

PIETRO GIBELLINI

GABRIELE D'ANNUNZIO

L'ARCANGELO SENZA AUREOLA


GIORNALE DI BRESCIA

È con Gabriele d'Annunzio (Pescara 1863-Gardone Riviera 1938) che si apre Piccola Biblioteca Bresciana, collana che riporta nel nome stesso la vocazione cui aspira: offrire in forma divulgativa ma parimenti qualificata analisi di personaggi e su momenti particolarmente significativi della storia bresciana. Di qui l'idea di affidare l'ouverture all'Imaginifico, poeta-soldato che gode di una fama internazionale ma che è anche un personaggio «bresciano» che in riva al Garda trascorse l'ultima stagione della sua splendida vita e creò il Vittoriale, singolare monumento alla patria e al proprio genio. In questo profilo, che si staglia tra puntuali richiami biografici e un dettagliato corpo a corpo con i capolavori mettendo capo a una ricostruzione critica della ragioni di un culto che è il dannunzianesimo, l'«arcangelo» Gabriele perde un poco l'«aureola» del Vate e dell'Eroe, ma conserva saldamente le ali pure e possenti del Poeta.

Supplemento all'edizione odierna del Giornale di Brescia.

€ 6,90 + il prezzo del quotidiano

Il presente volume non può essere venduto separatamente dal quotidiano.

PIETRO GIBELLINI

GABRIELE D'ANNUNZIO

GIORNALE DI BRESCIA

In copertina:

particolare del Ritratto di Gabriele d'Annunzio (1916).
Tempera su tela, cm 210 x 149 di Ercole Sibellato.

Progetto: Studio grafico Andrea Musso

PIETRO GIBELLINI (Pralboino 1945) filologo e critico, insegna Letteratura italiana all'Università di Venezia.

È fra i maggiori studiosi dell'opera dannunziana, di cui dirige l'Edizione Nazionale.

PIETRO GIBELLINI

GABRIELE D'ANNUNZIO

L'ARCANGELO SENZA AUREOLA

PIETRO GIBELLINI

GABRIELE D'ANNUNZIO

È con Gabriele d'Annunzio (Pescara 1863-Gardone Riviera 1938) che si apre Piccola Biblioteca Bresciana, collana che riporta nel nome stesso la vocazione cui aspira: offrire in forma divulgativa ma parimenti qualificata analisi di personaggi e su momenti particolarmente significativi della storia bresciana. Di qui l'idea di affidare l'ouverture all'Imaginifico, poeta-soldato che gode di una fama internazionale ma che è anche un personaggio «bresciano» che in riva al Garda trascorse l'ultima stagione della sua splendida vita e creò il Vittoriale, singolare monumento alla patria e al proprio genio. In questo profilo, che si staglia tra puntuali richiami biografici e un dettagliato corpo a corpo con i capolavori mettendo capo a una ricostruzione critica della ragioni di un culto che è il dannunzianesimo, l'«arcangelo» Gabriele perde un poco l'«aureola» del Vate e dell'Eroe, ma conserva saldamente le ali pure e possenti del Poeta.

In copertina:

particolare del Ritratto di Gabriele d'Annunzio (1916).
Tempera su tela, cm 210 x 149 di Ercole Sibellato.

Progetto: Studio grafico Andrea Musso



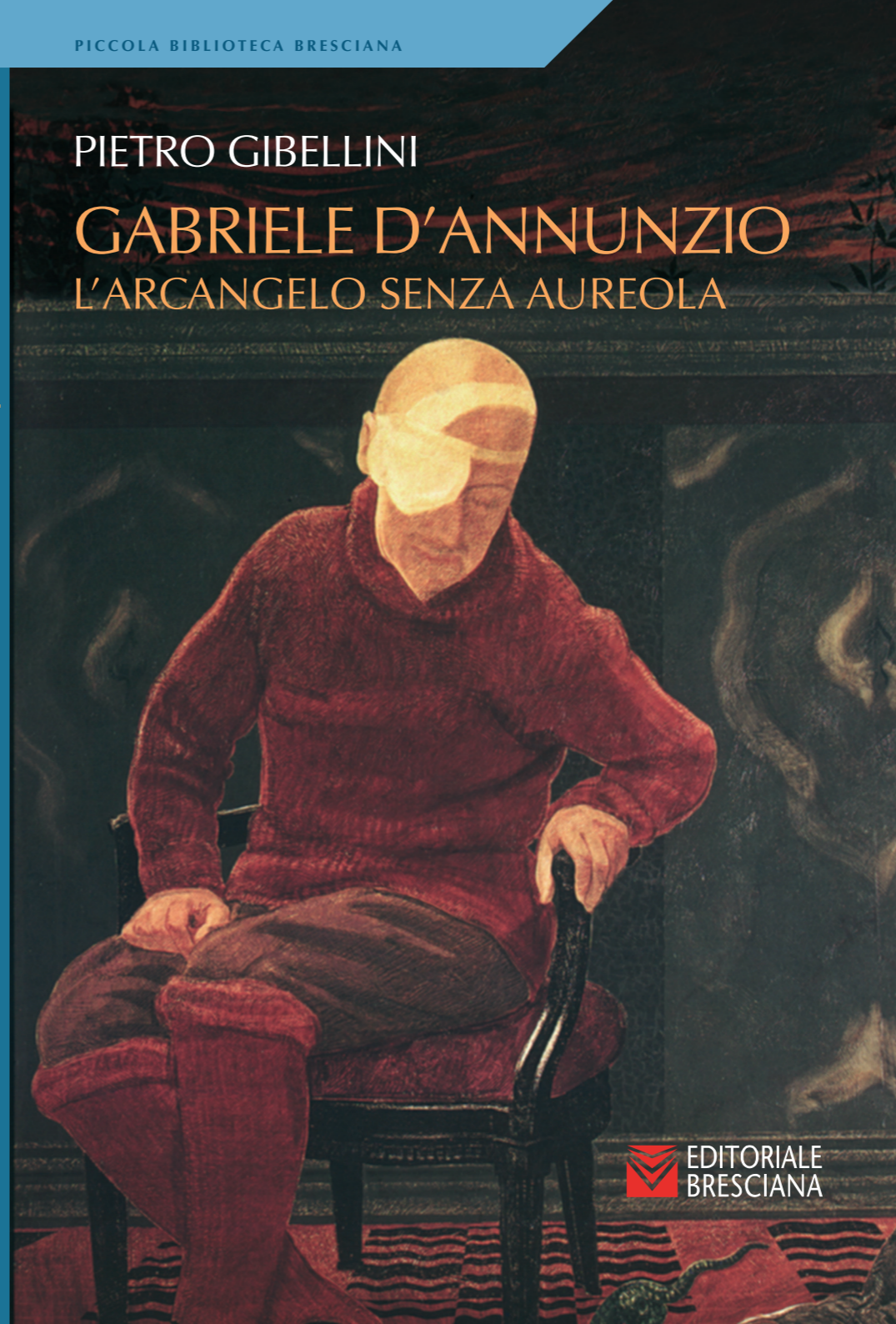
€ 9,00



**EDITORIALE
BRESCIANA**

PIETRO GIBELLINI (Pralboino 1945) filologo e critico, insegna Letteratura italiana all'Università di Venezia.

È fra i maggiori studiosi dell'opera dannunziana, di cui dirige l'Edizione Nazionale.





PICCOLA
BIBLIOTECA
BRESCIANA

PIETRO GIBELLINI

GABRIELE D'ANNUNZIO
L'arcangelo senza aureola

EDITORIALE BRESCIANA

© 2008 Editoriale Bresciana S.p.A.
Via Solferino, 22 - 25121 Brescia

Prima edizione: febbraio 2008

ISBN 978-88-95739-00-7

INTRODUZIONE

D'ANNUNZIO BRESCIANO?

Ma che c'entra Brescia, con d'Annunzio? Vero è che a Gardone Riviera, il cinquantottenne Comandante reduce da Fiume si installò nel 1921, vivendoci fino alla morte, avvenuta nel 1938: una bella fetta della sua vita inimitabile. Ma nella villa già appartenuta a un colto critico d'arte tedesco e trasformata nel Vittoriale degli Italiani, monumento a sé prima che all'Italia vittoriosa (a che prezzo...), il Vate con la sua corte si chiuse in volontaria clausura, con uscite sempre più rade, e imponendo ai visitatori anticamere sempre più lunghe. È l'ultimo scenario della tumultuosa vicenda biografica di questo forsennato dello scrivere e del vivere, che di scenari ne ha conosciuti più d'uno. I primi glieli hanno imposti il caso che l'ha fatto nascere in Abruzzo e il padre, che l'ha mandato a studiare in un rinomato collegio toscano. Gli altri se li è scelti lui con l'oculata strategia di un veemente costruttore del proprio destino. Le tappe del suo vivere inimitabile obbediscono alla geografia culturale e al disegno formativo e promozionale di uno scrittore che fu uomo d'azione, anche come scrittore. E i suoi luoghi diventano ad un tempo patrie dell'anima di un uomo «multanime» e sfondo ideale per l'icona del personaggio condannato o vocato a essere pubblico anche nella sfera della sua presunta *privacy*. Ripassiamoli mentalmente, i luoghi dell'Immaginifico. L'Abruzzo dell'infanzia, *buen retiro* per l'attività creativa di un intellettuale troppo dissipato e distratto nei clamori della capitale, diventa presto un luogo favoloso; l'Eden selvaggio delle opere giovanili, fra violenza e misticismo, il mon-

do originario e corale del capolavoro tragico; la terra «forte e gentile» promossa a mito personale nelle tarde pagine memoriali (in Abruzzo il Vate non tornò perché non avrebbe avuto senso tornarvi, e il pensiero della madre rimase accuratamente confinato nella memoria *post mortem*).

E la Toscana? Dall'*imprinting* del collegio pratese agli anni della Capponcina, Firenze, antica capitale artistica e recente capitale politica d'Italia, si offre come culla della sua lingua eletta e ideale cornice del suo impegno artistico, trasformata com'è nella nuova Atene che ha fatto rinascere le muse trasmigrate dall'Ellade nell'età dell'Umanesimo e di quel Rinascimento di cui Gabriele vuol farsi restauratore.

Roma, capitale politica e mondana l'ha scelta negli anni della sua ambiziosa ascesa, assetato di entrate, di contatti culturali e pronto a cogliere gli spunti d'arte che la scenografia dell'Urbe gli schiude di continuo. Quando deve lasciare Roma, opta per Napoli, allora centro vivace di letterature e giornalismo.

Firenze rinascimentale e la Versilia ancor vergine, fra la villa della Capponcina e le vacanze sui lidi di Alcyone sono lo sfondo perfetto del suo credo poetico: «Natura ed arte sono un dio bifronte».

Quando poi i debiti lo costringono ad andarsene in volontario esilio, la Francia è la mèta ideale: Parigi è la capitale culturale d'Europa, anzi del mondo, come Gabriele sa benissimo, avendola scelta da tempo quale vetrina per i suoi romanzi e per il suo teatro. Attraverso il francese ha letto gli inglesi e quel che sa di Nietzsche, e in quella lingua rilegge per comodità nella versione a fronte i classici greci e latini. E quando è là, non esita lui stesso a comporre in francese, non ancora rimpiazzato dall'inglese come lingua franca della cultura. Allo scoppio della guerra, come non battersi perché l'Italia scenda in campo a sostegno della dolce sorella latina?

Tornato in Italia, il cinquantaduenne poeta-soldato s'installa a Venezia che già era stata sua breve patria d'elezione (con Eleonora Duse): è l'ideale retrovia del fronte. Ma è anche la Firenze orientale, non «città del silenzio», ma «città di vita», con la sua gloria d'arte e di potenza marittima che ora può rinnovarsi, col sogno di un Adriatico *mare nostrum* e di Fiume italiana.

