *Laudi*. Varrà dunque la pena di tornare al punto di partenza, provando a osservare il rapporto natura/cultura in d'Annunzio dalla specola della formazione del sedicenne allievo del Cicognini in cerca della sua strada.

Si conoscono i modelli del fecondo apprendistato dannunziano. Di quelli coevi sono state offerte disamine approfondite, con riguardo in primo luogo al Carducci barbaro scoperto da d'Annunzio nel breve soggiorno bolognese del novembre 1878, e poi a Guerrini, Marradi, Rapisardi, divorati con «una eccitazione strana e febbrile».² Di altri si intuisce la funzione ispiratrice più o meno nota e studiata (Baudelaire, Alfred de Musset, Zola, Shelley, Keats), o se ne può agevolmente immaginare la presenza restando sul piano delle letture scolastiche canoniche. Circa quest'ultimo aspetto, per quanto i classici italiani moderni siano stati sicuramente sul tavolo dello scolaro, di uno in particolare, Giacomo Leopardi, scarseggiano le evidenze intertestuali e al contempo è acquisita agli atti la dichiarazione rilasciata a Filippo Surico nella nota intervista degli anni del Vittoriale: «È molto lontano dal mio temperamento: la mia arte è solare» (Oliva 2002, 578).³ Di conseguenza non meraviglia l'esclusione del Pescarese da ogni ricognizione finora compiuta sul leopardismo ottonevicesco (cf. Lonardi 1990; Dolfi 2009; Geddes da Filicaia 2016; Dominioni, Chiurchiù 2020).

Aleggia tuttavia un'aria vagamente leopardiana in *Primo vere*, riconoscibile in particolare in un componimento della prima edizione chietina del 1879 riconfermato nella seconda lanciaiana del 1880, che come noto fu profondamente riveduta e di molto accresciuta. È la poesia *Nox*, nel *Libro secondo*, retrodatata da d'Annunzio al 1878 e quindi intenzionalmente collocata al passaggio dalla sterile versificazione giovanile⁴ verso qualcos'altro prossimo a venire. Una delle poche varianti

¹ Vedi la lettera a Cesare Fontana del 20 maggio 1879; d'Annunzio 1982, 1: 769.

² Lettera a Giuseppe Chiarini del febbraio 1880; d'Annunzio 1982, 1: 769.

³ L'intervista è del 1921, fu pubblicata sulla rivista «Le Lettere» e venne poi accolta in Surico 1939.

⁴ «Fino al novembre '78 non avevo fatto un verso a garbo», nella lettera a Chiarini del febbraio 1880.

al testo apportate nella stampa Carabba pertiene al titolo, in precedenza *A Lilia*, ed è una correzione oltremodo significativa perché riguarda un luogo strategico del componimento, intervenendo sul quale i contorni autobiografici della dedica alla giovane innamorata pratese risultano sfumati e assolutizzati nell'atmosfera sospesa di un notturno.

Di un notturno, infatti, si tratta:

Nox

Bella è la notte. Ne li oscuri platani
l'aure spiranti da la riva fremono;
surge tra i monti la pia luna, e illumina
le floree valli placida.

Bella è la notte. L'acque riscintillano
inerti là tra mezzo a canne e a vimini;
i vipistrelli spersi ne 'l silenzio
voli sghembi ricamano.

Viene per l'aure da lontano un alito
di biancospino e di verbena, brillano
giù per le siepi solinghe lucciole,
la rauca rana gracida,

e li usignoli tra le fronde cantano
un bel notturno in *fa minore*: allungansi
le note molli, carezzose, limpide...
Tacete, rane rauche!...

Io ti guardo ne li occhi, o bionda Lilia,
ne li occhi azzurri ove l'amore sbendasi,
e tu sorridi a 'l tuo poeta, e trepida
una parola mormori...

O bionda Lilia, o caro fior de l'anima,
ne 'l tuo profumo di viola chiudimi!
o vaga stella, o vaga stella tremula,
de 'l raggio tuo recingimi!

Solleva, o Lilia, il bianco vel virgineo,
apri le braccia ed in un bacio donati:
io voglio... voglio su 'l tuo seno turgido
morir, morire, o Lilia!⁵

⁵ *Primo vere*, d'Annunzio 1982, 1: 32-3.

Si sa che la tematica notturna in d'Annunzio è foriera di esperienze di scrittura molteplici e scaglionate nel tempo, che stanno tra l'invenzione artistica e l'autobiografia, quest'ultima *in primis* nel libro di ricordi e meditazioni del 1916.⁶ In *Nox* l'offerta dei versi a Lilia si accompagna a una malcelata esibizione di conoscenze e abilità da parte del collegiale cicognino alle sue prime prove poetiche. E che il modello di un grande classico sostanzi l'esercizio si capisce fin dall'*incipit* del componimento, quel «Bella è la notte» ripetuto in anafora alla seconda strofa che non può non evocare la suggestione di un altro e più celebre *incipit* notturno, «Dolce e chiara è la notte...».⁷ La trama di *Nox* non è solo intessuta di qualche casuale filamento dei *Canti*, come per esempio la variante introdotta al v. 9, l'avverbio *da lontano* riconosciuto da Niva Lorenzini di «respiro leopardiano».⁸ Al contrario, si direbbe che d'Annunzio abbia assunto la *Sera del dì di festa* a ipotesto del proprio componimento, svolgendone almeno un paio di motivi poetici, complicandolo con altri stimoli e finendo per tradirlo, secondo le modalità creative che gli sono sempre state proprie.

Per analizzare il rapporto che corre tra i due testi è necessario soffermarsi preliminarmente sulla questione dell'assenza di unità tematica nell'idillio leopardiano in questione, una condizione che è stata segnalata da più interpreti. Di una «linea franta», sia pure culminante nell'esito poetico di «divini frammenti» (Gianfranco Contini) si parla fin dalla lettura stilistica di Giuseppe De Robertis e la preesistenza di alcuni spunti della *Sera del dì di festa* in una serie di brani poeticamente autonomi è parsa confermare quel giudizio di frammentarietà. In effetti, il testo si articola in una descrizione iniziale del notturno lunare, a cui segue l'evocazione del canto dell'artigiano e la connessa meditazione sulla fine di tutte le glorie umane, per chiudere sulla disperazione del poeta in contrasto con la dolcezza del paesaggio. Con la consueta chiarezza, Luigi Blasucci ha ricondotto a sintesi la varietà ispiratrice dell'idillio, individuando in esso due fattori generali di unificazione: l'uno riconducibile alla presenza di un paesaggio notturno che, distesamente evocato nella parte iniziale, incombe come realtà ora sottintesa, ora richiamata per piccoli tocchi, in tutto il resto del componimento; l'altro riferibile alla stessa 'voce' del poeta-personaggio, contrassegnata da una serie di movimenti e di 'gesti' verbali (esclamazioni, interrogazioni, allocuzioni) che differenziano il discorso della *Sera* da quello, per esempio, tutto interiore e mentale dell'*Infinito*.⁹

⁶ Il riferimento è ovviamente alla raccolta in prosa lirica del 1916, *Notturmo*.

⁷ *La sera del dì di festa*, Leopardi 1998, 275.

⁸ Nell'apparato critico di *Primo vere*, d'Annunzio 1982, 1: 787.

⁹ «Linea della *Sera del dì di festa*», Blasucci 1985, 155.

Blasucci finiva poi per riconoscere l'unità tematica della *Sera del dì di festa* nella «dinamica dei motivi», cioè nello svolgimento di una 'vicenda' che trova il suo culmine nello spostamento della riflessione dalla nullità del dolore soggettivo alla nullità storica dell'*ubi sunt* («Tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione», *Zib.* 72).

Al netto della deviazione tematica tutta leopardiana sul tema dell'infelice destino che attende la gloria umana, anche *Nox* esordisce con la descrizione di un paesaggio notturno con i suoi elementi naturali, e quanto alla 'voce' del poeta-personaggio non v'è dubbio che anch'essa si faccia sentire nella poesia con una doppia timbrica ben riconoscibile: in primo luogo l'interlocuzione intima con i fenomeni della natura nella quiete della notte, interrotta solo dal canto in *fa minore* degli usignoli e da quel gracidiare delle rane che provoca una esplicita reazione (v. 16, «Tacete, rane rauche!...»); in secondo luogo l'allocuzione amorosa alla bionda Lilia che occupa la seconda parte della lirica (vv. 17-28). Va tuttavia rilevato che se l'analogia di registro denotativo è di piena evidenza nella impostazione della prima voce, decisamente sbilanciata appare invece l'invocazione sensuale del finale, che ha poco a che vedere con la flebile istanza del poeta di Recanati per ottenere dalla sua donna e dalla natura un'attenzione che non avrà. In questa diversa postura si riassume in maniera quasi plastica la distanza che separa d'Annunzio da Leopardi, una divergenza spirituale, nonché ideologica, che ha impedito di considerare il Pescaraese anche solo minimamente consentaneo con il Recanatese, non invogliando più di tanto ad approfondire la questione.¹⁰ Ciononostante, pur in maniera asistemica, elementi di un misconosciuto leopardismo emergono dal lavoro dannunziano di appropriazione della materia linguistica e simbolica dei *Canti* portato avanti in *Primo vere*, mentre andrà lasciata sullo sfondo la disposizione psicologico-emotiva del poeta, pervenuta a una sua definizione già in *Canto novo*:

Canta la gioia! Lungi da l'anima
nostra il dolore, veste cinerea.
È un misero schiavo colui
che del dolore fa la sua veste.¹¹

L'analisi delle soluzioni espressive di *Nox* si rivela pertanto proficua e in certa misura esemplare, dimostrando la vicinanza del testo di partenza al testo di arrivo con un margine di variazione sul tema che garantisce l'originalità dell'esito. Il discorso è quasi ovvio per ciò che concerne il lessico della lirica, che fa proprie diverse parole-

¹⁰ Non lo ha fatto Frattini 1957 in uno dei primi e strutturati lavori sulla fortuna di Leopardi, dettando in qualche modo la linea.

¹¹ *Canto dell'ospite*, XI, vv. 25-8; d'Annunzio 1982, 1: 163.

chiave dell'ordinamento degli idilli. Le troviamo concentrate in particolare nelle strofe dove d'Annunzio disegna il paesaggio illuminato della bella notte, con l'impiego dei vocaboli *aure, riva, monti, luna, valli, acque, siepi, fronde, notturno, raggio*, e con un corredo aggettivale anch'esso connotato: *placida, solinghe, vaga* e quel *pia* attributo della luna di matrice, in verità, più carducciana che leopardiana.¹² Altrettanto si può dire dei sintagmi «vaga stella e vaga stella tremula» del v. 23, un richiamo piuttosto evidente al canto del 1829 *Le ricordanze*, frutto di un'altra stagione recanatese, ma che con gli idilli del primo tempo condivide la vena lirica fresca e appassionata. E non sembrerebbe neppure il solo prelievo operato da quel testo, a giudicare dal sapore leopardiano del già citato v. 9, «Viene per l'aure da lontano un alito», facilmente accostabile a «Viene il vento recando il suon dell'ora» (v. 50), e dalla presenza nella terza strofa di lucciole solinghe e rane rauche gracidanti che non si fatica a collegare a quanto Leopardi richiama immediatamente dopo aver evocato le «vaghe stelle dell'Orsa» nel canto della rimembranza:

Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! Allora
Che, tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar la gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento
I viali odorati, ed i cipressi
Là nella selva... (vv. 7-17)

Anche se il gracidare della rana è un *topos* della poesia classica (presente per esempio nell'Idillio III di Mosco tradotto da Leopardi), è più probabile che in *Nox* questo riferimento sia una citazione di secondo grado piuttosto che un ritorno di d'Annunzio alla fonte, se non altro per il fatto che sta insieme alle lucciole e alle vaghe stelle. Non va peraltro taciuto che *Primo vere* comprende la sezione dei sette *Idilli selvaggi* dedicati alla «bella compagnia di amici» del 'convento' di Francavilla (Francesco Paolo Tosti, Francesco Paolo Michetti, Costantino Barbella e Paolo De Cecco), da porre nel solco della tradizione greco-latina, sia pure accordata su un senso pagano della vita e con accenti di sensualismo e di vitalità istintiva che già preludono allo sviluppo successivo della poesia dannunziana. In tutto questo Leopardi non trova spazio alcuno.

12 La «pia luna» compare in «Virgilio» nelle *Rime nuove* del 1906.

L'appiglio leopardiano non manca, invece, nella variante avifaunistica dei «vipistrelli» di *Nox*, di gusto gotico, ma anch'essi in qualche modo riconducibili all'immaginario idillico per via di quel loro ricamare voli nel cielo (ancorché «sghebbi», v. 8) come gli uccelli del *Passero solitario* che «a gara insieme / per lo libero ciel fan mille giri» (vv. 9-10). Anche in questo caso, la datazione bassa della lirica (1829, 1831 o 1835 secondo le posizioni critiche che si fronteggiano sul tema)¹³ non svia rispetto al dato acquisito del fondo idillico di *Nox*. Senza scomodare la nozione critica ormai desueta di 'piccoli' e 'grandi' idilli, è Leopardi stesso ad aver collocato *Il passero solitario* in undicesima posizione nei *Canti*, dopo le dieci canzoni e ad apertura del ciclo degli idilli del 1819-21. Il ritorno a casa del poeta nell'autunno del 1828, i «sedici mesi di notte orribile» che lo attendono nel «Tartaro» di Recanati¹⁴ attivano in lui il meccanismo della rimembranza, la quale serve a trasfigurare l'impoetico presente¹⁵ e a far sorgere l'idea di quei mai realizzati «colloqui dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello ch'io sono»¹⁶ a cui evidentemente Leopardi attribuiva la funzione di saldare la poetica idillica del primo e del secondo tempo.

Non tutto, però, è di impronta leopardiana in *Nox* e se gli usignoli che cantano di notte tra le fronde mosse dal vento rientrano perfettamente nel contesto espressivo del classicismo lirico del Recanatese, più marcatamente dannunziane si percepiscono le scelte arboree e floreali esibite nella poesia: *canne* e *vimini* che richiamano un contesto palustre estraneo alla vista dal colle dell'Infinito; *biancospino* e *verbena*, con quelle *viole* strumento profumato di seduzione che potrebbero anche riandare a Leopardi, forzando in senso olfattivo l'interpretazione del mazzolino della donzelletta del *Sabato del villaggio*.

13 Le più convincenti sono quelle di Monteverdi 1967, «La data del *Passero solitario*» [1958] che indica la primavera-estate 1831; di Biral 1974, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, che propende per il 1829; di D. De Robertis 1996, «Una contraffazione d'autore: il *Passero solitario*» [1976], che colloca la composizione a uno qualsiasi degli anni tra il 1832 e il 1835, più probabilmente verso la fine del periodo.

14 Da due lettere a Pietro Colletta, rispettivamente del 2 aprile 1830 e del 22 novembre 1829, pubblicate nell'*Epistolario* leopardiano, nrr. 1525, 1508.

15 Vedi *Zib*. MMMCXXXVI: «La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non p. altro, se non perchè il presente, qual ch'egli si sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre a consistere nel lontano, nell'infinito, nel vago. (Recanati. 14. Dic. Domenica. 1828)».

16 Ne scrive ancora a Colletta in una lettera del marzo 1829, dove insieme ai «Colloqui dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello ch'io sono; dell'uomo anteriore all'esperienza della vita e dell'uomo sperimentato», cita una serie di altri progetti di carattere autobiografico e morale, ammettendo che «due vite non basterebbero a colorire tanti disegni». È significativo che tra essi figurino anche «Storia di un'anima. Romanzo; che avrebbe poche avventure estrinseche e queste sarebbero delle più ordinarie; ma racconterebbe le vicende interne di un animo nato nobile e tenero, dal tempo delle sue prime ricordanze fino alla morte» (*Epistolario*, nr. 1440).

Per concludere, andrà rilevato che oltre a *Nox* la raccolta *Primo vere* comprende nel *Libro terzo* anche un *Notturnino*, dal sottotitolo in «*fa minore*», da richiamare all'attenzione:

Risplende placido
il plenilunio
su 'l mar fremente:
da' lidi spandonsi
nembi d'effluvii
lontanamente.

L'arcana musica
dell'onde ha fascini
pe' nostri cuori
e l'alme inseguono
alate immagini
fra questi albori.

Su le fosforiche
spume galleggia
la barchettina,
spinta da l'aure
ne la fantastica
notte divina...

O Iole, avvolgimi
ne' tuoi lunghissimi
capelli d'ôr!
Co' labbri ambrosii
o Iole, baciami
baciami ancor!...¹⁷

La struttura è molto simile a quella del 'notturmo *maior*', bipartita in un esordio descrittivo del placido plenilunio - ma «su 'l mar fremente» di «fosforiche spume» (vv. 3, 13-14) - e in una chiusa d'invocazione erotica particolarmente languida. La divaricazione rispetto all'ispirazione leopardiana si è qui notevolmente accentuata, per l'esibito virtuosismo linguistico e anche per una scelta metrica da canzonetta arcadica (strofette esastiche di quinari sdruciolli e piani) i cui effetti musicali sono quanto di più lontano dai *Canti* si possa immaginare. Se Leopardi è sullo sfondo, si avvia ad esserlo in maniera sempre più labile.

¹⁷ *Primo vere*, D'Annunzio 1982, 1: 67.

Bibliografia

- Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Biral, B. (1974). *La posizione storica di Giacomo Leopardi*. Torino: Einaudi.
- Blasucci, L. (1985). *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: il Mulino.
- Costa, S. (2012). *D'Annunzio*. Roma: Salerno Editrice.
- D'Annunzio, G. (1879). *Primo vere: liriche di Gabriele D'Annunzio (Floro)*. Chieti: Tipografia G. Ricci.
- D'Annunzio, G. (1880). *Primo vere*. Lanciano: Carabba.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*. Edizione diretta da L. Anceschi. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. 2 voll. Milano: Mondadori.
- De Robertis, D. (1996). *Leopardi – La poesia*. Milano: Cosmopoli.
- Di Benedetto, A. (1994). *Verga, d'Annunzio, Pirandello: studi e frammenti critici*. Torino: Fògola.
- Dolfi, A. (2009). *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*. Firenze: Le Lettere.
- Dominioni, M.V.; Chiurchiù, L. (a cura di) (2020). *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*. Firenze: Olschki.
- Frattini, A. (1957). *Saggio di una storia della critica e della fortuna dei "Canti" di Giacomo Leopardi*. Brescia: La Scuola Editrice.
- Geddes da Filicaia, C. (a cura di) (2016). *Leopardismi del Novecento*. Macerata: eum.
- Leopardi, G. (1991). *Zibaldone di pensieri*. Edizione critica e annotata a cura di G. Pacella. Milano: Garzanti.
- Leopardi, G. (1998). *Epistolario*. A cura di F. Brioschi, P. Landi. Milano: Bollati Boringhieri.
- Leopardi, G. (2019). *Canti*, vol. 1. A cura di L. Blasucci. Parma: Guanda.
- Leopardi, G. (2021). *Canti*, vol. 2. A cura di L. Blasucci. Parma: Guanda.
- Lonardi, G. (1990). *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*. Firenze: Sansoni.
- Lorenzini, N. (1993). *D'Annunzio*. Palermo: Palumbo.
- Monteverdi, A. (1967). *Frammenti critici leopardiani*. 2a ed. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Oliva, G. (a cura di) (2002). *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*. Lanciano: Carabba.
- Scorrano, L. (1987). «D'Annunzio: tessere leopardiane». *Otto/Novecento*, 11(3-4), 45-63.
- Surico, F. (1939). *Ora luminosa. Le mie conversazioni letterarie con d'Annunzio nell'ospitalità di villa Cargnacco Riviera*. Roma: Editrice Urbs.

Il colore in *Terra vergine* di d'Annunzio: bibliografia critica e nuova proposta di lettura

Carlo Santoli
Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract The article offers a new figurative reading of *Terra Vergine* (1882), focusing attention on the colour of the sketches of d'Annunzio's novels and retracing the critical bibliography, in order to outline the pictorial innovation, but without evading the prodromes in the poetic collections *Primo vere* (1879) and *Canto novo* (1882). In fact, they are important for demonstrating how d'Annunzio can be considered the architect of certain technical mechanisms typical of cinematography (even modern), capable of effectively conveying a sense of the 'wonderful' and the 'sublime'.

Keywords Terra vergine. Primo vere. Canto novo. Colour. Cinema. Innovation.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-27
Accepted 2023-07-06
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Santoli | © 4.0



Citation Santoli, C. (2023). "Il colore in *Terra vergine* di d'Annunzio: bibliografia critica e nuova proposta di lettura". *Archivio d'Annunzio*, 10, 65-76.

La disamina del rapporto tra natura e arte nel paesaggio di *Terra vergine* prende l'abbrivio da uno studio critico di Pietro Pancrazi, che ripercorre le suggestioni letterarie dell'autore (1939, 22-34), da *Canto novo* al *Piacere*, e precisamente in un arco cronologico dal 1882 al 1889, dal Carducci al nuovo romanzo psicologico. Il critico abruzzese, infatti, riflette su un contesto culturale, individuando un «pragmatismo edonistico» (23), attinto dalla lezione crociana:

Il D'Annunzio mostra già, in quei primi saggi, un modo di descrivere, che è, come tutta la sua arte, uno dei più lucidi esempi che possano illustrare la teoria dell'unità indissolubile dell'arte, la quale è tutt'insieme, poesia e musica, pittura e scultura. (Croce 1915, 17)

Infatti, secondo Renato Serra:

la potenza di realizzare tutti gli effetti nella parola, con una rotondità di armonia e una precisione implacabile di rilievo [...] ci sembra più schietta; ci sono dei momenti in cui la qualità dell'artista appare liquida, senz'altro interesse che la cosa da dire, come un dono puro e melodioso. (1914, 52-65)

Il poeta, fin da queste prime opere, esprime il suo genio creativo attraverso il suo descrittivismo naturalistico ben argomentato da Luigi Capuana: «le marine abbondano nel *Canto novo*. Il poeta non sa saziarsi del suo Adriatico, e lo canta sotto tutti gli aspetti [...] Abbondano anche i paesaggi» (cf. Capuana 1972).

Si tratta di:

visioni rapide, fantasmagorie inaspettate, nuotanti in un polviscolo dorato, figure di donne circonfuse di veli bianchi, misteriosi, o arditamente plasmate nella loro calda nudità di terra cotta, passano davanti al lettore di *Canto novo* cullato dal ritmo lieve, bizzarramente musicale dei versi sinuosi, molli, scanditi forse sul battere alterno di rami. Come in un dormiveglia di vespero estivo vede il lettore strani paesaggi, miraggi del cervello irritato dal sole canicolare [...]. (*Il Capitan Fracassa*, 14 maggio 1882)

Capuana, inoltre, avvista la particolarità della visione:

un'ebrezza di luce e di colori. Il paesaggio meridionale vi scande i suoi trionfi col selvaggio rigoglio dei boschi... marine... tramonti... stornelli... rami fioriti... acque cullanti... paranze... vele rosse e gialle... alcioni. Il paesaggio riprende subito la sua foga sinfonica, tormentata alla Wagner, dove i *rossi* e i *gialli* mandan fuori rantoli profondi ed urla da ottoni, dove il *verde* e l'*azzurro* cantano, al pari di violini e di corni inglesi, da un capo all'altro

dell'orchestra, intrecciandosi, confondendosi, fermandosi ansimanti per slanciarsi, di lì a poco, in un *crescendo* vertiginoso, mentre il *bianco*, l'*opalino*, il *violetto*, il *verde mare* mormorano e sospirano da flauti e da viole, travolti da quell'uragano di suoni che disperde ai quattro venti la loro delicata *frase* d'amore. Questa mescolanza di arti diverse è la intonazione del libro... [...] (*Il Fanfulla della Domenica*, IV, nr. 23, 4 giugno 1982; Capuana 1885, 27-39).

La scrittura è *en plein air*: Laura Gropallo parla di «veri poemetti in prosa... dipinti di Michetti...», in cui

l'intensità del colorito ha trascinato il d'Annunzio a descrizioni forse troppo minute, troppo ricche di aggettivi che la preoccupazione di non lasciar passare inosservato alcun tratto significativo accumula soverchiamente. (1903, 116-17)

L'«originalità di invenzione» attesta, quindi, come d'Annunzio «talora sappia descrivere una scena e fare un quadro o un ritratto anche in pochissime parole...» (Nencioni 1903, 371-5). Si tratta di aspetti che Primo Scardovi aveva subito individuato:

L'armonia e il colore solo le caratteristiche particolari della poesia dannunziana, cui ambedue recano una fosforescente vita continua. «Questo raffinato rimatore - scriveva Alfredo Oriani a G.C. Abba - sente con gli occhi e pensa con gli orecchi; è tutto suono e colore...». (1919, 24)

Di qui le affinità figurative con le prose di *Terra vergine*, in cui si coglie una grazia artistica antesignana della produzione lirica e narrativa successiva. Bianca Tamassia Mazzarotto osserva:

«Prodigavo colori e odori e folgori con una pazza ingenuità di fanciullo», scrive di sé il poeta nei ricordi francavillesi (1883); ricordi tutti fiammeggianti di vibrazioni cromatiche di «intensità quasi folle». [...] Dai più sommessi toni delle rive, tra pioppetti e cespugli di celidonia gialla e di fiori d'ortica roseo-violetti col bue grigio che beve e le rocce dorate e argentate di riflessi, è un crescendo di tinte a mano a mano che la Pescara precipita via alla sua foce. Ora domina il giallo, i monti *giallo-biondi* a strisce di velluto sopra la valle *gialla*, di un *giallo* caldo; e poi l'acqua di nuovo smeraldina tra i salci: «che follia, che gioia, che ebbrezza di *verde*! Verdeggiando l'erbe alte... solitudine *verde* che canta il vento. Il vento agita in ampia tempesta l'erba... Che onda! *E verde e verde e verde...*». Ma alla foce, in un incendio di sole, il *rosso* solo delira: «Ho la febbre del colore, ho proprio la febbre... l'acqua s'incendia, s'ar-

rabbia di riflessi, di foco *rossissimo*» [...] Che sinfonia che gridi che squilli che tuoni di colore! (Tamassia Mazzarotto 1949, 17-18)

Gli studi raccolti in volume da Gianni Oliva (2013) offrono, però, una nuova e più utile lettura interpretativa. Marilena Giammarco prende in esame il 'paesaggio come testo' in *Dalfino*, ritenendo che

segmentando il testo del racconto, le unità di contenuto vi emergono infatti raggruppate in sequenze: succedendosi a mo' di blocchi pittorici, queste motivano la scelta di un linguaggio figurativo che, mentre riproduce la tecnica michettiana, attiva al suo interno agenti metamorfici e simbolici veicolati proprio dall'uso di quei segni (i codici di percezione sensoriale della realtà, in primo luogo: la cifra visivo-coloristica che interseca quelle acustica e olfattiva) deputati alla rappresentazione impressionistica. (Giammarco 2013, 28)

L'attenzione ai colori offre descrizioni accurate e realistiche, di cui il lettore non è soltanto un semplice spettatore, ma diviene partecipe della 'scena rappresentata' (Puppa 2015, 21-38), di efficace resa pittorica costruita su una sapiente gradazione cromatica: azzurro, color berillo, bianco, color carmino, cobalto, color oro, giallo, nero, oltramarato, opale, color perla, color rame, roseo, rosso, scarlatta, turchino, verde, viola, che offre una interessante «cromonomia»:

Il lessico cromatico, quindi, diviene prezioso, aulico, sostanzandosi nella scelta dei referenti più rari ed evocativi, capaci di esprimere autonomamente le variazioni del colore. Ad essi d'Annunzio affianca allotropi colti di forme già attestate (es. bianciare, rossicare, grugo ecc.), desideroso [...] di sintetizzare precisione e bellezza. (Penasa 2014, 81)

Gli undici bozzetti

vogliono raccontare l'Abruzzo natio con i colori delle tele dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti e con la musicalità dell'altro amico conterraneo e compagno di vacanze, il compositore Paolo Francesco Tosti. (Bani 2008, 191)

L'autore si distingue, pertanto, per essere un originale pittore e scrittore, un «paesista lirico e visivo» (Russo 1923, 83) e secondo Francesco Flora:

dove il D'Annunzio ancor meglio esprime il senso immediato della vita, facendone una chiara sinfonia, è in *Terra vergine*. Qui tutta la materia diventa vivo sentimento del poeta, una prosa veemente e netta, d'un sapore aspro e cordiale [...] Le parole hanno l'es-

senza delle cose significate, ma non sì che questo lor sapore non sia pura trascrizione melodica. C'è l'equilibrio della visione e del sentimento. (1926, 15-18)

I testi confermano l'innovativo criterio figurativo, tanto da poter ritenere le «prime novelle pretesti di splendide descrizioni e di quadretti michettianamente geniali» (*La Domenica Letteraria*, a. III, 27, Roma, 6 luglio 1884).

È una prosa che per Ivanos Ciani si connota di «impressionismo» o «frammentismo pittorico», mentre Paola Sorge rileva «la presenza del principio wagneriano della fusione delle arti già nelle prime pagine del d'Annunzio narratore, modellate - dato lo stretto legame e la sintonia con lo stile degli altri componenti del cenacolo di Francavilla: Michetti, Barbella, Tosti - 'sui modi e sulle cadenze di pitture, sculture e musiche'» (Sorge 1984, 145-65). Gibellini interviene sul paesaggio:

L'Abruzzo di *Terra Vergine* è il medesimo della prima maniera michettiana. I titoli e i sottotitoli che ricorrono ai versi giovanili ruotono con insistenza sull'utopica tensione 'ut pictura poesis': dico i *Paesaggi e profili*, gli *Studi a guazzo*, gli *Acquerelli*, le *Marine*, gli *Idilli selvaggi* (il medesimo titolo di certi olii michettiani...). (Gibellini 1989, 11; 2016, 114)

Si veda, ad esempio, «Ottobrata» in *Primo vere*: «il quadretto villereccio [...] è chiuso da una sorta di didascalia d'autore: "Io guardo la placida scena e dipingo"». È un componimento importante, che prelude ai

moduli figurativi affini alla pittura naturalistica di Michetti. [...] Vi predominano i colori fondamentali dell'iride e i loro composti tradizionali: il bianco, il giallo, il rosso, il verde, l'azzurro, il nero, cui si aggiungono l'aureo, il biondo, il bruno, il rosa. (Russo 1981, 215-16)

Documentano, peraltro, la «tecnica di figurazione del paesaggio» (143). Né si eluda *Oceano*, in cui i vv. 37-64 «per le loro visioni e suggestioni, ricordano la carducciana *Alle fonti del Clitumno*, benché i colori realistico-impressionistici e il cromatismo siano più accentuati» (Mariotti 2016, 40), o *Suavia* «per quel vigore coloristico» (173).

Per Andrea Crismani le *illecebre del colore* in *Primo vere* e *Canto novo* «rappresentano un documento straordinario e un momento fondamentale per quanto riguarda la costruzione dell'universo poetabile di d'Annunzio» (2010, 11). Lo studioso sottolinea quanto sia

preminente l'interesse per il paesaggio e la pittura paesistica [...] come testimoniano le prose per l'Esposizione romana di Belle Arti del 1883, in cui l'attenzione è focalizzata sui quadri naturalisti-

ci descritti attraverso l'accento nuovo del cromatismo interpretato nel suo configurarsi come svolgimento espressivo. (17)

E «come le notazioni coloristiche permangono, a segnare l'importanza di tale tessuto per la poetica dannunziana» (48).

È un colorismo, che Montale riprende nel «giallo dei limoni», con riferimento a *Canto novo*, X, v. 3 (Zollino 2015, CCXLIX-CCL).

Ma, ancor prima, Valeria Giannantonio aveva indagato la rappresentazione paesaggistica, sia per l'*Impressionismo coloristico* (1992, 50-4) e *Gli epiteti cromatici* (54-9), sia per il *Bozzettismo decorativo* (67-76).

D'Annunzio fissa sulla pagina notazioni acustiche e visive, pellegrinando con Michetti e Barbella per i «meravigliosi Abruzzi», rileva Gianni Oliva (Oliva 2003, 14). Un paesaggio, che per Giuseppe Paponetti, è riscoperto sulla «pagina creativa» (2003, 25) e racchiuso nella concezione artistica del narratore, «creatore d'immagini verbali» (Gibellini 1995, 142-58):

l'arte è per lui attività espressiva il cui scopo unico è la bellezza. Essa è più specificamente l'espressione perfetta, la forma impeccabile, lo stile luminoso: tutti elementi che concorrono a trasformare le cose ordinarie in un'immagine di bellezza [...] Per D'Annunzio l'arte non è imitazione: è talvolta creazione, talvolta scoperta [...] Il poeta è l'artefice che sceglie la parola con suprema perizia, la pesa, ne verifica i contorni, mette alla prova la sua musicalità: ne valuta la semantica e la fonetica, e costruisce la sua frase. (Gulace 1987, 21, 25, 30)

Dialogando con il critico d'arte Riccardo Sica, si conviene che il potere simbolico della parola dannunziana nei paesaggi di *Terra vergine* rivela un'infinità di sfumature cromatiche con insuperabile virtuosismo tecnico: al potere verbale corrisponde il potere cromatico grazie alla tavolozza dei colori, altrettanto luminosa, che fa rivivere il 'realismo d'Abruzzo', un realismo autentico, da definirsi - a mio avviso - immaginifico e suggestivo per il lettore/spettatore, che entra virtualmente nella dimensione paesaggistica. Non è un caso che già in *Canto novo* (1882) d'Annunzio «ama cogliere negli aspetti più singolari della natura [...] un effetto fantastico, quasi di sogno; ma la scena è reale» (Benzi 2019, 28; si veda anche Gibellini 1981, 14). Lo studioso è d'accordo nel ritenere che realismo e visione convivono felicemente in un binomio indissolubile, che scaturiva dall'attenzione per l'ancestrale, per il primitivo quasi barbarico, in opposizione con il nuovo secolo e il modernismo dilagante in Italia. La natura si colora e si illumina, diviene simbolo di vita, di ottimismo e di vitalità, di bellezza pura, in cui d'Annunzio vede l'essenza dell'infinito. Si leggano alcuni brani, in cui sono evidenziati in grassetto i colori citati.