E siamo al Natale di sangue del 1920, dunque alla vigilia del suo arrivo sul Garda bresciano. Le truppe del governo italiano aprono il fuoco sui Legionari e il Comandante, leggermente ferito e riluttante a far spargere sangue fraterno, sgombera dalla città istriana (che grazie alla sua impresa verrà più tardi assegnata all'Italia). È a questo punto che la sua scelta cade su Cargnacco, come allora chiamano Gardone di sopra. Perché? Intanto c'è una graziosa villa nel verde da cui si domina il lago: apparteneva a un critico d'arte tedesco, Heinrich Thode (il turismo gardesano della *belle époque*, prevalentemente invernale, è soprattutto mitteleuropeo e nordico), ed entrando nel conflitto l'Italia ha confiscato i beni dei «nemici» per sostenere le vedove e gli orfani di guerra. D'Annunzio ha dunque per un prezzo conveniente un *buen retiro*, provvisto per lo più di una bella biblioteca: il posto ideale per finire il *Notturmo*. Ma quell'appartato eremo che man mano ingrandirà nel Vittoriale, è anche strategicamente vicino alla nuova capitale dell'azione politica, economica ed editoriale: Milano. Perché se Ariel ha lasciato l'arco per il flauto, i suoi devoti legionari sono ancora armati, e non aspettano che un suo cenno. Mussolini li vede come concorrenti più che come alleati. La misteriosa caduta dal balcone del Vittoriale taglia fuori il Vate dall'incontro con Mussolini che medita la marcia su Roma. Caduta sospetta ma probabilmente accidentale: una coppa di spumante per il quasi astemio, una *avance* galante alla sorella della sua compagna, una spinta difensiva di lei (o della gelosa

Bàccara) e giù, il volo dell'arcangelo senza aureola finisce con una commozione cerebrale. Pian piano il Vittoriale diventa un non-luogo, un paese irreali: una citazione del suo ambiente mediterraneo, adagiata tra la brumosa pianura e i contrafforti alpini; la fabbrica permanente di un grande mausoleo della patria e di sé. Libro di pietra, il Vittoriale non è neppure parte di Gardone: è una chiusa reggia di piacere e di malinconia, un opificio e un monastero, collegata con mille messaggeri e una fitta corrispondenza al resto del mondo: non a Brescia e al Bresciano, se non per episodici o domestici contatti: giardinieri e cameriere, artigiani e fornitori, il docile architetto e il medico fidato, qualche nome distinto della cultura o della politica, i frati di un convento vicino (non certo la Curia, con cui non mancò un momento di frizione), qualche dama e molte donnine. Troppo poco per parlare di un d'Annunzio bresciano, semmai di un d'Annunzio esule nel Bresciano.

A correggere il giudizio, non bastano le tracce bresciane nell'opera precedente: non i cenni al circuito aereo di Montichiari nel *Forse che sì forse che no* (1910), l'occasione in cui lo vide un inviato straniero di nome Franz Kafka, che ne tracciò un acre e ironico profilo. E neppure in uno dei sonetti sulle *Città del silenzio* (1903), dedicato appunto a *Brescia*. Ricordate?

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

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

Bella nel peplo dorico, la parma

poggiata contro la sinistra coscia,
la gran Nike incideva la sua parola.

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

Non saprei dire se l'«ansia della voluttà promessa» fosse quella della Vittoria di bronzo il cui ritrovamento scosse tutta l'Italia, a partire dal gran Carducci, o quella di qualche calda e vivente Afrodite (dea che recenti interpreti vedrebbero nella figura bronzea prima che l'aggiunta delle ali la trasformasse in Nike). Certo è che nel sonetto la statua è corsa davvero con sveltezza da «fuggitivo», giusto per ribadire l'idea di una città guerriera, che affiora in un altro passo di *Elettra*, nei versi dedicati *Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti*, i fratelli caduti per la causa risorgimentale, il primo dei quali «dorme leggero sul cuore / di Brescia fedele».

Brixia fidelis, già, alla sua cara Serenissima (ma il bel-l'epiteto pare preesistesse alla soggezione della nostra città al Leone di San Marco). Città non solo guerresca, se nei tardi scritti troviamo l'elogio della facciata rinascimentale della Chiesa dei Miracoli, a tacer della bellezza e della malinconia del paesaggio lacustre che così spesso affiora nelle lettere e negli appunti diaristici della vecchiaia. Troppo poco, comunque, per autorizzarci a parlare di un d'Annunzio bresciano.

Del resto, fu forse Brescia una città dannunziana? In verità, un po' di dannunzianesimo era sparso in tutta Italia, e non poteva mancare da noi. Il *dandy* raffinato, il seduttore fortunato, il poeta laureato, l'eroe decorato, l'orbo veggente... come non sentirne il fascino? C'era una Brescia alto-borghese che poteva farsene sedurre, una Brescia patriottica e una Brescia fascista – quella di Augu-

sto Turati – pronte a farsi esaltare da d'Annunzio (anche se dannunzianesimo e fascismo sono solo in parte sovrapponibili per ideali, e poco o nulla per stile). Ma Brescia era anche la città di radicate tradizioni popolari e soprattutto cattoliche, per di più con un vescovo ostile al fascismo. Una città dal fondo lombardo, avvezza a lavorare ma taciturna o impacciata con la lingua, da sempre educata alla virtù della modestia, votata all'*understatement* e infastidita dagli atteggiamenti esibizionistici e di esaltazione. Dovevano, i più, condividere le riserve che il lombardissimo Carlo Emilio Gadda nutriva nei confronti del Vate, che pure rispettava come combattente in quella guerra in cui l'Ingegnere-alpino aveva perso un fratello e patito la prigionia. Ma quanta irritazione per la tronfia retorica e la condotta del dongiovanni spendaccione che gli ricordava da vicino Ugo Foscolo, da lui detestatissimo! E quanto amore, invece, per l'introverso e pensoso Manzoni, invisito al libertino Gabriele!

A ben vedere, Brescia non era stata filo-manzoniana più che filo-foscoliana, anche se il poeta dalle fulve basette ci aveva soggiornato e stampato i suoi *Sepolcri*? No, se l'accusa mossa a Brescia di essere città *litteris inimica* è ingiusta, non possiamo negare che Brescia fu ed è ancora in buona parte lontana da d'Annunzio, cui pure negli ultimi decenni tanti studiosi bresciani hanno dedicato scritti illuminanti (li ricordiamo nella Bibliografia): e, francamente, non credo sbagliato mantenere pesanti riserve di natura ideologica e morale su questo personaggio, osannato e poi denigrato e poi nuovamente celebrato per i suoi discutibili gesti piuttosto che per i suoi testi.

E tuttavia, scremati i gesti, restano i testi. E anche togliendo dalle troppe pagine scritte dall'Imaginifico quelle in cui l'artificio offusca l'ispirazione, e l'oratoria vince sulla poesia (ma sempre con stile ed eleganza) come negare che quella di Gabriele d'Annunzio è una delle voci più al-

te della nostra civiltà letteraria? Che la fa grande nel mondo accanto a quelle di Dante e di Petrarca, di Boccaccio e di Machiavelli, di Leopardi e di Manzoni, di Belli e di Verga, di Pascoli e di Pirandello, e di pochi contemporanei, se pur ve ne siano? Di più: rispetto a questi grandi compagni d'Annunzio ha una risonanza europea, anzi mondiale – dall'America al Giappone – che non teme confronti: se si aggiunge la geniale idea di creare una Fondazione cui affidare la custodia della casa, degli archivi e della biblioteca, la gestione dei diritti d'autore e la promozione degli studi, viene da chiedersi se davvero Brescia non abbia peccato d'omissione lasciando che il governo del Vittoriale venisse deciso nei corridoi dei ministeri romani senza prendersene troppa cura: ma questa è una storia ancora da scrivere.

Poeta e drammaturgo, narratore e prosatore d'arte, d'Annunzio lascia alla caducità del tempo e al variare del costume gli splendori e le miserie della sua vita «inimitabile», ma lascia al cielo senza tempo dell'arte molte pagine indelebili. Era giusto, perciò, che la collana dedicata ai «bresciani» che valgono ben oltre l'ombra della Pallata e i ponti del Mella, partisse proprio da lui.

* È parso opportuno corredare il testo con alcune illustrazioni, provviste di brevi didascalie, per fissare le fasi salienti della vita di Gabriele d'Annunzio: che tra l'altro può dirsi pioniere della civiltà dell'immagine e maestro nel creare l'icona di sé. Scelte con l'aiuto di Francesca Nodari, queste «immagini dell'Imaginifico» percorrono in una essenziale fotobiografia le tappe della sua vita «inimitabile», mostrando varie facce della sua personalità poliedrica e «multanime»: l'abruzzese e l'europeo, il dandy mondano e l'asceta dello scrittoio, il voluttuoso dongiovanni e l'eroe spericolato; soprattutto l'eterno fanciullo e il vecchio sognatore, accomunati da un'ansia d'azzurro, l'azzurro di un «arcangelo senza aureola».

LE OPERE, I GIORNI, IL MITO

1. *Vita «inimitabile» di uno scrittore d'azione*

Chiamò «inimitabile» la sua vita, che dichiarò di voler vivere come un'opera d'arte. E l'arte, per lui, non doveva «imitare» ma «continuare» la natura: come in un gioco di specchi, gesto e testo si rimandano reciprocamente, alimentando il mito senza eguali dello scrittore d'azione, che emula nella condotta audace e trasgressiva i frutti della sua sensuale immaginazione, facendosi nella vita «doppio» dei suoi personaggi letterari e modellando questi sulla propria autobiografia, reale o mitizzata.

La vita «inimitabile» di Gabriele d'Annunzio comincia il 12 marzo 1863, quando nasce a Pescara, allora piccolo borgo di pescatori. L'Abruzzo dove trascorre l'infanzia e, per lunghi intervalli, la giovinezza, è una terra della quale, nelle pagine più immediatamente legate al vissuto o nel tardivo recupero memoriale, d'Annunzio accentuerà i tratti selvaggi e mistici. L'Abruzzo sarà per lui una «patria dell'anima» e un «mito» antropologico, centralissimo per intendere l'uomo e lo scrittore. Quella regione appartata, da poco tolta al regno borbonico, non può essere un ambiente adatto alla formazione culturale del primo figlio maschio di un uomo non privo d'ambizioni, Francesco Paolo, che ha lasciato il cognome nativo – Rapagnetta – in favore di quello dello zio adottivo, d'Annunzio. Su quel cognome, combinato col nome, Gabriele giocherà spesso

presentandosi come angelo annunciatore, anche se senza aureola.

A undici anni il padre lo invia in uno dei collegi più prestigiosi d'Italia, il Cicognini di Prato. Non è una scelta irrilevante: la borghesia provinciale, che per le sue ambizioni confida nella Nuova Italia, volge lo sguardo a Firenze, capitale linguistica della nostra cultura, e transitoriamente anche capitale politica nella fase di passaggio tra Torino e Roma. Il maturo d'Annunzio ricorderà l'approccio traumatico col nuovo ambiente: deriso sui banchi di scuola per la pronuncia abruzzese, rivolgerà alla purezza della lingua una strenua dedizione; spingendosi fino all'eccesso cruschevole. È la rivincita del provinciale ed è anche il tempo dei primi libri e dei primi amori. Il futuro poeta, studente brillante e anticonformista, si distingue presto come fanciullo prodigio. Ancora liceale pubblica a spese del padre la sua prima raccolta di versi, *Primo vere* (1879), che gli vale il crisma di un critico noto come Giuseppe Chiarini, solo più tardi severo giudice del d'Annunzio. A un eccellente classicismo di scuola, mescola lo sperimentalismo carducciano delle *Odi barbare*, cui informa soprattutto la sua seconda raccolta poetica, intitolata *Canto novo* (1882) che celebra in senso pagano e naturale l'amore per Lalla: così ribattezza classicamente l'oggetto del suo primo amore, Giselda Zucconi, la tenera figlia di un docente del liceo. È la prima donna importante della sua vita: dopo, sarà quasi impossibile tenere il conto delle conquiste di un dongiovanni quasi coatto a sedurre e a tradire, secondo un protocollo tipicamente edipico. Con Lalla intrattiene un carteggio, importante per cogliere le coordinate della sua educazione sentimentale e letteraria; ma non mancano, in quei versi, tratti populistici che inducono Filippo Turati a una favorevole recensione.

Il libro è stampato a Roma dall'intraprendente editore Angelo Sommaruga, che ne interpreta esemplarmente il

clima intellettuale e morale *fin-de-siècle*. Roma è la terza città dannunziana: lo scrittore l'ha scelta, dopo un fugace approccio con la Bologna dell'editore Zanichelli, feudo carducciano, attratto dal fervore intellettuale e mondano che si avverte nella nuova capitale e che lo distoglie presto dagli studi universitari: iscritto alla facoltà di Lettere, la frequenta sporadicamente, con l'eccezione del corso di Filologia romanza tenuto da Ernesto Monaci: la letteratura delle origini, Dante, l'antico francese, le componenti metriche e tecniche della scrittura resteranno per lui acquisti capitali.

Con la «Cronaca bizantina», Sommaruga costruisce a Roma una rivista e un movimento emblematici del decadentismo raffinato. D'Annunzio vi collabora, così come al «Capitan Fracassa», alla «Tribuna» e ad altre testate, distinguendosi come cronista mondano ma anche come critico d'arte avvertito e come aggiornato interprete dei nuovi fermenti europei. Aspirando a entrare nel bel mondo romano, sposa, dopo una fuga romantica, Maria Hardouin dei duchi di Gallese, che gli darà tre figli. Viene accolto nei salotti dell'aristocrazia romana, dove si impone come brillante conversatore. Nel 1882 Sommaruga gli pubblica *Terra vergine*, una raccolta di bozzetti modellati su *Vita dei campi* del Verga. Ma il divario dei titoli è già indizio di una ben diversa inclinazione: mentre il siciliano scava in una società di umiliati e offesi, d'Annunzio celebra, in un Abruzzo verdeggiante come una terra esotica, l'erotismo e la ferinità di uomini non «imbastarditi dalla civiltà». Nuove suggestioni (Flaubert, Zola, Maupassant) emanano dalla novellistica successiva (*Libro delle vergini*, *San Pantaleone*), più tardi selezionata e definitivamente sistemata nelle *Novelle della Pescara* (1902), pitture a tinte forti che oggi chiameremmo da scrittore-cannibale.

Roma fa da sfondo alla stagione simbolista e decadente nella carriera di d'Annunzio. La sensibilità preraffaelli-

ta si volge al Medioevo e al Quattrocento come a un'epoca di purezza, dove il misticismo sconfinava nell'estetismo e l'idealismo si vena di sensualità. D'Annunzio la assimila leggendo autori inglesi (Rossetti, Swinburne, che si aggiungono a Shelley, Keats, Tennyson) e recuperando gli scrittori coevi dei pittori «primitivi» (dal Dante stilnovista a Lorenzo il Magnifico). Al nuovo gusto si ispirano due raccolte di versi: *Isotta Guttadauro* (1886), preziosa fin dal titolo e che verrà rifiuta nell'*Isotteo*, a stampa con la *Chimera* nel 1890; e la sensuale *Intermezzo di rime* (1883), rielaborata come *Intermezzo* nel 1894, dove agiscono suggestioni d'area francese, compreso certo maledettismo baudelairiano, ma con prevalenza di cadenze simbolistiche e parnassiane. Vi si interpongono le *Elegie romane* (1887), liriche in distici dal titolo goethiano, che entro lo schema del viaggio in Italia vissuto come pellegrinaggio verso la patria dell'anima, introducono anche motivi amorosi ispirati alla nuova amante, l'appassionata Barbara Leoni. Col *Poema paradisiaco* (1893), d'Annunzio scopre il tema della «bontà», nei modi apparentemente colloquiali e sobriamente malinconici che preannunciano per certi aspetti la poesia crepuscolare.

Precursore in poesia, d'Annunzio lo è altrettanto in prosa. A uno squisito decadentismo s'informa infatti il primo romanzo, *Il piacere* (1889), libro senza azione, dove tutto sembra accadere nella mente del protagonista, modernamente sospesa tra aspettazione e memoria: la svolta narrativa cruciale consiste significativamente nel *lapsus* mentale e linguistico del protagonista che, mentre abbraccia la donna virtuosa e dolente che ha sedotto, pensa alla perduta e appassionata amante finendo per pronunciare un nome sbagliato. Il protagonista del romanzo, il poeta-pittore Andrea Sperelli, alterna tratti palesemente autobiografici dell'autore, assumendo la posa del *dandy* di matrice anglo-francese: un raffinato Des Esseintes nostra-

no, visto senza il velo d'ironia che Huysmans riservava al protagonista di *À rebours* (*Controcorrente*), mentre anticipa caratteri del Dorian Gray di Oscar Wilde. Il personaggio dannunziano è tutto teso a una visione edonistico-estetica del mondo – «il verso è tutto» – che rompe i ponti con ogni poetica pedagogica, separando l'uomo d'eccezione dalla massa: se in questo aristocratico adepto del piacere e del bello è prematuro cogliere un anticipo del Superuomo nietzschiano, vi sono però le premesse di una nozione «eroica» dell'artista che perdurerà anche dopo l'impatto con il filosofo tedesco e la scelta del ruolo di poeta-soldato.

Sul *Piacere* (oltre che sui versi) fioccano accuse di immoralità. D'Annunzio replica di aver voluto operare, sul suo personaggio, lo «studio» di un caso psico-patologico, e mostra perciò una continuità fra le istanze positivistiche del naturalismo e le nuove frontiere sperimentali. Ma in un bilancio giornalistico sulla *Prosa del 1892*, poi rifiuto come prefazione al *Trionfo della morte*, lo scrittore proclama con decisione la fine della narrativa veristica, cui deve succedere un «ideal libro di prosa moderna», svincolato dalla trama esterna e concentrato sull'indagine psichica, concepito come poema e rinfrescato alla fonte della prosa delle origini, anche sacra, in cui l'esplorazione dell'animo umano era stata operata con sonde profonde.

Anche *Giovanni Episcopo* (1891), benché dedicato alla «verista» Matilde Serao e presentato come studio dal vero, mostra un d'Annunzio che cerca nuovi orizzonti, sulla scia specialmente dei romanzieri russi, in particolare di Dostoevskij, magistrale esploratore di anime. Narra infatti la storia di un «Christus patiens», di un personaggio debole e incerto che subisce il fascino e le prepotenze di un uomo malvagio dalla volontà imperiosa, e che trova alla fine la forza di reagire col delitto.

I due libri che concludono il ciclo dei «Romanzi della

Rosa» – avviato col *Piacere* – l'*Innocente* (1892) e il *Trionfo della morte* (1894), sono ancora incentrati sull'Io: i loro due protagonisti serbano il carattere aristocratico di Andrea Sperelli, ma si caratterizzano in più accentuati chiaroscuri psicologici, mentre l'estetismo come stanchezza morale cede a un senso più tragico della vita, postulando la ricerca di un nuovo e superiore mondo etico. Nel protagonista dell'*Innocente*, significativamente scelto da Luchino Visconti per trarne una delle sue opere cinematografiche più mature, si agitano spiccate contraddizioni, non del tutto prive di radici autobiografiche: Tullio Hermil oscilla continuamente fra inquietudini adulterine e crisi di «bontà», fra impulsi d'odio e tenerezze affettuose fino alla catastrofe, quando perdona la moglie che, esasperata, ha ceduto alla corte di un altro uomo, ma espone il neonato, l'«innocente» frutto di quella relazione, al gelo mortale.

L'altro romanzo prende spunto dal motivo tipico della cultura letteraria e figurativa medievale, quello della danza macabra, legato a quell'altro del rapporto amore-morte da poco rilanciato con *Tristano e Isotta* da Richard Wagner. E il «trionfo della morte» tronca, alla fine, l'ossessione che risuona nella mente di Giorgio Aurispa sulle note wagneriane. Vittima di un'interna frattura fra l'eccesso di lucidità mentale e la tirannia del desiderio carnale, Giorgio finisce per uccidersi trascinando in un abbraccio mortale l'amante, che esercita su di lui una così forte attrazione.

Nel finale del *Trionfo della morte* si manifesta la scoperta dannunziana del pensiero di Nietzsche. La filosofia del Tedesco si fa più evidente nel nuovo romanzo (*Le vergini delle rocce*, 1895), che segna una svolta nel cammino dell'arte dannunziana: si afferma l'idea del Superuomo, che obbedisce a un suo libero ed eccezionale codice, posto «al di là del bene e del male» e affrancato da ogni mo-

rale convenzionale, proiettato verso il gesto eroico e puro. Questa svolta coincide anche col viaggio che nel 1895 d'Annunzio compie in Grecia, guardata e ripensata attraverso il filtro nietzschiano dell'*Origine della tragedia*: la greicità è riscoperta come eterno conflitto tra Apollo e Dioniso, tra olimpica bellezza e furioso istinto, in una luce ben diversa dal paganesimo moraleggiante alla Carducci e dal classicismo formale dei parnassiani, che avevano segnato la produzione giovanile.

Anche la vita di d'Annunzio, d'altronde, si connota con i tratti di un rifiuto della morale comune. Incrinato il rapporto con la moglie, d'Annunzio alterna l'amore per Barbara Leoni (i «più begli occhi di Roma») con la passione per Maria Gravina, l'aristocratica che lascia il marito e da cui ha una figlia (la Sirenetta poi evocata nel *Notturmo*), ma con la quale il legame presto si deteriora. Lasciata Roma per debiti, si stabilisce a Napoli, la capitale storica della cultura meridionale che attraversa una vivace stagione letteraria e giornalistica. Lì collabora al «Mattino» e frequenta intellettuali come Matilde Serao, Edoardo Scarfoglio, Olga Ossani. In Abruzzo, la villa ospitale dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti resta comunque il suo «altro» luogo, dove l'operosità dello scrittore meglio si esplica nel lavoro creativo che, in città, è sacrificato alle necessità degli impegni d'occasione e alle pubbliche relazioni.

Man mano che cresce la fama dello scrittore-personaggio, cambiano anche i suoi scenari. Dopo una prima stagione veneziana, in cui allaccia una relazione artistico-sentimentale con la grande attrice Eleonora Duse e ritrova Angelo Conti – l'amico degli anni romani e *petit-maitre* dell'estetismo italiano – d'Annunzio elegge la Toscana come nuova dimora: nella principesca villa della Capponcina a Settignano, presso Firenze, conduce una vita da signore rinascimentale. Si lega, nel 1896, al vivace ambiente dell'estetismo e collabora al «Marzocco», avviato dai

fratelli Orvieto, e che riunisce i «nobili spiriti» adepti del bello e Giovanni Pascoli; l'anno prima ha influenzato il programma del «Convito», la rivista fondata a Roma da Adolfo De Bosis.

Intanto gioca con disinvoltura la carta politica, optando per la destra, sotto l'influsso delle posizioni antidemocratiche di Nietzsche, ed è eletto al Parlamento nel collegio di Ortona a Mare (1897); il «deputato della bellezza» frequenta poco il Parlamento («non sono un numero legale», obietta a chi lo rimprovera di assenteismo), ma non è disattento alle svolte di fondo: quando, nel 1900, il governo di destra tenta di introdurre leggi liberticide, il Nostro, con un gesto clamoroso, abbandona i banchi dei conservatori esclamando: «Come uomo d'intelletto vado verso la vita». Mancherà però la rielezione nelle file dei socialisti.