La strada si lanciava innanzi, sotto la rabbia del sole di luglio, **bianca** e vampante e soffocante di polvere tra le fratte arsicce piene di bacche **rosse**, fra i melagrani intristiti e qualche agave in tutto il fiore. (*Terra vergine*, d'Annunzio 1992, 5)

Un'alba di giugno ci andò anche la Zarra alla pesca. Nell'aria bianca alitava una freschezza che metteva de' brividi piacevoli nel sangue; tutta la spiaggia era nascosta da' vapori. Ad un tratto un raggio forò la nebbia, come una saetta **d'oro** di un dio, poi altri raggi, un fascio di luce; e là filoni di **scarlatto**, chiazze di **viola**, falde tremolanti di **roseo**, sfocchi scialbi di **arancio**, svolazzi di **azzurro** si fondevano in una stupenda sinfonia di colore. (*Dalfino*, d'Annunzio 1992, 12)

Che **roseggiare** lussurioso di peperoni e di pomidori, al sole di luglio, tra la verzura folta, mentre Nara abbeverava i solchi arsicci cantilenando! L'acqua fresca spariva con un gorgoglio di schiume dentro la terra arida: tutta quella plebe di piante, oppressa dall'afa enorme del meriggio, rilucente di riflessi metallici, bruciacchiata qua e là [...] la canzone pigra di Nara vi si sperdeva dentro, sotto le larghe foglie flosce, tra le zucche simili a mostruosi teschi **gialli**, tra i poponi **verdastri** e i cocomeri lucidi come di **smalto**. (*Fiore fiurelle*, d'Annunzio 1992, 15)

Le barche si avanzano alla foce lentamente con le grandi vele **arance**, **rosse**, a strisce, a rabeschi **neri** [...] Un bel pomeriggio di settembre andammo al mare. L'acqua infinita d'un **azzurro** carico staccava magnificamente sull'orizzonte **opalino** aggraziato da un po' di lacca; le barche pescherecce andavano a coppie; parevano grandi uccelli ignoti, dalle ali **gialle** e **vermiglie**. (*Cincinato*, d'Annunzio 1992, 18, 21)

[...] le case accovacciate dormivano ancóra, la pianura era ancóra nel dormiveglia sotto una cortina di nebbie leggiere e qua, là, sopra quell'immenso lago stagnante, si dondolavano gli alberi alla brezza: in fondo, le colline **violacee**, accentuantisi in una sfumatura tenerissima, fuse con l'orizzonte **cinereo**; dinanzi, il mare come una striscia di **acciaio** luccicante, con qualche vena scura nell'ombra; e poi su tutto una serenità fresca e diafana di firmamento ove gli astri impallidivano ad uno ad uno. (*Campane*, d'Annunzio 1992, 26-7)

[...] Le montagne **brune** in lontananza staccavan nette sul fondo chiaro, tutto **biacca** e **verde**, velato da una lievissima sfumatura di **viola** che su su si andava perdendo con delle tenerezze indescrivibili per entro all'oltremare diffuso dall'alto. (*Toto*, d'Annunzio 1992, 34)

Il convento s'intravedeva dietro una cortina fitta di pioppi cipressini e salici **bianchi**, fuor de' quali il campanile traforato slanciavasi alto mettendo la sua stridula nota rossiccia sul **turchino** cupo del cielo. [...] S'avvicinava l'Avemaria: verso i monti, il cielo era di un **giallo** d'oro con delle strisce, degli sprazzi, dei serpeggiamenti di **violetto**; più in su si allargava in una tinta **d'acquamarina** stupendamente diafana; in giù, verso l'Adriatico, vampate, zaffate di **rosso** che parevano erompere da un incendio. (*Fra' Lucerta*, d'Annunzio 1992, 38, 43)

Quella sera l'Adriatico era **violetto**, d'un violetto carico e lucido come l'ametista, senza onde **bianche**, senza sbattimenti di vele. Di vele però ce n'era uno sciame lì su la linea estrema, ritte, acute, fiammanti di colore alla vampata ultima del sole, sopra un fondo **argentino**, sotto un ricamo agilissimo di vapori che parevano profili di case moresche e di minareti in fuga. (*La Gatta*, d'Annunzio 1992, 46)

Era un mezzogiorno canicolare, pieno di vapori turbinosi: nel cielo **biancastro** non si vedeva il sole: scendevano sprazzi larghi di luce, sprazzi **colore di rame**; [...] due scodelle **rosseggianti** di conserva fresca, in mezzo, sur una sedia di legno, rompevano quella monotonia triste di tufo grigio. Poi, fuori, la immensa campagna **giallognola**, piena di silenzio e di inerzia, da un lato; dall'altro una zona di mare, **bianca** più del cielo, in lontananza. (*Bestiame*, d'Annunzio 1992, 52)

Il primo quarto vermiglio tra l'umidità nebbiosa si rifletteva mobile in mezzo alla Pescara sparpagliando faville su le zone cupe presso alle rive: dalle rive pel **rossore** salivano i fusti de' pioppi in fondo, poi le antenne rigidamente scintillanti **di zinco**. (*Ecloga fluviale*, d'Annunzio 1992, 59)

Si avvertirà, allora, nelle parole di d'Annunzio, tutta la sontuosità cromatica della lussureggiante natura abruzzese: il paesaggismo verghiano è lontano, perché lontano è il pessimismo. Nelle parole evidenziate in neretto brillano i colori luminosi, in tutta la loro sensualità, dell'amata Pescara. In esse c'è la solarità piena, il trionfo della luce, la quale, pertanto, non può dirsi che non acquisti, accanto a tutti gli altri suoi i significati, anche quelli simbolici di vita, gioia di vivere, bellezza, energia, senso panico, insomma ottimismo. È, comunque, la poesia, in funzione simbolica, la protagonista dei bozzetti dannunziani costruiti su una parola suggestiva, magica e misteriosa. Non c'è alcun dubbio che l'autore negli 11 bozzetti faccia uso, senza volerlo e senza saperlo (attraverso le transizioni da un'immagine colorata a un'altra) della tecnica della *assolvenza* e della *dissolvenza*. Si

prenda, ad esempio, il brano sopracitato della novella *Dalfino* e si nota che il testo fa uso di questa applicazione, perché dal fondo scuro paesaggistico iniziale, incerto e confuso, descritto, se si vuole, con colori e sfumature che d'Annunzio non dice e che magistralmente, direi miracolosamente, lascia a noi immaginare, prendono forma gradualmente i colori dell'alba che sopraggiunge imperiosa, vittoriosa sulle tenebre, sfumando il passaggio dall'ombra al chiarore, poi alla luce piena, alla fine solare, con aggettivazioni e sostantivi di straordinaria perizia tecnica, con un linguaggio specialistico davvero singolare, scientificamente esatto ma anche poeticamente evocativo di sensazioni, sentimenti, stati d'animo, in una mirabile corrispondenza tra 'paesaggio naturale' e 'paesaggio dell'anima'.

Ciò che più conta è il fatto che il poeta affida ai colori, in virtù del potere della parola che li descrive, il significato più ampio possibile, poliedrico, sia letterale, sia traslato e allusivo, per esprimere e comunicare, in una *trasposizione-transizione* da un'immagine a un'altra, il mondo interiore dell'*artista* e dell'*uomo*, pervaso di *ottimismo*, *gioia di vivere*, *energia*, *vitalità*, *piacere* e, soprattutto, *bellezza*. Di questi valori si fanno simbolo i colori nei bozzetti menzionati, che avrebbero dovuto pubblicarsi per i tipi di Treves con il sottotitolo *Studi di Michetti e D'Annunzio* (Di Tizio 2002, 29-30). Annamaria Andreoli illustra la novità compositiva:

subito i primi lettori avvertirono la schiacciante presenza paesistica in questi racconti per i quali si disse che d'Annunzio aveva tolto di mano a Michetti il pennello e la tavolozza. E in effetti quello coloristico è qui un linguaggio *d'atelier*, sono davvero 'colori-tubetto' quelli della smagliante *Terra vergine* che a ragion veduta l'adolescente ancora in collegio progetta di pubblicare in *edictio picta* [...] [che] [...] dovrebbe intitolarsi *Figurine abruzzesi* e risultare dal tandem d'Annunzio-Michetti. L'uno con la penna, l'altro con il pennello: un libro a due mani dove l'Abruzzo troverebbe finalmente una compiuta rappresentazione. (D'Annunzio 1992, XXIX)

Indubbiamente, l'originalità della lingua si fonda su «la poetica dell'*inventio*» (Pasquini 2008, 135) e su una «*parola rara*» (Oliva 2017, 119-20), ma, come non osservare, in conclusione, che il maestro-demurgo addirittura anticipa i meccanismi tecnici propri della cinematografia? Potrebbero, infatti, considerarsi questi bozzetti 'fotogrammi', che si dispiegano in un'aura di 'meraviglioso' incanto tra innovazione e modernità.

Bibliografia

- Andreoli, A. (a cura di) (2003). *D'Annunzio e la terra d'Abruzzo. Il ritorno del poeta = Catalogo della mostra* (Pescara, Museo delle Genti d'Abruzzo, 12 marzo-31 maggio 2003). Roma: De Luca.
- Bani, M. (2008). «Note onomastiche su *Terra vergine*». *Onomastica & Letteratura*, 10, 189-97.
- Benzi, F. (2019). «Michetti, d'Annunzio e il Simbolismo internazionale». Tasciore, C. (a cura di), *Francesco Paolo Michetti a novant'anni dalla morte (1851-1929)*. Napoli; Salerno: Orthotes, 21-34. https://www.orthotes.com/wp-content/uploads/2019/09/0030.BENZI-MICHETTI_2020.pdf.
- Capuana, L. (1885). *I nostri giovani poeti – Gabriele d'Annunzio. Per l'arte*. Catania: Giannotta.
- Capuana, L. (1972). *Verga e D'Annunzi*. A cura di M. Pomilio. Bologna: Cappelli.
- Crismani, A. (2010). «Le illecebre del colore. Il paesaggio nella meditazione dannunziana tra *Primo vere* e *Canto novo*». *Studi novecenteschi*, 37(79), 11-48.
- Croce, B. (1915). *Gabriele d'Annunzio. La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. 4. Roma; Bari: Laterza.
- D'Annunzio, G. (1968). «Dell'arte di F.P. Michetti». *Prose di ricerca*, vol. 3. Milano: Mondadori, 2250-60.
- D'Annunzio, G. (1981). *Terra vergine*. Introduzione di P. Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1992). *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.
- Di Tizio, F. (2002). *D'Annunzio e Michetti. La verità sui loro rapporti*. Casoli: Ianieri.
- Flora, F. (1926). *D'Annunzio*. Napoli: Ricciardi.
- Forcella, R. (a cura di) (1939). «Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)». *Nuova Antologia*, XVII, 3-17.
- Giammarco, M. (2013). «Natura e arte in Dalfino». Oliva, G. (a cura di). *La capanna di Bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per "Terra vergine"*. Chieti: Solfanelli, 28.
- Giannantonio, V. (1992). *L'esordio poetico di D'Annunzio*. Napoli: Loffredo.
- Gibellini, P. (1989). *D'Annunzio e Michetti. Francesco Paolo Michetti = Catalogo della Mostra* (Museo del Vittoriale degli Italiani, 19 novembre-5 dicembre). Brescia: Società Editrice Vannini.
- Gibellini, P. (1995). *D'Annunzio. Dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, P. (2016). «D'Annunzio paesista. Quattro stagioni tra natura e arte». *Archivio d'Annunzio*, 3, 111-25.
- Gropallo, L. (1903). *Autori italiani d'oggi. Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Giovanni Verga, Gerolamo Rovetta*. Torino; Roma: Casa Editrice Nazionale Roux-Viarengo.
- Gullace, G. (1987). «D'Annunzio teorico dell'arte e della critica». *Annali d'Italianistica*, 7, 21-41.
- Nencioni, E. (1903). *Nuovi saggi critici di letterature straniere e altri scritti*. Firenze: Le Monnier.
- Oliva, G. (2003). «Abruzzo, terra vergine». Andreoli 2003, 9-16.
- Oliva, G. (2013). *La capanna di Bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per "Terra Vergine"*. Chieti: Solfanelli.
- Oliva, G. (2017). *D'Annunzio tra le più moderne vicende*. Milano: Bruno Mondadori.
- Pancrazi, P. (1939). *Studi sul D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Papponetti, G. (2003). «Abruzzo, terra vergine». Andreoli 2003, 25-32.

- Pasquini, L. (2008). «Dalla realtà al sogno: immagini d'ascendenza palizziana in *Terra vergine*». Pipponzi, S.; Madonna, D. (a cura di), *I Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'800*. Vasto: Il Torcoliere.
- Penasa, S. (2014). «'Il dilettante di sensazioni'. La cromonomia dannunziana: dalle *Novelle della Pescara* al *Notturmo*» *Archivio d'Annunzio*, 1, 73-82.
- Puppa, P. (2015). «La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena». *Archivio d'Annunzio*, 2, 21-38.
- Russo, L. (1923). *I narratori*. Roma: Fondazione Leonardo, 14-15, 83.
- Russo, U. (1981). «Osservazioni sulla tavolozza dannunziana in *Primo vere*». *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.
- Russo, U. (1982). «La figurazione del paesaggio nel primo D'Annunzio», *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.
- Scardovi, P. (1919). *Armonie e colori nella Poesia Dannunziana (Pagine di fedeltà letteraria)*. Bologna: Cappelli.
- Serra, R. (1914). *Le lettere*. Roma: Bontempelli.
- Sorge, P. (1984). *Gli artisti di Francavilla nelle cronache dannunziane = Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani su D'Annunzio giornalista* (Pescara, 14-15 ottobre 1983). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). «Introduzione». Tamassia Mazzarotto, B., *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca, 5-23.
- Zollino, A. (2015). «Tradizione». *Rassegna dannunziana*, 65-6, CCXLIX-CCL.

La casa, il bosco, il giardino

Lettura ecocritica del *Sogno d'un mattino di primavera*

Cecilia Gibellini

Università degli studi del Piemonte Orientale, Italia

Abstract Gabriele d'Annunzio made his debut as a playwright with *Sogno d'un mattino di primavera*, a symbolist work based on the figure of the protagonist, Isabella, who had gone mad after holding in her arms all night long her lover killed by her husband: now she feels like a vegetable creature, and she would like to blend in with the flowers in the garden and the plants in the woods. The essay shows that the three parts of the scene – the house, the garden and the wood – represent the place of confrontation and clash between the laws of men, which impose fidelity and forbid adultery, and the laws of nature, in which instinct and desire for free love dominate.

Keywords Gabriele d'Annunzio. *Sogno d'un mattino di primavera*. Symbolist theatre. Scenography. Ecocriticism.

Sommario 1 Natura, Arte, Teatro. – 2 Uno psicodramma. – 3 La casa, il bosco, il giardino.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-23
Accepted 2023-06-23
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Gibellini | 4.0



Citation Gibellini, C. (2023). "La casa, il bosco, il giardino. Lettura ecocritica del *Sogno d'un mattino di primavera*". *Archivio d'Annunzio*, 10, 77-90.

1 Natura, Arte, Teatro

«Natura ed Arte sono un dio bifronte»: a ragione il verso memorabile del *Fanciullo* alcionio è stato promosso a manifesto di poetica valido non solo per il terzo libro delle *Laudi*, ma per l'intera opera dannunziana. Ma qual è il rapporto tra le due facce dell'erma bifronte? Sono due volti antitetici o complementari, ostili o fraterni? Entrambi, s'intende, sono accomunati dalla bellezza che sanno esprimere all'occhio sensibile dell'esteta: basti considerare le *ekphràseis* del *Piacere*, riservate imparzialmente al paesaggio naturale e a quello architettonico della Roma barocca, o alla stanza di Andrea Sperelli, che aduna rose profumate e artefatti preziosi. Quanto alla lirica, il rapporto può configurarsi in modi diversi, anche sul piano formale: nel caso paradigmatico di *Alcyone*, come dialettica tra forme metricamente più chiuse, ricche di echi letterari, e forme più aperte e libere: si pensi al passaggio dalle «fresche [...] parole» della *Sera fiesolana* alle «parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane» della *Pioggia nel pineto*, dal canto apollineo dell'*Oleandro* alla dionisiaca «melodia selvaggia» del *Nome*. Un testo intermedio tra romanzo e poema, *Le Vergini delle rocce*, espone fin dal titolo il motivo conduttore del capolavoro leonardesco che fonde in sé la scabra bellezza del paesaggio naturale e la grazia dell'umano – o, meglio, del femminile. D'Annunzio, insomma, eredita e fa propria l'antica dialettica tra la melodia appresa grazie all'arte delle Muse e il canto delle Sirene, fatto dei suoni della natura: due fonti di bellezza parimenti contemplate dal suo sperimentalismo ad ampio raggio.

Quanto al teatro, un approccio improntato all'ecocritica appare meno immediatamente prevedibile. Se si considerano i due capolavori riconosciuti, nella *Figlia di Iorio*, ambientata «in terra d'Abruzzi or è molt'anni», dunque in un cronotopo mitico, pare prevalere la *physis* – dal campo dei mietitori ebbri di sole e di vino alla grotta eremitica –, mentre la cultura si manifesta nel suo aspetto popolare e primitivo, attraverso i riti e il folklore; nella *Fiaccola sotto il moggio*, collocata nell'aspro Abruzzo montano al tramonto del Regno borbonico, la dialettica si pone tra la casa vacillante e il mondo del serparo. Diverso ancora il caso del *Sogno d'un mattino di primavera*, l'atto unico che, com'è noto, segnò il debutto teatrale di d'Annunzio.¹ L'a-

1 Nella bibliografia sul *Sogno* dannunziano mancano interventi di taglio specificamente ecocritico, ma alcuni contributi contengono spunti interessanti. I primi recensori, i cui testi sono stati utilmente raccolti (Granatella 1993), sottolinearono il motivo centrale del verde e della metamorfosi vegetale vagheggiata dalla protagonista Isabella. Nelle pagine dedicate al *Sogno* nella sua monografia, Valentina Valentini (1993, 179-97) legge il passaggio di Isabella dal giardino al bosco come percorso verso l'annullamento «nell'abbraccio con la natura», e individua la polarità cromatica essenziale nel contrasto tra rosso e verde (e non tra bianco e rosso, come a me pare), simboli di morte e

veva preceduto, per concezione e per stesura, *La città morta*, la tragedia archeologica con la quale l'autore intendeva ricollegare la scena moderna alle sue origini greche e nietzschianamente dionisiache. La decisione dell'autore di affidare a Sarah Bernhardt la sua prima rappresentazione, inizialmente promessa a Eleonora Duse, aveva turbato i rapporti tra lo scrittore e l'attrice italiana. La riconciliazione tra i due si deve al conte Gégé Primoli, che nella primavera del 1897 li fece incontrare e riavvicinare grazie all'impegno assunto dallo scrittore di preparare in fretta una *pièce* che consentisse alla Duse di essere la prima interprete del teatro dannunziano. Composto rapidamente nell'aprile 1897, il «drama» o «poema tragico», come preferì chiamarlo l'autore, andò in scena alla Renaissance di Parigi il 16 giugno, in italiano ma davanti a un pubblico che aveva potuto leggere la versione francese prontamente procurata da Georges Hérèlle e pubblicata sulla *Revue de Paris* il 1° giugno. Teatro di parola, e teatro di silenzi, alla Maeterlinck, il *Sogno* era pensato specificamente per la Duse, protagonista nei panni di Isabella, 'la Demente'. E da Eleonora Gabriele aveva attinto spunti tematici e formali importanti: il tema centrale della follia, l'atmosfera onirica, la veste verde, la canzone della «ghirlandetta». Così Primoli riferisce il colloquio da cui nacque il progetto:

[DUSE] - Eh bien! pour faire honneur à la Reine des Poètes,
donnez-moi des rythmes et des images, improvisez-moi une
oeuvre de poésie.

[D'ANNUNZIO] - Vous n'y pensez pas: en une semaine! C'est une folie!

[DUSE] - Alors, faites-moi un rôle de folle.

[D'ANNUNZIO] - Vous iriez à Paris?

[DUSE] - A cette seule condition.

di rigenerazione. Elementi considerati anche da Gabriella Albertini in un contributo (2008-09) dedicato alle immagini simboliche della natura nella scenografia del *Sogno*, nel quale la tricromia verde-rosso-bianco è interpretata come traduzione simbolica, rispettivamente, di speranza-rigenerazione, vita-amore-martirio e innocenza-morte; e da Alberto Granese in due saggi (2020; 2022) nei quali tuttavia giardino e bosco non appaiono due ambienti opposti, ma due gradazioni del regno della natura: Isabella «vorrebbe annullarsi, trasformarsi, mimetizzarsi con gli elementi della natura, le erbe e le foglie del giardino della sua villa, l'Armiranda, e soprattutto del bosco, che ne sta appena alla soglia, sul limitare, oltre il cancello» (Granese 2022, 80). Mentre a parer mio l'opposizione tra rosso e bianco simboleggia quella tra amore-morte e purezza-innocenza, Granese ipotizza una diversa funzione simbolica del bianco: «Oltre al rosso (della rosa, della coccinella), evocante il sangue e causa di terrore, l'altro colore dominante è il bianco, metafora della morte: così la farfalla dalle candide ali, che tocca la fronte della Demente; così il pavone dalle bianche piume, un *revenant*, in cui - secondo Isabella - si sarebbe incarnata l'anima di Madonna Dianora, uccisa anche lei per gelosia». Infine, gli studi di Giorgio Zanetti (2008-09; 2013), pur non riferendosi a una prospettiva ecocritica, la legittimano offrendo, tra l'altro, un'ampia rassegna delle letture mitografiche, etnografiche, filologiche e letterarie relative al culto della primavera e ai riti di fertilità che costituiscono il retroterra culturale dannunziano al momento della composizione del *Sogno*.

[D'ANNUNZIO] - Il faudra donc tâcher de vous satisfaire.

[DUSE] - Je veuz une promesse formelle.

[D'ANNUNZIO] - Eh bien! dans dix jours, vous aurez votre folie!
(Primoli 1897, 530)

Nella lettera che il 10 aprile l'attrice inviò da Capri a d'Annunzio, ritiratosi ad Albano per cominciare la stesura del poema tragico, scriveva: «*Io sogno, sovente, sovente, assai sovente, quando ho l'anima in pena, o in gioia, sogno che cammino sull'acqua!*» (Duse, d'Annunzio 2014, 100); siamo nel clima onirico che trionferà nel testo dannunziano, dove l'immagine torna prima nelle parole del Dottore, che osservando Isabella indovina il suo sogno («Sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi»,² scena 2), poi in quelle della protagonista («E il mio sonno era calmo, tanto calmo, voi dite... Sognavo d'essere un fiore su l'acqua», scena 3).³

La recitazione della Duse riscosse il plauso del pubblico e della critica, che si mostrò invece fredda, se non delusa, a proposito del testo: un esperimento simbolista che risultava in certo senso scontato per i francesi, e che da molti recensori italiani fu attaccato per l'inverosimiglianza del linguaggio e la scarsa teatralità.⁴

2 Attingo il testo del *Sogno d'un mattino di primavera* dall'edizione critica da me curata e pubblicata all'interno dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio (2023), fondata sull'ultima stampa uscita durante la vita dell'autore (1931), con alcuni necessari emendamenti, tratti per lo più dalla minuta autografa di proprietà della Fondazione CAB e custodita in deposito al Vittoriale (Archivio Personale, XI, 4; riproduzione anastatica in d'Annunzio 1988; 1994). Cf. anche il testo di riferimento è quello commentato da Giorgio Zanetti nel primo tomo del *Meridiano*, «Tragedie Sogni Misteri» (2013).

3 Per questo motivo specifico, alle suggestioni provenienti dal colloquio con la Duse se ne intrecciano evidentemente altre, in particolare la memoria dell'Ofelia shakespeariana (indicata già dai primi recensori come modello per Isabella), che come la protagonista dannunziana intreccia ghirlande di fiori, se ne copre le vesti e la persona, e infine trova la morte nelle acque del ruscello, dopo aver galleggiato per un po' come una sirena o come una creatura acquatica (*Amleto*, 4, 7). Una figura cara anche all'iconografia preraffaellita, che con l'*Ophelia* di John Everett Millais, oggi alla Tate Gallery, segna l'inizio di un nuovo immaginario, destinato a grande fortuna in ambito simbolista (cf. Bartoli 1992). Sugli echi shakespeariani del *Sogno*, anche mediati attraverso il preraffaellismo, cf. specialmente Zanetti 2015; Meazza 2001; Di Nallo 2010; 2018.

4 Per le prime recensioni cf. Granatella 1993, 99-129.

2 Uno psicodramma

L'esile trama del dramma, ambientato in un'antica villa toscana, l'Armiranda, occupa la durata di un mattino. Nella prima scena, il frasteggio tra il giardiniere Panfilo e la giovane custode Simonetta introduce il tema centrale della pazzia di Isabella, che Simonetta ha vegliato tutta la notte al chiarore della luna, e dell'evento tragico che l'ha provocata: la morte violenta dell'amante della donna, ucciso dal marito tra le braccia di lei, che da allora è precipitata nella follia. Si entra poi in un'atmosfera di sospensione e attesa, generata dall'annuncio che il fratello dell'ucciso, Virginio, si aggira nel bosco che circonda la villa. Nella seconda scena il terribile antefatto viene narrato nuovamente da un altro punto di vista, quello della vecchia custode Teodata, testimone dell'immediato dopo-delitto, a colloquio con il Dottore. Si aggiungono particolari sulla pazzia di Isabella, sui rituali ossessivi ch'ella mette in atto per esorcizzare i ricordi («Ieri volle distendersi sul margine del vivaio, e tenere le trecce nell'acqua a macerarsi come i fasci del lino»), e la memoria del passato prossimo, del giorno avanti, accende quella del passato remoto, evocando l'immagine della donna tutta intrisa del sangue dell'amato. Al centro dell'attenzione di tutti fin dall'inizio, la Demente fa la sua apparizione nella terza scena. Finalmente è lei, Isabella, a poter dare l'attesa, terza narrazione del tragico evento: ma il racconto si svolge con fatica, più volte interrotto dal Dottore, che cerca di porre un freno al ricordo, al «terrore» che passa sul volto della donna. Isabella ricorda il sogno fatto nella notte appena trascorsa, nella quale è stata vegliata da una «farfalla bianca», notte che ne richiama un'altra, quella del delitto. Il Dottore interrompe il suo vaneggiamento e la Demente, rasserenata, narra un secondo sogno, stavolta mattutino – un «sogno d'un mattino di primavera»: l'arrivo di uno sposo per la sorella Beatrice, onirico compenso per la veste verde che questa le ha preparato. Un nitrito del cavallo di Virginio che giunge dal bosco illude Isabella che davvero sia giunto lo sposo per la sorella; una coccinella rossa come il sangue riaccende però in lei il turbamento, al pari delle «gocce rosse» sparse nel bosco nel quale la donna vuole entrare, per diventare «tutta verde» e fondersi con la vegetazione. Nella quarta scena irrompe finalmente Virginio, in dialogo con Beatrice. La scena non porta novità sull'antefatto, ma illumina il carattere dei due personaggi e, accrescendo l'ansia nello spettatore-lettore per l'epilogo, prepara la conclusione. L'ultima scena vede l'incontro tra Virginio e la Demente: mentre lui tace, vinto dall'emozione, lei diventa la regina del palcoscenico. Identificatasi con «le cose verdi», Isabella usa inizialmente la prima persona plurale, poi, rivolgendosi al creduto promesso sposo sognato per la sorella, passa alla prima singolare nel decantare le virtù di Beatrice. Per un istante Isabella vede in Virginio l'amante ucciso, quindi, riconosciuto, ricorda lucidamente

la morte di Giuliano. L'accorata, sconvolgente evocazione della notte che Isabella passò abbracciata al corpo sanguinante dell'uomo, occupa il lungo monologo che rappresenta il culmine lirico-drammatico dell'opera, vero pezzo di bravura creato per un'interprete impareggiabile nei recitativi di estrema intensità emotiva. La catarsi non si compie: smarrita e «immemore» Isabella crolla, e viene soccorsa dal Dottore, che deve rassegnarsi all'unica terapia possibile, quella di assecondarne il sogno di comunione primaverile. Il poema tragico finisce con il canto para-dantesco di Panfilo con cui era cominciato, «Per una ghirlandetta», chiudendosi circolarmente, senza mutamento della situazione iniziale, ma non senza aver seguito un itinerario psichico e conoscitivo, che porta allo scacco finale della ragione, alla vittoria della follia.

Come altri testi dannunziani, il *Sogno* privilegia la memoria e l'aspettazione. Memoria è quella dell'antefatto cruento, che affiora progressivamente nel testo; l'aspettazione è quella dell'incontro tra la Demente e il fratello dell'ucciso, che gli somiglia, nella speranza, infine delusa, che lo *choc* faccia rinsavire la donna (secondo lo schema che impronterà anche *l'Enrico IV* di Pirandello).

3 La casa, il bosco, il giardino

La lunga didascalìa iniziale illustra la scenografia del dramma (per la quale d'Annunzio procurò al *peintre décorateur* della Renaissance, Amable, un bozzetto di Giuseppe Cellini), che prevede «il contemporaneo uso di ben tre situazioni praticabili disposte una successivamente all'altra» (Isgro 1993, 43):

Un loggiato vasto, in un'antica villa toscana, detta l'Armiranda, aperto su colonne di pietra, chiaro e tranquillo, simile all'ala d'un chiostro. Su ciascuna delle due pareti laterali è una porta dall'architrave scolpito, tra due statue alzate su piedestalli. Per entro agli archi svelti, che solo orna il nido della rondine, appare un giardino intercluso da siepi di cipresso e di bossolo donde si levano, a distanze eguali, densi alaterni tagliati a foggia di urne rotonde. Nel mezzo è un pozzo di pietra sul cui margine si torce una vite di ferro, co' suoi pampini e i suoi grappoli rugginosi, congegnata a reggere le secchie. A destra e a manca, poggiate ai muri di cinta, si prolungano le tettoie ove prosperano al riparo gli agrumi nei grandi vasi d'argilla rossastra disposti in più ordini su i banchi. A traverso un cancello, in fondo, si scorge il bosco selvaggio ove gioca il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti. Nel portico, intorno ai plinti delle colonne, sono adunati innumerevoli vasi di mughetti in fiore, infinitamente dolci nella loro delicatezza infantile di contro alle tenaci siepi secolari. E tutte le grazie della prima-

vera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda. (Corsivo in originale)

La didascalìa consente di individuare i tre spazi fondamentali, e le forze che vi governano: la casa, il giardino e il bosco. La casa, frutto dell'arte umana, è soggetta ai vincoli etici della società, ed è governata dalla ragione; il bosco è il regno della natura selvaggia, degli istinti potenti, dello stimolo amoroso potenziato dalla stagione primaverile; il giardino è il luogo del difficile equilibrio tra *physis* e *techne*, dove la vegetazione è potata, coltivata, posta nei vasi; un incontro-scontro messo in risalto dal contrasto tra i bianchi mughetti e il verde cupo delle siepi perenni. Altrettanto emblematica del contatto natura-arte del giardino su cui si apre il porticato è la vite di ferro battuto che con i suoi tralci regge la carrucola del pozzo. Ebbene, proprio il giardino all'italiana – congruo all'ambientazione rinascimentale suggerita dai nomi e dal riferimento a una scultura di Desiderio da Settignano – riempie il palco che ospita tutte le cinque scene. Della casa vediamo unicamente le due porte d'accesso e gli archi «ornati» solo dai nidi delle rondini; il bosco si intravede sullo sfondo, dietro il cancello che lo separa dalla villa.

Dell'interno della casa nulla si vede, ma molto si sa dalle parole dei personaggi. Possiede una loggia, dove la Demente ha tenuto per tutta la notte la sua chioma immersa sotto i raggi della luna perché diventasse candida come il lino posto a macerare, e per cancellare la memoria del sangue dell'amato che si era tenacemente raggrumato tra i suoi capelli. E sappiamo che c'è una camera da letto, seppur non espressamente citata: lì gli adulteri furono sorpresi, lì Isabella tenne tutta la notte abbracciato il cadavere che la inondava di sangue, lì venne Virginio a recuperare la salma. Tutto questo sappiamo dalle parole rievocative dei personaggi: nulla vi accade nel corso dell'azione rappresentata, come se l'autore volesse rimuoverla, per un'amnesia empatica con la Demente, che cerca di rifuggire da quel ricordo. C'è poi un termine importante che caratterizza la villa, ed è «chiostro», con un valore in cui sul senso di *buen retiro* prevale quello della clausura e della castità. Il loggiato dell'Armiranda è detto «simile all'ala d'un chiostro». Quando Virginio spiega a Beatrice, la sorella nubile di Isabella tutta dedita alla cura della malata, che sua madre desidera vederla, le dice: «Ella sa il vostro sacrificio. Ella sa che voi vi siete data tutta quanta a quest'opera di pietà e di dolore, vivendo qui come in un chiostro...» (scena 4). E poco dopo Virginio, «come sentendo risalire nelle sue vene l'ebbrezza caduta», eccitato dal fervore primaverile, aggiunge a Beatrice: «Ad ognuno sembra d'essere sul punto di rapire, in un modo misterioso, il segreto della bellezza e della gioia... Voi siete qui come in un chiostro; voi non potete comprendere».

L'opposizione tra la connotazione coercitiva e censoria della casa e l'eccitante impulso vitale che emana dalla natura in primavera è perfettamente compendiata nell'immagine finale della didascalia d'apertura, che equipara l'ambiente a un volto umano:

E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l'aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdu-ra perenne; cosicché il giardino suscita l'immagine umana d'un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda. (Corsivo in originale)

Di là del cancello è il bosco, il regno incontrastato della natura, dove brilla «il sole mattutino: visione di forze e di gioie senza limiti». Quando la Demente dona il suo sogno a Beatrice, scambiando l'imminente venuta di Virginio per l'arrivo di uno sposo, «sorridente verso il cancello, alla visione del bosco profondo»: e in un dettato dove ogni allusione è alla gioia dell'amplesso - tranne la memoria del cruento abbraccio tra Isabella e Giuliano - il simbolismo è trasparente, e la selva diviene il luogo dell'amore carnale. Isabella ha indossato una veste verde e una maschera di foglie, e si è fasciata le mani d'erba per non spaventare le «piccole foglie novelle», ma anche per seguire Beatrice e quello che crede il promesso sposo senza essere vista, in una fantasia delicatamente voyeuristica:

Ella spia il cancello chiuso, pel quale si scorge il bosco profondo ove brillano i giochi del sole.

Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta. (Corsivo in originale)

Nel prosieguo del suo delirio immaginativo, Isabella dà una forma naturale e simbolica al potere dell'amore sensuale, suggellando il discorso con una clausola dantesca:

Io so dove Beatrice condurrà il suo sposo... Io so un luogo, ch'ella sa... È un cerchio magico nella foresta. Forse vi entrò anche Madonna Dianora... È come una tazza sacra, una tazza di scorza dove la foresta versa il suo vino d'aromi, il suo vino più puro e più forte, che non tutti possono bere. Chi ne beve, s'inebria e s'addormenta, se è solo, in un sogno inaudito, sentendo tutte le radici della foresta partirsi dall'intimo del suo cuore. Ma, se non è solo...
Ella s'interrompe subitamente turbata, sconvolta. La sua voce si fa roca.

V'era una tazza eguale, in mezzo a un'altra foresta... Divenne rossa, d'autunno... E mai più non vi bevemmo. (Corsivo in originale)⁵

Simonetta e Panfilo, la custode corteggiata e il giardiniere che la desidera, erano apparsi per primi sulla scena; vi scompaiono nella quarta scena varcando il cancello: «poi s'allontanano, si perdono nel bosco». Confine tra villa e bosco, il cancello esercita appieno la sua funzione di apertura-chiusura, presentandosi a un tempo come barriera contro l'irruzione degli istinti e spiraglio verso la libertà.

Signore dello spazio boschivo è Virginio: egli vi si aggira da giorni, timoroso e ansioso al tempo stesso di vedere le due sorelle. Il suo cavallo fa risuonare continuamente i suoi nitriti:

Il suo cavallo ha nitrito, nel bosco [...] Un cavallo nitrisce nel bosco [...] Un cavallo nitrisce... [...] Avete udito? Il cavallo ha nitrito un'altra volta [...] Sì, sì... Nitrisce dietro di loro che s'allontanano... [...] Udite? Il cavallo nitrisce. Avete udito? (Corsivo in originale)

È Isabella che rimarca più volte il nitrito del cavallo, mentre Beatrice e Virginio dialogano nel bosco dove la Demente pensa che stiano avviando il loro rito d'amore del quale quei versi rappresentano, segretamente, una colonna sonora gioiosa e vitale.