L'ambizione politica, il bisogno di danaro, e soprattutto il sodalizio con Eleonora Duse, spiegano l'approccio al teatro di d'Annunzio. La Duse, che dopo aver lasciato Boito cerca da anni un autore che sappia rinnovare il teatro italiano, si installa in una villetta accanto alla Capponcina; a Gabriele, Eleonora sacrifica cuore, reputazione, danaro. Quello a fianco della Divina è il periodo più fertile per la produzione di d'Annunzio che, dopo la svolta del '95-'96, dà i suoi frutti migliori specialmente nella poesia e nel teatro. Preceduta da un tentativo di teatro lirico alla Maeterlinck, tutto parole e atmosfera (*Sogno di un mattino*), la tragedia *La città morta* segna l'effettivo debutto teatrale di d'Annunzio: per rappresentarla (1898) l'autore opta per il palcoscenico di Parigi, affidandone l'interpretazione alla Duse d'oltralpe, Sarah Bernhardt. All'orizzonte europeo, cui guarda da anni, sono indirizzate le traduzioni in francese delle sue opere, condotte da Georges Hérelle, in stretta collaborazione con l'autore. La «città morta» è Micene, riportata alla luce dagli scavi dello Schliemann: di fronte alle aeree maschere degli Atridi, i

moderni archeologi sembrano contaminarsi delle maledizioni che gravavano sulla stirpe celebrata dagli antichi tragici. Il protagonista finisce per uccidere la sorella, con una sorta di criminale «atto puro», per evitare il destino di adulterio che sembra ripetersi ineluttabile, ma soprattutto per toglierla a un suo inconfessabile desiderio. Volgendo le spalle al dramma borghese e verista, d'Annunzio propone la ricreazione moderna dei grandi miti tragici, in cui vagheggia la restaurazione del teatro greco, attraverso la creazione di una Bayereuth mediterranea.

Anche la *Francesca da Rimini* (1901) ruota sul perno dell'adulterio e dell'incesto. Il tema dell'incesto percorre la tragedia in versi che ha come protagonisti i due cognati amanti resi memorabili da Dante (e il linguaggio è infarcito di cadenze e reminiscenze medioevali). Meno felici erano state altre prove teatrali, ispirate a un esteriore superomismo: la *Gioconda* (1899), in cui l'eroica Silvia sacrifica le sue mani per salvare il capolavoro scultoreo del marito invaghito della modella; la *Gloria* (1899), tragedia del potere politico di una «super-femmina» tirannica e corrottrice. Ma il suo capolavoro teatrale è la *Figlia di Iorio* (1904), ambientata in un Abruzzo arcaico, mistico e selvaggio, in cui rivivono conflitti archetipali; tacciata come strega e meretrice, Mila si sublima sacrificando la sua vita per salvare quella del pastore Aligi, che l'ha amata di un amore puro e generoso e che, per difenderla, ha ucciso il padre violento e violentatore (e la scrittura ricupera suggestivi canti folklorici e antiche laudi sacre). La parte promessa alla Duse viene affidata a un'attrice più giovane: Eleonora, che tanti tradimenti amorosi gli ha perdonato, non gli perdona questo tradimento artistico e lo lascia.

In séguito il teatro di d'Annunzio, dettato sempre più spesso da pressanti necessità economiche, conosce inevitabili ripetizioni o ricerche forzate d'effetti forti, nella forma e nella sostanza: ancora persuasiva è la *Fiaccola sotto il*

moggio (1905), tragedia collocata in una dimensione fra storia e folklore: in un Meridione appartato, nel recente passato borbonico, dove ancora si perpetuano i riti dei «serpari», una novella Elettra provoca la morte della perfida matrigna sacrificando anche se stessa. *Più che l'amore* (1906) rappresenta il dramma di un uomo che, non tollerando la mediocrità del suo tempo ostile a ogni progetto eroico, non esita a uccidere un usuraio per tentare un'ardimentosa esplorazione in Africa. Due donne dominano le tragedie nelle quali la scrittura s'impreziosisce fino all'eccesso di arcaismi e cultismi: Basiliola campeggia nella *Nave* (1908), sullo sfondo di una Venezia bizantina tutta intrighi e crudeltà, mentre *Fedra* (1909) fa rivivere l'infelice creatura innamorata del figliastro già celebrata da Euripide, Seneca e Racine, qui trasformata in volitiva eroina ctònia che sceglie la morte come vittoriosa vendetta. La mistica sensualità della *Pisanelle* (1913), meretrice-santa che muore soffocata dalle rose, e il tragico incesto di *Parisiina*, che prosegue nel 1913 il ciclo malatestiano della *Francesca* (con musiche di Mascagni), preludono al congedo dal teatro, avvenuto col *Chèvrefeuille* (versione francese del *Ferro*, 1913), che è anche il congedo dall'ultimo superuomo, un Don Giovanni «al di là del bene e del male» che risulta alla fine soccombente.

Nel cuore della magica stagione creativa di d'Annunzio si colloca la poesia delle *Laudi*: il ciclo di *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* – annunciato e anticipato in riviste a partire dal 1899 – si articola in vari libri, dedicati alle Pleiadi, le mitiche fanciulle trasformate in stelle che ritmano il tempo della vita degli umani, indicando la via ai naviganti e le stagioni agli agricoltori: si tratta dunque di una *laudatio* del creato sul modello francescano, ma di un creato senza creatore, che muove dall'annuncio che «il gran Pan non è morto»: rovescio delle parole che Nietzsche aveva usato per annunciare la fine del mondo

antico. Il primo libro, *Maia* (1903), che contiene le laudi del mare, trasforma la crociera in Grecia dell'autore nella rivisitazione di un'Ellade antica e sempiterna, in cui si staglia la figura eroica dell'Ulisside, l'emulo dell'ardimento-eroe vinto solo dal fato. Il secondo libro, *Elettra* (1903), tesse le lodi degli eroi dell'azione, del pensiero e dell'arte: da Garibaldi a Nietzsche, da Verdi a Leonardo. Le lodi della terra e del cielo sono affidate invece ad *Alcione* (1903, poi riedito con la grafia *Alcyone*), vertice poetico dell'intero ciclo: il libro narra la parabola di un'estate in Versilia in cui si inscrivono le lodi di una natura panicamente (o paganamente) percepita, fino a una metamorfosi panteistica dell'uomo nel paesaggio e nel mito: dalle suggestioni simbolistiche della *Sera fiesolana* all'inebriante metamorfosi della *Pioggia nel pineto*, dall'epifania mitica della ninfa *Versilia* ai nostalgici accenti dei *Sogni di terre lontane*.

Al ciclo non compiuto, che prevedeva sette tomi intitolati appunto Pleiadi, si aggiungeranno più tardi i versi di *Merope*, celebrativi dell'impresa libica (*Canzoni della gesta d'oltremare*), e *Asterope*, ovvero *Canti della guerra latina*, per il primo conflitto mondiale. Sono testi lontani dai precedenti per tema e per forme, ora oscillanti fra cadenze di antica epica romanza e ritmi da «sublime» prosaico. Se i primi tre libri alternavano i flauti e le trombe, gli ultimi due appaiono un monotono rullo di tamburo.

La figura della Duse è al centro anche di un romanzo autobiografico come *Il Fuoco* (1900). L'atmosfera magica e giorgionescamente accesa di Venezia circonfonde il lungo romanzo che narra la complessa vicenda d'amore fra lo scrittore tragico Stelio Effrena (idealizzato *alter ego* dell'autore) e la Foscarina, matura e infelice attrice (leggi: Duse) che nel suo amore eroico accetta la passione di Stelio per una giovane cantante; ma la vicenda d'amore viene interrotta continuamente da meditazioni sull'arte (eco del

dialogo intellettuale che in quegli anni d'Annunzio va conducendo con Angelo Conti) fino alla chiusa, che vede i protagonisti commossi per la morte di Wagner. Un finale che conferma come gli eventi esterni, più esili nei primi romanzi, si riducano ulteriormente a vantaggio di quelli digressivi, che hanno nel *Fuoco* un antesignano del romanzo-saggio e della prosa d'arte.

Torniamo agli anni della Capponcina. Rotto nel 1904 il rapporto con la Duse, d'Annunzio colleziona avventure amorose (Alessandra di Rudinì, l'aristocratica fattasi poi monaca e morta in odore di santità; la contessa Mancini, toltagli dalla follia...) e debiti considerevoli. Assediato dai creditori, nel 1910 si trasferisce per «volontario esilio» in terra di Francia: prima a Parigi, poi ad Arcachon, nelle *Landes* ai bordi dell'Oceano. Qui, nel 1911, compone nella lingua d'oltralpe *Le martyre de Saint Sébastien*, musicata da Claude Debussy; rinnovando, in certo modo, l'esperimento di teatro simbolista, già tentato nel '97-'98 con il *Sogno di un mattino di primavera* e con il *Sogno di un tramonto d'autunno*, d'Annunzio lo aggancia al recupero erudito dei *mystères* e dei *miracles* medievali, dove il misticismo sfuma nel profano e nel sensuale, come suggerisce già la scelta di affidare la parte dell'efebico martiresoldato all'attrice e danzatrice Ida Rubinstein, nuda e ingioiellata. La lussuria verbale di un francese arcaico e fastoso ne è il corrispettivo linguistico.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, l'Immaginifico si fa Vate. Assume posizioni di acceso interventismo in nome della fratellanza latina italo-francese e collabora più intensamente al «Corriere della sera» di Luigi Albertini. Nel 1915 torna in Italia, arruolandosi volontario e rendendosi protagonista di clamorose imprese: il volo transalpino su Vienna, sulla quale lancia manifestini; la beffa di Bùccari, celebre per la violazione di un porto nemico a bordo di motoscafi siluranti; il bombardamento di

Càttaro, dopo un volo transadriatico. E poi le battaglie del Falti, del Veliki, le incursioni su Pola e Parenzo... Sono imprese di grande effetto propagandistico, più che militare, e tuttavia davvero rischiose. D'Annunzio fante, aviatore e marinaio piange sinceramente tanti nobili compagni caduti: questo riscatta in parte troppe pagine scritte per celebrare la necessità della guerra e persino l'ebbrezza della strage. Nelle pause della battaglia, coltiva a Venezia una relazione amorosa e musicale con una dama dell'alta borghesia, Olga Levi, «la rosa della *sua* guerra».

Anche il poeta-soldato, arruolatosi volontario a cinquantadue anni, paga il suo prezzo. Un incidente aereo (1916) lo priva per sempre dell'uso di un occhio e lo riduce per qualche tempo a una cecità totale; è costretto a scrivere su striscioline di carta, su cui registra sensazioni sottili, memorie e pensieri favoriti dall'oscurità. Ne nasce una prosa paratattica e impressionistica – spesso sconfinante nella poesia – libera da vincoli narrativi, capace di registrare e assecondare le associazioni della mente e le impressioni dei sensi. Il titolo del libro, *Notturmo*, suggerisce a un tempo un'impressione di buio, ben resa dalle xilografie di Adolfo de Carolis, e un concerto di pianoforte. La scrittura, detta «notturna» dal libro omonimo cominciato nel 1916 e pubblicato nel 1921, era già latente nei *Taccuini*, bloc-notes in cui lo scrittore usava fermare, fin dalla giovinezza, le sue impressioni, riutilizzati spesso anche a distanza di anni come «serbatoio» del poeta e del memorialista. La scrittura «notturna», o «prosa di ricerca» (così d'Annunzio la definirà, organizzando l'*Opera Omnia*, per distinguerla dalle «prose di romanzi»), nella quale l'autore non si maschera più dietro i personaggi ma parla in prima persona, caratterizzerà i testi più maturi che ne svilupperanno il carattere di prosa d'arte e di breve illuminazione: i due tomi di *Faville del maglio* (1924 e 1928), fogli memoriali o riflessivi dell'autore, che si con-

templa nel suo lavoro artistico, e il *Libro segreto* (1935), una sorta di ideale autoritratto, scritto in sostituzione di un'autobiografia a lungo promessa e mai compiuta, costruito per frammenti e illuminazioni, recuperando spesso appunti o versi vergati per un'estemporanea ispirazione e «montati» in una prosa pausata, in cui la vena malinconica e il senso acuto del mistero sono le note dominanti. L'approdo dell'ultimo d'Annunzio è dunque un *prosime-trum*, dove i confini fra prosa e poesia tendono a sparire.

Siffatta umbratile scrittura, con la sua còllida semplicità, anticipa il frammentismo vociano e influenza profondamente il «capitolo» rondesco: la nuova generazione di scrittori, raccolta intorno a «Solaria» e a «Letteratura», sarà ostile agli aspetti più retorici ed enfatici di d'Annunzio, ma lo riconoscerà maestro di un'ascesi letteraria, di una «sensualità rapita fuor dai sensi».

Oltre che nei *Taccuini*, l'approdo alla prosa di ricerca era preparato da tempo, forse fin dai primi romanzi nei quali il *plot* diegetico si assottigliava rispetto agli indugi descrittivi e introspettivi, affidati a una sintassi morbida e musicale quanto lineare e coordinativa. Questi tratti si profilano già prima della guerra: nel diario scritto nel 1908 per l'amante impazzita e pubblicato postumo (*Solus ad solam*) e nel *Forse che sì forse che no* per il quale, nel 1910, d'Annunzio riprende dopo un decennio la scrittura narrativa. Vi costruisce una storia misteriosa in cui l'immagine del labirinto compendia l'atmosfera ambigua e ir-reale in cui si muovono il protagonista, un superuomo aviatore, la sua amante e i suoi familiari, torbidi e delicati: svuotato dell'intreccio romanzesco, il *Forse che sì* resta comunque l'ultimo romanzo dannunziano. A partire dal 1911 egli comincia a pubblicare sul «Corriere della sera» le prime «faville», brevi pezzi calligrafici staccati come luminose scintille dal maglio su cui l'autore forgia un *opus* maggiore. Il *ductus* elzeviristico e autobiografico delle «fa-

ville» caratterizza anche il lungo *Proemio* biografico che d'Annunzio aggiunge nel 1912 alla ristampa in volume della *Vita di Cola di Rienzo*, riscrittura puristica del capolavoro trecentesco dell'Anonimo romano, uscita in rivista nel 1905-1906; e del tribuno che conquistò Roma con la sua travolgente oratoria si farà emulo il futuro Comandante di Fiume. Analoga al *Notturmo* per temi e modi è anche la lunga *Licenza* che, nel 1916, d'Annunzio premette alla ristampa in volume di un curioso «giallo» del 1913 (*La Leda senza cigno*). La poetica delle «faville» è nitidamente attuata nella *Contemplazione della morte*, un lungo diario-meditazione steso nel 1912, concomitante alla scomparsa del Pascoli e del suo pio ospite francese; un testo che fece supporre, a torto, una conversione religiosa di d'Annunzio, che pure fu attratto dal mistero ed elaborò più tardi una sua cristologica *religio* della Patria.

Nel tempo caldo della guerra e del dopoguerra, più che dalla squisita prosa notturna, il pubblico è preso dall'enfasi oratoria con cui il poeta-soldato accompagna la sua vistosa, ma anche rischiosa, partecipazione alla Grande Guerra. Conclusa la quale, si apre il capitolo fiumano: e il poeta-soldato si fa Comandante. La «vittoria mutilata» dagli alleati di ieri, che negano all'Italia l'Istria e la Dalmazia, spinge d'Annunzio a impadronirsi di Fiume, alla testa di volontari nazionalisti, tra cui non mancano anarchici e socialisti. E in effetti, con la sua carta costituzionale, lo Stato libero di Fiume diventa un laboratorio politico in cui si mescolano spinte nazionaliste, fermenti populistici, utopie estetico-educative. Ma alla fine del '20, nel «Natale di sangue», le truppe del governo italiano lo costringono a evacuare la città, solo più tardi assegnata all'Italia.

Il Comandante si ritira in una villa di Gardone, sul lago di Garda, che ribattezza «Vittoriale degli Italiani» e che trasforma in un monumento della guerra e di se medesimo. Una misteriosa caduta dalla finestra (probabil-

mente accidentale) gli impedisce di avere un ruolo di prim'ordine negli eventi che conducono alla marcia su Roma e al successo del fascismo. Nazionalista acceso ma non fascista, formalmente vicino a Mussolini ma con rapporti di sostanziale e reciproca diffidenza, il poeta si chiude sempre più in un romitaggio lussuoso e malinconico: adorato dagli ammiratori, celebrato da un'edizione nazionale dell'*Opera omnia*, ma sempre più isolato dal potere politico e dalla nuova cultura, vive una vecchiaia temuta e intristita dall'uso crescente degli stupefacenti e dalla pratica ossessiva dell'eros (la pianista Luisa Baccara, che l'ha seguito da Fiume a Gardone, è divenuta solo la signora del Vittoriale, mentre il Vate colleziona amori fuggitivi o rapporti para-mercenari). Tra i suoi testi ultimi, l'adesione entusiastica all'impresa d'Etiopia (*Teneo te Africa*) e una tempestiva satira contro Hitler; testi in cui le radici storiche e culturali (il mito di Scipione africano, il senso della fratellanza latina contro i barbari germanici) prevalgono sulla concreta valutazione politica. Quando si spegne, per un colpo apoplettico, il 1° marzo 1938, d'Annunzio è un vate piuttosto incensato che ammirato.

2. *Ragioni di un culto: il dannunzianesimo*

D'Annunzio muore, ma comincia, anzi continua il suo mito: il dannunzianesimo.

A pochi autori, infatti, si può applicare un «-ismo» tanto solido e pertinente come a d'Annunzio. Se per altri l'espressione può designare un calco formale («dantismo»), una scuola poetica («petrarchismo»), una scelta di stile e di pensiero («leopardismo»), o persino un eccesso all'interno dell'opera dell'autore medesimo (il «pirandellismo» di certo Pirandello), per d'Annunzio tutte queste funzioni coesistono, e agiscono con un'intensità che teme pochi confronti. Il «dannunzianesimo» designa, a un tem-

po, un insieme di atteggiamenti stilistici e comportamentali, alla cui radice sta lo stesso d'Annunzio, e la sua programmatica commistione fra letteratura e vita, fra gesto e testo, fra parola e azione. Prima di verificarsi negli eventi, la trasformazione dell'«Imaginifico» in «Vate», che dava forma ai miti collettivi, e poi in poeta-soldato e «Comandante», che coniugava la sua personale aspirazione eroica con la causa della nazione, era già latente; il «manifesto» dell'*Alcyone*, che incarna l'*ars poetica* globale di d'Annunzio, ha al suo centro la figura del *Fanciullo*. Se Pascoli ha affidato all'immagine del *Fanciullino* il compito di impersonare la sua poetica intimistica, la sua infantile capacità di stupirsi di cose piccole e quotidiane, d'Annunzio oggettiva la sua arte nella figura mitica di un divino adolescente, che assomma tratti di Ermes e di Orfeo. Egli ha un occhio azzurro e uno nero, canta la luce e l'ombra, e come d'Annunzio oscilla fra lo splendore solare della vita e il fascino notturno del mistero; sa con uguale perizia trasformare le canne in flauti melodiosi o in archi per saettare. Proclamando l'intento di vivere la propria vita come un'opera d'arte, d'Annunzio mostra di considerare i gesti e i modelli proposti nella sua finzione e nella sua esibita biografia come parte integrante del «messaggio» insito nei suoi testi.

Provvisto di sensibilità sociologica, lo scrittore coglie «l'orizzonte di attesa». Siamo nel momento in cui la civiltà industriale segna un vistoso balzo in avanti, aggrega in una classe più vasta e omogenea i ceti subalterni, ai quali si rivolge nell'Ottocento maturo l'attenzione di un Verga e di un nutrito filone populista, e porta per converso a una rapida ascesa un nuovo ceto, che cerca un modello culturale e un'identità adeguati al nuovo prestigio. Il fenomeno è complesso e variegato, ma spiega in qualche modo la diffusa reazione al pensiero positivista, che pure ha alimentato il rapido progresso economico e sociale. Sulla medio-

crità di una borghesia che tende a nobilitarsi mediante la riscoperta e il rinnovamento del *cliché* aristocratico versa, ad esempio, acidi amari in elegantissime edizioni fuori commercio l'aristocratico Carlo Dossi, capace di slittare da un superiore snobismo a un fastidio antiborghese di matrice anarco-socialista: la borghesia diventa il bersaglio polemico degli «scapigliati» delusi dall'Italietta moderata che ha intristito le aspirazioni eroiche del Risorgimento.

D'Annunzio intuisce che su questa spaccatura si aprono ampi spazi per la moderna industria editoriale favorita dal ridursi dell'analfabetismo e collegata con la nuova espansione del giornalismo, che sta bruciando le tappe. Lo scrittore fornisce così al vasto pubblico, con i testi e con i gesti, il modello neo-aristocratico in cui riconoscersi o in cui evadere miticamente. Le cacce alla volpe, le cronache mondane, i duelli alla spada, gli amori reclamizzati propongono una figura perfettamente in linea con i personaggi eccezionali e «inimitabili» dei romanzi dannunziani, stesi in uno stile spesso agghindato e falso-antico, proprio come gli arredi della sua villa principesca fotografata dalle riviste illustrate.

All'aristocratico di massa si aggiunge il chiacchieratissimo Casanova. Il suo rapporto con le donne interpreta e anzi guida lo stile della *belle époque*: il dannunzianesimo è anche uno stile per l'amatore incline a donne eccezionali, secondo la duplice veste della femmina-pantera o del tenero giglio; relegate in realtà a oggetto, e travestite con pseudonimi, come fantasmi mentali del poeta: dalle amanti della Capponcina a quelle dell'esilio francese fino alla malinconica clausura nella gabbia dorata del Vittoriale. E con un passaggio progressivo dal bel mondo artistico, nobiliare o alto-borghese (alle donne già ricordate si aggiunge la marchesa franco-russa de Goloubeff, a tacere di relazioni volanti come quella con l'eccentrica marchesa Casati Stampa) a qualche attricetta o peggio: triste *harem* re-

gistrato nel diario da Aélis Mazoyer, cameriera *bonne-à-tout-faire* negli anni del Vittoriale: un delirio orgiastico col sussidio della droga, una vera mania che ha fatto sopporre persino la morte per suicidio del vecchio satiro divenuto impotente. Nel poeta che si vantò d'aver compiuto la tredicesima fatica di Ercole, il possesso di innumerevoli amanti, si avverte con inquietudine l'assenza di un vero interesse per la persona reale e irripetibile di una donna, ma la tensione verso una femminilità indistinta, con quel misto di prepotenza e di timore che vietano al Don Giovanni un rapporto durevole e autentico. Ma se chi indaga sospetta in Gabriele un Narciso con complesso edipico, la favola dell'instancabile amatore corre, e contribuisce al mito.

E non è forse un seduttore, l'arringatore di folle? L'immagine della donna, o espressioni a lei connesse, sono usate dal d'Annunzio per designare la folla, verso la quale mostra, a un tempo, volontà di dominio e quel distacco superiore che cela timidezza, desiderio di separatezza. Se da un lato il poeta ostenta lo spregio della folla e si proclama scrittore per pochi e scelti lettori, procurando la veste più raffinata ai suoi libri e scegliendo con cura carta, copertina, caratteri di stampa, fregi squisiti e preoccupandosi di propiziarne il lancio con annunci e interviste, dall'altro cura i rapporti giornalistici.

Sì, il mago della comunicazione, d'Annunzio passa dalle trovate autopromozionali (a partire dal fingersi morto per far parlare di uno dei suoi primi libri) alla pubblicità su commissione: richiestogli un nome dalla Fabbrica Italiana Automobili Torino, la battezzò Fiat associandovi uno *slogan* para-biblico, giocato sul *fiat lux* e sul *fiat voluntas tua*: «Fiat, parola della creazione e della volontà». Giornalista egli stesso e scrittore d'appendice (più di un suo romanzo esce a puntate in *feuilleton*), intuisce le grandi possibilità del cinema (nel '14 firma il primo «colosso»

cinematografico, *Cabiria*, ideato in realtà e realizzato da Giovanni Pastrone), si assicura l'attenzione degli editori più dinamici (da Sommaruga a Treves, infine a Mondadori), sollecita presso i pubblici poteri la stampa dell'*Opera omnia* (in Edizione nazionale dal 1927), delizia i bibliofili con tirature speciali e facsimili d'autografo e non dimentica, naturalmente, il grosso pubblico, cui riserva le edizioni tascabili.