Vitale, ancorché trepido, alfiere dell'energia primaverile è dunque Virginio. Nel colloquio con Beatrice egli è latore del messaggio affettuoso di sua madre: lei non reca alcun rancore verso Isabella, anzi le è grata per aver tanto amato suo figlio, che vive ancora nel ricordo di lei e della sorella; per entrambe la donna prega, e vorrebbe riceverle nella sua villa a Fonte Lucente, non lontana dall'Armiranda.

Quando varca il cancello per incontrare Isabella, il giovane è scosso da un'irrefrenabile emozione, che gli blocca la parola, anche se la sua presenza turba profondamente Isabella, che prima stenta a riconoscerlo e poi precipita nel ricordo orrendo fino a cadere, restando per sempre «immemore». Ma il compiuto ritratto di Virginio è tracciato dalla vecchia Teodata, quando nella scena seconda discorre con il Dottore:

Non dimenticherò mai un giorno quando l'incontrammo all'improvviso in un luogo selvaggio del parco. Accompagnavo per il parco Isabella, sola. [...] Un fremito di fronde ci rivelò la presenza di qualcuno che passava fra l'intrico degli arbusti. Era Virginio. Isabella lo riconobbe e lo chiamò per nome. Allora egli s'arrestò a pochi passi da lei; e io mi accorsi ch'ella trasaliva. Forse ella aveva compreso; forse ella aveva sentito l'ardore di quegli occhi pur nel fuoco di cui ella stessa era fatta. Egli non aveva l'aspetto di una

⁵ Eco di *Inf.* 5, 138, «quel giorno più non vi leggemmo avante».

persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici che le maghe infondono nei filtri d'amore. Le sue vesti strappate e i suoi capelli sconvolti erano sparsi di foglie, di bacche, di pruni, come s'egli si fosse difeso con ira dalla forza allacciante dei rami. Anelava e tremava sotto lo sguardo d'Isabella, e si contraeva come per sprofondarsi nella terra selvaggia. Appena udì il suono della prima domanda ch'ella gli rivolse, si diede a fuggire perduto nel folto come un daino sbigottito. E non lo vedemmo più. Era un gran silenzio intorno. Le foglie vacillavano su i rami ch'egli aveva urtato nella fuga. Ella mi guardò, attonita; ma non parlò. Compresa ella? Oppure quell'apparizione – che non aveva alcuna evidenza di verità – si confuse per sempre nel sogno violento che la dominava?

Teodata è la «vecchia che tutto sa», come la dice Simonetta, la 'veggen- te' capace di divinare, come suggerisce il suo nome, l'amorosa lettrice dell'animo di Isabella. La donna ha colto nel segno definendo Virginio «un figliuolo della Primavera», «un genio della foresta, una creatura ferina e dolce», l'interprete insomma della forza dell'eros fisico, violento e dolce, predace e soave al tempo stesso.⁶

Il giardino, si è detto, è l'ambiente che domina nell'atto unico, luogo d'incontro e di scontro tra natura e arte.⁷

Si è vista la funzione dei nitrati equini che echeggiano nel bosco, e la loro segreta interpretazione nella fantasia della Demente. Nel giardino dominano invece altri esseri, altri suoni. Mentre vicino a terra i fiori mandano i loro effluvi, nell'aria circolano e vibrano i gridi delle rondini, il ronzio delle api, lo spirare dei venti:

Sotto le tettoie è un ronzio che stordisce. Api e rondini ovunque, in gran faccende: arnie e nidi... [...] E tutte queste api che fanno questo ronzio d'oro... [...] È incredibile come tutte le voci sieno lontane, di qui, quasi che io sia sotto la scorza: il susurro delle api, il garrito delle rondini, e quel tintinnio... [...] *Per alcuni attimi il silenzio è altissimo, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento.* (Corsivo in originale)

6 Elemento su cui insiste lo stesso d'Annunzio in un'intervista rilasciata a Domenico Lanza e pubblicata sulla *Gazzetta Letteraria* del 4 dicembre 1897: «Il mio dramma poetico ha per titolo: *Sogno d'un mattino di primavera*, ma potrebbe aver benissimo per sottotitolo: *Tragedia dell'adolescenza*. Il protagonista vero non è la Demente; è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente, così incapace a esprimersi e pure così illuso da aspettarsi un prodigio» (Granatella 1993, 126-7); dichiarazione di cui non va tuttavia dimenticata la natura strumentale, volta a presentare sotto nuova luce per il pubblico italiano la *pièce* criticata nell'esordio Oltralpe.

7 Gli studiosi hanno variamente segnalato il valore allusivo del giardino e delle essenze che vi si trovano, richiamando simbologie bibliche (Albertini 2008-09) e rinascimentali, tra il *Polifilo* e la *Primavera* botticelliana (Zanetti 2008-09; Bartoli 1992).

Nessun cancello vieta il volo tra spazio naturale e domestico; come lo spirito, il vento àlita *ubicumque vult*; le rondini sfrecciano, ma il loro nido è appeso alla casa; le api suggono i fiori del bosco come quelli coltivati dal giardiniere, e alloggiano nelle arnie preparate dall'uomo: nessuna barriera si frappone, al loro vivere, tra natura e arte. Ai tre suoni sopra citati e udibili se ne aggiunge un quarto, un'allucinazione uditiva, una sinestesia mentale: tale è il «tintinnio» che risuona nella mente alterata di Isabella, e che il suo orecchio interiore pensa emesso dalle campanule dei mughetti che affollano i vasi:

LA DEMENTE Udite questo tintinnio d'argento? [...]

IL DOTTORE È il susurro delle api.

LA DEMENTE Oh, no, no... Voi non udite. [...] Udite questo tintinnio argentino? Sono i mille e mille campanelli dei mughetti, che tintinnano all'aria che li muove. Udite?

Se si esamina il giardino come luogo del confronto e della tentata conciliazione tra arte e natura, le cinque scene che vi si svolgono aggiungono un altro significato: diventano le tappe di una *quaestio de amore* discussa, volta per volta, dai protagonisti delle scene. Nella scena iniziale Simonetta e Panfilo discettano sui tragici effetti dell'amore, quando non sia «benedetto»; nella seconda il Dottore e Teodata si chiedono se la follia di Isabella non sia una forma diversa e speciale di conoscenza («Ella forse vive d'una vita più profonda e più vasta della nostra. Ella non è morta, ma è discesa nell'assoluto mistero. Noi non conosciamo le leggi a cui obbedisce ora la sua vita. Certo, esse sono divine»); nella terza, Isabella espone al Dottore il suo «sogno», quello di veder Beatrice andare sposa al misterioso innamorato, in un connubio in cui sensualità e purezza, natura e società, possano coesistere; nel discorso che Virginio rivolge a Beatrice, nella quarta scena, l'uomo chiarisce che la madre non reca alcun rancore a Isabella, anzi prega per lei e l'ama: proclama insomma un *ethos* familiare o materno nel quale la forza dell'amore prevale su quella dell'onore e della vendetta. La quinta scena segna lo scioglimento dell'azione: l'esito immaginato dal Dottore – guarigione o morte – è evitato dall'affermazione definitiva della follia, l'unico spazio immaginativo, e per così dire utopico, un non-luogo, nel quale amore e innocenza, pulsioni vitali e vincoli sociali possono coabitare. Questo spazio utopico traspare dalle parole che la Demente rivolge a Virginio, quando lo immagina innamorato di Beatrice:

Guardatela, signore: com'ella è pura! Ella sembra scaturita da tutto il dolore della nostra casa, come una vena d'acqua da una montagna travagliata. È trasparente. Voi potrete porre in lei le vostre cose più preziose e le vedrete sempre risplendere nella sua limpidezza intatte. Non v'è per tutta la contrada un rivo che sia più lim-

rido, ove sia più dolce rinfrescare le labbra e le mani. Ella è un bene che non si perde; è perenne come la vena che sgorga dalla montagna profonda. Io ve la confido. Ella non deve più piangere. In ognuna delle sue lacrime è l'essenza perduta di chi sa qual fiore chiuso che poteva schiudersi e beare.

Si noti, in quel «beare», la crasi tra il francesismo semantico 'aprirsi', legato allo schiudersi del fiore, e il senso italiano di 'dare felicità', confacente al nome di Beatrice.

Un'ultima osservazione merita il paesaggio cromatico reale e mentale. D'Annunzio risemantizza la tradizionale opposizione tra bianco e rosso, i due colori dominanti insieme al verde, che contraddistingue la veste e la maschera erbale che Isabella indossa per confondersi con la vegetazione. Bianchi sono i mughetti che popolano il giardino, le rose del roseto, la farfalla che si è posata sulla fronte di Isabella dormiente, il candido lino in cui la Demente vorrebbe trasformare i suoi capelli al chiarore lunare, il pavone in cui si sarebbe trasformata la favolosa madonna Dianora, antica abitante dell'Armiranda, impiccata dal marito geloso. Rosso è il colore metaforico dell'ardore amoroso e quello reale del sangue, carico anch'esso di senso traslato. «È la primavera - dice Teodata -, è la primavera... Tutto si risente. Rifiorisce anche il sangue...». Ma è soprattutto il sangue versato a rappresentare il filo rosso del testo: «Ma non c'è il sangue fra di loro?», chiede Panfilo, alludendo al supposto rapporto tra Beatrice e Virginio; questi non può vedere Isabella «se non a traverso un velo di sangue, del suo medesimo sangue», avverte il Dottore. È soprattutto quando riaffiora nella mente della pazza che il sangue la terrorizza: bastano la rosa rossa sfuggita alla cesoia del giardiniere o la cocci-nella posata sul braccio nudo e scambiata per una goccia di sangue a precipitare la donna nel terrore. Fin dalla prima scena apprendiamo, dal colloquio tra Panfilo e Simonetta, «che l'altro fu ucciso fra le braccia di Donna Isabella, proprio fra le braccia, sul petto di Donna Isabella, mentre dormiva, e che il sangue la bagnò, e ch'ella rimase tutta la notte abbracciata al cadavere, e che all'alba era demente»; ma è solo nell'ultima che l'episodio viene narrato dalla protagonista:

La sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava; e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io era immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare... Ah, com'erano piene le sue vene e di che ardore! Tutto io l'ho ricevuto sopra di me, sopra la mia carne e sopra l'anima mia, fino all'ultima stilla; e gli urli selvaggi che mi salivano alla bocca io li ho rotti con i miei denti che stridevano, perché nessuno li udisse, perché nessuno venisse a distaccarmi da lui, a togliermelo dalle braccia, a metterlo in una bara... Dite, dite alla madre che que-

sto io ho fatto; ditele che non mi maledica! E ditele che questo era quasi una gioia, che era quasi una gioia questa soffocazione terribile nel sangue caldo, ancor vivo, ancor palpitante, ancóra mescolato all'anima sua... Ma dopo, ma dopo... Che può esser mai il brivido della morte al paragone del primo brivido che ha trapassato tutte le mie ossa quando io ho sentito che il calore abbandonava il corpo che io stringevo? E io l'ho stretto ancóra, e io l'ho tenuto ancóra sopra di me, e l'ho sentito a poco a poco divenir freddo contro il mio petto, farsi di gelo, irrigidire, pesare come la pietra, come il ferro, divenire veramente un cadavere, una cosa estranea, sorda per sempre, lontana per sempre, che nulla potrà far rivivere più, mai più, mai più...

Pur scervo da ogni tratto volgare, il passo risponde a quell'erotismo sadico che affiora in tante pagine dannunziane. Non serve scomodare l'allora nascente psicanalisi per vedere nel sangue fluente del moribondo che inonda l'amata il sostituto tragico del seme fecondatore: basterà dire che lo scrittore recupera la metafora lirica del morir d'amore come acme della gioia durante l'abbraccio, e le ridà un tragico valore letterale. Anche il motivo archetipico che attraversa l'origine della poesia europea del Medioevo, quello del contrasto tra vincolo coniugale e libero amore, è riattivato dall'autore in chiave tragica. Non v'è dubbio su da che parte egli si schieri: del *jalos* omicida non dice neppure il nome, in segno di disprezzo; ma anche dell'amante ucciso, Giuliano, non ci dice quasi nulla. Egli è tutto concentrato su Isabella, che nel dilemma tra passione e ragione, tra natura e arte, non ha avuto dubbi, andando incontro impavida al suo *fol' amor*. La madre di Isabella sapeva dell'inclinazione che l'avrebbe esposta al pericolo mortale dell'adulterio, come ricorda Teodata:

Dalla soglia della morte, la madre presentiva il pericolo oscuro a cui andava incontro nella vita quell'anima così raccolta e così impetuosa. E mi ripeteva: «Guardala! Guardala!».

Con Isabella, il *Sogno* getta le basi del ponte tra la Francesca da Rimini dantesca, posta tra coloro che, colpevolmente, «la ragion sommettono al talento», e quella dannunziana, che sa perfettamente che il suo amore per Paolo la condurrà a morte, eppure accoglie senza esitazione il suo destino. Il «volto pensieroso» cui, nella didascalia iniziale, l'autore paragonava l'ambiente della villa, del giardino e del bosco, si è trasformato nel volto di una folle, che mimetizzandosi per annullarsi tra le piante cerca nel bianco la sua nuova purezza, la sua verginità spirituale.

Bibliografia

- Albertini, G. (2008-09). «Immagini simboliche della natura nella scenografia dell'opera dannunziana *Sogno d'un mattino di primavera*», in «Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità». *Sinestesie*, num. monogr., 6-7, 403-9.
- Bartoli, F. (1992). «Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e d'Annunzio». Sinisi, S. (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*. Genova: Costa & Nolan, 251-71.
- D'Annunzio, G. (1988). *Sogno d'un mattino di primavera*. Brescia: Industrie Grafiche Bresciane.
- D'Annunzio, G. (1994). *Sogno d'un mattino di primavera e Sogno d'un tramonto d'autunno*. Verona: Valdonega.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2023). *Sogno d'un mattino di primavera*. Edizione critica a cura di C. Gibellini. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.
- Di Nallo, A. (2010). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei *Sogni*». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*. Lanciano: Carabba, 263-82.
- Di Nallo, A. (2018). «Sulle tracce della ricezione di Shakespeare in Italia nell'età umbertina e giolittiana fra critica letteraria e critica teatrale». Cimini, M. et al. (a cura di), *Un'operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*. Lanciano: Carabba, 457-86.
- Duse, E.; d'Annunzio, G. (2014). *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. A cura di F. Minnucci. Milano: Bompiani.
- Granatella, L. (1993). «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena*. Roma: Bulzoni.
- Granese, A. (2020). «A partire dalla *Renaissance*: d'Annunzio e l'esperienza teatrale del *Dream*». Granese, A., *Orizzonti di lontani destini*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 447-66. <https://www.caLameo.com/read/0058643284a9618e4ee79?page=1>.
- Granese, A. (2022). «Gli esordi della drammaturgia dannunziana», in «D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica». *Sinestesie*, num. monogr., 24, 77-93.
- Isgro, G. (1993). *Gabriele d'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Meazza, E. (2001). «Affinità e suggestioni shakespeariane nel teatro di d'Annunzio: I sogni delle stagioni». *Il lettore di provincia*, 112, 9-23.
- Primoli, J. (1897). «La Duse». *Revue de Paris*, 1 giugno, 486-532.
- Valentini, V. (1993). *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Zanetti, G. (2008-09). «Leggende d'amore. Le origini del *Sogno d'un mattino di primavera*», in «Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità». *Sinestesie*, num. monogr., 6-7, 410-63.
- Zanetti, G. (2013). *Nota al Sogno d'un mattino di primavera*. D'Annunzio, G., *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori, 1039-61.
- Zanetti, G. (2015). «Politica e romance. D'Annunzio nell'universo shakespeariano». Gibellini, C. (a cura di), *Io ho quel che ho donato*. Bologna: Clueb, 81-111.

«L'amante delle cose»: su natura, arte, scrittura nei *Taccuini*

Michela Rusi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The writing of the *Taccuini* expresses d'Annunzio's tension to appropriate 'things', to decipher their language and to bring out their full-bodied evidence, achieving results comparable to the highest ones of his poetry. Starting from this persuasion, the present contribution highlights as the primary tool of this perceptive ability and of the poetics that is based on it is for the writer the body, which however in the transformations to which it is subject conditions and limits this ability and over time it loses it, precisely because of the particular visionary intensity that characterized it. It is a parable that must be read as internal to the biographical path of the writer (illness, old age), therefore interpreted without the ideological and moralistic conditioning that still weigh on a correct collocation and understanding of d'Annunzio's experimentalism.

Keywords D'Annunzio. *Taccuini*. Writing. Things. Full-bodied evidence.



Peer review

Submitted 2023-02-28
Accepted 2023-07-16
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Rusi | © 4.0



Citation Rusi, M. (2023). "L'amante delle cose": su natura, arte, scrittura nei *Taccuini*". *Archivio d'Annunzio*, 10, 91-102.

Gabriele d'Annunzio amava le cose, e desiderava possederle. Da quest'ansia di teso possesso deriva il suo collezionismo, la passione per gli oggetti e l'abbigliamento di lusso, per gli animali, cani e cavalli. E per gli amori, dai quali per il tempo breve concesso a ciascuno di essi egli esigeva dedizione totale.

Ma è la realtà tutta che egli desiderava possedere, e in questo desiderio egli pare non aver conosciuto la frustrazione che Leopardi aveva affidato a uno dei *Ricordi d'infanzia e adolescenza*:

scontentezza nel provar le sensazioni destatemi dalla vista della campagna ec. *come per non poter andar più addentro e gustar più non parendomi quello il fondo oltre al non saperle esprimere ecc.*¹

E neppure quella, analoga, che Cesare Pavese registrerà nel *Mestiere di vivere*:

Spiegato a M.L. davanti alla collina – stupenda – che m'incarogniva *non poterne far nulla*, esser costretto ad ammirarla e basta. *L'idea di possederla, di farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela, non riuscivo neanche a esprimerla.* (1990, 350)

Nell'*Encomio della mia arte*, che si legge nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, d'Annunzio identifica la sostanza della propria scrittura nella ricerca di esprimere

un qualche accordo insolito fra la mia forma mentale e la forma universale [...] a ritrovare la midolla dell'Albero vitale, la midolla di quel Frassino eternale che in un mito attorto all'asse della terra è l'emblema della eccelsa e ramosa creazione lirica.

Tale proiezione al di fuori di sé, tale dedizione nella ricerca della «legge interiore della Terra» è resa possibile dall'«amor sensuale della parola, questa quasi ferina sensualità» della quale è invece privo – egli scrive – il 'poeta laureato di Arezzo', che nelle sue analisi introspective al fine di «conoscer sé stesso [...] si specchiava nel suo latino scolastico, ahì, non come in lamina d'oro ma come in 'piombato vetro!'» (d'Annunzio 2005, 1244-5).

L'amore per le cose è infatti amore per le parole: nel sintagma 'amor sensuale della parola' d'Annunzio salda lo slancio (che è anche erotico) di possesso verso la realtà alla parola che tale slancio deve riuscire a esprimere. Nel capoverso che segue il giudizio su Petrar-

¹ Cito da Leopardi 1976, 360. Nelle citazioni i corsivi sono sempre da intendersi come miei, salvo diversamente indicato; nostri anche i puntini di sospensione posti fra parentesi quadra a indicare tagli nelle citazioni.

ca sopra citato – che nello stridore polemico-ironico causato dall'accostamento fra l'aggettivo e la città d'origine di Petrarca consuona non troppo alla lontana con quello lapidario, e ben noto, che lo scrittore avrebbe espresso su Fogazzaro ² così si legge:

Il mio linguaggio per contro m'appartiene come il più potente de' miei istinti: è un *istinto carnale* purificato ed esaltato dal fuoco bianco della mia intelligenza. Certi costrutti di parole mi salgono dal fondo alla superficie preceduti da un lor proprio barlume, come certe specie degli abissi marini, che lucono prima d'esser ravvisati e predati. Ben io mi ravviso in loro, ben io talvolta conosco in loro quel che di me non conoscevo, quel che di me non immaginavo, assai prima *di tenerli e configgerli vivi nella pagina*. E m'accade talvolta, per imprigionare un pensiero difficile e indocile che vuole sfuggirmi e deludermi, m'accade di spessire la mia materia verbale come quell'ambra che imprigiona la pecchia nell'epigramma del Bilbilio. Ho il senso tecnico di tanta ispessitudine, come direbbe un volgarizzatore dei Santi Padri; ho una destrezza di mestiere consumato, una sicurezza di ricettario compulsato, una produzione di console dell'arte peritissimo, come se il mio costrutto fosse veramente da trattare con un certo grado di bollore e con una certa giunta d'ingredienti e con una certa 'consumazione del terzo'. (D'Annunzio 2005, 1246)

«Con che miracolo lo fai?», gli chiese un giorno Pascoli: l'ironia contenuta nel giudizio su Petrarca si trasforma quasi in una sorta di *pastiche* nel passaggio che segue quello sopra citato e che vale la pena di riportare, per quanto dice della comunanza di poetica tra d'Annunzio e il *fratello* Giovanni Pascoli – fratello e rivale nella capacità di comprendere ed esprimere il linguaggio delle cose, e di nominarle – e inoltre per la comicità della quale è espressione, nel tono fra sardonico e ironico non frequente nel poeta abruzzese:

Tanto che un giorno il mio Giovanni Pascoli, *qui ducit in antra Piederidum*, mi domandò graziosissimamente con un sorriso subdolo di alchimizzatore rivale che mi volesse trar fuori un mio segreto d'alchimia, mi domandò parodiando il brieve d'Imperiale Oldrado: «Con che miracolo lo fai?» E io, dottor sottilissimo, ridendo parco, gli risposi con una ricetta del Ricettario fiorentino: «Metto in mortaio e rimeno con pestello di piombo tantoché cominci a ispessire; e po' doe un bollore, tantoché giustamente si ispessisca». Egli

2 La perifrasi ironica che allude a Petrarca ricorda curiosamente e non troppo alla lontana quella alla quale lo scrittore avrebbe affidato il proprio giudizio su Fogazzaro, secondo quanto riporta Ogetti in un articolo sul *Corriere della sera* dell'11 gennaio 1911.

scrollò quella sua gran testa spessa, capace di ospitare il più folto de' lauri come il più aereo de' pensieri; e mi fece, arguto: «Altro che pestello di piombo! Tu meni e rimeni la mazza tonda, come suoli. Ma parliamo sul serio. Io sto, lo sai, con Anton Maria Salvini: la rettorica è una faccenda, e faccenda seria.» Serissimo, abbassando la voce e soffiandogli il segreto in quel suo orecchio un po' acceso di salsuggine, che sapeva i versi di tutti gli uccelli e tutte le onomatopeie d'Aristofane: «Il cardamomo! Io sto, lo sai, con Dioscoride e con Pietro Andrea Mattioli. I miei unguenti odoriferi io li spessisco con il cardamomo: non quello degli Arabi, con quello de' Greci. Non mi tradire a Scannadeo Scannabue, *o vocalis fraudis docte!* Tu sai ch'io m'ho più bossoletti e alberelli e acetàboli che non ebbe mai Cantambanco. Se vuoi, te ne vendo uno cavato in un bel rubino di ponente. Ma tu con Plinio m'opponi che non v'è altra gemma più imitabile dalla menzogna del vetro, *o castalio dolo potens*. M'opponi? t'apponi? Apponti. Te lo dice il Granchio dell'Infarinato, con la più cruschevole delle due bocche. Apponti». (1246-7)

Ben distanti e su posizioni anche radicalmente divaricate sotto molteplici aspetti, d'Annunzio e Pascoli sono però vicini per il fatto di condividere una visione della poesia come 'ricerca' fra le cose che stanno intorno, e perché nel nominare queste cose - piante e animali - il poeta abruzzese è molto più preciso di quanto abitualmente gli si voglia riconoscere, anch'egli frequentatore di vocabolari come il collega romagnolo.³

L'attenzione per 'le cose', il loro imporsi come 'necessarie' all'attenzione degli scrittori, accomuna la ricerca dannunziana a quella che si svolgeva in Europa, e non solo, negli stessi anni, anche al di là del connubio con Angelo Conti, il quale peraltro si imbeveva dello stesso clima.⁴

Nella sua *Introduzione* alla raccolta antologica dell'opera di d'Annunzio uscita per la Ricciardi nel 1966, Mario Praz propone un interessante confronto tra lo scrittore abruzzese e Henry David Thoreau, per 'l'iperacuta veggenza' che anche in situazioni di pericolo fisico entrambi riuscivano a mantenere nei confronti di particolari della natura: alghe, foglie, sabbia.

³ Su questo aspetto, e più in generale sul rapporto fra in due poeti, fini osservazioni si leggono in Oliva 1991, 24-5.

⁴ Per un inquadramento della scrittura dannunziana in ambito europeo rinvio a Praz 1968, 403-17. Inoltre, rinvio a Lorenzini 1985, 199-209; Gibellini 1991. Massia (2022, in particolare 62-3) individua nello scrittore abruzzese possibili suggestioni da Walt Whitman.

Che ci può essere di comune tra un tipico, ascetico puritano come Thoreau, e un sensuale come d'Annunzio? Forse questo, che vedevano più addentro nella vita delle cose che in quella degli uomini? (D'Annunzio 1966, XV)

In un passaggio precedente, il critico aveva definito tale attenzione come 'strana': «Quel che è strano in lui è l'orientamento dell'attenzione» (XV) per concludere che «la sua poetica è conforme a quelle tradizionali, e poco ha in comune con quelle moderne» (XIX).

Ora, se non di rado accade che uno scrittore non sia il migliore critico di se stesso, nel caso di d'Annunzio si può forse affermare il contrario, nel senso che disuguali sono stati gli esiti di una scrittura che sul piano della riflessione teorica ben si inseriva invece nella ricerca letteraria contemporanea, e non solo nel senso della tensione propria del simbolismo a concepire 'la cosa' come segno di un'altra realtà che ad essa soggiace, dal momento che non di 'apparenza fenomenica' si tratta, e neppure propriamente di 'visione',⁵ ma dell'espressione della 'cosa' nella sua corposa, carnale concretezza.

Per definire una simile condizione percettiva Joyce riprese proprio dal romanzo veneziano di d'Annunzio il termine di 'epifania', laddove nel *Fuoco* essa andava però a indicare una direzione diversa, e forse anche opposta, a quella intesa dallo scrittore irlandese della quale sto qui parlando. Le epifanie, però, non sono passibili di svolgimento narrativo, e Joyce ne era ben consapevole.⁶ Proust, dal canto suo, costruì invece la *Recherche* facendo perno su analoghe situazioni, e attribuendo loro il compito di 'liberare', per dir così, il Tempo.

Gabriele d'Annunzio ne fece alimento della sua scrittura in poesia, raggiungendo il punto più alto in *Alcyone*; in prosa, sono i personaggi dei suoi romanzi ad aspirare a una percezione del reale in grado di oltrepassare l'opacità del presente e a teorizzarla, come Giorgio Aurispa, per il quale accadeva talvolta che «l'opacità superficiale scomparisse e [...] la coscienza si trovasse in contatto immediato con la realtà presente» (d'Annunzio 1988, 1041); ma è nei *Taccuini* che la percezione della 'cosa in se stessa' trova la sua espressione più compiuta. Ad essi attingerà a piene mani la scrittura di memoria degli anni del Vittoriale, che non riuscirà però a eguagliarne l'efficacia rappresentativa, come se tale percezione venisse inseguita e si perdesse nell'accumulo delle elencazioni, delle similitudini, delle analogie: lungi dall'essere strumento del 'veggente', le figure dell'enumere-

⁵ Per le categorie di 'visione' e di 'visibilità' in d'Annunzio rinvio a Lorenzini 1985, 199-209.

⁶ Sulla categoria di 'epifania' in Joyce e in d'Annunzio si veda Melchiori 1976; cf. Mariano 1976, 299-311.

razione tentano la presa dell'oggetto senza riuscirvi.⁷

Nella scrittura di memoria viene teorizzato a posteriori quanto nei *Taccuini* era stato espresso senza mediazioni, incorporando la parola nella cosa. Si legga, ad esempio, il seguente passaggio dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*:

Da quanto tempo scrivo? Potrei dire: Da quanto tempo vivo? Sot-
to questo tetto basso alla salvatica, come direbbe Giorgio Vasari
pittore aretino.

Vivo, scrivo. Le mie vene pulsano, i miei polmoni respirano,
la mia penna scorre, nello stesso mistero continuo, nello stesso
prodigio misurato, nel medesimo gioco inimitabile [...] La forza
di espressione e di rappresentazione è in me tanto assidua e po-
tente e impaziente che mi basta nel silenzio udire un grido laggiù
nel campo, un frullo d'ali nel cielo, uno strepito d'acque nel bor-
ro, perché tutta la mia vita si levi in un subito e aspiri maraviglio-
samente e irresistibilmente a prendere una forma d'arte. (D'An-
nunzio 2005, 1428)

Amplificatio versus brevitatis: l'io dei *Taccuini* registra la realtà me-
diante una scrittura nella quale il piano metaforico si colloca sem-
pre all'interno di precise coordinate spaziali, in una sintassi para-
tattica ed ellittica, che nel *Taccuino I*, del biennio 1881-1882, trova
già moduli descrittivi che si manterranno nei frammenti successivi:

L'acqua corrente *tra i pioppetti* dilaga, acqueta le ire, poi segui-
ta il viaggio *tra i cespugli* di celidonia gialla e d'ortiche. Si spec-
chiano i pioppetti *nell'acqua*. Il rivo ha freschissimi murmuri;
scende un bove grigio a bere. *A fronte* di queste ombre fatate
s'ergono *d'intorno* le rocce aridissime, bruciate dal sole, pren-
dendo stupendi riflessi dorati e d'argento. Ciuffi di menta odoro-
sa *sulle rive*. Un coro *lontano*; è il meriggio. E il rivo passa con
murmuri freschi suadendo i sonni pagani. *Sopra*, l'azzurro tene-
ro limpidissimo. (T, 5)⁸

Tra gli altri, propongo alla lettura il seguente frammento dal *Taccuino XIII* del 1897, perciò di parecchi anni successivo: affine al prece-
dente per il bisogno da parte dell'occhio che osserva di inquadrare
la descrizione del paesaggio nei suoi singoli elementi, come si evin-

⁷ Di parere opposto Raimondi (1976); cf. Mariano 1976, 25-64.

⁸ D'ora in poi nelle citazioni: T. Per un'analisi di questo taccuino rinvio a Costa 1985, 7-16.

ce dai deittici,⁹ lo è anche per la pervasività onnipresente di un 'io' che si assorbe nelle cose e ne restituisce l'atmosfera, che era di felicità nel precedente, di malinconia in questo che riporto di seguito:¹⁰

Anzio - 21 marzo.

Sul Promontorio erboso, in un avvallamento, una fontana per abbeveratoio a cui i bovi sono condotti dalle guide di due staccionate. Tutta la malinconia del verde chiuso fra il legno secco e grigio. Dalla piscina lunga scorre un filo d'acqua e scende al Mare. In fondo sono rottami e borraccine. Una cannella canta. All'orizzonte il mare eguale. Dalla parte di terra, una muraglia che chiude un cimitero. Da presso una cascina attorniata da grandi mucchi di paglia. Passa la ferrovia - Di là da un muro, un bosco - Una grande solennità malinconica. Una rana gracida nella fontana - roca e dolce. (T, 167)

La vista e l'udito sono convocati anche nella descrizione di luoghi cittadini, come nel seguente frammento datato «Venezia 11 ottobre 99», dal *Taccuino XXX*:

Voltando per S. Polo, a destra il palazzo Layard verdeggiante di piante, con i terrazzi pieni di fiori. A destra il Campanile di S. Polo, mattone roseo.

Da un palazzo esce il rumore delle macchine - Il carbon fossile lucica nella sala d'ingresso.

In un altro s'ode il romore dello scalpello. Gradini di Costozza delle migliori cave di Valdisole. A sinistra il Palazzo Donà delle Rose in prossimità di due orti - Il ponte Donà Il ponte S. Agostin - Campiello di S. Agostin erboso, con un orto accanto, dov'era il palazzo (distrutto) di Baiamonte Tiepolo - Un oleandro contro il muro. Di fronte è il palazzo Collalto con le belle inferriate di ferro battuto. Nel rio S. Giacomo dall'Orio un grande albero sporge da un orto, sopra un veroncello.

Ponte del Cristo e campiello - nel rio Marin

Palazzo Cappello con i suoi veroni a balaustri pieni di garofani. S. Simeon piccolo, quasi di fronte.

Voltando sul Canal grande, presso la ferrovia la Chiesa degli Scalzi. (T, 341-2)

⁹ Sulla descrizione nei *Taccuini*, oltre a Costa 1985 si veda Jenni 1968. Mariano 1968, 139-51; inoltre, il più recente studio che si deve a Bragato 2012, 281-92.

¹⁰ Per tale presenza dell'io non mi pare si possa vedere la scrittura dannunziana come un'anticipazione dell'*école du regard*: si veda per questo accostamento Costa 1985, 223-4.

Le cose hanno un loro linguaggio, come lo scrittore registra in un lungo frammento del *Taccuino LXIII*, con titolo «Il linguaggio delle cose»¹¹ e luogo e data «La stazione di Lamothe - 20 luglio 1912». Si tratta di un passaggio nel quale in forma di elenco lo scrittore registra oggetti, persone, il paesaggio di una stazione francese e tutto questo legge come *una scrittura*: «Le linee formate dalla disposizione casuale degli oggetti sono *una scrittura*» (620). È un lungo frammento, che d'Annunzio riprenderà rielaborandolo nel *Libro segreto*. Nell'ottica di quanto sopra osservato riguardo la differenza fra la scrittura dei *Taccuini* e quella della scrittura di memoria dell'ultima parte della sua vita - *brevitas versus amplificatio* - e nell'impossibilità di riportare per intero entrambi i passi, mi limito a proporli alla lettura di alcuni passaggi da ciascuno di essi. Così il *Taccuino*:

Tutto parla all'attenzione - Un treno merci si mette in moto - L'aspetto di ciascuna vettura. Quella carica di pietre - quella, di botti e di barili - di macchine in ferro - di serbatoi (- terebentina), di bestiame - Ciascuna vettura ha il suo destino - Il linguaggio dei nodi, delle corde. *Il modo* con cui sta accumulato e aggregato ciascun minerale: il carbone, le pietre, la sabbia - Le legna tagliate, i tronchi ammucchiati l'uno su l'altro - aderenti secondo la loro curva, secondo la diversità della loro superficie, perché lo spazio non sia perduto. *Lo stile* nelle legature, nelle annodature delle corde - Il binario vecchio, con le sue fosse, con le traverse smosse - I ferramenti vecchi, le viti - le loro forme che indicano la loro destinazione - ora inerti - La gente che aspetta - Vecchie vestite di nero rugose, con le labbra infossate nella cavità senza denti - La *pazienza* che si rivela in tutto il loro aspetto - L'eloquenza dei vestiti - I berretti calcati sul cranio, che hanno preso una foggia *unica*, inimitabile - non somigliante ad alcun'altra - La rete in cui sono le cose necessarie - i pacchetti - un pane - un fazzoletto rosso - I bastoni consunti - Le mani che reggono gli oggetti. villose, nodose, malate, sanguigne, brutali. [...]