La bifronte inclinazione aristocratica e populista, destinata paradossalmente a una borghesia ancora priva d'identità culturale, non è irrilevante nemmeno per l'intelligenza del d'Annunzio politico. Lo spregiatore degli «idolatri» plebei, l'*alter ego* di Andrea Sperelli che nel *Piacere* ostenta indifferenza per i «bruti morti brutalmente» nell'eccidio di Dogali, il sosia di Stelio Effrena che nel *Fuoco* paragona la folla a una mostruosa Chimera, non esita però a celebrare in versi la festa del primo maggio, a cantare le nuove masse operaie e le loro macchine, a conferire accenti populistici al suo interventismo. Il «produttore della bellezza», il capofila della poesia di massa che trasforma in «opificio» la propria attività letteraria, riesce in modo singolare a conferire veste mitico-eroica alla guerra inutile, legando intorno al nazionalismo dell'impresa fiumana forze più vaste e disperate.

Si dice giustamente che se d'Annunzio non fu fascista, il fascismo fu dannunziano: lo stile dell'oratoria dannunziana, che ereditava dalla linea risorgimentale e mazziniana la tecnica di applicare il linguaggio sacro agli ideali profani della patria e della politica, trasmise più d'un tratto alla retorica tribunizia di Mussolini, pur nella sostanziale diversità del registro.

La concomitanza oggettiva di alcuni caratteri nazionalistici, autoritari e populistici nel «fiumanesimo» dannunziano e nel fascismo induce ad altri confronti: come il regime diede una risposta politica alle frustrazioni della pic-

cola borghesia, così l'operazione praticata dal poeta nell'ambito privato, attraverso temi e modi della sua opera, contribuì alla nobilitazione eroica e alla legittimazione-sublimate di sentimenti piccolo-borghesi, dal mito del successo al sogno di una vita amorosa libera e spregiudicata. L'ostilità che il mondo cattolico riserva alla sua opera, dietro la più banale accusa di immoralità e di ateismo, cela una ben diversa idea di «promozione umana» maturata da Leone XIII in poi: simile, per più evidenti e strette ragioni politiche, all'avversione della cultura socialista. Sono, queste, riserve ideologiche e meglio direi valoriali che appaiono tutt'altro che immotivate, ma che non possono far negare l'assoluto rilievo avuto da d'Annunzio nella vicenda storico-culturale e la qualità eccelsa di certi suoi testi. Lo riconobbero i poeti e gli scrittori del Novecento, che cercando magari vie diverse od opposte a quelle dannunziane non poterono prescindere da lui. Se Guido Gozzano e i crepuscolari, che tanto impararono dal *Poema paradisiaco*, vollero liberarsene con la parodia e l'ironia, i futuristi riconobbero in quel «passatista» un maestro di modernità e di vitalismo attivo. Cecchi e i rondeschi lo salutarono pioniere della prosa d'arte, e persino l'ermetico e spiritualista Mario Luzi fu ammirato dall'ascetica dedizione di Gabriele all'altare dell'arte; e tracce del suo linguaggio suggestivo e musicale si avvertono in poeti tanto diversi, da Dino Campana a Clemente Rebora e a Eugenio Montale che pure voleva distinguersi dai «poeti laureati» che amano piante «dai nomi poco usati». Dietro l'antidannunzianesimo, insomma, si cela una forma di cemento con quella pietra d'inciampo rappresentata da quello scrittore che sperimentò tante vie, antiche e nuove.

II

LE CHIAVI DELLA CRITICA

1. *Dal naturismo al naturalismo*

«Natura e arte sono un dio bifronte»: così suona un celebre verso di *Alcyone*. L'approccio di d'Annunzio alla natura, persino nell'annotazione immediata dei *Taccuini*, passa attraverso il filtro di diffuse memorie letterarie e di un ricco vocabolario (precocemente assimilato e costantemente rinfrescato con la consultazione dei dizionari, dall'italiano del Tommaseo-Bellini al latino del Forcellini o a vocabolari tecnici e speciali). Ma è innegabile che l'attenzione alla natura e alla «naturalità» delle sensazioni rappresenti un vero filo conduttore dell'opera dannunziana. Dilettante di pittura, il poeta di *Canto novo*, delle giovanili liriche sparse e il novellista di *Terra vergine* tende all'acquerello, alla marina, al bozzetto visivo, e attinge volentieri a una tavolozza accesa, dove si avverte il riflesso del sodalizio artistico con il pittore Francesco Paolo Michetti.

L'adesione alla natura e al «vero» che il giovane critico d'arte della «Tribuna» ammira nei paesaggisti e che il giovane poeta e novelliere mette in atto non significa adesione al verismo letterario. Benché ricche di calchi stilistici verghiani e mimate spesso su temi analoghi a quelli di *Vita dei campi*, le novelle dannunziane mostrano già tratti originali, anche se immersi in una scrittura discontinua. «Naturista», affascinato lettore di Darwin, d'Annunzio celebra nel crepitare della stagione e nel lussureggiare della vegetazione il calore dei sensi: i «primitivi» della sua

Terra vergine sono mossi da istinti elementari, quasi ferini, suggeriti da uno *struggle for life* che sembra anteriore alla civiltà pur semplice, ma organizzata in un intreccio di riti sociali e di rapporti economici, entro cui si collocano i drammi di *Vita dei campi*. Così, mentre Verga adegua il suo punto di vista e la sua voce a quella dei suoi rustici, costruendo il miracolo di una «dialettalità» fatta lingua, d'Annunzio intarsia fra crudi dialettalismi e sintagmi squisitamente verghiani (frasi foderate, «che» irrazionali, modi proverbiali) la parola scintillante di un narratore colto e distaccato.

Nei racconti successivi, confluiti poi nelle *Novelle della Pescara*, s'innesta invece la lezione dei naturalisti francesi, ma lo scavo nelle situazioni morbose e patologiche, nell'idolatria dei «primitivi» abruzzesi, riguarda piuttosto la materia descritta con una prosa distaccata che sa più di Flaubert che di Zola o di Maupassant. Ancora meno naturalista è la *Figlia di Iorio*, che pure si colloca su uno sfondo regionalistico caro alla tradizione verista e fa largo ricorso al patrimonio folklorico. Qui, un mondo selvaggio, deliberatamente collocato fuori dal tempo e dallo spazio mediante la trasfigurazione degli originari luoghi che l'ispirarono, viene assunto come esemplare bacino dei grandi conflitti mitico-archetipali: quelli che oppongono il padre Lazzaro al figlio Aligi per il possesso di una donna (e si avverte l'eco del conflitto ancestrale e biblico fra il contadino Lazzaro-Caino e il pastore Aligi-Abele), la coscienza ispirata dall'angelo alla ferrea legge dei padri, l'infrazione del rito, il «diverso» alla «tribù» (si noti che la protagonista condensa vari tratti dell'emarginazione: è forestiera, è di liberi costumi, pratica la stregoneria). L'eco di qualche canzone popolare, per la quale d'Annunzio poté giovare della collaborazione del folklorista Antonio De Nino, non contraddice l'arcaica letterarietà che sorregge un linguaggio capace di mimare antiche laudi religiose.

Anche la premessa d'autore che sostiene i romanzi «mondani» è naturalistica: si tratterebbe di studiare, infatti, casi psico-patologici. Come Verga, che un critico definì con felice concisione «terra coi terrigeni, mondano coi mondani» (per spiegarne la varietà della scrittura romanzesca), d'Annunzio assume il linguaggio e l'ottica narrativa adatti all'alto rango sociale e culturale dei suoi protagonisti: una ricetta che sa di verismo. Ma sostanzialmente antinaturalistico è lo svolgimento dei romanzi, in cui la monade del personaggio-autore riempie di sé tutta la narrazione, senza definirsi, se non raramente, in un rapporto con la storia e con la società. Quanto alla *tranche de vie*, alla resa d'ambiente, cara al programma naturalistico, i romanzi sembrano limitarsi a distanziare i «diversi» in una massa anonima, e a fare dei personaggi dei «doppi» del protagonista, per simmetria o antitesi: varianti permanenti di un dilemma fra volontà di potenza e generosa dedizione, che si riscontra anche nelle figure femminili, oscillanti fra il tipo della sensuale nemica e quello della vittima sacrificale. Alla sostanziale omogeneità d'ambiente, che accomuna il protagonista a una stretta cerchia di eletti nel bene o nel male, si aggiunge l'omogeneità del linguaggio, steso con patina preziosa nei dialoghi come nelle parti descrittive. Alla polifonia tipica del romanzo ottocentesco, d'Annunzio sostituisce una scrittura uniforme, tendenzialmente lirica: la concezione del romanzo come «poema» va perciò al di là del libro per cui venne formulata (*Le vergini delle rocce*).

Nondimeno, il senso della natura è acutissimo nei romanzi, a partire dall'attacco del *Piacere* che, mostrando Roma nella luce dorata di un dolce febbraio, suggerisce il clima del libro, spalancato su quel *paysage de l'âme* che si va affermando nella nuova letteratura europea. Larga parte ha il paesaggio urbano, per lo più architettonico e quindi segnato dall'artificio umano (come i prediletti giardini

all'italiana), che consuona con l'umore del protagonista. La poetica decadente, da Baudelaire a Mallarmé, e la *Filosofia dell'arredamento* di Poe, spostavano l'accento dal *plein air* agli arredi degli interni: nella casa di Andrea Spirelli, come poi nel Vittoriale, dominano pietre dure e fiori secchi, mentre la cima di un pioppo viene inquadrata in una finestrella come in un quadro rinascimentale. Vicino al fuoco crepitante, fra i tappeti e i cuscini, la forza della natura erompe semmai dalla sensualità del corpo femminile.

Il fatto è che d'Annunzio passò dal romanzo della crisi alla crisi del romanzo. La disgregazione del romanzo naturalista avviene, del resto, già all'interno di quei romanzi che d'Annunzio chiamerà significativamente «prose di romanzo» per sottolineare la prossimità, anziché la distanza, alle più mature «prose di ricerca». Del resto, se la nascita di queste ultime viene normalmente collocata nel 1911, con le prime «faville», già nel 1906, d'Annunzio raccoglieva un volume di *Prose scelte*, enucleando a piene mani dai romanzi pagine esemplarmente antologizzabili, e introducendole con una prefazione che può ben dirsi un precoce manifesto della prosa d'arte. In effetti, la sua sperimentazione procede elaborando il proposito di un «ideal libro di prosa moderna» (il *Trionfo*), di un «poema» (le *Vergini*), di un racconto lungo scritto «senza transposizione alcuna» ma concepito come teatro mentale (il *Giovanni Episcopo*, sottotitolato appunto *Dramatis personae*) per arrivare col *Fuoco* al romanzo-saggio e col *Forse che sì* all'antiromanzo. Toccherà alla successiva «prosa di ricerca» elaborare addirittura il metaromanzo, fornendo «faville» scritte di un'opera non scritta, o inglobando nel *Libro segreto* abbozzi e progetti di opere non compiute (la *Violante dalla bella voce*, la *Madre folle...*), eppure licenziate dall'autore nel loro aspetto di non-finito, con una posizione che sta fra il michelangiologismo estremo e l'avanguardia. Quanto al libro sul libro, è appena da ricordare che molti

personaggi dannunziani sono, appunto, scrittori o artisti; Andrea nel *Piacere*, Stelio nel *Fuoco*, Alessandro nella *Città morta*, Lucio nella *Gioconda*...

Ma fin dall'esordio romanzesco, a ben vedere, la scrittura dannunziana rompe con la narrazione realistica. Se è vero che la differenza fra il romanzo dell'Ottocento e quello del Novecento consiste nel fatto che il protagonista del primo lotta per cercare il suo posto nel mondo, e quello del secondo cerca di mettere a posto il mondo nella sua testa, allora il *Piacere* è tutto già novecentesco: la trama è tutta schiacciata fra aspettazione e memoria, gli accadimenti essenziali hanno luogo proprio nella mente del protagonista; si inaugura qui un *leit-motiv* del personaggio dannunziano, sempre più preda dei suoi fantasmi mentali. Quando d'Annunzio si fa personaggio-autore del suo *Libro segreto*, rinunciando espressamente alle coordinate spazio-temporali o al filo memoriale dell'autobiografia, conclude l'opera indicando l'incertezza di ogni confine fra ragione e follia: «Tutta la vita è senza mutamento. / Ha un solo volto la malinconia. / Il pensiero ha per cima la follia. / E l'amore è legato al tradimento». La quartina, ricuperata da una carta del 1902, chiude quel libro testamentario, preceduta da alcuni significativi pensieri sull'«arte del verbo», in cui la prosa è equiparata agostinianamente alla musica, anzi a una musica in cui le pause di silenzio valgono quanto i suoni. L'oscillazione fra ragione e follia (il «dèmone» ispiratore si confonde coi deliri del vecchio scrittore), l'abolizione dei cardini spazio-temporali, la desemantizzazione della parola sono il traguardo finale della scrittura dannunziana: un approdo di segno decisamente antinaturalista.

Quanto alla malinconia, essa si manifesta nei paesaggi dell'ultimo d'Annunzio; i rari momenti *en plein air* (l'alba nella landa, il lago metallico, gli scuri cipressi) rifuggono la pienezza della luce e cedono spazio agli interni, predi-

letti nelle ore notturne. Siamo lontani dal senso celebrativo della natura nella poesia «solare». Le *Laudi* sono una *Laus creaturarum* declinata sul versante pagano: *Alcyone* muove infatti dalla parodia francescana della *Sera fiesolana* e dall'antropomorfismo delle creature («Laudata sii pel tuo viso di perla, / o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi / ove si tace l'acqua del cielo»), per approdare alla metamorfosi vegetale degli umani, nella libertà musicale e metricamente sciolta della *Pioggia nel pineto* («E immersi / noi siamo nello spirito / silvestre, d'arborea vita viventi»), e alla nostalgia dell'estate perduta (che è anche l'estate del mitico universo ellenico), nei *Sogni di terre lontane*.

Il sogno dell'antico e la malinconica coscienza del moderno segnano l'ambigua struttura del libro, tessuto come poema ma realizzato nelle schegge frammentarie delle singole liriche. Incominciato tra gli echi francescani e l'evocazione di Jaufré Rudel, delle forze fisiche libere strofe lunghe, dominanti nel cuore del poema, compone l'antitesi tra Natura e Arte. La sapienza e la felicità del risultato inducono a negare, per d'Annunzio, l'antitesi tra «letteratura» e «poesia». I momenti di più ispirata e persuasiva liricità nascono dal calcolato e armonico ricorso alla più ampia strumentazione letteraria; attingendovi con meno filtrata meditazione, in altre opere, la letterarietà degenera in vuota retorica, in esteriore manierismo.

2. D'Annunzio decadente ed europeo, ma...

Occorre dunque distinguere il sentimento della natura dal naturalismo, formula critica che mal si adatta anche al d'Annunzio ottocentesco. Ora dobbiamo chiederci se l'etichetta di decadentismo si attaglia al Pescaresc. Anche qui occorre sfaccettare il discorso. Il prototipo dell'eroe dannunziano, Andrea Sperelli, addensa, come in un campionario da esposizione, molti tratti decadenti reperibili

nello scrittore abruzzese, in sintonia con la nuova temperie europea: l'esasperato individualismo (accentuato dalla focalizzazione interna) la squisita sensibilità estetica sovrapposta a un marcato edonismo (si pensi a Walter Pater), l'ambigua commistione di sacro e profano (si ricordi la *Salomè* di Wilde, illustrata da Beardsley, o la pagina di Huysmans sul dipinto di Moreau), la stanchezza come risultato di una moralità perduta (di matrice post-baudelairiana: Rimbaud, Verlaine, i simbolisti), la nostalgia di un ideale da ripescarsi nell'arte delle Origini o del Quattrocento (Ruskin, i preraffaelliti), il culto dell'esotico (il Flaubert di *Salambô*, la moda delle cineserie), l'idea della bellezza come fiore che nasce dal fango del male (Baudelaire). Diretti o indiretti, superficiali o profondi, i rapporti di debito o di credito che l'opera di d'Annunzio intrattiene con Gide, Hofmannsthal, Valéry, Valle-Inclán (a tacere dei testi più frescamente assimilati, da Tennyson a Swinburne, da Banville a Rolland, da Nietzsche a Wagner), segnalano la dimensione europea del «caso» d'Annunzio, confermata dalla fortuna delle sue traduzioni all'estero.

La stessa monocromia dello stile dannunziano (che non esclude l'intarsio di lingue altre, ma in chiave monostilistica) e la generale assenza di un ombreggiato rilievo dei suoi personaggi collimano singolarmente con la coeva cultura figurativa, fra *art nouveau* e avanguardie formali, volta alla bidimensionalità e alla grafica. L'esibita eleganza della grafia dannunziana, che fece epoca dettando uno stile anche per l'uso del facsimile praticato dall'autore-editore, non è un esterno accidente, ma conferma il *ductus* di una scrittura intrinsecamente incline alla limpidezza più che alla complessità.

Se vogliamo misurare prossimità e distanze dal grande Novecento, dobbiamo però ammettere che altri caratteri del grande decadentismo d'oltralpe restano estranei a d'Annunzio. Anzi, in certi casi egli li respinge espres-

mente in nome di uno spiccato richiamo alla tradizione classicistica che si accentua nello scrittore maturo. L'incapacità di vivere che caratterizza l'eroe moderno viene solo sfiorata da d'Annunzio: si pensi all'*Uomo senza qualità* (eppure Musil riconobbe a d'Annunzio la mano di un maestro d'interni); si pensi al *Tonio Kröger* e a *Morte a Venezia* di Mann, il cui duro giudizio su d'Annunzio cade nel periodo bellico (ma non mancano consonanze, come la seduzione che Venezia esercita, sull'italiano col «fuoco» dei suoi accesi colori, sul tedesco col suo malato incanto; né mancano in d'Annunzio figure di adolescenti irreparabilmente malinconici, a tacere della cupezza senile nel Vittoriale «tentato di morire»). Non abbiamo l'«inettitudine» che caratterizza gli antieroi di Svevo (ma malati per eccesso d'analisi, sì: l'incertezza di Claudio Cantelmo nella scelta fra le tre sorelle prefigura, sul registro aristocratico, quella che Zeno Cosini vivrà con autoironia in chiave borghese). Non abbiamo i grigi eroi di Pirandello, che, naturalmente, fu infastidito dalla retorica di d'Annunzio ma non restò sordo a certe situazioni pre-pirandelliane e paradossali (come quella di Tullio Hermil, il fedifrago che quasi spinge la moglie all'adulterio, rimanendo alla fine padre-omicida di un figlio concepito da altri): situazioni che d'Annunzio giocava sul registro serio, e che il siciliano avrebbe sviluppato in chiave umoristica o grottesca. Non abbiamo la splendida finezza memoriale e le esplorazioni d'anime di Proust, arroccato intorno al cardine conoscitivo della memoria, espressamente rifiutato dal vecchio d'Annunzio (ma in Andrea Sperelli e nei suoi fantasmi c'era in potenza qualcosa di Marcel). Né il senso dell'assurdo o la certezza di un destino comunque perdente dei «vinti» esistenziali di Kafka (che di d'Annunzio diede un ritrattino ironico; ma i superuomini di d'Annunzio non sono sistematicamente votati allo scacco?). Non v'è neppure il presagio dell'irreparabile disfatta di un'intera civil-

tà che troviamo nei Mitteleuropei (ma il poeta-soldato, il fautore della rinascenza latina, sa talvolta di cercare, più che la vittoria, la «bella morte»). La rivoluzione introspettiva praticata nel racconto psicologico inglese e americano con lo *stream of consciousness*, viene solo adombrata dalla voce del narratore onnisciente del romanzo dannunziano (ma la «prosa di ricerca» non è un ininterrotto monologo interiore?). Lo scavo nella psiche propiziato da Freud resta ignoto a d'Annunzio (ma attingendo al mito, egli porta alla luce la stessa rovente materia). La rottura degli schemi strutturali della tradizione (procurati da un Joyce o da un Gadda) trovano nel d'Annunzio pallide spinte, specie sul piano linguistico (ma all'opera aperta Gabriele finì per approdare, proprio col suo testamento letterario: i luminosi frammenti del *Libro segreto*).

Per misurare la prossimità o la distanza fra d'Annunzio e la grande letteratura europea dell'Otto-Novecento si possono osservare le figure esemplari dell'uomo d'eccezione proposto da d'Annunzio: lo sviluppo in chiave estetica dell'*Übermensch* nietzschiano e la riattivazione del tipo epico-tragico dell'Ulisside (che può essere anche un esploratore della bellezza, o, in genere, un valicatore dei limiti dell'umana avventura), eroe vinto dal fato, sconfitto da una storia troppo mediocre per tollerare il suo colpo d'ala, non già vittima di uno scacco interiore, di un dubbio conoscitivo che vada oltre la patologica «stanchezza» dei protagonisti (il Pescaresse conferisce l'aggettivo «moralì» a quei fenomeni di stanchezza o di debolezza che dovrebbero dirsi piuttosto psicologici, e che, incallito materialista, attribuisce comunque a una oscura base organica; nel sistema del suo pensiero la dimensione morale è comunque sempre superficiale). Intatti, anzi abbelliti dalla sconfitta, restano comunque i valori assoluti in cui il poeta e il suo eroe credono: la bellezza senza tempo, l'audacia gratuita del gesto; alla fine, il gettarsi di d'Annunzio nell'azione

rappresenta un prolungamento nella vita di un'arte che, a differenza di tanta letteratura novecentesca, non è testimonianza di una profonda «crisi» noetica o esistenziale.

E il linguaggio? Aspira all'analogismo dei moderni o all'esattezza degli artisti tradizionali? Sostanzialmente intatta permane in d'Annunzio la fiducia nell'immobile assolutezza della parola: se il giovane poeta avverte la suggestione dei grandi simbolisti, presto il suo gusto si orienta sui parnassiani e sui neoclassici (Régnier, Moréas). Piuttosto che all'allusione e all'evocazione, la sua parola tende alla nettezza dei contorni e gli stessi echi letterari di cui si nutre si palesano piuttosto come ritagliate citazioni che come vaghe risonanze. Crudi dantismi, espressioni carduciane, sintagmi classici, greci e latini, possono così accostarsi liberamente senza più referenza alla fonte, lessicalizzarsi come le voci rare e tecniche setacciate nei dizionari, entrare a far parte come tessere attinte al campionario di una lingua metastorica, armoniosa e assoluta, per dar vita a un nuovo e originale mosaico testuale. D'Annunzio vi imprime un sigillo personalissimo, specialmente per l'aspetto musicale, ispirato da una sorta di orecchio assoluto. L'elaborazione correttoria, attestata dagli autografi, generalmente espansiva sul piano della quantità, tende nelle sostituzioni lessicali (operate per lo più nel corso stesso della stesura) a nobilitare ulteriormente il linguaggio o ad armonizzare melodicamente il dettato attraverso sapienti riprese e variazioni. Accade invece raramente di assistere all'accensione di corto-circuiti metaforici, propria dell'analogismo simbolista e poi ermetico; nella comparazione il «come» che, ad esempio, Ungaretti rimuoverà sistematicamente come opaca diluizione dell'essenzialità lirica, si impreziosisce in «quasi», svolgendo, con classica estensione, quella *comparatio* che, scomparendo, avrebbe assunto maggior forza analogica.