La tristezza che rimane nell'aria - lo scontento - La vita angusta dei facchini, degli impiegati [...]

I rifiuti della vita, i frammenti di utensili, le scorie - un pezzo di ferro, un chiodo torto, una scheggia, un truciolo, un pezzo di fune, una scatola di latta vuota. Tutto *parla*, tutto è segno per chi sa leggere - In ogni cosa è posta *una volontà di rivelazione*. Ma nessuno è disposto a riceverla.

Le linee formate dalla disposizione casuale degli oggetti sono *una scrittura*.

11 Corsivo originale.

[...] Così guardata la vita è una successione *perpetua* di emozioni. Nulla è *indifferente* (Sera del 20 luglio 1912 - andando a Saint Jean de Luz -). (T, 617-20)¹²

Si tratta di una visione imperniata sulle sineddochi, dove gli oggetti si impongono in primo piano, espressione della tristezza che grava sul luogo: cose accumulate, arrugginite, oramai inservibili, 'inerti' secondo un procedimento di antropomorfizzazione che le lega in un unico destino alle persone che lo popolano. L'io che registra scompare nell'occhio che guarda,¹³ lasciando come unica presenza di sé il luogo, la data, la circostanza del passaggio in quella stazione.

Nel *Libro segreto* il passo così diventa:

L'ATTENZIONE incessante fa della mia vita modi e forme innumerevoli. io sono una struttura, una sostanza; e posso farmi simile a tutte le parvenze della materia costruita e atteggiata. interpreto il linguaggio, i caratteri e numeri delle cose, non dall'esterno, ma dall'interno.

Eccomi in una piccola stazione ferroviaria che ha il nome di un maresciallo, di un erudito, di una venturiera celebri: Lamothe. sono solo, con la noia dell'indefinita attesa.

Il treno delle merci stride nelle rotaie, si muove, ricomincia, si ferma, stenta. *il misero contadiname non vive al mio sguardo più che il vecchio binario con le sue traverse smosse e con le sue feramenta rugginose. l'aspetto di ciascuna vettura come l'aspetto di ciascuna creatura mi rivela il passato la destinazione il patimento.*

[...] Nelle annodature e legature delle corde *Leonardo* ritroverebbe il suo stretto stile. non mi sazio di osservare quelle tante foggie di nodi. non una somiglia all'altra. il nodo m'affatica e morde, e mi eccita continuo a scoprire non so che bellezza difficile intorta da un maestro di giochi e di pensieri [...]

Cammino lungo il binario. cerco il nodo di Salomone? *la mia malinconia si ricorda* del tempo procelloso e sereno quando navigavo su i velieri dell'Adriatico, e m'abbandonavo al fascino dei nodi marinare-schi - men varii e frequenti di questi. il nodo di scotta m'era familiare.

[...] Restiamo in mezzo ai rifiuti della *vita vile*. scorie di male scorie? ecco un frammento di utensile, un rottame di ghisa, un chiodo torto, una scatola di zinco vuota, un palmo di spago, una scheggia, un trùciolo.

¹² Tutti i corsivi sono originali. Su *Il taccuino di Lamothe* si legga Oliva 1991, 22-32. Sulla scrittura dei *Taccuini* in generale sempre densi di stimoli i contributi di Noferi 1966, Martignoni 1975, Costa 1985. Rinvio anche a Bragato 2012 e, tra i diversi interventi che ad essi vi ha dedicato, segnalo Marinoni 2013.

¹³ Ha studiato la 'retorica dello sguardo', Crotti 2016, 105-35.

Tutto *mi* parla, tutto è segno *per me che so leggere*. in ogni cosa è posta una volontà di rivelazione: una volontà di dire, come significa la poesia. le linee espresse dall'incontro casuale degli oggetti inventano una scrittura ermetica. (D'Annunzio 2005, 1849-52)

Nel passo corrispondente del *Taccuino* le cose 'parlano', e il loro linguaggio viene accostato a quello che esprime l'aspetto delle persone. Qui accade invece il contrario: le persone sono declassate a cose, equiparate ad esse dalla similitudine, dalla desinenza con valore dispregiativo ('contadiname'). In primo piano invece sta l'io, che sovrasta ogni cosa con la sua malinconia, i suoi riferimenti dotti (Leonardo), l'autocitazione (la «volontà di dire», che rinvia alla *Sera fiessolana*). Invece di guardare, l'io usa il presente - nel quale con tutta evidenza non vorrebbe essere - come mezzo per ricordare un passato diverso, glorioso, vitale.

Se d'Annunzio, come è stato osservato, comunica più con la natura che con i propri simili (cf. Costa 1985, 170-1), tale capacità caratterizza anche il suo rapporto con le cose, secondo una concezione della scrittura come 'corpo' che alle trasformazioni di questo è però soggetta. Nella sequenza sopra riportata dal *Libro segreto*, le cose hanno cessato di parlare all'io perché la scrittura come 'corpo' che d'Annunzio ha inseguito e nei suoi momenti migliori realizzato, insegue ed esprime a sua volta la decadenza del suo corpo, ferito, malato, invecchiato. Così ammetterà nel *Libro segreto*:

l'amante delle cose non più comprende e accoglie la vita delle cose. cantano gli uccelli? nelle metopi del Partenone i cavalli fidiaci segnano un ritmo più forte che la percussione de' solidunghi?

No. tutto è abolito, tutto è informe e sordo, tutto è da innovare. cammino con una fermezza esagerata che include la vacillazione. nel camminare fatalmente attraverso la Loggia, vedo a destra la fronda del faggio di contro al lume argentino del primo giorno. faggio purpureo, massa quasi bronzea, di rosso bronzo cupo, a contrasto della divina e stupida novità del mattino, del consueto consueto mattino.

È blasfemo questo mio professare il disdegno e il dispregio della Natura?

Sì, io nasco e incedo nella creazione del mio spirito, con una volontà pratica: con l'utile o disutile volontà di prendere una manata di fogli dove io noterò e comenterò e chiarirò questa confusa rivelazione.

Tutto ora è silenzio. sorge il sole. (D'Annunzio 2005, 1768)¹⁴

14 Diversa interpretazione di questo passaggio è fornita da Ada Noferi, che non lo storicizza all'interno del percorso esistenziale dello scrittore (la vecchiaia) e lo legge

Bibliografia

- Bragato, S. (2012). «Sulla 'descrizione' nei taccuini di Gabriele d'Annunzio». *Strumenti critici*, 27(2), 281-92.
- Costa, S. (1985). *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini" dannunziani*. Firenze: Vallecchi.
- Crotti, I. (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- D'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. A cura di E. Bianchetti, R. Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1966). *Poesie, teatro, prose*. A cura di M. Praz, F. Gerra. Milano; Napoli: Ricciardi.
- D'Annunzio, G. (1976). *Altri Taccuini*. A cura di E. Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Introd. di E. Raimondi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Introd. di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- Gibellini, P. (a cura di) (1991). *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini.
- Jenni, A. (1968). «D'Annunzio e l'attenzione». *Mariano* 1968, 139-51.
- Leopardi, G. (1976). *Tutte le opere*, vol. 1. A cura di W. Binni, E. Ghidetti. Firenze: Sansoni.
- Lorenzini, N. (1985). «'Visione' e 'visibilità' in d'Annunzio: alcune ipotesi di ricerca». *D'Annunzio e la cultura germanica = Atti del IV Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani, 199-209.
- Mariano, E. (a cura di) (1968). *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il saggiatore.
- Marinoni, M. (2013). «Appunti sui *Taccuini* dannunziani: *Journal* di una memoria 'materiale'». *Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea*, 40(85), 11-29.
- Martignoni, C. (1975). «Genesi di una favilla: elaborazione incrociata dei *Taccuini*». *Paragone*, 26(38), 46-73.
- Massia, F. (2022). «La 'melodia selvaggia' della Natura. Una metafora di libertà metrica da d'Annunzio ai poeti di primo Novecento». *Archivio d'Annunzio*, 9, 59-70. <http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/006>.
- Melchiori, G. (1976). «James Joyce e D'Annunzio». *Mariano* 1976, 299-311.
- Noferi, A. (1966). «L'unità instabile di d'Annunzio». *Paragone*, 27, 202(22), 131-41.
- Oliva, G. (1991). «Il taccuino di Lamothe». *Studi su d'Annunzio = Un seminario di studio* (Chieti, 23-25 novembre 1988). Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Chieti, Istituto di Filologia Moderna. Genova: Marietti, 23-32.
- Pavese, C. (1990). *Il mestiere di vivere. 1935-1950*. A cura di M. Guglielminetti, L. Nay. Torino: Einaudi.

come espressione di un vuoto, un «universo vacuo, privo di esistenza propria, che si offre soltanto come materia inerte nella quale accendere una virtualità poetica: una materia da poeticizzare»: cf. Noferi 1966, 133-4.

Praz, M. (1966). «Introduzione». D'Annunzio 1966, VII-XXIII.

Praz, M. (1968). «d'Annunzio e la cultura europea». Mariano 1968, 403-17.

Raimondi, E. (1976). «Il D'Annunzio e il simbolismo». Mariano 1976, 25-64.

Civiltà dannunziana

D'Annunzio, *Fedra* e un volgarizzamento ovidiano

Edoardo Ripari

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract Through the study of the preparatory papers of d'Annunzio's *Phaedra* preserved in the Archivio Privato del Vittoriale, the article aims to demonstrate the leading role of the medieval vulgarisation of Ovidian's *Metamorphoses* by Arrigo Simintendi for the composition of the tragedy. Through a careful work of compulsion and auscultation of the fourteenth-century text, d'Annunzio recovers formal and lexical *tesserae* to build *Phaedra*'s hendecasyllables, to recreate congenial images, to provide the most appropriate sounds and musicality, and to suggest psychological insights through the comparison between his characters and the mythological archetypes dear to his theatre, of which Ovid's masterpiece is an admirable compendium. Ultimately, the essay suggests that the influence of Simintendi's vulgarization and the method of compulsion extends beyond the tragedy of 1909.

Keywords D'Annunzio's theatre. *Fedra*. Medieval and contemporary sources. Ovidio's *Metamorphoses*. Compositional method.

Sommario 1 «... *propinqua cognatione coniunctus...*». – 2 Un mosaico fonetico e lessicale. – 3 Interferenze descrittive, narrative e psicologiche. – 4 Oltre *Fedra*?



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-02-13
Accepted 2023-07-07
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Ripari | 4.0



Citation Ripari, E. (2023). "D'Annunzio, *Fedra* e un volgarizzamento ovidiano". *Archivio d'Annunzio*, 10, 105-122.

1 «... *propinqua cognatione coniunctus*...»

Si è osservato giustamente che l'opera dannunziana, nella sua ricodificazione del mito, si presenta come rinnovamento della scrittura ovidiana. D'Annunzio, vicino al conterraneo latino «per certe affinità di vita e soprattutto di scrittura» (Gibellini 2019, 66)¹ e sempre pronto a scorgere nelle sue opere una linea di discendenza diretta,² poteva trovare negli *Amores* e nell'*Ars amandi* la sensualità a lui cara, nei *Tristia* il ripiegamento nostalgico, nelle *Heroides* una possibilità singolare di scavo nella psiche femminile, nei *Fasti* e soprattutto nelle *Metamorfosi*, con la loro illimitata fantasia affabulatoria, un «rispecchiamento cognitivo» mosso dalla condivisa vocazione mitopoietica (65-6).³ Quella vocazione che il sulmonese, prima e più di Virgilio, incarnava appieno (cf. Paratore 1966, 30; Gibellini 1995, 134-5; Gigliastro 2020; Lombardinilo 2016, CXCI). Basti pensare alla memoria mitologica dominante nelle *Laudi* e in particolar modo in *Alcyone*, dove il movente metamorfico emerge in svariati modi di rilettura e culmina nei personaggi e nelle figure dannunziane (cf. Belponer 2019, 68).

Senza dubbio, nel riutilizzo poetico delle fonti, d'Annunzio non sembra allontanarsi dal contemporaneo Pascoli; in entrambi, infatti, quando si tratta di reinterpretare un mito, Ovidio non è mai solo Ovidio, ma è sempre anche Omero o Dante, un tragico greco o uno scrittore moderno; e in questo modo i due approdano a un modernissimo mosaico le cui «pietruzze» sono scavate in un antico strato culturale (69). È tuttavia in d'Annunzio più che in ogni contemporaneo che la presenza di fonti ovidiane «è finalizzata alla creazione di nuovi significati e al tratteggio di una propria identità poetica» (76).

«Libro guida permanente» (Lombardinilo 2016, CXCI), le *Metamorfosi* accompagnano da sempre l'orizzonte culturale dannunziano e rappresentano un «vero luogo di autorispecchiamento» destinato a segnare non solo «la preistoria del poeta o il giovanissimo esordiente» (Ledda 2019, 99), ma altresì l'attività creativa dello scrittore affermato: già studente del Cicognini, d'Annunzio riceve in dono dal professore di latino una copia delle *Metamorfosi* nell'edizione milanese del 1829; poi viene in possesso del volgarizzamento medievale di ser Arrigo Simintendi nel 1878,⁴ il padre gli fa dono della traduzione

1 Sulla 'contiguità' fra d'Annunzio e Ovidio, si veda Papponetti 1988, 51.

2 Lo stesso d'Annunzio (1928, 138) si vanta «*consanguinitate propinquus*» e «*propinqua cognatione coniunctus*» a Ovidio.

3 Non stupisce dunque che dell'*auctor* latino per eccellenza di d'Annunzio il Vittoriale degli Italiani conservi ben 37 edizioni, in latino, italiano, francese e tedesco; cf. Ledda 2019, 99-115.

4 Simintendi 1846-50. I tre volumi, 'abbondantemente' segnati (Bertazzoli 2019, 52n), sono consultabili al Vittoriale degli Italiani, Biblioteca Privata, PRI Lebbroso, Tavolino 4a-c.

di Clemente Biondi e infine, all'uscita dal liceo, si procura i quattro preziosi volumi settecenteschi delle *Metamorphoses d'Ovide en latin et en français* (cf. Ledda 2019, 100-2); in seguito, su suggerimento o dono di amici, altre edizioni si sommeranno a quelle già possedute (109), sebbene, con ogni probabilità, è l'Ovidio simintendiano a rivestire per il poeta un ruolo privilegiato. Sul piano linguistico, in effetti, Simintendi gli consente di raggiungere quella *langue* totalmente ri-creata che il poeta tratteggia nell'intervista rilasciata ad Alberto Lumbroso per *La Tribuna* del 10 gennaio 1910, in cui leggiamo:

Io finora ne ho usate almeno quindicimila [parole], molte ne ho richiamate in vita, a molte ho dato significato e accento nuovo; e ad ogni libro rifaccio il lavoro dei classici e dei vocabolari [...]. E sapessi in quali mai scrittori trovo materiali nuovissimi: ora in un antico libro di agricoltura [...] ora nella traduzione trecentesca di Ovidio, ora in un libro del Machiavelli! I libri dei grandi Italiani sono il mio pane quotidiano. (Cappellini 2006, 31)

Questa riflessione risale a meno di un anno dall'uscita di una delle più discusse tragedie dell'Imaginifico: *Fedra*; e di lì a breve d'Annunzio ha ancora in mente la sua fatica sulla Cretese quando, nelle *Faville*, propone un vero e proprio elogio di ser Arrigo, di colui che compì «nella nostra lingua ancóra acerba il più fiero prodigio d'immediatezza espressiva che abbia mai rappresentato il furore della mischia e l'orrore dell'eccidio», in pagine in cui «la parola è formata da tre dimensioni»:

si vede come veramente tutte le arti, quando sviluppano la massima energia espressiva, si riducono a quella «unità ritmica» che abolisce il mezzo materiale. L'arte dà la qualità alla materia, non la materia all'arte. Come il verbo perde la sua inconsistenza, così il bronzo perde la sua fissità. L'immagine statica e l'immagine dinamica non sono create se non da due ordini di ritmi puri. (D'Annunzio 1928, 238-9)

E se le fonti di *Fedra* hanno suscitato da sempre l'interesse di vari studiosi (cf. Caliaro 1995, 9-60; Gibellini 1995, 112-37; Oliva 2013),⁵ questa testimonianza potrebbe suggerire che la stratificazione del testo tragico, come pure la sua preziosità linguistica, sono forse ancor più complesse di quanto sin qui stabilito. Un nuovo studio delle carte conservate nell'Archivio Privato del Vittoriale (d'ora in poi APV) rivela infatti il ruolo importante giocato dal volgarizzatore me-

5 Si ricordi l'edizione della *Fedra* di Gibellini, poi aggiornata da Piras; rispettivamente d'Annunzio 1989; 2001.

dievale delle *Metamorfosi*, che d'Annunzio ha compulsato nell'arco della breve e intensa composizione del capolavoro tragico del 1909. Scopo delle nostre pagine sarà esaminare la portata di questa compulsazione, nel tentativo di aggiungere nuovi tasselli e nuove suggestioni a quello straordinario mosaico di tessere antiche e moderne costituito dalla *Fedra*.

2 Un mosaico fonetico e lessicale

Capaneo è l'eroe tragico che nella *Fedra* viene a identificarsi con la protagonista nel segno del disprezzo per gli dèi olimpici; Fedra, infatti, durante il racconto di Eurito d'Ilaco sulle ultime gesta del «folgorato» da Zeus, si riscuote come percependo nella sua morte un funesto ma glorioso destino superumano: «L'asta non ricadde. / E quel dispregiatore dei Celesti / sorrise come non sorride l'uomo», leggiamo ai vv. 376-8 della tragedia. Il termine chiave «dispregiatore» era già in Eschilo (*Sette contro Tebe*, v. 441) e Silio Italico (*Punica*, IV, 14); ma non va dimenticata un'altra fonte, solitamente taciuta dai commentatori della *Fedra*. Nelle *Metamorfosi* (III, 514), Ovidio racconta di Penteo, futuro re di Tebe che, nei vv. 512-16 del libro III, è definito «dispregiatore» degli dèi, in quanto si fa beffe persino di Tiresia, proprio quando la fama dell'indovino incomincia a diffondersi per tutta la Grecia. Il re di Tebe compie così un atto di *hybris*, che lo spinge a ostacolare i riti dionisiaci, suscitando l'ira del dio, che lo fa sbranare dalle donne tebane invasate. «Spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus, / contemptor superum Pentheus, praesagaque ridet / verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae / obicit. Ille movens albertia tempora canis», scrive Ovidio; che d'Annunzio qui legge nel volgarizzamento trecentesco di Simintendi:

La conosciuta cosa avea data meritevole nominanza a Tiresia per le città di Grecia, e lo nome dello 'ndovino era grande. Ma pur solo Penteo, *vituperatore degl'iddiei*, dispregia costui e schernisce le provvedute parole del vecchio, e rimproveragli la cecità e la pistolenza del tolto vedere. (1846, 133, corsivo aggiunto)

Ora, nelle carte preparatorie della *Fedra*, conservate in APV, c. 6888 [b] recita: «Sei Vituperatore degli iddii», traduzione dell'ovidiano «contemptor superum». Davvero poco per pensare a una filiazione del v. 377 della tragedia dalle *Metamorfosi* 'simintendiane', sennonché tutta la carta trascrive, spesso alla lettera, stralci ovidiani nella ricordata versione. Li riportiamo, indicando con lettere in corsivo e tra quadre i brani interessati, nei modi che utilizzeremo nell'Appendice dell'edizione critica in allestimento:

[c] Che si diletta in aste
in archi in numero di cavalli
ma d'aver i capelli bagnati
di mirra e le corone dei fiori
e il sentóre della porpora
e l'oro tessuto nei dipinti pepli
[d] ai quai si conviene
tenere armi non fiori
e d'essere coperti d'acciaio
non di foglie

[c] Trascrive Ovidio, *Met.* III, 554-6 («quem neque bella iuvant nec tela nec usus equorum, / sed madidus murra crinis mollesque coronae / purpuraque et pictis intextum vestibus aurum») da *I primi cinque libri*:

Ma eguale sarà presa Teba da un fanciullo disarmato, lo quale non si diletta in battaglie né in lance né in numero di cavalli; ma d'aver i capelli bagnati di mirra, e le corone de' fiori, e 'l vestire della porpora, e l'oro tessuto ne' dipinti vestiri. (135; corsivo aggiunto)

[d] Trascrive stralci di *Met.* III, 541-6:

[...] Vosne, acrior aetas, / o iuvenes, propiorque meae, quos arma tenere, / non thyrsos, galeaque tegi, non fronde decebat? / Este, precor, memores, qua sitis stirpe creati, / illiusque animos, qui multos perdidit unus, / sumite serpentis! pro fontibus ille lacuque / interiit: at vos pro fama vincite vestra!

Dalla stessa versione: «E o voi, giovani, che avete più aspra etade, e più prossima alla mia, a' quali si conviene di tenere l'armi non i fiori, e d'essere coperti d'acciaio non di foglie» (134; corsivo aggiunto).

Non tutti i lacerti della carta saranno ripresi nella tragedia, ma la presenza tra essi di [b] convince a considerare le *Metamorfosi* tradotte da Simintendi quantomeno una presenza tra le fonti, in grado di instaurare, nella mente del poeta, un significativo parallelo tra la sua eroina e il re di Tebe nel segno dell'*hybris* e del culto di Dioniso. Del resto, in [c] è ancora Penteo a parlare, esprimendo il suo timore che la città venga conquistata non da armi e guerrieri (come pure tenteranno di fare i sette Eroi), ma da un dio effeminato; e in [d], dopo aver espresso la sua preoccupazione agli anziani per la loro adesione ai riti dionisiaci, si rivolge con simili parole ai giovani.

Un fenomeno identico si presenta alla fine del secondo atto, dove Fedra si rivolge all' appena giunto Teseo, che ha scorto il figlio Ippolito fuggire sconvolto dalla reggia. Nel dialogo tra i due, man a mano che la regina d'isole si convince a calunniare l'efebo che l'ha respin-

ta, affiora alle sue labbra, con sottilissima perfidia, il nome di Edipo, che subito insospettisce Teseo: «Strapparti debbo di fra i denti il rosso / brandello che tu serri?», esclama questi (vv. 2593-4); e Fedra in risposta: «Non far questo! / Lascia che io sia compiuta di morire» (vv. 2595-6). Ora, il v. 2596 riprende pressoché alla lettera c. 6913 [a] («Non ancora compiuto di morire»); il quale, sebbene in maniera ben dissimulata, lascia pensare a una provenienza ovidiana da *Met.* V, 103-6 («Huic Chromis amplexo tremulis altaria palmis / decutit ense caput, quod protinus incidit arae / atque ibi semianimi verba exsecrantia lingua / edidit et medios animam expiravit in ignes»). Se poi torniamo al volgarizzamento di Ser Arrigo, i nostri sospetti si infittiscono:

Cromis taglia con la spada lo capo a costui che abbracciava l'altare con le tremanti palme; lo quale incontanente cadde dinanzi all'altare; e quivi, *non ancora compiuto di morire*, disse maledicenti parole, e mandò fuori l'anima nel mezzo de' fuoci. (200; corsivo aggiunto)

Ovidio racconta la violenta rissa scoppiata nel corso del matrimonio fra Perseo e Andromeda, quando lo zio di lei, Fineo, viene a reclamare la mano della nipote scagliando una lancia contro il liberatore della giovane; il vecchio Emazione, cultore della giustizia, interviene a placare la rissa, ma Cromis lo uccide staccandogli la testa dal collo con la spada. Niente di questo episodio ricorda *Fedra*, nonostante alcune, sottilissime analogie: il racconto di Teseo uccisore dei centauri di *Met.* XII, 210-535 è recuperato nella tragedia dannunziana dall'epiteto «domatore di centauri» attribuito all'eroe di Trezene. Ma di nuovo, il contesto in cui l'appunto si trova (una carta che trascrive con esattezza brani simintendiani) giunge a confermare l'esatta provenienza di [a].⁶ Anche quando non confluiscono nella *Fedra*, gli appunti suggeriscono la funzione di «basso continuo», svolta dal volgarizzamento trecentesco.

Più numerosi sono gli esempi in cui la fonte ovidiana nella traduzione di ser Arrigo assume un valore più profondo, rivelando sfumature sottili nella caratterizzazione di personaggi, contesti e atmosfere. Appreso dal messo che il re Adrasto, di ritorno da Tebe, ha portato in dono al «figlio dell'Amazzone» la schiava Ipponoe, Fedra, in preda alla passione e alla gelosia, vede apparire la dea che la perseguita, Afrodite, teme di venire meno «con tutta la mente, risoluta con tutte le midolla», e supplica la dea in nome del giovane da questa amato (vv. 804-14):

⁶ Per un esame dettagliato dei lacerti, rimandiamo all'edizione critica di *Fedra* che stiamo allestendo.

e t'imploro, pel figlio
di Mirra, per l'insanguinato Adonis,
pel nato dalla voglia
nefanda, per l'Imberbe
tuo caro che ti piangono
le femmine di Frigia
sul giaciglio selvaggio!
Dea, t'imploro. Perché
mi perséguiti?

Il v. 805 rimodula c. 6837 [d] («giacque / risoluta con tutte le midolle»), che trascrive *Met.* IX, 484 («ut iacui totis resoluta medullis!») dal volgarizzamento medievale: «come giacetti io risoluta con tutte le midolle» (Simintendi 1848, 1, 6). Nel testo ovidiano a parlare è Bibli, presa da passione per il fratello gemello Cauno, additata dal poeta latino come monito per le fanciulle affinché si concedano solo ad amori leciti: qui la giovane sta riflettendo sul godimento provato per un sogno in cui giaceva col fratello. Il personaggio di Fedra è costruito dall'autore, secondo un processo di *contaminatio* che certo non gli è nuovo, con tessere lessicali e sintagmi appartenenti a un'eroina a sua volta perseguitata da Afrodite, la «dea / ferale» che anziché l'«amore» generò «la morte / in Amatunta piena di metalli»: così recitano i vv. 854-6; e in quest'ultimo verso d'Annunzio torna a calcare alla lettera la versione trecentesca (Simintendi 1848, 234) di *Met.* X, 531 («gravidamque Amathunta metallis»), laddove si rammenta che Afrodite, innamoratasi di Adone, non usò più frequentare i luoghi a lei cari, come appunto la città di Amatunte.

Talvolta il retroterra simintendiano affiora in momenti di carattere descrittivo ed evocativo, come nell'atto II, dove Ippolito racconta il suo tentativo di domare Arione, il «cavallo nerazzurro», anch'esso dono del re di Argo: «Il mezzo dì / avea raccolte l'ombre delle cose; / l'altissimo Sole erami giudice», ricorda l'efebo (vv. 1510-11) con parole che recuperano *Met.* III, 50 («Fecerat exiguas iam sol altissimus umbras») e IX, 592 («dum calet et medio sol est altissimus orbe») nelle parole di ser Arrigo: lo attestano le carte 6895 [c] («L'altissimo Sole nel mezzo del mondo») e 6879 [a] («L'altissimo sole / avea fatte già piccole / ombre»), trascritti alla lettera da *I primi cinque libri* (Simintendi 1848, 108; 1850, 20).

E ancora: nel rivendicare di fronte a Ippolito le sue origini di Titania, Fedra afferma: «Alcuna grazia / ho nel Mare; e il mio sangue / è salso» (vv. 2398-400): il recupero di *Met.* IV, 536-8 («Aliqua et mihi gratia ponto est, si tamen in medio quondam concreta profundo spuma fui»); così il Simintendi: «E io hoe alcuna grazia nel mare; però ch'io fui creata di schiuma nel mezzo mare» (1846, 175), trascritto in c. 6845 [c]: «Io ho alcuna grazia nel mare; però ch'io fui creata di schiuma nel mezzo mare») può apparire paradossale; l'eroina dan-

nunziana ha in bocca le parole con cui proprio Afrodite si rivolge a Nettuno per pregarlo di avere pietà di Ino, resa folle da una furia scagliata contro di lei e il marito Atamante da Giunone. La contaminazione, anche in questo caso, esula da presupposti contenutistici e muove all'appropriazione di sintagmi e sonorità congeniali al testo di arrivo.

Un ultimo esempio: subito prima dell'entrata in scena di Teseo, Fedra rammenta a Gorgo la sua situazione (vv. 2454-60):

Mi resta da votare un'altra
coppa, a contesa con le Dee discordi;
ché, per la grande generazione
ond'io son nata, posso
guardarle in volto e starmi con la mia
statura contra ognuna,
e giocare agli astràgali con elle.

La ripresa è da *Met.* IV, 639-40 («gloria tangit / te generis magni, generis mihi Iuppiter auctor»), che nel volgarizzamento diventa:

L'oste Perseo disse a costui: o che tu lo vogli fare *per la grande generazione onde io son nato*, Giove ee l'autore della mia generazione, o che ti meravigli per le cose nuove, tu ti meraviglierai per le nostre. (Simintendi 1846, 181; corsivo aggiunto)

A parlare è appunto Perseo che, nel chiedere ospitalità ad Atlante dopo l'impresa in cui ha ucciso Medusa, fa leva sulle sue origini divine («deh per la *grande generazione* ond'io son nato...»), troviamo a c. 6845 [e], i cui lacerti [a]-[e] provengono dalla medesima fonte. Si osservi che [a], leggermente variato («se, per la grande generazione / ond'io son nata»), tornerà in una carta, la 6916, a sua volta interessata da trascrizioni da Simintendi, in particolare in [e] («E nella sommità del mare fu / veduta l'ombra dell'uomo», che trascrive alla lettera *Met.* IV, 712-13: «[...] in aequore summo / umbra viri visa est» dallo stesso luogo»; Simintendi 1846, 184); vi si descrive ancora Perseo mentre si appresta a combattere il mostro marino che insidia Andromeda: una scena che certo si prestava a un riutilizzo per la sequenza in cui, come racconta l'aedo, il «nerazzurro» cavallo Arione si getta in mare, poco prima di provocare la morte di Ippolito (vv. 2903-5):

[...] si rizzò
sopra l'anche e restò levato in aria,
fumido su la sommità del Mare.

3 Interferenze descrittive, narrative e psicologiche

L'atto II della tragedia è indubbiamente il più interessato da interferenze ovidiane. Nei vv. 1484-5 Ippolito, che ha iniziato il racconto del suo tentativo di domare Arione, chiede a Eurito: «Conosci tu l'impresa / del nipote di Sisifo, e il cavallo / nato dal sangue di Medusa?». L'impresa di Bellerofonte domatore di Pegaso, il cavallo nato dal sangue della gorgone uccisa da Perseo, è raccontata da molti scrittori antichi, tra cui Pindaro, Pausania e Ovidio in *Met.* V, 256-9:

fama novi fontis nostras pervenit ad aures,
dura Medusaei quem praepetis ungula rupit.
Is mihi causa viae: volui mirabile factum
cernere; vidi ipsum materno sanguine nasci.

Appare significativo che d'Annunzio guarda soprattutto, richiamandolo direttamente, al luogo ovidiano tradotto da Simintendi:

La fama della nuova fonte venne ai nostri orecchi; la quale ruppe la dura unghia del veloce cavallo di Medusa. Questa ee stata a me la cagione della via. Io hoe voluto vedere lo meraviglioso fatto: io vidi quel cavallo Pegaso nascere dal sangue della madre. (1846, 209)

Il testo di *Fedra* ribadisce così la sua natura epica oltre che tragica (cf. Gibellini 2009, 15-18), richiamando episodi del mito filtrati dal racconto ovidiano. La provenienza della fonte è chiarita ancora una volta dalle carte di APV, in particolare 6883 [d], trascrizione abbreviata, ma riconoscibile, del volgarizzamento trecentesco:

la fonte che ruppe la dura
unghia del veloce cavallo di
Medusa - il cavallo che
nacque dal sangue della madre.

Anche in questa circostanza, si noti che tutta c. 6883 riporta appunti da Simintendi, che non saranno recuperati direttamente nella tragedia, di alcuni versi della quale sembrano tuttavia costituire un serbatoio di atmosfere e immagini.⁷

⁷ Ricordiamo almeno [c] («Stette, pietra non mossa e armata imagine»), trascrizione di *Met.* V, 200 («inmotusque silex armataque mansit imago») da Simintendi (1846, 205: «e stette pietra non mossa, e armata imagine»), che potrebbe aver suggerito l'immagine di Etra che sta sul «mare senza lidi» (il fato) come una «rupe bianca» (vv. 74-5).

Certo più interessante è scoprire il retroterra ovidiano dietro i vv. 1649-53, dove l'efebo ricorda di aver visto Ipponoe sacrificata dalla gelosa matrigna:

La guardai su la fossa
dei sacrificii, al lume delle tede,
coronata di grumi e di papaveri,
ah come bella! E le segrete cose
dei fati eran ne' grandi occhi non chiusi.

Dietro gli ultimi due versi si celano *Met.* II, 638-9 («non haec artes contenta paternas / edidicisse fuit: fatorum arcana canebat»), così tradotti da ser Arrigo: «Questa non fu contenta d'avere apparate l'arti del padre: ella diceva le cose segrete de' fati» (Simintendi 1846, 86); e leggiamo, nei materiali preparatori, c. 6860 [e]: «Ella diceva le cose segrete dei fati». Ovidio racconta qui la vicenda di Ociroe che, dotata di facoltà divinatorie, si lascia sfuggire la rivelazione dei futuri destini del padre Chirone e di Asclepio, e che per questo viene tramutata nella cavalla Ippio. In questa ripresa sono assenti legami contenutistici tra la fonte e il testo di arrivo, e d'Annunzio sembra limitarsi al recupero di sintagmi funzionali, nel lessico e nell'*ordo verborum*, alla sua poesia. Egli nondimeno pone significativamente in bocca al «domatore di cavalli» parole provenienti da colei che i numi trasformarono in cavalla.

Molto si è già scritto sull'ideazione e caratterizzazione del personaggio di Chèlubo, il pirata fenicio, nato dalla contaminazione di fonti antiche (il Periegeta su tutti) e contemporanee (Victor Bérard e il suo *Les Phéniciens*; Caliaro 1991, 11-31). Anche in questo caso, tuttavia, potrebbe esserci di più. Ai vv. 1760-2 Chèlubo ricorda agli astanti (Fedra, Ippolito, l'aedo) le sue umili origini: «ché il mio padre / a me non mi lasciò bovi aratori / e né bestie con lane». Ed ecco che un tassello della sua vita viene a reggersi, come attesta c. 6871 [a] («Non mi lasciò buoi aratori / né bestie con lane / né alcuno armento»), su *Met.* III, 584-5 («Non mihi quae duri colerent pater arva iuenci lanigerosve greges, non ulla armenta reliquit») così tradotti da ser Arrigo:

lo mio nome ee Aceste; Meonia ee mia patria; mia madre e mio padre furono di vile nazione: *lo mio padre non mi lasciò buoi che arassoro, né bestie, né lane, né alcuni armenti.* (Simintendi 1846, 137; corsivo aggiunto)

Ovidio racconta (vv. 577-700) di Acete di Meonia, di povera famiglia, che decide di diventare marinaio; a capo di una nave si imbatte in un fanciullo di cui subito comprende la natura divina: è Dioniso. E mentre i suoi compagni pensano di approfittare del giovane, il solo Ace-te lo difende, mettendo a rischio la propria incolumità, finché il dio

non si rivela e il marinaio ne diventa seguace. A raccontare è proprio quest'ultimo, divenuto divulgatore della fede dionisiaca, fatto arrestare dal «vituperatore degli iddiei» Penteo. Il retroterra dionisiaco, che attraversa l'intera tragedia dannunziana, riaffiora dietro Chèlubo, che scopriamo anche figlio di Ovidio.

Anche sulle fonti dei vv. 1995-2001 si è scritto da tempo (cf. Caliaro 1991, 49-50):

Ricevendo le forze dalla morte
colui gli potè frangere i mallèoli,
ma finì strangolato. E per lo spasimo
il vivo cadde prima dell'esanime
giù nell'arena. Allora gli Elèi tutti
vincitore gridarono il cadavere
e poi lo coronarono ancor caldo.

È noto che dietro le parole di Ippolito che ricordano l'«antico segno di famoso atleta» (v. 1986) si cela Arrachione, il pancraziaste tre volte campione olimpico cui dedica suggestive pagine Pausania (*Periegesi*, 8, 40, 1-2), letto da d'Annunzio nella versione latina di Ludwig August Dindorf (1845, 417, in Caliaro 1991, 49) e nel volgarizzamento italiano di Sebastiano Ciampi (cf. Ciampi 1836, 111-12, in Caliaro 1991, 50).⁸ Le carte di APV suggeriscono tuttavia l'interferenza di *Met.* VIII, 143 («rates faciente cupidine vires») nel consueto volgarizzamento trascritto alla lettera in c. 6820 [e] («ricevendo le forze dalla morte»; Simintendi 1848, 132). D'Annunzio legge nei *Cinque altri libri* la storia di Arianna, e trascrive le parole della giovane abbandonata dal futuro sposo della sorella; si ricorderà però del brano che ha suscitato il suo interesse in un contesto secondario, che niente ha a che fare con la figlia di Pasifae.

Anche altrove Ovidio è chiamato a suggerire sintagmi, ritmi, immagini alla fonte primaria del *Periegeta*. Il retroterra di vv. 2030-5 («In Limna, sul confino dell'Ippòdromo, / non lungi dalla via dei carri, dietro / il bosco sacro alla sarònia Dea, / presso il sasso di Tèseo / è un'ara senza nome, vetustissima, / nera pel fuoco degli immemorabili / olocausti, fra ceneri impietrate») è stato individuato (Caliaro 1991, 44-5) appunto in *Periegesi*, 2, 32, 67 tradotta dal Ciampi:

Chi per la via de' monti va in Ermione incontra la sorgente del fiume Ilico, prima chiamato Tauro. [...] La strada che va da Trezene ad Ermione passa daccanto al sasso detto già di Giove Stenio, ma poiché Teseo ne levò di sotto i contrassegni, lo chiaman ora il sasso di Teseo. (1826, 241)

⁸ La prima a individuare la fonte è stata Mazzarotto 1949, 28, 594.

Lo attesta c. 6829 [a] in cui d'Annunzio appunta: «Su la via che conduce a Ermione - da Trezene - v'è l'ara di Giove Stenio -». Carta 6906 [f] però («un'ara / nera pel fuoco pio dei sacrifici / atorneata da tremanti canne») evidenzia il contributo di *Met.* VI, 325-6 («ecce lacu medio sacrorum nigra favilla / ara vetus stabat tremulis circumdata cannis»), che ser Arrigo traduce così: «ecco nel mezzo del lago era una vecchia altare nera per lo fuoco de' sacrifici, atorneata di tremanti canne» (Simintendi 1848, 39). Nel poeta latino l'altare in questione è quello in cui non risiede alcuna divinità, perché è stato reclamato da Latona che, in quei luoghi, ha dato alla luce Apollo e Artemide prima di dover fuggire nuovamente da Giunone. D'Annunzio, interessato all'atmosfera del testo di partenza piuttosto che alla vicenda raccontata, decontestualizza e riadatta per il testo di arrivo.⁹

Vera e propria appropriazione sintagmatica è quella a cui si assiste ai vv. 2208-9, in cui Ippolito, rivolgendosi alla matrigna, chiede: «ed or poni / tu nome da lodare alla tua colpa?»; anche qui, come dimostra c. 6866 [e] («poni / tu nome da lodare alla tua colpa?»), d'Annunzio rielabora *Met.* VII, 69-70 («speciosaque nomina culpae inponis»), che in Simintendi suona appunto: «poni tu nome da lodare alla tua colpa?» (Simintendi 1848, 73). In Ovidio si racconta di Medea che, innamorata di Giasone, intende aiutarlo nella sua impresa, anche se questo comporta tradire patria e famiglia, e scappare con lui; la donna tuttavia è ancora in preda ai dubbi: si rende conto della grandezza del suo misfatto, cui sta attribuendo un «nome da lodare». Nel racconto ovidiano d'Annunzio ha forse scorto una possibile identificazione tra Giasone e Teseo da un lato, Medea e Arianna dall'altro? Entrambe le eroine aiutano lo straniero in pericolo, se ne innamorano, si abbandonano a lui per poi finire abbandonate. Stessa funzione sembra avere c. 6866 [d] («se quegli viva o muoia è negli dei»), che trascrive invece dai vv. 23-4 dello stesso libro («Vivat / an ille occidat, in dis est») resi da Simintendi con «Se quegli viva o muoia, è negli dei» (70). A parlare è ancora Medea che, in preda alla passione per l'argonauta, torna a ricordare Arianna innamorata di Teseo, la cui partecipazione all'impresa degli argonauti gli è del resto attribuita tre volte da d'Annunzio (vv. 1596, 1610, 1903 didascalica).

Ai vv. 2246-9 Fedra si rivolge a Ippolito con sarcasmo: «Tu fino ad oggi fosti / forte ai cervi che fuggono, / ché l'ardire non è sicuro contra / gli arditi»; la ripresa di *Met.* X, 543-4 è già evidente nel testo latino: «monet 'fortis' que 'fugacibus esto' / inquit, 'in audaces non est audacia tuta'»; più evidente, tuttavia, è il calco del volgarizzamento: «E disse: sii forte a quelli che fuggono; ché lo ardire nonn'è contro

⁹ Tutta c. 6906 è interessata da lacerti della stessa fonte; ricordiamo qui [b] («Ancora vinco io»), che trascrive alla lettera VI, 285 («post tot quoque funera vinco») da ivi: 36, poi ripreso nelle battute conclusive della tragedia (v. 3218: «Ancóra vinco!»).

gli arditi» (235). A parlare è Afrodite che, come abbiamo visto, innamoratasi di Adone smette di frequentare i luoghi a lei cari, e quasi contro la sua natura si dedica alla caccia, comportandosi come la rivale Artemide; ma a differenza di questa, ella caccia solo animali di piccola taglia e non pericolosi, e invita Adone a fare altrettanto. Comprendiamo di più la sottile perfidia di Fedra, che accusa il fedele di Artemide di essersi comportato sin qui secondo i suggerimenti dell'odiata Afrodite.

Rifiutata da Ippolito, Fedra chiede all'amato efebo di essere abbattuta (vv. 2379-86):

Se t'è cara la luce (e già i cavalli
del mio Sole percotono lo spazio
dell'inclinato cielo)
se t'è dolce la vita, or tu mi devi
abbattere sul tuo cammino ed oltre
passare senza volgerti
in dietro e andare alla tua lotta e vincere.

È noto quanto questo luogo debba a Swinburne, ma i vv. 2379-81 sono una ripresa di *Met.* VI, 486-7 («Iam labor exiguus Phoebo restabat equique / pulsabant pedibus spatium declivis Olympi») dal volgarizzatore medievale («Già rimaneva piccola fatica al Sole; e' cavalli percoteano lo spazio dello inchinato cielo»; Simintendi 1848, 47), che c. 6798 [b] si limita a variare col passaggio di tempo dall'imperfetto al presente: qui il poeta non sembra interessato, come invece sarà altrove, alla vicenda di Tereo, Procne e Filomela, ma alla descrizione astronomica, cui si appropria quando deve stendere questa intensa sequenza.

Altrove, diversamente, l'interesse è per il contenuto, che ricondotto alla *Fedra* è in grado di evidenziare un più profondo spessore psicologico nei suoi personaggi. E certo nella storia dello stupratore Tereo e delle ingannate sorelle d'Annunzio può scorgere non poche affinità con le sorti di Fedra, che come la sorella Arianna ha subito gli inganni e poi anche le violenze di Teseo; e non sorprende che di quella storia non poche siano le interferenze nella tragedia. Ai vv. 2447-9 Gorgo cerca di consolare Fedra, sconvolta perché respinta da Ippolito: «Se tu hai alcuna / pietà di me, consenti ch'io ti tocchi / e ti consoli»; la supplica recuperando le parole che Ovidio mette in bocca a Pandione, padre di Procne e Filomela, nel rivolgersi a quest'ultima nel momento in cui la affida al genero perché la conduca da Procne e la riporti a casa sana e salva: «si pietas ulla est, ad me, Philomela, redito» (*Met.* VI, 503), così volgarizzato: «E tu, Filomena, se tu hai alcuna pietà di me, ritorna senza indugio» (Simintendi 1848, 48; corsivo aggiunto); e leggiamo c. 6798 [c], di chiara provenienza simintendiana: «se tu hai alcuna pietà di me». Poco ol-

tre (vv. 2474-5), l'equazione Gorgo/Fedra - Pandione/figlie si precisa: «Quello che apparecchiato ha Fedra è un grande / male», rivela la Cretese alla nutrice, riprendendo quasi alla lettera le parole con cui Procne si rivolge alla sorella stuprata da Tereo in *Met.* VI, 618-19 («Magnum quodcumque paravi: / quid sit, adhuc dubito») da Simintendi: «Quello ch'io ho apparecchiato, è grande male; ma io non ho ancora deliberato con quale pena egli muoia» (1848, 54), trascritto in c. 6866 [a] («Quello / ch'io ho apparecchiato, è grande male / ma io non ho ancor deliberato / con quale pena ei muoia»). Meno di venti versi dopo (2493-4), entra in scena Teseo, che chiede all'inquietata moglie: «Perché non sei mai sazia / di fare crudeltà contra il figliastro?»; «Degeneras! scelus est pietas in coniuge Tereo», recita Ovidio al v. 635 dello stesso libro, che Simintendi traduce così: «tu traligni: fare crudeltà contro al marito Terreo è opra di piatà» (1848, 53) e d'Annunzio in c. 6866 [c]: «Tu traligni - per fare crudeltà contro al figliastro». Tutta la carta (come abbiamo visto per [a], [d] ed [e]) è trascrizione dalla medesima fonte: lo stesso vale per [b] («Tu non sei somigliante al padre tuo»), che d'Annunzio rovescia pensando già al testo di arrivo, vv. 621-2 («a, quam es similis patri!») tradotti con: «ahi! Come tu se' somigliante al tuo padre»; a parlare è Procne che vede nel figlio Iti la somiglianza con Tereo e per questo, dopo qualche indugio, si risolve di ucciderlo per vendetta e darlo in pasto al marito. Ma in queste intersezioni, anche il rapporto tra Fedra e il marito assume sfumature più sottili, laddove alla scontata identificazione di Tereo e Teseo (vera paronomasia) si sovrappone, attraverso la versione trecentesca («e quivi si manifestò la scellerata opera, e per forza soperchiò lei vergine e sola»),¹⁰ una dissimulata affinità fra la regina d'isole calunniatrice del Teseide («Si, / per forza soperchiò me disarmata / e presa pei capelli», vv. 2605-7) e Tereo che sta per stuprare la cognata (*Met.* VI, 524-5: «fassusque nefas et virginem et unam / vi superat frustra clamato saepe parente»).¹¹

Il contributo di *Met.* VI tornerà ancora nella parte conclusiva della tragedia, che rovescia e insieme conferma il complesso gioco di rapporti fra i personaggi. Ai vv. 3050-2 («Se saputo hanno e veduto hanno i tuoi / dii, non io ti son causa ma ti sono / causa i tuoi dii»), Fedra si rivolge a Teseo utilizzando le stesse parole con cui questa volta Filomela, che ha appena subito violenza, chiama in soccorso gli dèi affinché le facciano giustizia e puniscano Tereo, vv. 542-3 («Si tamen haec superi cernunt, si numina divum sunt aliquid»), così volgarizza-

¹⁰ Simintendi 1848, 49; alla lettera la trascrizione di c. 6905 [a].

¹¹ Anche in questo caso, il contesto in cui l'appunto si trova conferma la provenienza della fonte. Gli appunti, trasmutati nella *Fedra*, perdono il senso originale e affermano un valore tutto sintagmatico e basato sul significante. Nondimeno, si noti che dietro il rapporto tra Fedra e il marito c'è in sottofondo la storia di un altro stupratore e di altre vittime.

ti: «Ma se gli dei hanno veduto questo; e se le loro deità possono alcuna cosa» (Simintendi 1848, 50). Gli ultimi esempi confermano che la *contaminatio* è davvero cifra della creatività dannunziana.

A riguardo, è interessante scoprire un calco ovidiano anche dietro ai vv. 2415-16, dove Ippolito si rivolge scandalizzato alla matrigna che ha appena dichiarato la sua insana passione: «Ma quale delle Erinni, quale / col tizzo inferno t'affocò?»; «stipite te Stygio tumidisque adflavit echidnis / e tribus una soror», scrive Ovidio in *Met. X*, 313-14, così volgarizzato: «Ma una delle tre furie t'affocoe collo istizione infernale?» (Simintendi 1848, 1, 14). Il risultato finale arriva attraverso un passaggio intermedio testimoniato da c. 6837 [f]: «Una delle tre furie t'affocò col tizzo infernale». Il verbo «affocare» e il «tizzo» sono la spia dell'avvenuto calco, che cela in questo caso una risonanza più profonda: Ovidio racconta la vicenda di Mirra e del suo amore incestuoso per il padre Cinira (da cui nacque Adone); è il poeta latino in prima persona a prendere la parola per chiedersi da dove abbia mai avuto origine l'obbrobrio che sta per riferire. D'Annunzio sembra qui istituire un dissimulato parallelo fra la sua eroina e Mirra, estendendo *in absentia* la risonanza delle fonti; in effetti allusioni più o meno dirette a Mirra e Adone torneranno in diverse occasioni nella *Fedra*, come nei già commentati vv. 806-9.

Durante il colloquio tra Fedra e Gorgo, la prima, che è appena stata respinta da Ippolito e ora si confessa alla nutrice, le rivela di aver preparato un grande male per il figliastro e Teseo (vv. 2475-7):

L'albero inciso dalla scure
è in dubbio da qual parte piombi, e d'ogni
parte è temuto.

La ripresa di *Met. X*, 373-6 («utque securi saucia trabs ingens, ubi plaga novissima restat, quo cadat, in dubio est omnique a parte timetur, sic animus vario labefactus vulnere nutat huc levis atque illuc momentaque sumit utroque») è evidente, come pure la più diretta fonte simintendiana:

E sì come lo grande albero ferito dalla scure, rimanendo ad avere la sezzaia percossa, è in dubbio da quale parte e' caggia, da ogni parte è temuto così l'animo, percossa da svariata ferita, dubita lieve qua e colà. (Simintendi 1848, 1, 16)

E leggiamo c. 6806 [c]: «Come lo grande albero ferito dalla scure / è in dubbio da quale parte caggia / e da ogni parte è temuto / così l'animo, percossa, dubita / lieve qua e là». Riaffiora così nel testo dannunziano il racconto di Mirra e del suo amore per il padre: Cinira ha appena proposto alla figlia una rosa di nomi di pretendenti alla sua mano, ma la ragazza risponde di volere qualcuno simile a lui, il pa-

dre, che si sente onorato da quella che ritiene devozione filiale; così, nel corso della notte, Mirra si agita e il suo animo ferito e indebolito vacilla. La citazione, di nuovo, è decontestualizzata, ma sono indubie le analogie tra le passioni proibite delle due eroine. Significativo e ulteriore spia di un lavoro per *contaminatio* è il fatto che nei versi immediatamente seguenti a quelli qui commentati (vv. 2478-80) d'Annunzio va a pescare tasselli swinburniani, per cui la traduzione francese di Swinburne-Mourey, «Vis comme l'hirondelle; cherche pas à pénétrer où la terre est creuse sous la terre» (1891, 131), è così riassorbita: «Gorgo, / non cercar di scoprire / dove la terra è cava / sotto la terra».

4 Oltre Fedra?

Tutta c. 6798, si diceva, è caratterizzata da trascrizioni dal volgarizzamento simintendiano, ma solo [c] sarà ripreso dal poeta per *Fedra*. È possibile che qui o altrove trascrizioni non riutilizzate immediatamente confluiscono in altre opere cui il poeta attendeva? Il lacerto [d] ad esempio («teme / ei gl'indovinamenti del suo cuore», da *Met.* VI, 510: «timuitque suae praesagia mentis»), trascrive dai *Cinque altri libri*: «e temeo gl'indovinamenti della sua mente», e sembra riaffiorare in almeno un paio di occasioni, come nel 'messaggio' *A Mario Pelosini di Pisa* premesso alla *Contemplazione della morte*: «Non sempre indarno io ho masticata la foglia del lauro, come gli indovini, pur temendo gli indovinamenti del mio cuore» (d'Annunzio 1912, XI).

E *Faville*: «Egli soffre, negli indovinamenti del mio cuore, soffre per lo sforzo di conoscere il suo fine, di conoscere qual sia il termine de' suoi dì» (D'Annunzio 1924, 53-4).

C. 6820 riporta a sua volta cinque lacerti dalla medesima fonte, di cui solo l'ultimo tornerà nella tragedia, mentre, dei restanti quattro, [b] reca una massima sul dolore che in *Fedra* è sostituita da quella dei vv. 284-6 («forse all'uomo il meglio / è non essere nato ma, se nato, / varcar quanto più presto all'Invisibile») che recuperano Teognide e Sofocle, [c] sembra restare irrelato, pur ricordando vagamente il v. 1633 (VI, 808-9 («[...] cum satiata ferinae / dextera caedis erat», nella medesima versione: «quando la mia mano fu saziata dal taglio delle fiere», Seminendi 1848, 111), mentre [a] («Niuna lancia è mandata / più veloce di lui / né la pietra scagliata dalla frombola»), ripresa di *Met.* VII, 775-6 («[...] non ocior illo / hasta nec exutae contorto verberare glandes») dalla medesima versione («Niuna lancia era mandata più veloce di lui; né le pietre uscite fuori dalla frombola», 109) confluisce, profondamente variato senza che tuttavia si perda la tangibilità della fonte, nel *Libro segreto*:

Ecco una lode ellenica della mia levriera diletta: «niuna lancia è mandata più veloce di lei, né la pietra scagliata dalla frombola». (D'Annunzio 1935, 255)

Si tratta, certamente, di una mera supposizione, da verificare carte autografe alla mano; ma è più che plausibile che il dialogo con Ovidio nella sua versione medievale sia iniziato prima e si sia protratto oltre la *Fedra*, come anche i pochi esempi sopra offerti parrebbero suggerire. Né del resto il lettore si deve meravigliare di una simile tecnica compositiva la quale, nel confermare tecniche dannunziane già ben note agli studiosi, suggerisce che, come già era avvenuto per Dante con Virgilio, d'Annunzio si sia sentito continuatore di Ovidio fino al punto di intrattenere coi suoi testi un rapporto quasi filiale, quasi fosse avvenuto dal classico al moderno un passaggio di sangue, una *sanguificatio*.¹²

Bibliografia

- Belponer, M. (2019). «L'eredità di Ovidio in Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 6, 67-84.
- Bertazzoli, R. (2019). «La memoria 'breve' delle *Faville del maglio*». *Archivio d'Annunzio*, 6, 49-63.
- Caliaro, I. (1991). «Nell'officina della *Fedra*». *D'Annunzio lettore-scrittore*. Firenze: Olschki, 11-60.
- Caliaro, I. (1995). «Fonti della *Fedra* dannunziana». *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia = Atti del XVIII Convegno internazionale* (Pescara, 11-12 maggio 1995). Pescara: Ediars, 117-34.
- Cappellini, M.M. (2006). «Tracce dannunziane alla Biblioteca Marucelliana di Firenze». *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio = Atti del XXXIII Convegno di studio* (Pescara 17-18 novembre 2006). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani; Fondazione Edoardo Tiboni, 29-48.
- Ciampi, S. (1826-41). *La Grecia descritta da Pausania. Volgarizzamento con note al testo ed illustrazioni filologiche, antiquarie e critiche di Sebastiano Ciampi*. VI tomi: t. I (1826), t. II (1829), t. III (1832), t. IV (1836), t. V (1838), t. VI (1841). Milano: Coi Tipi di Paolo Andrea Molina.
- Cocles, A. (1935). *Cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1912). *Contemplazione della morte*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1924). *Le Faville del maglio. Il venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile*, vol. 1. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1928). *Faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli*, vol. 2. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1989). *Fedra*. A cura di P. Gibellini. Milano: Garzanti.

¹² Ossia, come è avvenuto nel rapporto fra Virgilio e Dante secondo la suggestiva idea di Pasquini 2001.

- D'Annunzio, G. (2001). *Fedra*. A cura di T. Piras. Introduzione di P. Gibellini. Milano: Mondadori.
- Dindorf, L.A. (1845). *Pausaniae descriptio Graeciae, recognovit et praefatus est Ludovicus Dindorfius, graece et latine cum indice completissimo*. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot.
- Gibellini, P. (1989). «Fedra da Euripide a D'Annunzio». *Quaderni Dannunziani*, n. s., 5-6, 99-116.
- Gibellini, P. (1995). «Gabriele e Fedra». *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia, 112-37.
- Gibellini, P. (2009). «Fedra». *Il mito nella letteratura italiana*. Cinquegrani, A. (a cura di), *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, vol. 5(2). Brescia: Morcelliana.
- Gibellini, P. (2019). «D'Annunzio moderno Ovidio?». Guerri, G.B. (a cura di), *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi di miti = Atti del Convegno di Studi* (Vittoriale degli Italiani, 12 ottobre 2018). Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 65-71.
- Gigliastro, G. (2020). «Nato nella medesima terra irrigua. D'Annunzio ultimo erede di Ovidio». *Poznańskie Studia Polonistyczne*, Seria Literacka, 39(59), 113-38.
- Ledda, E. (2019). «Ovidio nella biblioteca del Vittoriale». Guerri, G.B. (a cura di), *Da Ovidio a d'Annunzio. Miti di metamorfosi e metamorfosi di miti = Atti del Convegno di Studi* (Vittoriale degli Italiani, 12 ottobre 2018). Milano: Silvana Editore, 99-115.
- Lombardinilo, A. (2016). «D'Annunzio: formazione e società». *Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori = Atti del 40° Convegno internazionale di studi. Rassegna dannunziana*, 65-6, CLXXXIX-CCVI.
- Mazzarotto, B.T. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Fratelli Bocca Editori.
- Oliva, G. (2013). «Da Umberto Bozzini a D'Annunzio: guerra per la Fedra». *Studi medievali e moderni*, 27(1), 57-71.
- Oliva, G. (2017). *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Bruno Mondadori.
- Papponetti, G. (1988). *D'Annunzio e l'Abruzzo = Atti del X Convegno di Studi Dannunziani* (Pescara, 5 marzo 1988). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Paratore, E. (1966). *Studi dannunziani*. Napoli: Morano.
- Pasquini, E. (2001). *Dante e le figure del vero*. Milano: Bruno Mondadori.
- Simintendi, A. (1846-50). *Le metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*. Prato: per Ranieri Guasti. Comprende i volumi: *I primi 5 libri delle Metamorfosi d'Ovidio* (1846), *Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio con il Supplemento ai primi dieci libri dell'Ovidio maggiore nelle Metamorfosi* (1, 1848) e *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi di Ovidio* (1850).
- Swinburne-Mourey, G. (1891). *Poèmes et ballades de A.C. Swinburne*. Paris: Albert Savine éditeur.

Dal 'grande scrittore' al 'generale imperialista' La ricezione di d'Annunzio in Cina

Yi Yang

Beijing International Studies University, China; Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract In the second decade of the 20th century, d'Annunzio was introduced to Chinese readers primarily via Anglo-Saxon culture and received as much success as controversy. This article focuses on the reception of d'Annunzio in a specific group in China: the League of Left-Wing Writers, one of the most important Chinese literary associations, which was founded in 1930. Through the analysis of the social-historical context and Chinese literary field during that time, this paper explores the reasons for the initial acceptance of d'Annunzio by the Left-Wing group and for their change of attitude toward the Italian poet.

Keywords D'Annunzio. Reception. China. Mao Dun. Lu Xun.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-03-08
Accepted 2023-07-06
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Yang | 4.0



Citation Yang, Y. (2023). "Dal 'grande scrittore' al 'generale imperialista': la ricezione di D'Annunzio in Cina". *Archivio d'Annunzio*, 10, 123-138.

La prima presentazione complessiva e sistematica delle opere letterarie di d'Annunzio in Cina, intitolata «Il grande scrittore dell'Italia moderna: Gabriele d'Annunzio» e pubblicata sulla rivista *Dongfang zazhi* 东方杂志 (*The Eastern Miscellany*, 17, nr. 19), risale al 1920. L'autore è Mao Dun 茅盾 (1896-1981),¹ era una delle più importanti figure della storia moderna cinese e membro di spicco della Lega degli Scrittori di Sinistra.² Egli non era l'unico fra gli intellettuali di sinistra a nutrire in quegli anni un particolare interesse per d'Annunzio: ad esempio, Zhang Wen-tian 张闻天 (1900-1976), uno dei primi leader del PCC (Partito comunista cinese), tradusse *La Gioconda* e la pubblicò nel 1924; anche il giovane Lu Xun 鲁迅 (1881-1936)³ durante il suo soggiorno di studio in Giappone manifestò una discreta curiosità per d'Annunzio.⁴ Tuttavia, questo interesse per lo scrittore italiano non era destinato a durare a lungo. Nella seconda metà degli anni Venti del Novecento, gli intellettuali cinesi di sinistra cessarono il lavoro di introduzione del poeta italiano, e nel 1930, quando la Lega degli Scrittori di Sinistra fu fondata, si assistette a un cambio di atteggiamento ancora più evidente nei confronti di d'Annunzio. Ci si può dunque chiedere: per quale motivo, in un primo momento, la figura di d'Annunzio e le opere di quest'ultimo furono ben accolte all'interno dei circoli di sinistra cinesi? Come è stato interpretato il poeta italiano? Oltre alla questione dell'ideologia, vi sono altri motivi per cui d'Annunzio venne in seguito respinto dalla Lega di Sinistra? Le risposte a tali domande vanno ricercate all'interno del contesto storico-sociale e nel campo⁵ letterario cinese di quel periodo.

Nel 1919, il fallimento diplomatico della Cina alla Conferenza di pace a Parigi⁶ provocò un'ondata di malcontento, mischiato a sentimenti di disonore e vergogna, dando dunque vita al Movimento del 4 Maggio. Gli intellettuali cinesi, in tale contesto, intravidero un'analogia tra il fallimento diplomatico cinese e ciò che si era verificato in un altro paese dell'occidente: il rifiuto dell'annessione italiana di Fiume sancito dal patto di Versailles. D'Annunzio, indiscusso protagonista dell'impresa di Fiume, catturò in tal modo l'attenzione del pubblico cinese.

1 Pseudonimo, il nome di battesimo Shen Yan-bing 沈雁冰.

2 In cinese *Zuoyi zuojia lianmeng* 左翼作家联盟, abbreviato come Zuolian 左联 (Lega di Sinistra).

3 Pseudonimo, il vero nome è Zhou Shu-ren 周树人.

4 Secondo la ricerca condotta da Yao Pei-xi, la biografia di d'Annunzio scritta da Alberta von Puttkamer faceva parte dei primi sei libri sulla letteratura italiana acquistati da Lu Xun durante la sua permanenza in Giappone (cf. Yao 1991).

5 Con il termine 'campo' si fa riferimento alla nozione proposta dal sociologo francese Pierre Bourdieu.

6 Con il patto di Versailles si stabilì che i possedimenti tedeschi nel territorio cinese, invece di essere restituiti nuovamente alla Cina al termine della Prima guerra mondiale, passavano al Giappone.

L'occupazione di Fiume in Inghilterra venne percepita come «the problem of Italian disillusionment» e un danno alla reputazione di d'Annunzio (cf. Woodhouse 1987). In Italia, Antonio Gramsci la definì come un'iniziativa secessionista nei confronti del regno d'Italia e soprattutto una prova della debolezza e dell'incapacità funzionale dello Stato borghese italiano (cf. Gramsci 1972; 1978). Al contrario, in Cina venne vista come un'azione puramente eroica e patriottica, e dunque i cinesi, a quel tempo sottomessi all'oppressione delle potenze straniere, mostrarono una grande ammirazione nei confronti del poeta italiano che acquisì una larga popolarità. Tale patriottismo conquistò senza dubbio il giovane Mao Dun che proprio così inaugurò il suo articolo dedicato a d'Annunzio:

Questo italiano di nome Gabriele d'Annunzio è lo stesso d'Annunzio che, nonostante le opposizioni mosse dalle potenze, ha guidato gli aerei che hanno occupato Fiume, proclamando quest'ultima Stato indipendente.

Egli è un poeta, un romanziere, un drammaturgo, un oratore, un archeologo e un politico. Di recente a questi ruoli è possibile aggiungerne altri due: quello di abile aviatore e di bravo soldato!⁷ (Mao 1920)⁸

È evidente come venga posta molta più enfasi sull'impresa di Fiume che sull'identità di d'Annunzio come poeta. Successivamente, in seguito alla conclusione dell'avventura fiumana, Mao Dun pubblicò, sempre sulla stessa rivista *Dongfang zazhi* (12, nr. 4) nel 1921, un breve testo intitolato «Il comandante d'Annunzio ha fatto del suo meglio»,⁹ per esprimere il suo dispiacere per il fallimento dell'impresa di Fiume, contrastando le opinioni negative in Occidente e difendendo il poeta italiano.

Oltre al patriottismo dannunziano, anche la diffusione dell'estetismo in Cina e il risveglio della coscienza di stampo individualistico dei cinesi favorirono la ricezione iniziale di d'Annunzio all'interno dei circoli degli intellettuali di sinistra. Durante il Movimento della Nuova Cultura iniziato nel 1915 - caratterizzato dalla rottura con le tradizioni confuciane e dall'attenzione rivolta verso le esigenze dell'individuo - l'estetismo, dato il suo spirito ribelle alle tradizioni e le sue caratteristiche individualiste, venne accolto con en-

7 Testo originale in cinese: 这个意大利人的邓南遮 (G. D'Annunzio) 便是率领飞机占领阜姆不顾列强的抗议, 近且将阜姆作为独立国的邓南遮。他是个诗人, 是小说家, 戏曲家, 雄辩家, 古物学家, 兼是政治家; 他新近更加上两块招牌, 便是好手的飞行家和好军人!

8 Ove non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono dell'Autore.

9 Il titolo originario in cinese è *Dengnanzhe jiangjun laohu* 邓南遮将军劳乎.

tusiasmo da numerosi intellettuali cinesi. Va sottolineato che, tale ricezione fu in particolare il risultato del fervore antif feudale degli intellettuali cinesi, soprattutto quelli di sinistra. Questi ultimi non essendo intenzionati a cimentarsi in una ricerca approfondita (cf. Li 2008), probabilmente non colsero chiaramente tutte le implicazioni del concetto di estetismo. Circolavano, infatti, negli ambienti letterari cinesi, interpretazioni errate o generiche di tale tendenza artistica letteraria. L'estetismo, per via del suo slogan «l'arte per l'arte», venne considerato contrastivo nei confronti della tradizione millenaria letteraria cinese per la quale 'lo scopo di scrivere è ragionare' (*wen yi zai dao* 文以载道) e dunque inteso come un movimento rivoluzionario. D'altro lato, le sue caratteristiche individualiste furono ampiamente riconosciute dalla nuova generazione di intellettuali che, reclamando l'indipendenza e l'autonomia, cercavano di svincolarsi dal sistema patriarcale della famiglia tradizionale feudale cinese. Dunque, l'estetismo veniva interpretato e accettato in particolar modo come una corrente di pensiero anti-feudale che aveva un «significato in un certo senso progressista» (Wang 2000, 23). Veniva invece sostanzialmente ignorata la natura elitaria dell'estetismo che, come reazione alla logica culturale di una società mercificata, costituiva anche una sorta di rifugio per gli artisti che si sentivano estranei alla civiltà industriale di massa e, al contempo, rimpiangevano i privilegi che avevano goduto nelle epoche precedenti.

Questi aspetti vennero trascurati dagli intellettuali cinesi, i quali, trovandosi in una società semifeudale e semicoloniale - senza, dunque, aver mai sperimentato l'economia capitalistica né l'industrializzazione - non potevano cogliere a pieno la genesi dell'estetismo, e lo utilizzarono, di conseguenza, come un semplice strumento per «distruggere la siepe del feudalesimo» (23). Pertanto, il carattere anti-utilitaristico dell'estetismo fu permutato con quello utilitaristico. Gli intellettuali cinesi, quantunque fossero ribelli agli insegnamenti confuciani, paradossalmente non presero mai le distanze da essi. La lunga tradizione confuciana ha sempre incoraggiato gli intellettuali a «entrare nel mondo» (入世) e non a rifugiarsi nella propria interiorità, sottraendosi al loro impegno sociale. Di conseguenza, «l'arte per l'arte» assunse un'accezione diversa nel contesto cinese: da un lato l'estetismo, piuttosto che essere considerato un'arte visionaria in grado di andare oltre la realtà, per gli scrittori cinesi costituiva un modello per raffinare la propria forma nella stesura di un'opera letteraria; dall'altro poteva essere uno strumento impiegato per promuovere una sorta di educazione estetica in Cina. Per giustificare la sua attenzione nei confronti di d'Annunzio, Mao Dun scrisse alla fine del suo articolo:

La società cinese non è affatto in grado di parlare di arte, e dunque ancora meno qualificata a parlare dell'Arte per l'arte o

dell'*Arte per la vita*. Tuttavia, un grande letterato esteta che gode di fama internazionale come d'Annunzio, non può non essere conosciuto da noi, ed è per questo che ho scritto, seppur faticando, tale articolo.¹⁰ (1920)

Mao Dun riconobbe che alla società cinese mancava un'educazione estetica e che il pubblico, come il soggetto nelle attività estetiche, non era in grado di assaporare e commentare le opere d'arte. D'Annunzio e l'estetismo che il poeta italiano incarnava, agli occhi di Mao Dun, potevano costituire le basi su cui impostare un'educazione estetica in Cina.

Mao Dun, con un atteggiamento abbastanza neutro, sottolineò anche l'individualismo e l'egoismo di d'Annunzio, tali caratteristiche, secondo il giovane autore cinese, erano i motivi per i quali il Vate nutriva una profonda ammirazione per il potere. Mentre Zhang Wen-tian, al contrario, sembrava avere un atteggiamento più positivo verso d'Annunzio individualista, e ciò era dovuto alle esperienze personali dell'autore cinese. Secondo la ricerca di Marián Gálik, Zhang Wen-tian, avendo rifiutato un matrimonio combinato, rimase particolarmente affascinato da Lucio Settala, lo scultore che si innamorò della modella Gioconda Dianti (cf. Gálik 2004), e dunque nel 1923 decise di tradurre *La Gioconda* per poi pubblicarla un anno dopo. La prefazione è una *laudatio* in cui Zhang affermava che d'Annunzio era «il più famoso poeta, romanziere e drammaturgo dell'Italia moderna», e inoltre «un estremo individualista, e anche un esteta».¹¹ Tuttavia, questa traduzione dell'opera teatrale dannunziana fu l'ultimo dei suoi lavori ad essere correlato al poeta italiano; nel 1925, Zhang Wen-tian abbracciò infatti il marxismo.

Verso la fine degli anni Venti, il mondo intellettuale cinese venne a conoscenza del rapporto instauratosi tra d'Annunzio e il Partito fascista, fatto che portò a una divergenza di vedute nei confronti del poeta italiano. Gli intellettuali di sinistra, assumendo una posizione antifascista, cominciarono a smettere il lavoro di introduzione di d'Annunzio in Cina. D'altro canto, il fallimento della Spedizione al Nord¹² e la rottura del Primo Fronte Unito¹³ delusero molti intellet-

10 中国社会直可说没有谈艺术的程度，什么艺术的艺术，什么人生的艺术，说来自然更觉不配，不过如此鼎鼎大名，震动全世界的唯美文学巨子邓南遮却不可不晓得一些大概，所以我勉强做了这一篇。

11 意大利现代最著名的诗人，小说家与戏曲家。[...]他是极端的个人主义者，也是唯美主义者。(Zhang 1999, 430).

12 Una campagna militare lanciata dall'esercito rivoluzionario nazionale del Kuomintang (abbreviato come KMT, ossia il Partito Nazionalista) che mirava all'unità nazionale contro i signori della guerra e le potenze straniere invaditrici.

13 Nel 1924, il KMT, ancora guidato da Sun Yat-sen (孙逸仙, 1866-1925), con l'intervento dell'Unione Sovietica, si ristrutturò e ciò consentì un'alleanza tra KMT e PCC.

tuali cinesi e ciò li portò ad assumere una posizione sempre più vicina a quella della sinistra. Il dibattito sulla «letteratura rivoluzionaria», incominciato nel 1928 all'interno del campo letterario cinese e durato per più di due anni, gettò le basi per la nascita della Lega degli Scrittori di Sinistra nel 1930. Tale società letteraria fu un'organizzazione caratterizzata da una chiara tendenza politica contro il capitalismo, e ricercava un'arte da poter impiegare nella «lotta sanguinosa» di classe (cf. Wang 2000). Dal quadro culturale e politico, poc'anzi delineato, è possibile già intuire l'atteggiamento che la Lega di Sinistra avrebbe assunto nei confronti di d'Annunzio e delle sue opere. Nelle riviste fondate e dirette dai membri della Lega, ad esempio *Shijie wenhua* (世界文化, Culture of World), *Mengya yuekan* (萌芽月刊, Sprout), *Dazhong wenyi* (大众文艺, Mass art) ecc., non si trovavano le traduzioni delle opere dannunziane, nemmeno gli articoli di presentazione o di critiche del poeta italiano.¹⁴ Molti, nel menzionare il nome di d'Annunzio mostrarono un atteggiamento alquanto critico e ostile. Un esempio tipico è dato da Lu Xun, il vero leader della Lega.

Lu Xun, nato in una famiglia di proprietari terrieri in declino, fu uno scrittore, un pensatore, uno dei maggiori dirigenti del Movimento della Nuova Cultura e fu anche il maestro fondatore della letteratura cinese moderna. Nel 1904 si recò in Giappone per studiare medicina, con l'intento di 'salvare' il suo popolo definito dagli occidentali con l'appellativo di 'malato dell'Asia orientale'. Durante il suo soggiorno in Giappone, mostrò un certo interesse verso d'Annunzio. Tuttavia, la questione inerente all'ideologia associata all'autore italiano rese difficile la piena ricezione del Vate, che venne etichettato dallo stesso Lu Xun come un autore imperialista e, dunque, come un avversario dell'emancipazione del proletariato. Nel saggio «Città antiche della Spagna» (raccolto poi in *Kan yun ji* 看云集), Lu Xun scriveva:

[È] inutile precisare che non oso apprezzare l'arroganza imperialista del generale d'Annunzio, né tantomeno il *Trionfo della morte*, una delle sue prime opere. Anche essendo quest'ultimo un lavoro

Ai membri del PCC fu permesso di entrare nel KMT a titolo individuale, così nacque il Primo Fronte Unito. Tuttavia, nel 1927, dopo la morte di Sun Yat-sen, il KMT guidato da Chiang Kai-shek (蒋介石, 1887-1975) cessò tale collaborazione, annientando il movimento operaio diretto dal PCC.

14 La maggior parte dei membri della Lega, eccetto Mao Dun, non commentarono D'Annunzio in modo dettagliato e sistematico come, invece, fece Xu Zhi-mo 徐志摩 (1897-1931), quest'ultimo fu uno dei poeti più importanti nella storia della letteratura moderna cinese. Nel maggio del 1925, egli pubblicò in sequenza sette articoli aventi come tema d'Annunzio e le sue opere, in particolar modo i romanzi. In seguito, nel luglio dello stesso anno, scrisse un ulteriore articolo per presentare le opere teatrali dannunziane, per poi pubblicare successivamente la traduzione della *Città Morta*.

ben scritto, non è di mio gradimento.¹⁵ (1933, 214)

Quando nacque la Lega, Lu Xun fece un discorso intitolato «Consigli per la Lega degli Scrittori di Sinistra» (scritto nel 1930, raccolto poi in *Er xin ji* 二心集), in cui d'Annunzio, insieme alla Società della Luna Crescente, viene accostato alla figura di Mussolini:

Al giorno d'oggi, non ci sono quasi più autori o artisti che non abbiano in parte una propensione per il pensiero socialista in senso lato, ovvero non vi sono scrittori o artisti che ritengono sia giusto schiavizzare, massacrare e sfruttare masse di operai e di contadini. Mussolini costituisce un'eccezione. Ma quest'ultimo non ha prodotto nessuna opera letteraria. (Naturalmente non è possibile affermare che non ci siano scrittori di tale tipo, un esempio è dato da quelli della società letteraria cinese la Luna Crescente, e da d'Annunzio. Quest'ultimo si dice sia l'autore preferito di Mussolini).¹⁶ (Lu 1932b, 50)

Essendo d'Annunzio un autore appartenente al filone imperialista e fascista, agli occhi di Lu Xun le sue tecniche artistiche, per quanto raffinate ed elaborate fossero, non potevano essere prese in considerazione autonomamente da parte degli scrittori di sinistra.

Nel 1906, Lu Xun rinunciò agli studi in medicina e decise di dedicarsi alla letteratura, perché riteneva che «un popolo mentalmente debole e ottuso, per quanto possa essere fisicamente forte e sano, non è altro che materiale da esporre al pubblico o spettatori di poco significato».¹⁷ Dunque il compito più importante e più urgente in quel momento, secondo l'autore cinese, era cambiare lo spirito del popolo, e lo strumento più efficace per fare ciò era la letteratura e, in generale, l'arte. Per questo, sin dall'inizio, il giovane Lu Xun non poteva che essere avverso all' «arte per l'arte» dell'estetismo che, invece, ricercava la bellezza pura e sublime senza nessuno scopo utilitaristico. Per tutta la sua vita, Lu Xun praticò «l'arte per la vita»,¹⁸ quest'ultimo era anche un credo condiviso dalla maggior parte degli scrittori della Lega: l'arte (soprattutto la letteratura) doveva ri-

15 [...] 邓南遮将军的帝国主义的气焰不必说我不敢领教, 就是早期的死之胜利我知道他的写得好, 也总不是我的爱读书。

16 并且在现在, 不带点广义的社会主义的思想的作家或艺术家, 就是说工农大众应该做奴隶, 应该被虐杀, 被剥削的这样的作家或艺术家, 是差不多没有了, 除非墨索里尼, 但墨索里尼并没有写过艺术作品。(当然, 这样的作家, 也还不能说完全没有, 例如中国的新月派诸文学家, 以及所说的墨索里尼所宠爱的邓南遮便是。)

17 凡是愚弱的国民, 即使体格如何健全, 如何茁壮, 也只能做毫无意义的示众的材料和看客。(Lu 2014, 3).

18 Tale slogan è stato proposto prima dalla Società per le Ricerche Letterarie nel 1921, i cui membri principali hanno successivamente partecipato alla Lega.

flettere diversi fenomeni sociali, raffigurare e discutere le questioni della vita associata e, nel caso della Lega, la letteratura doveva anche e soprattutto servire per la lotta di classe.

Cosicché d'Annunzio, in quanto rappresentante dell'estetismo decadente, non sarebbe stato accettato facilmente dalla Lega. Tuttavia è importante sottolineare il fatto che nelle sue opere la ricerca della pura bellezza convivesse in modo paradossalmente moderno con scopi e obiettivi marcatamente utilitaristici. Già nell'intervista concessa da d'Annunzio a Ugo Ojetti nel 1895, il poeta italiano espresse le sue opinioni sulla letteratura orientata al mercato: a suo parere in un'epoca nuova sempre più mercantile, la diffusione dei giornali «non aveva ucciso» il libro, anzi aveva contribuito a incrementare il consumo di letteratura con le appendici romanzesche; e tutti i romanzi, in questo nuovo contesto, a prescindere dall'adozione di stili alti o bassi, non potevano che soddisfare il «bisogno del sogno», la domanda diffusa di una immaginazione capace di oltrepassare la realtà mediocre, e una smania per una vita più vivace e più complessa che nella realtà massificata non si poteva vivere o sperimentare (cf. Raimondi 2008). Dunque, le opere letterarie, secondo il poeta italiano, non erano «arti inutili» come teorizzato da Oscar Wilde (1982, 3-4), bensì un tipo di prodotto rivolto al consumo. Inoltre, nelle prime opere di d'Annunzio è possibile notare una «compossibilità, cioè la presenza simultanea di tensioni, energie, investimenti, che provengono dai punti più disparati dell'orizzonte, talvolta opposti all'origine» (Rossi 1979, 41). Se si desse al termine *realismo* un significato largo e non solo mimetico (cf. Bertoni 2007), si potrebbe dire che le opere giovanili dannunziane (soprattutto i romanzi e le novelle) rispondono non solo a un bisogno di evasione ma anche a un'esigenza realista. Un esempio è dato dalla costruzione dei personaggi nella trilogia della Rosa: da Andrea Sperelli a Giorgio Aurispa, d'Annunzio ha creato una serie di figure intellettuali che danno «un senso di vacuità» (Roda 1987, 89) e che, essendo vittime di turbamenti psicologici, la loro incapacità di sintesi e di coerenza (Sperelli) peggiora gradualmente fino a dare vita a istinti criminali (Aurispa). L'autore italiano mirava a sottolineare la questione del «fallimento dell'intellettuale» che «era ormai all'ordine del giorno nella cultura europea» (Ferroni 2006, 127). L'eco di verismo in *Canto novo*, la tecnica narrativa vergiana in *Terra vergine* (cf. Gibellini 1979), e l'influenza del naturalismo francese (soprattutto da Zola, Maupassant e Flaubert) in diverse opere dannunziane (cf. Tosi 1979), sono tutte sfaccettature del complesso realismo di d'Annunzio.

Nonostante ciò, d'Annunzio non risulta comunque essere uno scrittore apprezzato dalla Lega di sinistra, fautrice di un'estetica realistica, per le seguenti ragioni. In primo luogo, le opere dannunziane non rappresentavano di certo la lotta di classe e neppure l'interesse del proletariato, mentre la Lega, come già detto in precedenza, si

dedicò alla produzione di un'arte a sostegno della causa del proletariato. In secondo luogo, sebbene i romanzi di d'Annunzio trattassero dei problemi reali, raffiguravano comunque la vita della borghesia: tale aspetto poteva essere accettato dalla Lega ma in una dimensione molto ristretta. Prima della fondazione della Lega di Sinistra, gli scrittori della Società Creazione (创造社) e della Società Taiyang (太阳社) avevano attaccato con veemenza le opere letterarie che descrivevano la vita borghese, considerandole reazionarie e non rivoluzionarie. Mentre Mao Dun, per confutare tali opinioni, riconobbe il valore delle opere letterarie borghesi, esprimendo nel saggio «Leggendo 'Ni Huanzhi'» la sua opinione nei confronti della letteratura borghese. Egli riteneva che quelle opere, nonostante raffigurassero soltanto la vita dell'«obsoleto» borghese, avevano comunque un loro valore perché potevano servire come esempi negativi della borghesia e «queste descrizioni di oscuro sono forse più profonde e più toccanti rispetto alla fantasia ottimista e irrealistica» (Mao 1929, 611). Tuttavia, subito dopo tale riconoscimento, Mao Dun scriveva:

Nella Cina di oggi, dove le capacità di giudizio dei lettori sono ancora generalmente limitate, l'ironia all'interno delle opere viene spesso fraintesa, e di conseguenza le rappresentazioni oscure possono avere degli sbagli. Cosicché il compito dei critici è quello di evidenziare il significato latente di quelle rappresentazioni oscure, e non di criticarle con pregiudizi né tantomeno sproloquiare e inveire su di esse senza nemmeno aver letto l'opera originale.¹⁹ (611)

Dunque, siccome i romanzi dannunziani, soprattutto la trilogia della Rosa, ritraevano il lato oscuro della società borghese, potevano essere accettati solo da coloro che erano in grado di svolgere un lavoro di critica e pertanto comprendere il valore di tali opere presentandole come esempio negativo della borghesia. Tuttavia, visto che d'Annunzio è stato introdotto e presentato in Cina soprattutto mediante la cultura anglosassone²⁰ che ignorava, in quel momento, il Verismo, il Naturalismo e anche il Realismo (cf. Woodhouse 1979), probabilmente ciò ha fatto sì che l'aspetto naturalista/verista delle opere dannun-

19 在读者的判断力还是普遍地很薄弱的现代中国, 反讽的作品常常要被误解, 所以黑暗的描述或许也有流弊, 但是批评家的任务却就在指出那些黑暗描写的潜伏的意义, 而不是成见很深深地斥为“落伍”, 更无论连原作还看不清楚就大肆谩骂那样的狂妄举动了。

20 La prima opera dannunziana introdotta in Cina è la novella *La fin di Candia*. Zhou Shoujuan 周瘦鹃 tradusse la novella dalla versione inglese e la pubblicò nel 1919. Nel 1920, Mao Dun scrisse un lungo articolo su d'Annunzio prendendo come punto di riferimento il libro di Lander MacClintock *The Contemporary Drama of Italy* (Gálík 2006). Cinque anni dopo, Xu Zhimo, nella sua presentazione di d'Annunzio, affermò che aveva conosciuto le opere del poeta italiano mediante alcuni intellettuali inglesi, ad esempio Arthur Symons e il professore C.H. Herford (Xu 1925a).

ziane sia stato trascurato dagli intellettuali cinesi di sinistra, i quali però, diversamente da quelli inglesi, prestarono molta attenzione alle poetiche realiste rappresentate, ad esempio, dai romanzi russi.

D'altro canto, l'individualismo, che inizialmente favorì la ricezione di d'Annunzio, subì una variazione semantica nel contesto cinese dove la tendenza populista degli intellettuali radicali considerò la parola 'individuo' spesso equivalente a quella di 'plebeo' (cf. Gu 2006; Ma 2019), di conseguenza, l'individualismo confluisce paradossalmente in una sorta di collettivismo basato sul popolo. La 'letteratura umana', proposta nella fase iniziale del Movimento della Nuova Cultura, si trasformò successivamente in 'letteratura plebea' per poi diventare la 'letteratura di massa'. Così apparve un altro problema che ostacolò la ricezione di d'Annunzio da parte della Lega di Sinistra: la questione della massificazione della letteratura e dell'arte in generale, e quella del rapporto di maggiore o minore prossimità dell'artista alle masse.

D'Annunzio, pur essendo un esteta, si distingueva dagli altri artisti esteti decadenti. Il recente studio di Antonio Alosco ha mostrato un lato inaspettato del poeta, ossia la presenza di alcune fasi in cui d'Annunzio era vicino alla sinistra e al Partito Socialista (cf. Alosco 2020). Nel 1901, d'Annunzio fece un discorso di inaugurazione dei corsi dell'Università Popolare di Milano, affermando che convenisse distruggere il pregiudizio che separava gli artisti dalla folla e restringeva il numero delle arti. «La mano che impasta il pane è nobile come quella dello statuario» (383), così dicendo d'Annunzio sembrava riconoscere, anzi, glorificare l'umile lavoro manuale della plebe. Tale periodo di vicinanza del poeta alla sinistra era ignorato dalla Lega. Il modo di intendere 'il rapporto con le masse' in d'Annunzio, tuttavia, era diverso da quello della Lega che puntava alla lotta di classe. Come risulta dall'intervista precedentemente citata, il poeta italiano era consapevole delle dinamiche della ricezione in una società che andava massificandosi: i romanzi servivano a soddisfare il desiderio di provare ciò che non poteva essere sperimentato nella vita reale e il pubblico richiedeva la presenza di sentimenti eccessivi e di figure straordinarie. Da tale immaginario collettivo della letteratura di consumo e dello spettacolo di massa, si ricavava «la certezza che l'arte non era condannata a una fine, e meno che mai quella che nelle sue forme supreme rimane godimento dei pochi» (Raimondi 2008, 184-5) ma che tendeva piuttosto a ibridarsi, in modo proteiforme, nel nuovo contesto. Perciò, a suo modo, d'Annunzio si rapportava con un pubblico di massa poiché teneva in massima considerazione le dinamiche del mercato. Nel suo caso, infatti, sono all'opera costantemente opposte sollecitazioni: da un lato il suo estetismo sembra nutrire un fortissimo disprezzo per la folla e per il volgo, dall'altro le sue opere e anche la sua vita (modellata come un'opera d'arte) richiedevano la costante attenzione (oggi si direbbe 'mediatica') di una larga ri-

cezione e di conseguenza l'autore doveva essere attento agli effetti che provocava nel pubblico; da un lato insomma d'Annunzio esibiva le aspirazioni più sublimi, dall'altro il suo linguaggio e le sue posture erano sensibili ai richiami della volgarità e del cattivo gusto. Come afferma Ezio Raimondi:

[L]a trasfigurazione estetica dell'esistenza promossa dall'idea dannunziana del romanzo moderno non evita alla fine l'insidia e quasi il contagio della volgarità, proprio perché mira ad ignorarla: per quanto esclusiva, la bellezza, egli obiettava, deve fare i conti anche con il reperto banale e prosaico «degli stivali e delle scarpe che vediamo, nei corridoi d'alberghi promiscui, spesso in due paia, davanti alle porte delle camere». (2008, 208)

La scoperta di Nietzsche e della teoria del superuomo aiutò d'Annunzio a risolvere tali contraddizioni. Il poeta italiano tendeva a trasformarsi in un eroe, in un esteta 'armato' che, grazie alle qualità dell'uomo superiore, era capace di indicare la strada di un futuro sereno e luminoso per l'umanità intera, di guidarla «alla più piena e vigorosa espressione di sé e nello stesso tempo alla scoperta delle proprietà segrete e profonde della realtà» (Ferroni 2006, 124). Un esempio tipico è il romanzo *Le vergini delle rocce* in cui il protagonista Claudio Cantelmo, una figura del superuomo, esprime l'etica di una classe privilegiata che teorizzava la sua volontà di potenza contro la democrazia. Si nota nel testo la presenza di un'ideologia dell'azione eroica e violenta che funge da opposizione estetica alla «vita comune», allo stato stabilito sulla base dell'uguaglianza e del suffragio popolare (209).

Anche se d'Annunzio non era avverso alla massificazione dell'arte, la soluzione che egli trovò nella teoria superomistica per risolvere la questione del rapporto tra l'arte e la folla non era conforme all'atteggiamento e alle strategie politico-culturali della Lega di Sinistra, la quale, sin dall'inizio, mise la massificazione, intesa come linguaggio educativo e come eguagliamento del lavoro intellettuale, al centro del proprio movimento artistico. Fin dalla nascita della Lega, Lu Xun affermò con forza che non era corretto ritenere che il poeta rivestisse un ruolo superiore rispetto a quello rivestito dagli altri uomini, il suo lavoro non doveva essere considerato più nobile rispetto agli altri. Gli scrittori, invece di considerarsi un corpo sociale separato, dovevano rimanere in contatto con la realtà e al livello del popolo. Negli anni Trenta, seguendo le prescrizioni della Lega di Sinistra, tanti scrittori cercarono di penetrare in profondità la vita reale dei contadini e degli operai (ad esempio, rappresentando la vita nelle officine), le cui storie divennero temi e motivi ricorrenti all'interno delle loro opere.

Per quanto riguarda le forme artistiche, la Lega di Sinistra, con l'obiettivo di promuovere la massificazione dell'arte, incoraggiava i generi di maggiore diffusione come il reportage, i fumetti, il teatro

popolare. A tale proposito, il linguaggio utilizzato nelle opere letterarie divenne un tema inevitabile da trattare. Proprio la questione del linguaggio, inoltre, costituisce un nodo cruciale nella divergenza tra la Lega e d'Annunzio, ossia fra le idee sull'arte prevalenti nella Sinistra culturale cinese e l'estetismo decadente-superomistico che il poeta italiano rappresentava. D'Annunzio, infatti, nella molteplicità dei generi praticati, oltre al linguaggio cifrato del simbolismo, metteva in forma anche un classicismo per le masse come effetto della sua attenzione ai dispositivi del mercato. Tuttavia, non mise mai del tutto da parte il preziosismo, il culto della parola e dello stile e, di conseguenza, la sua 'popolarizzazione' operata sui temi, sugli stili e sul linguaggio rimaneva ambigua e ibrida:

Si tratta di un atteggiamento minacciosamente «moderno», ma con esso contrasta il fondo ancora classicistico e tradizionale del linguaggio dannunziano: l'arretrato tessuto sociale italiano e la nuova cultura di massa, che in esso si sviluppa, generano un curioso linguaggio classicistico massificabile, che si libera dall'impronta professorale carducciana e si apre (ma solo in superficie) al parlato e a nuove suggestioni musicali. (Ferroni 2006, 135)

Invece la Lega di Sinistra, nel movimento della massificazione dell'arte, rifiutò nettamente tale classicismo massificato che, nel caso della Cina, coincideva in quel periodo con il linguaggio europeizzato della classe *Gentry*.²¹ A partire dal Movimento della Nuova Cultura nel 1917, il linguaggio classico *wen yan wen* (文言文), che veniva utilizzato sempre e quasi esclusivamente dalla *Gentry*, cominciò ad essere sostituito dal linguaggio popolare *bai hua wen* (白话文),²² suscitando la reazione dei letterati conservatori. Dopo un decennio, alla nascita della Lega, nella letteratura nuova era già predominante l'utilizzo del *bai hua wen*, nel quale, tuttavia, poté penetrare il linguaggio della *Gentry* europeizzato. È stato Qu Qiu-bai 瞿秋白 (1899-1935),²³ nel suo saggio «La questione sulla letteratura e arte di massa», a svelare il camuffamento di tale linguaggio:

21 Approfitto della parola inglese per indicare la classe *Shi da fu* (士大夫), che è la piccola nobiltà erudita composta dai colti proprietari terrieri e dai funzionari-letterati nella Cina feudale.

22 Il *bai hua wen* viene convenzionalmente tradotto come 'lingua vernacolare cinese', tuttavia non è una lingua parlata di una determinata zona della Cina, ma al contrario si tratta di un tipo di linguaggio in volgare molto simile a quello utilizzato oggi. Prima, nelle opere letterarie era solito usare il *wen yan wen* (文言文), cioè il cinese classico, un linguaggio scritto alquanto elevato con regole e forme molto rigide.

23 Qu Qiu-bai fu uno dei principali leader del partito comunista cinese, fu anche uno degli scrittori più importanti della Cina contemporanea.

Ora, alcuni dei nobili si sono europeizzati, e hanno creato un nuovo *wen yan wen*, cioè il loro linguaggio europeizzato [...]. Ora, la gente comune non è in grado di comprendere le opere della cosiddetta nuova arte, così come prima, essa non poteva comprendere le poesie o i testi antichi classici. Tra la nuova Gentry e i plebei non c'è ancora un «linguaggio comune». Per tale motivo, per quanto sia elaborato e rivoluzionario il contenuto delle opere letterarie, finché sarà scritto con tale linguaggio, non potrà coinvolgere le masse plebee.²⁴ (Qu 1949, 246)

Cosicché, a differenza di d'Annunzio, gli scrittori della Lega non ricercavano né propugnavano un classicismo abbassato come una soluzione di compromesso, ma continuavano a promuovere un linguaggio radicalmente popolare. Va notato che la promozione del *bai hua wen* fu ispirata anche da Dante, il sommo poeta italiano molto apprezzato da Lu Xun. Nel saggio «Sul potere della Poesia di Māra», scritto nel 1907, l'intellettuale cinese affermò che furono le opere di Dante e il linguaggio da lui creato ad aver portato all'unificazione dell'Italia (cf. Lu 1930). Per il plurilinguismo presente nelle sue opere, e per la marcata intertestualità dantesca,²⁵ d'Annunzio poteva esser rubricato da un critico non occidentale come «un imitatore di Dante»,²⁶ ma non poteva ottenere – proprio per gli elementi preziosi, simbolisti e oscuri della sua lingua oltre che per le sue posizioni ideologiche – il riconoscimento di Lu Xun, il quale era nettamente avverso a ogni pratica artistica deliberatamente elitaria, Futurismo incluso. Nel lavoro di creazione, Lu Xun suggeriva allo scrittore di evitare sempre di «creare parole che nessuno era in grado di comprendere eccetto sé stesso»,²⁷ perché «sono inutili le frasi che soltanto l'autore capisce o nemmeno l'autore può capire».²⁸ Per quanto riguarda la traduzione, riteneva che fosse necessario aggiungere di tanto in tanto delle novità a livello lessicale e sintattico, le quali, tuttavia, non dovevano essere frequenti, né il lettore doveva sforzarsi particolarmente per decifrarle (cf. Lu 1932c). Pertanto, a livello linguistico, nonostante la sua apertura alle letterature stra-

24 现在，绅士之中有一部分欧化了，他们创造了一种欧化的新文言；……现在，平民群众不能够了解所谓新文艺的作品，和以前平民不能够了解古文词一样。新式的绅士和平民之间，还是没有“共同的语言”。既然如此，那么，无论革命文学的内容是多么好，只要这种作品是用绅士的言语写的，那就和平民群众没有关系。

25 Per il dantismo in d'Annunzio confronta il saggio di Annamaria Andreoli «D'Annunzio dantista e un editore d'eccezione», Maria. P. Pagani «*Francesca da Rimini*: dal 'teatro di poesia' dannunziano al dantismo sulla scena russa».

26 È un'affermazione dal poeta Xu Zhi-mo (徐志摩, 1897-1931), il quale ammirava molto la capacità di d'Annunzio nella manipolazione delle parole, considerandolo «l'artista di lettere» e chiamandolo «un imitatore di Dante» (Xu 1925b).

27 不生造除自己之外，谁也不懂的形容词之类。(Lu 1932a, 219).

28 只有自己懂得或者连自己也不懂的生造出来的字句，是不大用的。(Lu 1934, 112).

niere, Lu Xun cercava sempre di mantenere la propria individualità e specificità cinese, e dunque la strategia e l'impegno per una massificazione 'democratica' della letteratura. Viceversa, l'esperimento linguistico di d'Annunzio consisteva nel combinare liberamente diversi modelli e livelli di stile (crudi dantismi, sintagmi classici, espressioni carducciane, greci, latini), senza riferirsi alla fonte, creando così «le parole o espressioni come voci rare e tecniche setacciate nei dizionari» (Gibellini 2008, 44). Insomma, il poeta ricercava, nelle sue opere, «una presenza linguistica tutta pulsazioni e ispessimenti fonici, e un suono senza timbri né scansioni, posteriore alla parola, residuo di un universo di nomi saturo e inconoscibile» (Lorenzini 1984, 11).

L'iniziativa della Lega di Sinistra per la massificazione diede vita anche a una polemica circa la libertà dell'arte e la sua autonomia rispetto alla politica. Hu Qiu-yuan (胡秋原, 1910-2004)²⁹ nel saggio «L'arte non è infima»³⁰ scriveva: «L'arte, sebbene non sia una cosa suprema, non è assolutamente infima. Sono traditori dell'arte quelli che l'hanno degenerata e ridotta in un fonografo della politica» (cf. Wang 2000, 227).

Anche lo scrittore Su Wen (苏汶, 1907-1964) attaccò la Lega, ritenendo che con l'utilizzo di forme artistiche di basso stile come i fumetti, non si potessero produrre opere d'arte di qualità. Tuttavia, già nel 1928, prima della nascita della Lega, nel dibattito sulla letteratura rivoluzionaria, Lu Xun scriveva:

Ritengo che dovremmo prima arricchire il contenuto e migliorare la tecnica [...] Quando si parla di «tecnica», gli scrittori rivoluzionari si irritano. Tuttavia, a mio parere, tutte le arti possono essere propaganda, ma tutta la propaganda non può essere letteratura [...] Il motivo per cui la rivoluzione, oltre a slogan, avvisi, opuscoli ecc., utilizza la letteratura è perché quest'ultima è un'arte.³¹ (1932d, 89-90)

Sebbene abbia messo in rilievo la funzione sociale della letteratura, Lu Xun non trascurava mai la natura artistica e la ricerca formale di un'opera letteraria. Dunque, nel campo letterario cinese di quel momento, il valore artistico sarebbe diventato l'unico interesse comune,³² la sola 'intersezione' tra la Lega e d'Annunzio. Ciò, tuttavia, non era affatto sufficiente per una ricezione totale del poeta italiano a causa

29 Hu Qiuyuan, membro del partito KMT, è stato uno scrittore e storico cinese.

30 Titolo originario in cinese è *Yishu fei zhixia* 艺术非至下

31 但我以为当先求内容的充实和技巧的上述[...]一说“技巧”，革命文学家是又要讨厌的。但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺[...]革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。

32 Con 'l'interesse comune' si fa riferimento alla nozione del campo in cui va condivisa la *doxa*, ovvero gli interessi percepiti da tutti gli agenti di tale campo.

della questione ideologica e dell'atteggiamento diverso nei confronti del 'problema delle masse'.

Bibliografia

- Alosco, A. (2020). «Il percorso socialista di gabriele d'Annunzio tra storia e letteratura». *Forum Italicum* 54(1), 377-90. <https://doi.org/10.1177/0014585820909283>.
- Andreoli A. (2020). «D'Annunzio dantista e un editore d'eccezione». *Nuova informazione bibliografica*, 2, 187-92. <https://doi.org/10.1448/97257>.
- Bertoni, F. (2007). *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del I Convegno Internazionale di studi dannunziani (21-23 settembre 1979). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani.
- Ferroni, G. (2006). *Storia della letteratura italiana*, vol. 12. Milano: Mondadori.
- Gálik, M. (2004). «Gabriele D'Annunzio and Modern Chinese Decadent Drama of the 1920 and 1930». *Rivista Di Studi Ungheresi*, 3, 141-50. <https://doi.org/10.1400/101865>.
- Gálik, M. (2006). «Young Mao Dun and the First Chinese Essay on Gabriele D'Annunzio: A Quest for Chinese Literary Decadence». *A Passion for China: Essays in Honour of Paolo Santangelo, for His 60th Birthday*. Leiden; Boston: Brill, 142-55.
- Gibellini, P. (1979). «Per un diagramma del verismo dannunziano». *D'Annunzio giovane e il verismo*, 25-40.
- Gibellini, P. (2008). *Gabriele D'Annunzio: l'arcangelo senza aureola*. Brescia: Editoriale bresciana.
- Gramsci, A. (1972). «L'unità nazionale». *L'Ordine Nuovo: 1919-1920*. 4a ed. Torino: Einaudi. 276-8.
- Gramsci, A. (1978). «Fiume». *Socialismo e fascismo: l'Ordine Nuovo 1921-1922*. 7a ed. Torino: Einaudi, 34-6.
- Gu Xin (2006). «'Wusi' jijin sichao zhong de mincuizhuyi zhuti (1919-1922)» “五四”激进思潮种的民粹主义主题 (1919-1922) (I temi populistici nei pensieri radicali durante il 4 Maggio [1919-1922]). *Ershi shiji zhongguo sixiangshi lun* 二十世纪中国思想史论 (Sulla Storia del Pensiero Cinese nel XX Secolo). A cura di Xu Ji-lin. 2a ed. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin 东方出版中心, 1, 507-29.
- Li Ze-hou (2008). *Zhongguo xiandai sixiangshilun* 中国现代思想史论 (Sui pensieri contemporanei cinesi). Beijing: San Lian Shu Dian 三联书店.
- Lorenzini, Niva (1984). «Preverbalità dannunziana». *Il segno del corpo (saggio su d'Annunzio)*. Roma: Bulzoni, 9-36.
- Lu Xun (Zhou Shu-ren) (1930). «Moluo shi li shuo» 摩罗诗力说 (Sul potere della Poesia di Māra). *Fen 坟* (Tomba), 55-132. Beijing: Wei ming she 未名社.
- Lu Xun (1932a). «Da beidou zazhishewen: Chuangzuo ywao zenyang caihuihao?» 答北斗杂志社问——创作要怎样才能好? (Risposta alla domanda proposta dalla rivista Beidou: come deve essere un'opera ben elaborata?). *Er xin ji* 二心集. Shanghai: He zhong shu dian 合众书店, 218-19.
- Lu Xun (1932b). «Duiyu zuoyi zuojia lianmeng de yijian» 对于左翼作家联盟的意见 (Consigli per la Lega degli Scrittori di Sinistra). *Er xin ji* 二心集. Shanghai: He zhong shu dian 合众书店, 49-58.
- Lu Xun (1932c). «Guanyu fanyi de tongxin» 关于翻译的通信 (Lettere sulla traduzione). *Er xin ji* 二心集, 226-57. Shanghai: He zhong shu dian 合众书店.

- Lu Xun (1932d). «Wenyi yu Geming» 文艺与革命 (Arte e Rivoluzione). *San xian ji* 三闲集. Shanghai: Bei xin shu ju 北新书局, 77-90.
- Lu Xun (1933). *Kan yun ji* 看云集. Shanghai: Kai ming shu dian 开明书店.
- Lu Xun (1934). «Wo zenme zuoqi xiaoshuo lai» 我怎么做起小说来 (Come ho cominciato a scrivere le novelle). *Nan qiang bei diao ji* 南腔北调集. Shanghai: Tong wen shu dian 同文书店, 109-14.
- Lu Xun [1923] (2014). *Na Han* 呐喊 (Grida). A cura di Liu Yan. Nanjing: Jiangsu Renmin 江苏人民.
- Ma, Xiang (2019). «'Lengjing' zhong de 'weimei': wusi qianhou weimei zhuyi zhongguo chuanbo kaolun» 棱镜“中的”唯美“：五四前后唯美主义中国传播考论 ('Aesthetism' in 'Prism': On the Spread of Aesthetism in China Before and After the May 4th Movement). *Journal of Henan University (Social Science)*, 59(6), 90. <https://doi.org/10.15991/j.cnki.411028.2019.06.012>.
- Mao Dun (Shen Yan-bing) (1920). «Yidali xiandai diyi wenjia Dengnanzhe» 意大利现代第一文家邓南遮 (Il grande scrittore dell'Italia moderna: Gabriele D'Annunzio). *Dongfang zazhi* 东方杂志 (The Eastern Miscellany), 17(19), 62-80.
- Mao Dun (1929). «Du "Ni Huan-zhi" 读《倪焕之》» (Leggendo *Ni Huan-zhi*). *Wenxue zhoubao* 文学周报, 1929.
- Pagani, M.P. (2014). «Francesca da Rimini: dal 'Teatro di poesia' dannunziano al danti-smorusso». *Dante e l'Arte*, 1, 97-116. <https://doi.org/10.5565/rev/dea.1>.
- Qu, Qiu-bai [1932] (1949). «Dazhong wenyi de wenti» 大众文艺的问题 (La questione sulla letteratura e arte di massa). *Luan tan ji qi ta* 乱弹及其他. Shandong: Xin hua shu dian 新华书店, 245-54.
- Raimondi, E. (2008). «La forma romanzo». *Il senso della letteratura*. Bologna: il Mulino.
- Roda, V. (1987). «Appunti sulla costruzione del personaggio dannunziano». *Annali d'Italianistica*, 5, 87-110.
- Rossi, A. (1979). «D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari». *D'Annunzio giovane e il verismo*, 41-58.
- Tosi, G. (1979). «D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese». *D'Annunzio giovane e il verismo*, 106-26.
- Wang Yao (2000). *Zhongguo xinwenxue shigao* 中国新文学史稿 (Storia della Nuova Letteratura Cinese), vol. 3. 8 voll. Wangyao Quanji 王瑶全集 (Opere complete di Wang Yao). Shijiazhuang: Hebei Education Press.
- Wilde, O. [1891] (1982). *The Picture of Dorian Gray*. A cura di R. Ellmann. New York: New York Bantam Books, Inc.
- Woodhouse, John R. (1979). «D'Annunzio Giovane e Il Verismo: Some English Judgements and Prejudices». *D'Annunzio giovane e il verismo* 1979, 129-40.
- Woodhouse, John R. (1987). «Gabriele d'Annunzio's Reputation and Critical Fortune in Britain». *Annali d'Italianistica*, 5, 245-58.
- Xu Zhi-mo (1925a). «Dan nong xue wu de xiaoshuo (yi)» 丹农雪乌的小说 (一) (I romanzi dannunziani I). Suppl., *Chen bao fu kan* 晨报副刊.
- Xu Zhi-mo (1925b). «Dan nong xue wu de xiaoshuo (san)» 丹农雪乌的小说 (三) (I romanzi dannunziani III). Suppl., *Chen bao fu kan* 晨报副刊.
- Yao Pei-xi (1991). «Lu Xun tanqiu de yidali wenxue xinyuan» 鲁迅探求的意大利文学新源 (Lu Xun's Research on the Italian Literature). *Lu Xun yanjiu yuekan* 鲁迅研究月刊 (Lu Xun Research Montly), 4, 59-61.
- Zhang Wen-tian [1923] (1999). «Qi E Kang Tao» 琪娥康陶 (La Gioconda). *Zhang Wen-tian zaoqi wenji* 张闻天早期文集 (Antologia dei primi lavori di Zhang Wen-tian). Nanjing: Yilin Press 译林出版社, 1, 430-500.

«Vorrei essere l'Unica!». Lettere inedite di Olga Treves Ferraguti a Gabriele d'Annunzio

Simone Di Valerio

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

Abstract The essay reconstructs the relationship between Gabriele d'Annunzio and Olga Ferraguti Treves, the wife of the painter Arnaldo Ferraguti, through the unpublished letters sent by the woman to the writer. It is a relationship known so far only in its 'public' image, but the discovery of a hidden collection of letters in the Vittoriale archives allow it to be rewritten from a secret side, that of an intense, albeit fleeting, love story. In this sense the documents lead to redefining interesting details of d'Annunzio's biography in the years 1902-03. A short anthology of the letters in question is published in the appendix.

Keywords Correspondence. Friendship. Love story. Marriage. Pregnancy.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-04-21
Accepted 2023-06-23
Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Di Valerio | © 4.0



Citation Di Valerio, S. (2023). "«Vorrei essere l'Unica!». Lettere inedite di Olga Treves Ferraguti a Gabriele D'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 10, 139-154.

I rapporti tra Gabriele d'Annunzio e Arnaldo Ferraguti¹ sono ben documentati dal carteggio tra loro intercorso; si tratta di documenti già pubblicati o, meglio, trascritti senza il supporto di un apparato critico sufficiente.²

Inedita è invece finora la corrispondenza (conservata al Vittoriale, in due distinti fondi) tra lo scrittore e la consorte di Ferraguti, Olga Treves (1873-1945), nipote degli editori Emilio e Giuseppe. Figlia del loro fratello maggiore Enrico Michele Treves (1829-1913) – avvocato e viceconsole presso l'ambasciata del Regno d'Italia a Vienna, fino al 1885, quando fece ritorno a Milano con tutta la famiglia – Olga, considerata la condizione economica e sociale in cui nacque e crebbe, godette quasi sicuramente di un'educazione di prim'ordine. Lo testimoniano senz'altro le ricorrenti espressioni in lingua francese che ricorrono nelle sue lettere, sia in quelle a d'Annunzio sia in quelle scambiate anche con Giovanni Verga (cf. Raya 1986). Certamente ricevette una solida educazione musicale che le permise di diventare una vera e propria virtuosa del pianoforte: ad esempio, dal programma con tutti i brani che avrebbe eseguito, inviato a d'Annunzio, si ricostruisce che il 30 marzo 1919 tenne un concerto da solista nelle sale del Regio Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano.

Come tutti i membri della famiglia Treves, Olga animò i salotti letterari che gli zii Emilio e Giuseppe amavano ospitare nelle loro case, sia in quelle in città sia in quelle affacciate sul Lago Maggiore: ebbe così modo di fare la conoscenza di molti autori che collaboravano con la casa editrice, e tra questi, appunto, Gabriele d'Annunzio e Giovanni Verga; conoscenze poi approfondite grazie ai rapporti professionali di questi con il marito illustratore. Le nozze si celebrarono nel 1891 e dall'unione dei coniugi Ferraguti nacquero tre figli: Mario, Alessandro e Renata.

In merito, dunque, al carteggio tra Olga Treves e d'Annunzio, a cui si accennava, bisogna sottolineare il fatto che le lettere della donna inviate al Vate sono conservate in due diverse cartelle all'interno degli archivi del Vittoriale.

La prima cartella, siglata «Olga Treves Ferraguti», dell'Archivio Generale, è già nota e consultabile da tempo. Il suo contenuto è sta-

Ringrazio il dott. Alessandro Tonacci e la dott.ssa Roberta Valbusa (Biblioteca del Vittoriale) per il prezioso supporto fornito nelle ricerche d'archivio.

1 Arnaldo Ferraguti (1862-1925) fu pittore, ma soprattutto illustratore per le edizioni Treves: oltre a quelli per *L'Illustrazione Italiana*, realizzò anche i disegni, tra gli altri, dei deamicisiani *Sull'Oceano* (1890) e *Cuore* (1892), nonché dell'edizione illustrata di *Vita dei campi* (1897). Tramite Francesco Paolo Michetti, conobbe Gabriele d'Annunzio e vi collaborò a più riprese, in particolare per l'edizione delle *Laudi*, nel 1903, e per l'allestimento scenico de *La figlia di Iorio*, nel 1904.

2 Cf. Appendice in Rebora 2006, 165-6.

to pubblicato nell'appendice del catalogo cartaceo della monografia su Ferraguti, con notevoli criticità filologiche;³ i documenti in questo caso testimoniano il rapporto d'amicizia di lunga data tra la donna e il poeta, dovuto prima alla comune frequentazione dei salotti di casa Treves, maturato poi alla luce della decennale fraternità artistica tra d'Annunzio e l'uomo da lei sposato. Queste lettere coprono un arco di tempo molto vasto, che va dal 1901 al 1934 - cioè fino a pochissimi anni prima della dipartita del Vate - e, come nota Oliva, «sono per lo più di carattere privato, di tono affettuoso e cordiale (d'Annunzio 1999, 37).

La seconda cartella, invece, era rimasta nascosta tra gli scaffali della villa di Cargnacco fino ad oggi; è stata rinvenuta, infatti, per la prima volta, in occasione di questo lavoro di ricerca, in una maniera del tutto inaspettata: ispezionando la cartella dell'Archivio Generale con materiale di Arnaldo Ferraguti, è stato trovato un riferimento incrociato a Olga, in Archivio Generale, in una cartella diversa da quella già conosciuta. Si tratta della cartella denominata «Ferraguti Treves, Olga - LXXXVII», e contiene 41 lettere, 2 telegrammi e un biglietto, che datano dal 1902 al 1918.

La maggior parte di queste lettere inedite appartiene al periodo che va dal tardo autunno 1902 all'autunno del 1903, e, fatto notevole, contengono particolari che inducono a riconsiderare profondamente aspetti biografici di entrambi i corrispondenti, facendo chiarezza sulla vera natura del rapporto tra il poeta e la donna. La notizia è che, senza timore di smentita almeno in riferimento all'anno già evidenziato (1902-03), Gabriele d'Annunzio e Olga Treves furono amanti, naturalmente clandestini, data soprattutto la condizione coniugale di lei. E si tratta di un rapporto non attestato in questi termini da nessuna delle biografie dannunziane.

Questa prima scoperta, inaspettata, ne ha portate conseguentemente molte altre. Proseguendo nella lettura delle lettere inedite, si ricostruisce infatti che il *senhal* «Maria Dastro», finora riferito, anche dalla Andreoli (2000, 423), alla sola Giuseppina Giorgi Mancini, amante degli anni 1907-08, fu in realtà originariamente usato proprio per Olga. È lei a dirgli: «Scrivi a *Maria Dastro*, fermo in posta Imma» (lettera del 18 febbraio 1903).

Dalla rivelazione di questo ulteriore dettaglio della biografia dannunziana, circostanza speculare al fatto che Olga spedì al poeta la maggior parte delle sue lettere d'amore indicando però, come destinatario, il domestico dell'amato, Rocco Pesce, si evince che i due mantenevano un doppio canale di corrispondenza, uno ufficiale, formale, in cui continuare a recitare la parte degli innocenti amici di lungo corso; l'altro, occulto, parallelo, clandestino che dir si voglia, in cui

3 Cf. Appendice in Rebora 2006, 171-5.

dar sfogo ai ricordi, alle confessioni, alle aspettative, ma anche alle incomprensioni d'amore. Si tratta comunque di una corrispondenza occulta che però si presenta agli occhi di un ipotetico lettore, necessariamente, come un monologo della donna, non essendo state rinvenute le missive clandestine di mano del Vate. Il motivo è presto detto, ed è sempre Olga a rivelarlo, scrivendo all'amante:

Ho finito poco fa di *cremare* i cari fogli [...]. Eppure avrei dovuto sfidare l'apprensione, disobbedirti, conservare in qualche buca sotto terra il mio solo bene duraturo! (Lettera del 9 febbraio 1903)

D'Annunzio quindi l'avrebbe convinta a questa «distruzione mostruosa», bruciare le sue lettere; il che è un altro dato biografico inedito e interessante, nonché singolare, considerando che il poeta, per quanto le abbia nascoste, ha invece conservato quelle scritte a lui. Così il combinato disposto della cremazione delle lettere di d'Annunzio operata dalla Treves, da un lato, e del rimando, finora passato inosservato, alla cartella nascosta con le lettere d'amore della donna, dall'altro, hanno determinato la circostanza che la relazione tra i due fosse rimasta finora sconosciuta.

Ad ogni modo, tutte le precauzioni prese dalla coppia clandestina furono vane - come si evince seguitando nella lettura delle lettere inedite - almeno agli occhi di una persona: si tratta di quella che la Treves ribattezzò, sprezzante, «la nemica», una figura di sesso femminile, appunto, forse già legata a d'Annunzio da un qualche tipo di rapporto, o solo innamorata di lui; gli scrive: «Lei è la fortunata, quella che ha arso *prima* e ha sofferto *dopo*, quella che non dovette ardere e soffrire *insieme*, vedendo sul cuscino lo spettro del passato» (lettera del 18 febbraio 1903).

La figura anonima quasi certamente aveva sorpreso gli amanti in atteggiamenti compromettenti, pur non facendone parola con nessuno, ma tra le due donne dovette comunque scattare un'acerrima competizione: si instaurò così una sorta di *ménage à trois*, con il poeta nel mezzo, conteso. Per contrastare l'odio, ampiamente ricambiato, della nemica, la Treves così incalza l'amante:

Se ti preme d'evitare una catastrofe *cosacca* conduci il preten-dente, e fa che tutto si combini rapidamente. Vieni *subito* e portalo *subito*! Noi non sappiamo ardere sullo stesso rogo. Dividici se vuoi salvarci. (Lettera del 18 febbraio 1903)

E riferisce che quella stessa, poi, le ha scritto «una preghiera che pare un'ingiunzione ed è carica d'oscure minacce. 'Serviti dei tuoi ar-

gomenti'⁴ dice, 'perché egli venga ai primi di marzo con l'altro'» (lettera del 23 febbraio 1903).

Insomma, la nemica aveva un pretendente ufficiale, il cui tramite evidentemente era lo stesso d'Annunzio, se viene chiesto proprio a lui di portarlo, per risolvere il triangolo. Questi dettagli contribuiscono a individuare incontrovertibilmente l'identità misteriosa della rivale: nel corso dell'anno 1903, infatti, il poeta fece da sensale matrimoniale, in combutta con Giuseppe Treves, per nessun'altro se non per Annibale Tenneroni (1855-1928), letterato, bibliotecario, conosciuto negli anni romani, poi rimasto amico e collaboratore fidato, soprattutto per le ricerche bibliografiche, ma ancora non accasato a cinquanta anni (cf. Andreoli 2000, 423). Tenneroni era innamorato di una donna appartenente alla cerchia di casa Treves, ovvero di Ketty Nagel.⁵ nipote di Virginia Tedeschi - Cordelia, moglie di Giuseppe Treves - Ketty era all'epoca addetta agli uffici amministrativi della casa editrice, nonché traduttrice e scrittrice. Dunque, la nemica di Olga non poteva che essere proprio Ketty Nagel, e non a caso angosciata chiede a d'Annunzio: «Per quale necessità ch'io ignoro hai tu inflitto alle creature già strettamente unite - una tortura così rovente?» (lettera del 18 febbraio 1903).

Anche questo episodio della biografia dannunziana, già noto ma dai contorni indefiniti, si chiarisce allora alla luce di queste ulteriori notizie contenute nelle inedite lettere occulte.

La relazione andò avanti nel corso della primavera del 1903, segnando una prima battuta d'arresto testimoniata da una lettera dove la donna definisce l'amante scarso di attenzioni nei suoi confronti, troppo impegnato a terminare i primi tre libri delle *Laudi*, «un bene intriso di molto male» e, rassegnata, si lamenta: «Non ti domando neppure *perché* non vieni più. Così dev'essere, la vita ci divide» (lettera del 23 marzo 1903).

Azzarda anche un'analisi della fenomenologia della loro passione, di amara e lucida consapevolezza:

Negli ozii dei pomeriggi lenti e mediocri le curve molli piacciono ai tuoi occhi esperti che spogliano. E tu aspetti l'amore come la settimana aspetta l'accordo di *risoluzione*. (Lettera del 23 marzo)

⁴ La nemica, come già detto, sapeva degli «argomenti» che Olga poteva far valere con il poeta. Sono dettagli che ne confermano ulteriormente l'identificazione con Ketty Nagel, in virtù dell'aneddoto raccontato dal figlio del Vate, Mario, riguardo a un episodio avvenuto quando il padre era ospite a Pallanza, che determinò l'impegno di d'Annunzio a combinare le nozze della Nagel (cf. Andreoli 2000, 323). La signora dell'aneddoto di Mario doveva essere, allora, alla luce delle lettere inedite, proprio Olga. L'episodio in sé può essere leggendario: la sostanza è che Ketty sapeva e ricattava gli amanti per farsi combinare un matrimonio.

⁵ Lo rivela la lettera di d'Annunzio a Giuseppe Treves del marzo 1903: «Il prof Tenneroni è pronto, col suo pomo alquanto maturo per un giudizio di Paride, in cui la Ketty fa da saggia Minerva (d'Annunzio 1999, 600).

Nel carteggio segue un silenzio di due mesi circa, non è dato sapere se dovuto a lacuna, o a una reale crisi tra i due amanti; poi la relazione sembra continuare, e si arriva alla misteriosa lettera del 29 maggio 1903, quando la Treves, terrorizzata, chiede:

Hai ricevuto tutte le nuove lettere? Questa è l'ultima, la decima. Sono tutte nelle tue mani? Le hai distrutte come ho distrutto le tue? Una di quelle lettere basterebbe per perdermi. Non ho più dubbi. S'è avverata la sgradevole cosa! (Lettera del 29 maggio 1903)

E d'Annunzio dovette proprio distruggerle, perché finora non sono state trovate, celando quindi un segreto ancora più compromettente della stessa relazione adulterina, della quale, invece, alla fine, sono state conservate ampie testimonianze. La «sgradevole cosa» potrebbe essere un riferimento alla gravidanza della donna, che, partorendo la figlia Renata agli inizi di febbraio 1904, alla fine di maggio 1903, doveva comunque già essere in stato interessante. Si comprende allora come il ruolo e le responsabilità di Gabriele d'Annunzio in questa gravidanza sono per forza di cose ambigui: denso di significati impliciti è il fatto che, nel periodo del concepimento, il Vate aveva ancora un rapporto clandestino con la Treves.

La maternità dovette, in ogni modo, rappresentare un grosso ostacolo alla già precaria relazione. La lettera della definitiva rottura del vincolo amoroso si chiude con una promessa da parte della donna - «Perdonate! Non scriverò più - *mai più!*» (lettera del 13 novembre 1903) - tutto sommato mantenuta, come si diceva. Tranne un paio di lettere di nuovo clandestine, sporadiche, del 1906, Olga non scrisse più nella veste di amante: a partire dal 1904, e per 30 anni, fino al 1934, le lettere, tutte di corrispondenza ufficiale, tornano a testimoniare un rapporto di amicizia, a questo punto, velato di continue nostalgie per i tempi passati.

Si propone qui di seguito una selezione delle lettere inedite di Olga Treves Ferraguti a d'Annunzio comprese nel periodo 1902-03. La trascrizione è stata condotta secondo criteri diplomatici, ragion per cui sono state lasciate in essere forme desuete o grafie non comuni (come «freccie» per «freccie»). Le espressioni sottolineate negli originali sono rese con il corsivo.

I

31-12-1902

Sig. Gabriele d'Annunzio
Hotel Cavour

Buon anno! Il calendario ti rammenterà i giorni di caccia - lunedì, mercoledì, venerdì - e gli altri giorni... di fiacca abitudine - !! -Sono in cattivo stato - la sete diventa intollerabile. L'ultimo sorso è così lontano! Tu non sai, *non mi conosci ancora!*

Vedo già spuntare il tuo sorriso dubbioso; lavoro, non so quale forza mi costringa alla dissimulazione del mio ardore. Forse il presentimento confuso che la conoscenza del mio diminuirebbe il *tuo* amore che è pure la mia vita stessa! Tu m'hai incendiata. Io vivo - o perirò - nel fuoco che tu hai acceso senza pietà.⁶ Ieri ho fatto una scena piramidale alla s... Avrei voluto che tu mi sentissi. L'ho ridotta in polvere e mansueta come un agnello.

Guardati dalle piccole frecce avvelenate!

Sarebbe ingiusto che tu le rivoltassi contro di me! - (Nella mia scena si trattò di tutt'altro però) -.

Vorrei essere l'UNICA!

S'io lo fossi porterei il mio peccato come un manto di porpora! Così come tu sei - alto e solo ad abbellire il mondo colle tue canzoni, così vorrei esser io - alta e sola - ad abbellire la tua vita col mio amore.

II

9-02-1903

Lunedì mezzanotte
Sig. Rocco Pesce
Settignano
(Firenze)

Sarò sola fino a domani, ho fatto compagnia al malatino⁷ che continua ad avere un po' di febbre. Io sono esausta e scorata da questi continui mali, da questa febbretta che serpeggia, scompare e ricompare malignamente!

Non si può parlare di partenza, e la vita pesante, monotona, incatenata, continua il suo corso. Amico, stasera mi sento sconfortata e arsa; avrei bisogno d'una parola della tua bocca e d'una carezza della tua mano che si moltiplicasse e diventasse un turbine di carezze! Ho

⁶ È, cronologicamente, la prima, inedita, dichiarazione d'amore all'interno del carteggio.

⁷ Dovrebbe essere Alessandro, il secondogenito.

finito poco fa di *cremare* i cari fogli. Non ho osato tenerli più a lungo; una paura superstiziosa m'ha presa di morire nella notte con quelle parole rivelatrici sotto il cuscino.

Sempre quella paura mi stringe e mi strappa le mie gioie prima del tempo! Qualche volta in passato, quando serbavo, rientrando, una di esse, l'impressione nervosa era così potente da portarmi sull'orlo del malessere e del temuto svenimento. Mi sentivo prossima all'inconscienza, schiacciata da altri, e col mio segreto dolce in balia di tanti. Eppure avrei dovuto sfidare l'apprensione, disobbedirti, conservare in qualche buca sotto terra il *mio solo bene duraturo*! Non potrò mai darmi pace di questa distruzione mostruosa, di questo sacrificio sproporzionato ch'io faccio - A chi? Per chi? -⁸ Oggi non ho avuto pace; ho dovuto parlare, curare, uscire. Ero pallida oggi; ti sarei piaciuta. Vorrei vedere le tue mani. Dove sono? Cosa toccano? Solo i bianchi fogli delle *Laudi*?⁹ - Siano benedette! - Cerco di pensarti negli atteggiamenti più rassicuranti per non dubitare...A cavallo ti penso; tu cavalchi «fra le mura graffite e non tutte le tue ferite sono dolorose». Pertinace ti porta fieramente, ma io lo prego... e egli m'intende. Non è più Pertinace, sono io che ti porto, ansando un poco, tutta ebra del mio poco, colla criniera al vento sotto la carezza del tuo frustino. Come sono beata! - I miei occhi cavallini brillano, attraverso la campagna, *non lenta, non pigra*... Portami tu, adesso sono stanca, voglio ridiventare la Piccola; e che tu mi tenga tutta avviticchiata a te. Guarda come sono sola!

L'infelicità dell'una è la felicità d'un'altra.

Stasera disprezzo la vita e mi sento di cattivi pensieri (involontari, te lo giuro!).

Mi sento acuta come una lama e ferisco me stessa.

Fedele

⁸ Olga si contraddice: prima parla della sua apprensione nel conservare le lettere dell'amante, non sopportando la quale cremerebbe le stesse, quindi di sua spontanea volontà; poi vagheggia di «disobbedire» al poeta, lasciando intendere che fosse lui a ordinarlielo.

⁹ D'Annunzio infatti era impegnato nella stesura di *Maia* e *Alcyone*, che agli inizi del 1903 risultavano non ancora completi: dal 18 gennaio 1903, quando uscirono gli indici delle *Laudi* sull'*Illustrazione Italiana*, al 18 aprile 1903, quando fu terminata la *Laus Vitae* del primo libro, e cioè in tre mesi, il poeta compose più di 6000 versi (cf. Andreoli 2000, 386).

III

18-02-1903
 Sig. Rocco Pesce
 Settignano
 (Firenze)

Quanti giorni di silenzio e di solitudine! Non mi fu possibile d'uscire sola negli ultimi giorni. Finalmente - da poche ore sono giunta nell'albergo in riva al lago. Il *nostro* lago! È grigio oggi, e le montagne sono nere come la solitudine. Pensavo in treno che i quindici giorni diventano mesi! Pensavo che tutte le cose buone dovrebbero invece prolungarsi così - in te. Guai se nell'assenza non lampeggiasse il ritorno - guai s'io non sapessi che fra qualche settimana io ti riavrò.

Come mi hai cambiata! Sono ritornata ai luoghi consueti così diversa che non mi riconoscono più e non mi parlano. Tutto qui è immobile, l'aria come gli alberi, gli alberi come l'acqua. Io la guardo, quest'acqua oleosa ma ascolto il fiume violento che mi traversa.

Come sei lontano! Scrivimi appena puoi, io sogno una tua parola e mi è necessaria *subito*. Scrivi a *Maria Dastro*,¹⁰ fermo in posta *Imma* se vuoi far sparire la piega triste della mia bocca che l'attesa va scolando. - Le amarezze della vita sono infinite. Anche in questi giorni ho lottato e sofferto. Se tu sapessi con quale arte perversa e sottile mi tormenta *la nemica*! Noi non possiamo più vivere così. Se ti preme d'evitare una catastrofe *cosacca* conduci il pretendente, e fa che tutto si combini rapidamente. Io ti prego, io ti supplico, vieni e portalo. *Vieni subito* e portalo *subito*! Noi non sappiamo ardere sullo stesso rogo. Dividici se vuoi salvarci.¹¹

Dopo quella sera non l'ho più fissata negli occhi e la notte mi sveglio per pensare a quello che celano le pupille della vergine. Tu non puoi permettere questa tortura. Tu devi rendermi la vita più leggera se è vero che mi ami.

Per quale necessità ch'io ignoro hai tu inflitto le due creature già strettamente unite - una tortura così rovente? *Lei* è la fortunata, quella che ha arso *prima* e ha sofferto *dopo*, quella che non dovette ardere e soffrire *insieme* e vedere sul cuscino lo spettro del passato.

Vedi, te lo giuro, vorrei perdermi per perderla, così forte è l'odio. Salva, salva.

¹⁰ Compare il *senhal* della donna: inventato o meno da d'Annunzio - anche se qui sembra suggerito da Olga - dovrebbe essere stato poi comunque lui a proporlo a Giuseppina Mancini Giorgi, riciclandolo per il nuovo amore. Anche per quest'ultima, d'altronde, quella con il poeta fu una relazione adulterina.

¹¹ Il pretendente è dunque da individuare con Annibale Tenneroni. Sui rapporti tra il Vate e Tenneroni, cf. Menna 2007.

È quasi sera - io starò qui una settimana; *egli*¹² verrà per un giorno. Poi, fra una quindicina partirà da Milano per affari. E tu non verrai fra quindici giorni?? Tu non mi ami, tu dimentichi! Io amo e non dimentico.

IV

29-05-1903
Venerdì
Sig. Rocco Pesce
Settignano
(Firenze)
Fermo in posta

Il tuo telegramma m'ha messa in un orgasmo indescrivibile. Ho tremato tutti questi giorni e non scriverò più. Hai ricevuto tutte le nuove lettere? Questa è l'ultima, la decima. *Sono tutte nelle tue mani?* Le hai distrutte come ho distrutte le tue? Una di quelle lettere basterebbe per perdermi. Non ho più dubbi. S'è avverata la sgradevole cosa!¹³ Io credevo - ma invece non sopporto. Sono in preda alle più violenti torture. Amico mio, tu saprai dall'amica comune se sarò viva, morta, o malata.¹⁴ Io tremo e non posso scrivere. Ho troppo da soffrire!
O.
Ti amo per sempre

12 Si tratta evidentemente di Arnaldo Ferraguti.

13 Si possono formulare due ipotesi sulla natura della «sgradevole cosa»: o Arnaldo Ferraguti, oppure qualcun altro di casa Treves, era stato sul punto di scoprire l'adulterio e alla fine era arrivato alla verità; oppure nelle lettere precedenti Olga, sempre più in preda ai malesseri tipici, preannunciava al poeta la gravidanza e gliene diede conferma con questa lettera. Bisogna considerare che, indipendentemente dal fatto che l'abbia comunicato o meno a d'Annunzio subito, sul finire di maggio 1903, la donna era, nei fatti, comunque già incinta. Ma se fosse vera la seconda ipotesi, riguardo al contenuto di quelle dieci lettere, bisognerebbe chiedersi per quale motivo la Treves avrebbe tempestivamente comunicato al poeta la sua gravidanza, intessendo sull'argomento una corrispondenza così fitta; e per quale motivo egli avrebbe poi fatto sparire quella stessa, circostanza ancora più ambigua.

14 Potrebbero essere delle espressioni dettate dalla paura della reazione del consorte scopertosi tradito. Ma altre fonti portano all'ipotesi che la donna si stia riferendo a una gravidanza. Come si apprende dalla lettera di Giuseppe Treves a Giovanni Verga del 20 marzo 1902 (cf. Raya 1986, 212), Olga aveva subito un aborto spontaneo, tra 1900 e 1902, rischiando anche la vita. Insomma, la donna aveva dei seri motivi per temere che il fatto stesso di essere incinta potesse rappresentare per la sua salute una grave minaccia, tanto da morirne o da ammalarsi: uno stato d'animo in linea con le espressioni contenute in questa lettera. E allora il dubbio espresso in chiusura della nota precedente si approfondisce.

V

23-06-1903
Milano
A Gabriele d'Annunzio
Settignano
(Firenze)

Caro amico,¹⁵

Vedendo giungere la vostra lettera rimasi alquanto sbigottita; ecco il pregio delle cose rare e inattese!

Voi non avete che a chiedere, io risponderò a tutte le vostre domande: Io non sono a Vicenza, ma a Milano, e quel che è peggio, condannata a lunghe immobilità e a tediose solitudini da una male che *viene e va*, togliendomi le forze. Le sere specialmente sono popolate da nere immagini e dal presentimento di seguire presto il vostro buon cocchiere settignanese...¹⁶

Caro amico, mi dà gioia di pensare che presto rilavorerete vicino al mare, e che le vostre ore frutteranno all'Eternità. Auguro che quel luogo sia per l'attività dei vostri sogni una culla ovattata di pace.

Spero che la vostra piccola Cara potrà rimettersi e non darvi altre apprensioni!¹⁷ Sandrino ha subito con coraggio eroico la operazione alle tonsille. Ha guardato luccicare il ferro chirurgico *sans sommeil*. Figuratevi la mia emozione!

Adesso si spera in un migliore sviluppo generale, giacché l'ossigeno penetrerà per una via aperta nei piccoli polmoni. Non lo condurrò più al mare. Il medico gli consiglia la montagna, e saliremo - da Pallanza - sul Mottarone o sul Sempione - forse nella valle d'Ossola.

15 La lettera precedente nel carteggio, di mano di d'Annunzio, rientra nella corrispondenza ufficiale: perciò anche la risposta di Olga vi appartiene, per cui il Vate è solo un «amico».

16 La gravidanza, ovviamente, procedeva. Nell'ufficialità della lettera, si parla però di «un» male, vago, quasi come se fosse un disturbo di quegli ultimi giorni. Eppure, il timore di morire, come il cocchiere di Settignano, è lo stesso che gli aveva confessato a margine della «sgradevole cosa», e che si è riferito al precedente dell'aborto spontaneo. A questo punto, bisogna chiedersi perché Olga, in una lettera ufficiale, che quindi poteva cadere sotto occhi indiscreti, sarebbe stata costretta a far credere che d'Annunzio non sapesse nulla di una gravidanza, circostanza che, essendo lei sposata, poteva comunque aver già giustificata, agli occhi dei suoi parenti stretti, come scaturita da un'unione legittima con il marito. L'unica soluzione a questo dubbio è che Olga non avesse ancora reso nota la notizia alla famiglia, e allo stesso Arnaldo, e quindi doveva non farne parola neppure in una lettera ufficiale con il poeta, che invece era in grado di leggere tra le righe, perché aveva saputo, sin da subito, e con estrema segretezza, e successiva distruzione di ogni traccia, della maternità.

17 La «piccola Cara» è sicuramente Renata Montanarella, la figlia del poeta, che ebbe problemi di salute nel 1903 (cf. d'Annunzio 1999, 607).

Come vedete, Pegli è scartata - su tutta la linea - (!) e sempre, e di nuovo dalle vostre mani lo zio aspetta «quella pianta rara che chiamasi marito»!..

Fra pochi giorni arriverà mio fratello Guido,¹⁸ dalla tenebrosa Uganda. Figuratevi la gioia della mamma!¹⁹ Io spero di stare abbastanza bene per andargli incontro e godere della sua presenza. Egli avrà diversi mesi di permesso, e dovrà riprendere una cura perché la sua salute è alquanto scossa dalle febbri indigene.

Voi domandate della mia musica! Il coperchio del pianoforte è chiuso come fosse di bara. Le forze non mi bastano e i suoni mi farebbero più male della fatica. Se davvero nell'autunno la brughiera riuscirà ad attirarvi ancora troverete la pianista sempre più deteriorata, a meno che un buon destino non la rinfranchi nel corso dell'estate. Qualchevolta bisogna far scattare la molla della speranza perché in essa risorga *la joie de vivre*.

Voi già sapete che a Roma vi sono due felici che benedicono il vostro nome!.. Mercoledì la Ketty sarà di ritorno e verrà a farmi la descrizione minuta delle sue gioie recenti. Le sue gote accese contrasteranno con le mie che sono diventate color del lino. So che il pallore vi commuove sempre, e io voglio commuovervi un poco, per un attimo. Vi stringo la mano

Olga Ferraguti

18 Guido Treves (1875-1932), fratello di Olga, nel 1909 sposò Antonietta Pesenti, con d'Annunzio come testimone di nozze; alla morte dello zio Emilio, nel 1916, prese le redini della casa editrice (cf. d'Annunzio 1999, 26-51).

19 Elena Wiwodzoff (1848-1940), originaria di Odessa, moglie di Enrico Michele Treves, madre di Olga, Guido e Giulia.

VI

13-11-1903

Milano

A Gabriele d'Annunzio

Settignano

(Firenze)

Caro amico,

Lo scrivervi è un'infrazione al vostro desiderio espresso chiaramente; è naturale ch'io non riesca ad obbedirvi del tutto, ma anche che il freddo del divieto mi penetri e mi addolori. Perquanto voi avveziate rapidamente *le Devote* a delle acrobatiche contorsioni corali, pure non in ogni ora d'ogni giorno si riesce a sopportarle con la bravura richiesta.²⁰

Qualche volta il cuore si ribella, qualche volta trema, si piega...

Lasciate almeno ch'io dica che la vita mi è triste, da tanti, tanti mesi! Ho sopportato cose atroci senza il più lieve conforto, non una piccola parola da lontano è venuta [a] lenire le mie pene. Se ve le raccontassi non potrei che diminuirle, ma io mi rifiuto questo sforzo per risparmiarlo a voi. Se v'interessa può addolorarvi e se no... *à quoi bon?* Voglio scrivervi una lettera buona, caro amico! - Mi dicono che presto verrete - caro amico. *Le Laudi* me lo dicono; lo dicono al mio cuore avvilito, scuotendo le loro teste superbe. Voi verrete a prodigar loro le amoroze cure paterne, rivedrete la città nebbiosa e una povera amica atrocemente sformata dalla maternità.²¹ *Prossima* inesorabile maternità!²²

- Vorrei vedervi... a poco a poco... per poterlo sopportare. Sono tanto malata e fragile. Abbiate pietà!

Voi leggerete sul mio viso stanco quello che è bene non scrivere²³ e un profumo leggero vi riporterà al passato per un attimo, nel momento propizio alla commozione.

Voglio scrivervi una lettera buona perché mi sento infinitamente buona. Sorridete?...

²⁰ Dunque, d'Annunzio le avrebbe ordinato, negli ultimi mesi del 1903, di non scrivergli più.

²¹ Fa riflettere il termine «paternità», accostato a d'Annunzio, e «maternità», riferito dalla donna a sé stessa; compagno vicini, e il rimando alle cure paterne da prodigare verso un libro, per di più necessariamente nella città nebbiosa, appare molto forzato. Sembra piuttosto riferirsi a responsabilità del Vate nel concepimento della nascita.

²² Il 7 febbraio 1904 nacque Renata Ferraguti (cf. Raya 1986, 222): la maternità, a novembre, non poteva che essere appunto «inesorabile». Da notare come il nome della neonata fosse lo stesso dell'unica figlia riconosciuta dal d'Annunzio, Renata Montanarella, a cui il padre era molto affezionato.

²³ Trattandosi di una delle lettere clandestine tra i due amanti, era forse questa la cosa che d'Annunzio non voleva sentirsi dire dalla donna, per cui le ordinò di non scrivergli più.

Avete torto. Una profonda e orgogliosa bontà io ho scoperta in me. Come potrei rivelarla a voi che avete chiuso le mie parole nel mio cuore per tanto tempo? Non importa, io vi ringrazio di aver temprato il bel metallo che è la mia anima, tutta lucente di fedeltà silenziosa... e inutile!!!!

Niente di quello che le altre donne hanno e esigono io ho avuto. Voi mi sapevate in preda a un'angoscia mortale e non un pensiero vostro mi ha sorretto, non una parola è caduta dalla vostra penna che domandasse conto di colei che pure sapevate capace di un barbaro disprezzo della vita. Un'amica *sicura* prezzolata dalla gratitudine vi avrebbe informato. (Voi ricorrevate a delle combinazioni ben più astruse quando nel passato il desiderio flagellava.) Ma voi sapete chiudere e legare il vostro cuore con due nastri come la *Francesca* di pergamena.²⁴

Voglio scrivervi una lettera buona prima di rivedervi! Come sorvolare a tanto male? Aiutatemi voi col sorriso che addormenta.

Vedreste come sono brutta! Non guardatemi, ve ne prego; non lo potrò sopportare. Questa volta non io dovrò fuggire la tentazione ma la Tentazione fuggirà innanzi a me.²⁵ – Così ha dovuto essere. Un'oscura e indomabile forza lo ha voluto. Nulla è valso. E così sia.

Vorrei che mi diceste se questa lettera vi è giunta. Posso chiedervi una cartolina illustrata diretta alla *fidanzata*?²⁶

Significherà che avete letto e distrutto. La comune amica viene a vedermi quasi giornalmente, e certamente mi dirà del vostro saluto. Io ne tacerò il significato recondito per non toglierle una gioia.

È un'anima piccola ma buona ed io le sono legata anche per i ricordi di una lunga vita comune. Vi ringrazio ancora una volta d'aver esaudito un mio desiderio. Ciò comincia a parermi sorprendente tanto è grande la modestia nata nella palude dell'abbandono...

Non troverete qui nessuna novità, tranne quelle create da voi: Il matrimonio è prossimo e spero di potervi assistere.²⁷ Arrivando qui, per tre intere settimane non ho potuto muovermi dalla *chaise longue*. Immaginate i supplizi e le risorse del mio *pensiero* fisso!! Qui troverete una salma perfetta. Niente più vi turberà, né il bene né il male. Io non vi vedrò che ufficialmente. Esco di casa soltanto appoggiata al braccio di mia madre. La mia salute lo esige. Mi racconterete se l'e-

²⁴ La *Francesca da Rimini* fu composta nell'estate del 1901, con l'aiuto di Francesco Novati e di altri studiosi per le ricerche bibliografiche. L'opera debuttò il 9 dicembre 1901 al teatro Costanzi di Roma, con scene di Rovescalli e locandine di De Carolis (cf. Andreoli 2000, 362-71). Tra gli interpreti, la Duse e Guido Salvini.

²⁵ Forse la «Tentazione» è da intendersi proprio con la figura dell'amante: una Tentazione che sfugge, quindi, di fronte alla donna e alla figlia che porta in grembo.

²⁶ Si riferisce a Ketty Nagel; da notare come, al comparire dei personaggi dei «fidanzati» e dei «promessi», scompaiono le figure della «nemica» e del «pretendente».

²⁷ Il matrimonio tra Annibale Tenneroni e Ketty Nagel ebbe luogo il 6 dicembre 1903.

state vi fece dimenticare la primavera. Io vi ascolterò senza batter ciglio, colle labbra ferme. Ve lo prometto!

Arrivederci?

O.

Perdonate! Non scriverò più - *mai più*.²⁸

Bibliografia

Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G. (1999). *Lettere ai Treves*. A cura di G. Oliva. Milano: Garzanti.

Menna, M. (a cura di) (2007). "Al candido fratello...". *Carteggio Gabriele D'Annunzio - Annibale Tenneroni*. Lanciano: Carabba.

Raya, G. (1986). *Verga e i Treves*. Roma: Herder editore.

Rebora, S. (a cura di) (2006). *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*. Milano: Silvana Editoriale.

²⁸ Sulle soglie del parto della donna, si conclude così la relazione adulterina con il poeta.

Recensioni

Simone Maiolini, Patrizia Paradisi *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*

Maria Belponer

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione Maiolini, S.; Paradisi, P. (2022). *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*. Introduzione di G.B. Guerri, saggio di F. Parisi. Milano: Silvana editoriale, pp. 351.

Immagini di ricercata eleganza e frasi lapidarie, connesse alle immagini, costituiscono, nell'approccio a Gabriele d'Annunzio, una sfida e allo stesso tempo un invito alla conoscenza dell'uomo, del ritratto che dà di sé, dei luoghi che lo hanno accolto e dei suoi testi. La sfida, che si concretizza nella ricostruzione delle fonti dei motti, e, in rapporto a essi, nell'analisi delle immagini, è raccolta e affrontata con tenace spirito critico e investigativo da Simone Maiolini e Patrizia Paradisi nel volume, di pregevole veste editoriale, *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, che raccoglie gli innumerevoli motti di Gabriele d'Annunzio, ripercorrendoli nelle stanze del Vittoriale, ma anche inseguendoli nel loro ripetersi altrove, in altri luoghi della sua vita e della sua produzione letteraria. La matrice prima di tali motti raffigurati è, secondo gli autori, nei volumi di imprese ed emblemi del Cinque e Seicento che il Pescarese possedeva e frequentava assiduamente e che Mario Praz, curatore delle voci omonime dell'*Enciclopedia Italiana Treccani* (1931-37), definiva con queste parole nel saggio introduttivo di Patrizia Paradisi, *I motti di d'Annunzio: lo 'status quaestionis'. Fonti e interpreti* (Silvana Editoriale, 2022):



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-08-20

Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Belponer | © 4.0



Citation Belponer, M. (2023). Review of *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati* by Maiolini, S.; Paradisi, P. *Archivio d'Annunzio*, 10, 157-160.

L'impresa è dunque la 'rappresentazione simbolica d'un proposito [...], di una linea di condotta [...] per mezzo di un motto e di una figura che vicendevolmente s'interpretano', mentre per emblema si intende una 'figura simbolica, di solito accompagnata da un motto e da una dichiarazione in versi, talvolta anche da un commento in prosa. (15)

Infine, il motto è «una frase che serve a denotare un sentimento, un principio di condotta favorito da chi l'ha adottata». Chiariti questi elementi e il collegamento tra d'Annunzio e l'impresistica, individuato da Mario Praz per primo, la ricerca si snoda nel reperimento delle fonti riscontrate nelle raccolte di motti e imprese, alcuni dei quali presenti nella Prioria del Vittoriale, che rappresentano un patrimonio immenso di citazioni, le quali, a loro volta, attingono ai classici latini e greci, all'Antico e Nuovo Testamento, ai testi del francescanesimo delle origini e ai grandi autori della tradizione, a Dante, Petrarca, Leonardo e Michelangelo.

La parte maggiore del volume è dedicata al Vittoriale, il luogo ove

il Comandante crea la sua estrema e, forse, più complessa composizione poetica, nella quale la collocazione strategica di emblemi, motti, architetture, oggetti traccia percorsi di un teatro insieme privato e pubblico, costellato da continui rimandi tra le esperienze biografiche e intellettuali individuali e la sedimentazione culturale della sua epoca.¹

Esattamente nella prospettiva di restituire le sfaccettature infinite di un luogo che rappresenta il capolavoro artistico di d'Annunzio e l'ultima rappresentazione di sé, sono indagati i motti delle diverse stanze e dei luoghi aperti, a partire dall'iscrizione sulla porta d'ingresso «Clausura fin che s'apra, silentium fin che parli», che indica la cifra ricorrente della dimora gardesana, ma già presente in forma variata alla Capponcina (*Solitudo*, *Silentium*, *Clausura*), l'aspirazione a un ritiro ideale, in cui si allude alle regole claustrali. L'indagine sulle fonti dei singoli motti si arricchisce delle illustrazioni e dei riscontri con le indicazioni impartite agli illustratori, cui d'Annunzio comunicava le sue intenzioni, spesso dettagliatissime, per ottenere la perfetta consonanza tra parole e immagine, finalizzata non tanto all'efficacia decorativa, quanto all'espressione di una volontà morale, di una comunicazione del proprio intento, del valore del luogo in cui si trova il motto, di volta in volta legato all'esperienza eroica, sentimentale, alla tensione etica, e quindi ricodificato in significati spes-

¹ Terraroli, V. (2001). *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Skira, 18.

so forzati, rispetto alla fonte originaria. In un repertorio immenso di citazioni, alcune ricorrono più frequenti, e sono riprodotte in diversi luoghi, prima fra tutte «Io ho quel che ho donato», presente sulla fontana d'ingresso del viale del Vittoriale e riproposto in molteplici forme, nella carta da lettere e sui volumi, tanto da diventare il motto dannunziano per eccellenza. Esso è ricondotto alla fonte originaria, il verso di Rabirio citato da Seneca nel *De beneficiis*, che compare in un repertorio di imprese usato da d'Annunzio, ma anche nell'antologia pascoliana *Epos*, pubblicata nel 1897, che d'Annunzio ebbe in omaggio da Pascoli. Il motto in questione, in particolare, allude alla donazione del Vittoriale agli Italiani e rivela un tratto caratteriale del pescarese, la straordinaria generosità che, ancora una volta, emerge nell'analisi dei motti, ad esempio quelli legati alle imprese militari, tra cui il celeberrimo «Hic manebimus optime», proclamato da d'Annunzio all'ingresso di Fiume e inciso sulle medaglie d'oro e di bronzo a quanti lo avevano meritoriamente affiancato nell'impresa, medaglie la cui decorazione è puntualmente indicata nei dettagli ad Adolfo De Carolis.

Un'ultima, preziosa nota di approfondimento riguarda il latino di d'Annunzio, a testimoniare la lunga consuetudine dell'autore con la lingua antica e soprattutto il processo di appropriazione di essa e di rivisitazione degli autori e delle parole del latino, rivissute e riproposte, ancora una volta, nel tracciato di un autoritratto ideale, che si snoda nei luoghi e nei testi, ed è confermato nelle illustrazioni, legate alle tendenze grafiche contemporanee. A quest'ultimo aspetto è dedicato il saggio conclusivo, di Francesco Parisi, *Cellini, Sartorio, De Carolis e Cambellotti tra Revival e Modernismo*, che indaga la nascita di una modalità comunicativa in cui la grafica assume ruoli molteplici, non semplicemente illustrativi, e rivela l'aspirazione a nuove modalità espressive, scandite nella concisione antiretorica, portatrici di messaggi netti, di forte potenza evocativa.

«D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica»

Alessio Arena

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Recensione «D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica» (2022). *Sinestesia*, XXIV.

Nel 2022 è stato pubblicato il numero XXIV della rivista annuale *Sinestesia* che raccoglie studi su letteratura e arti europee, fondata nel 2001 e diretta da Carlo Santoli. Il volume si intitola *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, con la premessa di Elena Ledda e i saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli. Si tratta di un numero speciale dedicato al teatro di Gabriele d'Annunzio: un argomento di grande interesse per chi si occupa sia di letteratura italiana sia di scienze dello spettacolo, e che necessitava ancora di essere approfondito da più punti di vista, sulla scia di diversi contributi più o meno recenti, dedicati segnatamente al teatro dannunziano, tra i quali, solo per citarne alcuni, il *Panorama del teatro di d'Annunzio* di Silvio D'Amico (estratto da *Rivista Italiana del Dramma*, 5, 1940), *D'Annunzio. Un teatro al femminile* di Luissetta E. Chomel o *Il poeta a teatro. Gabriele d'Annunzio e la riforma della scena drammatica* di Katia L. Angioletti.

Come si evince dalla premessa di Elena Ledda, il volume, oltre ai saggi introduttivi già ricordati, raccoglie gli interventi dei relatori del Convegno internazionale *D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica*, svolto in modalità telematica il 20 e il 21 gennaio 2022, promosso dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno e la stessa rivista *Sinestesia*, con il patrocinio del Cepell (Centro per il libro e la lettura del Ministero della Cultura) e della Fondazione del Vittoriale degli Italiani.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-07-21

Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Arena | © 4.0



Citation Arena, A. (2023). Review of "D'Annunzio e l'innovazione drammaturgica". *Archivio d'Annunzio*, 10, 161-166.

Il convegno ha approfondito alcuni aspetti del teatro dannunziano che, come evidenzia Elena Ledda, nei primi del Novecento, ha rappresentato una decisa novità rispetto alla tradizione teatrale del tempo, sia per l'innovazione del genere, ossia la tragedia in veste moderna, sia per l'idea stessa dello spettacolo: quest'ultimo, infatti, veniva concepito dal Vate come un insieme di più elementi (recitazione, scenografia, musica, coreografia, costumi, luci), ciascuno da valorizzare per il proprio significato espressivo, e in quanto parti di un sistema unitario e omogeneo.

Gli interventi sono preceduti dai saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli. Isgrò si sofferma sulla rivoluzione scenica posta in essere proprio da D'Annunzio, con l'introduzione del concetto di teatro *en plein air*, per cui nei suoi spettacoli vi era sempre lo spazio aperto, come necessità di varcare i limiti propri del palcoscenico. Santoli, invece, analizza in particolare due opere dannunziane, *Le Martyre de Saint Sébastien* e *La Pisanelle ou La mort parfumée*, messe in scena per la prima volta, rispettivamente il 22 maggio 1911 e il 2 giugno 1913, entrambe al Teatro dello Châtelet di Parigi. Santoli ne evidenzia l'originalità, soffermandosi soprattutto sulle scelte suggestive operate dallo scenografo Léon Bakst che, attenendosi alle indicazioni del drammaturgo, immerge lo spettatore in un passato lontano, coinvolgendolo, nel contempo, nel «turbine delle emozioni e delle passioni» (24).

I ventuno saggi che seguono sono divisi in quattro parti. Ciascuna di esse corrisponde a una sezione cronologica del *corpus* teatrale dannunziano.

La parte prima va dalla *Città Morta* a *Francesca da Rimini*, e comprende i saggi di Epifanio Ajello, Chiara Bianchi, Alberto Granese, Gianni Oliva, Thomas Persico e Donato Pirovano. Epifanio Ajello approfondisce la tematica dello sguardo, che nella *Città Morta* è modellato sulla cecità del personaggio di Anna, facendo riferimenti ad altre opere dannunziane, ossia *Fuoco* e *Notturmo*. Chiara Bianchi propone una riflessione sul rapporto tra D'Annunzio e il Melodramma. In particolare, considerando le alterne vicende che caratterizzarono le collaborazioni artistiche con vari musicisti, l'autrice si pone l'interrogativo se D'Annunzio, spesso poco propenso a subordinare le proprie inclinazioni poetiche alle esigenze della musica, possa definirsi un librettista. Alberto Granese fornisce un contributo sugli esordi della drammaturgia dannunziana, in particolare su *Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e dunque sulla tematica del binomio giovinezza/vecchiaia, sulle conseguenti antitesi speranza/disillusione, vita/morte e sul sogno, come strumento di rivelazione della realtà e di ricerca introspettiva. Gianni Oliva approfondisce invece il concetto di *teatro di festa*, contrapposto all'idea di teatro secondo la concezione borghese post-unitaria, e illustra il progetto di teatro che D'Annunzio avrebbe voluto realizzare

sulle sponde del Lago di Albano, richiamando lo schema del teatro classico, in cui tutti gli elementi dello spettacolo fossero coinvolti in un processo di rinnovamento. Nel saggio *La 'Ghirlandetta' dannunziana*, poi, l'autore Thomas Persico mette a confronto, dal punto di vista stilistico e strutturale, il testo dantesco *Per una ghirlandetta*, con i versi del *Canto di Panfilo*, contenuti nel *Sogno d'un mattino di primavera*, in cui D'Annunzio rielabora il componimento di Dante Alighieri. Donato Pirovano dedica il suo contenuto alla *Francesca da Rimini*, l'opera in cui D'Annunzio riprese il celebre episodio del quinto canto dell'Inferno dantesco, a seguito di un accurato studio compiuto sulle fonti, senza trascurare financo i commenti alla *Commedia*, fra cui quello di Giovanni Boccaccio.

La parte seconda del volume copre un arco cronologico compreso tra la *La figlia di Iorio* e *Le Martyre de Saint Sébastien*, con i contributi di Isabella Innamorati, Cesare Orselli, Angelo Fàvaro, Paolo Puppa, Annamaria Sapienza, Raffaella Bertazzoli. Isabella Innamorati analizza il momento di cambiamento che caratterizzò il mondo del teatro a inizio Novecento. In particolare, la messa in scena della *Figlia di Iorio*, che debuttò nel 1904 a Milano, rappresentò per D'Annunzio la sua consacrazione come autore drammatico e per gli interpreti il riconoscimento del loro talento artistico. L'autrice, inoltre, si sofferma sulla parodia dell'opera dannunziana, il *Figlio di Iorio*, scritta da Eduardo Scarpetta, che riscosse invece un insuccesso e che segnò la fine dell'attività artistica del capocomico napoletano. Cesare Orselli dedica il suo intervento all'analisi e alla storia del libretto di *Parisina*, il testo di D'Annunzio musicato da Pietro Mascagni. Angelo Fàvaro offre un approfondimento sull'opera *La Nave* che rappresenta un esempio dell'innovazione drammaturgia introdotta da D'Annunzio. L'autore infatti evidenzia come l'opera riesca a coinvolgere lo spettatore sia intellettualmente sia attraverso espedienti scenografici, con l'uso sapiente delle luci e con una efficace regia. Paolo Puppa, nel suo contributo, mette in luce come per motivi legati alla complessità dei copioni di D'Annunzio e ai conseguenti costi degli allestimenti da lui concepiti, le opere del drammaturgo siano sostanzialmente dimenticate dal mondo teatrale, con alcune eccezioni. Lo studioso, quindi, propone una riscrittura dei testi «belli e impossibili» (p. 202), di D'Annunzio, preservandone il ritmo e la lingua, riportandoli sulla scena per non disperdere un patrimonio di monologhi scritti con passionalità e intensità, uniche nel teatro novecentesco italiano. Insomma, eliminate le «digressioni fastidiose e raffreddanti» e gli «slarghi bizantini» che ne appesantiscono il movimento narrativo, «tolta la sterpaglia, falciata l'erba matta, gli alberi possono di nuovo irrompere in tutta la loro forza e bellezza» (203). Annamaria Sapienza nel suo intervento racconta della esperienza della Fura dels Baus, un gruppo catalano di teatro contemporaneo che nel 1997 curò l'allestimento di *Le Martyre de*

Saint Sébastien di Claude Debussy e Gabriele D'Annunzio, realizzando una rivisitazione dell'opera originale: una riflessione «sul martirio come il riflesso di una normalità basata sull'esperienza del dolore e dell'emarginazione» (205), provocata da un complesso rapporto con il potere. Raffaella Bertazzoli, infine, ricostruisce la genesi dell'opera dannunziana la *Figlia di Jorio* e quella dell'omonimo dipinto realizzato dal pittore Francesco Paolo Michetti, che fu, per ammissione dello stesso D'Annunzio, fonte ispiratrice della sua tragedia.

La parte terza della rivista è dedicata alla rivoluzione della scena dannunziana e comprende i contributi di Raffaele Giannantonio, Maria Pia Pagani, Elena Valentina Maiolini, Maria Rosa Giacon, Costanzo Gatta. Il saggio di Raffaele Giannantonio è incentrato sulla tragedia *La Nave*, ossia l'opera che venne rappresentata per la prima volta nel 1808 al Teatro Argentina di Roma, dove ottenne un grande successo, grazie alla presenza sul palcoscenico della prua di una nave. Il testo venne successivamente trasformato in opera lirica, con le musiche di Montemezzi. Giannantonio si sofferma in particolare su due messe in scena dell'opera lirica, quella del 1918 al Teatro alla Scala di Milano e quella del 1919 all'Auditorium di Chicago, analizzando le diverse scelte scenografiche. Maria Pia Pagani dedica il suo intervento all'attrice Eleonora Duse. In particolare, l'autrice evidenzia come la Duse sia stata il simbolo dell'innovazione teatrale di D'Annunzio, nella quale ella fu costantemente coinvolta. Tuttavia, anche la carriera della Duse fu fortemente segnata dall'incontro con il drammaturgo che le offrì la possibilità di scardinare i canoni tradizionali della recitazione, sfidando il gusto del pubblico. Le didascalie di D'Annunzio sono oggetto dello studio di Elena Valentina Maiolini che, partendo dalla critica espressa da Georges Hérold nel 1899 alle didascalie dannunziane della *Città morta*, analizza complessivamente le note di regia del drammaturgo, a partire dalle scelte linguistiche, individuandone le finalità e le ragioni profonde che ne caratterizzarono forma e contenuti. La trasposizione del dramma dall'opera teatrale al romanzo è oggetto del contributo di Maria Rosa Giacon, che mette a confronto la tragedia *Città morta* con il romanzo *Fuoco*, in cui i personaggi dell'una, rivivono nell'altro. Con l'uso di dialoghi o di monologhi, riappare il teatro all'interno della narrazione del romanzo. Il *Fuoco* «realizza una consonanza *sui generis* con le avanguardie novecentesche. L'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziere» (321). Costanzo Gatta ricostruisce la nascita, nel 1923, di un teatro all'aperto realizzato a Brescia dai legionari fiumani di D'Annunzio, dando vita all'idea dannunziana del teatro da costruire in riva al lago di Albano, mai realizzato. Tuttavia, anche l'intenzione del drammaturgo di rilevare il teatro di Brescia sarebbe rimasto solo un progetto.

La parte quarta prevede un affondo sul classico, focalizzata sulla *Fedra* e la tradizione europea. I contributi sono di Stefano

Amendola, Nicola Lanzarone e Angelo Meriani. Stefano Amendola mette a confronto la *Fedra* di D'Annunzio con l'*Ippolito* di Euripide, in particolare indagando sul ruolo delle figure di Afrodite e Artemide, che assume una valenza profondamente differente nelle due diverse opere. Nicola Lanzarone si sofferma invece sul confronto tra la *Fedra* dannunziana e la *Fedra* di Seneca, evidenziando come il drammaturgo italiano abbia intensificato il pathos rispetto al testo latino e mettendo in risalto i punti di contatto a livello drammaturgico, poetico ed espressivo delle due opere. Il saggio si chiude con il contributo di Angelo Meriani, incentrato sui temi della maledizione e della morte nella diversa trasposizione drammaturgica degli stessi, realizzata nella *Fedra* di D'Annunzio, nell'*Ippolito* di Euripide, nella *Phaedra* di Seneca e nella *Phèdre* di Racine.

Dei ventuno saggi, dunque, la maggior parte è riconducibile alle discipline dello spettacolo e a quelle letterarie; pertanto, il numero si rivela originale, poiché riesce a coniugare studi letterari con quelli del teatro, in una formula esaustiva. A corredo di alcuni saggi vi sono anche generose appendici iconografiche. Ciascun articolo è introdotto, come di consueto, da un breve *abstract* e dalle parole chiave.

Questo numero si raccomanda sia allo studioso di teatro sia a quello di letteratura contemporanea, perché riesce a coniugare brillantemente entrambe le prospettive, a conferma del fatto che oggi si va sempre di più in direzione di una interdisciplinarietà nell'affrontare lo studio di opere come quelle dannunziane che, in particolare, ben si prestano a queste letture. Infine, i preziosi approfondimenti contenuti nel volume mettono sapientemente in risalto il valore e l'attualità dell'opera di d'Annunzio: un innovatore straordinario, capace di rompere gli schemi della tradizione, con sperimentazioni coraggiose che caratterizzarono la sua ricca produzione, non solo letteraria ma anche teatrale.

Pietro Gibellini *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*

Elena Santagata

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

Recensione Gibellini, P. (a cura di) (2022). *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*. Pescara: Laneri edizioni, 224 pp.

Non mi guardo nello specchio. E ho le palpebre socchiuse. Eppure vedo tutte le suture del mio cranio come se rilavorassi col mio stesso cesello. Sono più nette e più animose e più espressive che le linee della mia palma o le vene dei miei polsi. (16)

Queste parole di Gabriele d'Annunzio sono estrapolate dal *Comento meditato a un discorso improvviso*, incluso nel *Libro ascetico della giovane Italia*. L'immagine del poeta che sente la forma del proprio cranio tra le mani, quasi fosse in grado di vederne le suture, era già presente in una poesia della *Via del rifugio* di Guido Gozzano («socchiudo gli occhi, estranio / ai casi della vita. / Sento tra le mie dita / la forma del mio cranio...», vv. 29-32). Ma qui la fonte non si deve ad alcun modello: la si ritrova, invero, in alcuni pensieri dello stesso d'Annunzio, annotati su due diari, in bilico tra il bollettino medico e il taccuino di appunti. Il 13 agosto 1922, alle undici di sera, Gabriele d'Annunzio precipita da una finestra del Vittoriale, dando origine a uno dei molti eventi della mitologia dannunziana. Quali furono le reali cause del 'volo dell'arcangelo', come lo stesso d'Annunzio lo definirà, non è dato sapere: si pensa che sia stata una



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2023-08-20

Published 2023-10-26

Open access

© 2023 Santagata | © 4.0



Citation Santagata, E. (2023). Review of *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore* by Gibellini, P. *Archivio d'Annunzio*, 10, 167-170.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2023/01/013

167

delle sorelle Baccara, presenti entrambe quella sera (probabilmente la minore, Jolanda), a spingere involontariamente, per scherzo o per gelosia, d'Annunzio dalla finestra. Stanno per scoccare le ventitré e al Vittoriale, d'Annunzio ascolta, nella sala della musica, Luisa Baccara che suona. Improvvisamente Jolanda reagisce a un commento malizioso del poeta dandogli una spinta volontaria, che lo fa precipitare dalla finestra.

Le condizioni del poeta sono sembrate, da principio, disperate: il volto tumefatto e una grossa ferita alla testa hanno fatto temere il peggio. Così fortunatamente non è stato. Superate le prime ore critiche, durante il periodo di subcoscienza in ospedale, il poeta riprende progressivamente a parlare, pronunciando frasi prima sconnesse, poi sempre più coerenti e ragionate. Ad appuntare queste riflessioni sono i medici Antonio Duse e l'oculista Francesco D'Agostino.

I diari del Duse e di D'Agostino possono essere letti oggi, con il titolo *«Siamo spiriti azzurri e stelle»*. *Le parole dell'infermo (17-27 agosto 1922) trascritte dai medici e cronologicamente ordinate*, grazie alla accurata edizione a cura di Pietro Gibellini edita nel 2022 per Ianieri edizioni con il titolo *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*: il libro si apre con una densa introduzione volta a fare luce sulle dinamiche dell'evento, sulle possibili cause del 'volo dell'arcangelo' (sfatandone i falsi miti fantapolitici), e soprattutto sul valore dei diari, che sembrano aver costituito una prima fase di incubazione per il futuro *Comento meditato a un discorso improvviso*, in maniera simile a ciò che era accaduto nel caso del *Notturmo* a seguito dell'incidente del 1916 (anche se, in quel caso, il testo preparatorio è di pugno dannunziano). A proposito delle possibili congetture intorno alla 'caduta', Gibellini mette in evidenza sia l'interpretazione politica sia quella privata, per propendere, come i biografi più attendibili, per l'ipotesi dell'incidente domestico: il fatto che 15 agosto 1922 si sarebbe dovuto svolgere un incontro tra d'Annunzio, Mussolini e Nitti che, a causa del fatidico 'volo', non ebbe luogo, non sarebbe altro che una casualità di circostanze. Nel paragrafo *Cherchez la femme*, nell'introduzione, Gibellini mette in luce come l'ipotesi più plausibile sia quella che vede coinvolta la giovane Jolanda Baccara, come testimonia anche un appunto del diario di Antonio Duse in cui si legge la preoccupazione del poeta, al risveglio, per lo stato d'animo della piccola Jolanda («E Jojò, Iolanda, sai si sarà spaventata e sarà scappata a Venezia»).

Pur non segnando quindi alcuna svolta per la storia del paese e per i delicati equilibri politici, Gibellini analizza l'importanza dell'avvenimento della 'caduta' nella produzione letteraria dannunziana: al risveglio d'Annunzio chiede infatti a Antonio Duse di poter avere il suo diario per la stesura di un «libro nuovo» (16), ovvero il *Comento meditato a un discorso improvviso*. Il *Comento* infatti, pur prendendo le

mosse dal discorso pronunciato a Milano il 3 agosto 1922 dal balcone di Palazzo Marino, spazia poi fra memorie e fantasie, ricostruendo il periodo passato in ospedale in uno stato di parziale coscienza. Nel capitolo XI, *Il diario della volontà deleirante e della memoria preveggente*, l'infermo è trasfigurato in un angelo caduto, circondato da figure paradisiache (il dottor serafico e il dottor cherubico, i «dottori della vita e maestri celestiali», non senza memoria dantesca, come nota puntualmente Gibellini, da *Par.* XI, 37-9: «L'un fu tutto serafico in ardore; / l'altro per sapienza in terra fue / di cherubica luce uno splendore») che lo assistono durante il 'delirio' della febbre mistica. All'edizione di Gibellini si deve una estrema accuratezza nella stesura delle note e una perizia notevole nella ricognizione dei dati, fondamentali per capire le diverse sfumature del testo dannunziano: come tutto il *Comento*, anche il capitolo XI è stato arricchito dal curatore di informazioni necessarie per cogliere il passaggio dalla redazione più prosastica del 'diario' alla forma sublimata del racconto di d'Annunzio: l'infermiera, come si legge in nota, è trasfigurata in una «sibilla senza volto» (richiamando così il capitolo VI dal titolo *La sibilla senza volto*); le informazioni sui parametri del paziente che si leggono ripetutamente nei diari (la misurazione del polso, del respiro e della temperatura) si ritrovano anche nel capito XI del *Comento* con un grado di letterarietà ben più spiccato (si legge che i dottori «noverano i miei palpiti, interrogano il mio pallore, misurano il mio respiro», 33). La trasfigurazione del Vate in Cristo risorto in cammino verso Emmaus segna l'apoteosi mistica del delirio: se il Vate è Cristo, i due medici sono i discepoli che annotano le sue doglie e suoi pensieri. Gibellini evidenzia puntualmente quei luoghi del testo dove appaiono citazioni dai diari, nelle quali d'Annunzio alterna riprese fedeli, dilatazioni, modifiche e parti nuove: l'immagine del cranio sopra riportata, per esempio, nel diario riecheggia già la religiosità del salmo («Quello che fa la nobiltà mia è che io ho contato le suture del mio cranio», 73), come si legge in nota, pur mantenendo ancora un certo grado di prosaicità.

Questo procedimento di sublimazione è particolarmente evidente in apertura del paragrafo del *Comento* datato venti agosto, dove si legge «Dunque l'Italia sa che io sono di nuovo piagato e inchiodato?», con chiara allusione cristologica. Gibellini evidenzia in nota quanto il testo diaristico fosse più scherzoso («L'Italia sa che io sono malaticcio?») rispetto a quello letterario, aiutando il lettore a cogliere il meccanismo di riscrittura e modifica apportato dall'autore al testo preparatorio.

Gibellini analizza anche il non secondario rapporto tra l'evento della 'caduta' e il *Libro segreto* (il cui *Avvertimento* è riportato in appendice nel volume), che d'Annunzio pubblica nel 1935 per 'saldare il conto dell'autobiografia' e 'offrire il proprio ritratto spirituale'. Protagonista del *Libro segreto* è Angelo Cocles, fantomatica figura

incaricata di mettere in ordine e trascrivere quattrocento pagine di memorie di d'Annunzio, che, nella finzione letteraria, sarebbe morto suicida: un suicidio consumatosi proprio il 13 agosto del 1922, quando il Vate si getta volontariamente dalla finestra per porre fine alla sua vita. La realtà biografica diviene, nella finzione letteraria, il pretesto di inizio di un'intera opera, giocata tra verità e menzogna.

L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore offre dunque numerosi spunti e molte interpretazioni, suffragati dalle informazioni preziose ricavate dai diari medici di Duse e D'Agostino, senza tralasciare nessun aspetto, ma facendo luce sia su questioni ancora ambigue riguardanti il «volo dell'arcangelo» sia su aspetti letterari non secondari per l'esegesi della produzione di d'Annunzio.

Alla densa introduzione e al puntuale commento, si aggiunge una ricchissima «Nota al testo» che informa dell'esistenza di tre testimoni, conservati nell'Archivio Personale del Vittoriale, nei quali pare evidente il meccanismo di stesura dei diari: i due medici si sarebbero infatti alternati in qualità di scrivani. Del Duse sarebbero le note dal 17 al 27 agosto, del D'Agostino altra dal 19 al 27: i criteri di edizione hanno visto la 'montatura' in ordine cronologico delle note dei due dottori. Il testo, cronologicamente ordinato dal curatore, permette al lettore di seguire la sequenza temporale delle parole pronunciate da d'Annunzio fra il 17 e il 27 agosto 1922. Così facendo, Gibellini ricostruisce la vicenda che dal delirio e dall'inconsapevolezza porta alla sublimazione letteraria, sfociando infine nell'opera del *Comento*. Nell'apparato fotografico presente nel volume si trovano anche diverse riproduzioni dei diari dattiloscritti, sui quali spesso sono presenti postille di mano dello stesso d'Annunzio, a testimonianza di come i due testi siano stati il canovaccio sul quale costruire sia il «nuovo libro» del *Comento* sia alcuni spunti del *Diario segreto*.

L'edizione a cura di Gibellini, soprattutto grazie all'attenzione dedicata al testo e alla sua storia, si rivela quindi uno strumento estremamente utile per approfondire la conoscenza non tanto della ben nota vicenda del 'volo' - i cui retroscena dovrebbero forse rimanere segreti per alimentare il mito che d'Annunzio ha voluto costruire di sé - ma dell'opera dannunziana, che ancora oggi cela punti oscuri e aspetti inediti.

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Umanistici



Università
Ca' Foscari
Venezia