Un esempio solo. L'attacco della *Sera fiesolana* che suo-

nava nel primo getto «Dolci sien le mie parole ne la sera», fu subito corretto in «Fresche le mie parole ne la sera» non per render più audace la sinestesia, ma per giocare poi in variazione la strofa successiva, che recuperava la prima immagine: «Dolci le mie parole...». L'assiduo «sistema dell'analogia» (per dirla con Luciano Anceschi) che nutre la visione e la poesia di d'Annunzio non ne sommuove energicamente il «significante»: dalla poetica delle *correspondances* egli attinge piuttosto l'equivalenza parola-pittura (cercata con Francesco Paolo Michetti per le pagine abruzzesi, con Giulio Aristide Sartorio e con Giuseppe Cellini per quelle di gusto preraffaellita, con Adolfo De Carolis per quelle più audacemente classiche); trae soprattutto la nozione di parola-musica, perseguita sia attraverso una puntuale ricerca fonosimbolica, sia attraverso una più distesa e metricamente calcolata alternanza di tema e variazione.

Col passare del tempo, passato dalla poesia alla prosa musicale, d'Annunzio affinerà sempre più gli aspetti ritmici della sua scrittura, dando pieno valore alle «pause» che segmentano sempre più la sua ultima prosa, condotta sino al limite del sussurro e del silenzio. La piana sonorità dei testi giovanili cede a un più discreto e sottile dettato, mentre la vitalistica visione della realtà lascia il posto a un'adeguazione del mistero di un mondo in cui le parole si fanno ideogrammi significanti solo se stesse, incapaci di sciogliere l'enigma del reale. Nel *Libro segreto*, dedicato al compositore Gian Francesco Malipiero e avviato nel nome di Claudio Monteverdi, l'itinerario «dal simbolo al segno» (così Ezio Raimondi) è ormai compiuto, e il catalogo di segni-oggetto indecifrabili e taciturni volge verso l'«esplorazione d'ombre» (Emilio Cecchi) della prosa notturna la poesia solare di ieri. *Laus vitae* si converte in *Contemplazione della morte*: lo specchio di Narciso riflette l'immagine della bellissima ma mortifera Gorgone. O si

disperde in mille caleidoscopici riflessi, controcanto all'apparente egolatria, idolatria di un Io che, non più protetta dalla maschera, fugge di qua e di là come del mercurio, si scompone in frammenti che in luogo del volto vero e nudo lasciano il vuoto: è l'involontario pirandellismo dell'Io superiore e inimitabile che si smarrisce in mille riverberi. Il «multànime» Gabriele si disperde come il personaggio di *Uno, nessuno e centomila*.

3. *La lezione dei classici e il ritorno dell'antico*

Il tenace rapporto con la classicità è un filo che lega molte opere dannunziane. Ma anche qui occorre scandire i momenti e precisare i caratteri del classicismo dannunziano, non monolitico né pienamente omogeneo a quello di altri scrittori italiani e stranieri. L'esordiente poeta di *Primo vere* squaderna le sue doti con ingenuità scolastica: si ribattezza Floro e traveste classicamente la sua Lesbia ingenua (Lilia, poi Lalla); si cimenta con le traduzioni o «tradimenti» degli autori canonici (Orazio, i lirici greci); soprattutto, pone come oggetto del suo canto la stessa letteratura nelle sue forme latineggianti ed ellenizzanti (*A la strofe alcaica*). Ma già non manca di sfoggiare letture *à la page*, contaminando il maledettismo di Baudelaire con il satanismo di Carducci: «Voglio l'ebrezze che prostrano / l'anima e i sensi, / gl'inni ribelli che fan tremare / i preti».

Il Carducci «barbaro» regge come modello per il *Canto novo* del 1882 (poi rivisto in chiave ellenizzante e prelaudistica nella versione del 1896). Ma mentre il mondo classico del vate maremmano era sentito come lezione di vigoroso paganesimo e veicolo di robusta sanità morale da reimmettere nella civiltà moderna avvilita da cristiana fiacchezza e mediocrità borghese, il giovane emulo privilegia come retaggio dell'antico la libera celebrazione dei sensi e della giovinezza. (Questo, assieme a ragioni moralistiche,

spiega il distacco del poeta-professore, che aveva salutato con favore gli esordi di d'Annunzio, mentre Gabriele ostentò sempre devozione per il «maestro avverso».) Non a caso il classicismo di d'Annunzio si distingue da quello dei suoi contemporanei per una speciale predilezione accordata ai greci piuttosto che ai latini, mentre la nostalgia della gloria romana costituiva un *leit-motiv* che la cultura risorgimentale avrebbe trasmesso al nazionalismo e più tardi al fascismo. La Roma che popola la sua prosa della stagione, «romana» appunto, è soprattutto la città barocca: e i giardini delle ville non serbano che la memoria nostalgicamente decorativa di qualche rudere o capitello. La celebrazione dell'Urbe come fonte di grandezza civile corre quasi esclusivamente nella sua prosa politica.

Ma mentre il classicismo italiano è essenzialmente latineggiante, d'Annunzio, è fra quelli che, come Foscolo e Leopardi, sentirono il fascino della bellezza greca più che della *virtus* romana. La piena riscoperta della grecità avviene nel cuore degli anni '90, sulla scia del viaggio in Elade e della lettura dell'*Origine della tragedia* di Nietzsche (si ricordi che il poeta ebbe compagno nell'escursione quella singolare figura di esploratore-etnologo che fu Guido Boggiani, in anni in cui la nascente antropologia si esercitava piuttosto sul mito e sulle società primitive antiche che non sui «selvaggi»: si pensi almeno al *Ramo d'oro* del Frazer, e agli sviluppi della mitografia). Non più sede astratta di una bellezza museale o repertorio di *tòpoi* decorativi, la Grecia appare come una visione del mondo: la fonte prima dei grandi archetipi tragici e mitici, la culla in cui limpidamente si manifesta l'essenza della vita che si propone intatta sotto l'apparente cangiare della storia (l'«errore del tempo»), lo scenario delle gioie e dei dolori che eternamente travagliano l'animo umano nel conflitto arcaico e modernissimo tra irrazionalità dionisiaca e sublimazione apollinea. Sono questi i temi che alimentano so-

prattutto il teatro dannunziano, teso alla restaurazione della tragedia antica nel suo senso più pieno, compresa la concezione di un teatro catartico e idealmente politico.

Ma è con le *Laudi* che l'ellenismo dannunziano tocca il suo vertice, segnatamente con *Maia* ed *Alcyone* (*Elettra* accumula invece versi d'occasione). Dietro il poema stanno le discussioni estetiche di Gabriele con Angelo Conti (attratto prima dal misticismo francescano e stilnovista, poi dall'ideale equazione Classicità-Rinascimento) e le suggestioni che gli vengono dalla cultura europea. *Maia*, o *Laus vitæ*, dedicata al Carducci di cui recupera certa tensione polemica come l'invettiva contro il «Galileo di rosse chiome», si fonda in prevalenza sulla rivisitazione vitalizzante dei luoghi e dei miti antichi, cui corrisponde specularmente la possibilità di ri-mitizzare il contemporaneo (sia esso rappresentato dalle vicende turistiche del poeta o dalla realtà sociale delle nuove città industriali). Il valore supremo che *Maia* celebra è dunque la vita: «O vita, o vita / dono dell'Immortale / alla mia sete crudele».

Còlta nei suoi vari, contraddittori o armoniosi aspetti, la vita è compendiata nella diversità, cui il poeta orienta il suo canto e il suo esistere: «Nessuna cosa / mi fu aliena; / nessuna mi sarà / mai, mentre comprendo. / Laudata sii, Diversità / delle creature, sirena / del mondo!». La figura che campeggia come vagheggiato superuomo di *Maia* è l'Ulisside: «Riprendi il timone e la scotta; / ché necessario è navigare, / vivere non è necessario».

Il più alto libro delle *Laudi*, *Alcyone*, in rapporto anche alla sua lunga gestazione (1899-1903), articola il recupero del mondo antico in modi mutevoli e complessi. La conversione primaverile del panteismo francescano nel panismo ermetico (Ermes fanciullo dai mille nomi è il *senhal* o nome fittizio della sua musa vitale e multiforme), viene propiziata dal volgarizzamento toscano dell'antico trattato agricolo del Palladio (reperito attraverso il dizionario

del Tommaseo) che favorisce la memoria delle *Opere e i giorni* di Esiodo.

Testi di maniera esiodea preparano, con l'esplosione estiva inaugurata dagli sfrenati *Ditirambi* (suggeriti dagli omonimi componimenti di Nietzsche), la libertà anche metrica della metamorfosi centrale (Ovidio, poeta delle *Metamorfosi*, è *auctor* prediletto da d'Annunzio). Il mito, realizzandosi *hic et nunc*, rinuncia allo sfoggio erudito, viene ridotto all'essenziale: il poeta si muta in Glauco, Eleonora diventa Ermione; l'uno e l'altro si fanno creature vegetali, in una macchia versiliana da cui erompono magicamente fauni e centauri. Il riecheggiamento mitologico e l'infittirsi delle fonti antiche (Ovidio) e recenti (Régnier) subentra invece con il declinare della stagione: la consapevolezza tutta moderna dell'impossibile recupero del mito ricongela quel mondo in statue, che via via si trasformano in ruderi negli ultimi testi, giusta l'indicazione nietzschiana: «Il tempio meraviglioso giace in rovina». La chiusa di *Alcyone* conferisce così all'assunto iniziale consegnato al nietzschiano e carducciano *Annunzio* posto in testa all'intero ciclo («Il gran Pan non è morto») il segno splendido di un'illusione caduca, di un felice ma irresistibile istante.

E il *classicismo della scrittura*? Dopo le *Laudi* il classicismo dannunziano cessa di essere materia viva della sua arte, per farsi stile, base di un linguaggio raggelato e immobile. Non stupisce perciò che come *Maia* era donata a Carducci, *Alcyone* sia idealmente inviato al moderno e malinconico Pascoli, «ultimo figlio di Vergilio» cui si rivolge l'ultimo figlio degli Elleni. Estranei rimasero, invece, a d'Annunzio, il culto della latinità argentea proprio di Pascoli, e il suo alessandrinismo. Qualche consonanza è semmai avvertibile con il Gide delle *Nourritures terrestres* (si pensi al tema dell'avidità di esperienze) e soprattutto con il Régnier dei *Jeux rustiques et divins*, il testo da cui la

sezione «autunnale» di *Alcyone* attinge modelli di fusione fra moderno sentire e immaginazione mitologica.

Fedele al classicismo, d'Annunzio permane in qualche aspetto della sua non approfondita poetica (dall'idea del vate ai presupposti mimetici della nozione di arte come continuazione della natura); ma classicista resta soprattutto nella qualità della scrittura. Classicamente nobilitato è il suo lessico (le correzioni mostrano, accanto alla preferenza per la forma aulica o rara, il recupero etimologico o formale delle voci greco-latine: «sculte» sono le statue, «arco-d'argento» è detto Apollo e «sale» il mare), in virtù di una concezione «eterna» e perciò a-cronica del linguaggio poetico, cui è orientata la generale opzione per le forme arcaiche («imagine»), confortate magari da consonanze francesi («capellatura»). Classica è la sintassi, non nella costruzione del periodo prevalentemente paratattico, ma nell'articolazione ritmico-prosodica, attenta alle clausole e agli effetti melodici. Anche per questa via d'Annunzio anticipa e influenza profondamente la letteratura novecentesca.

III

DENTRO I CAPOLAVORI: IL PIACERE, NOTTURNO

Abbiamo detto che, se ai *media* e all'opinione comune interessano soprattutto i gesti del *dandy*, del dongiovanni e dell'eroe, il solo lascito che a noi preme è quello dei testi. Certo, nella cinquantina di opere che egli ha lasciato non troviamo tutto oro, e anche là dove la scrittura è più felice lo smeraldo coabita spesso con il più opaco berillo. Ma in lui c'è sempre qualcosa che attrae, e talvolta incanta nonostante le vigili resistenze della ragione e le pesanti riserve di quanti, come il sottoscritto, abbiano una visione etica, politica e diciamo pure filosofica diversamente orientata.

Sceglieremo perciò un esempio per ciascuna delle quattro sezioni in cui lo scrittore ha ordinato la sua monumentale opera: fra i romanzi *Il piacere*, fra le prose di ricerca il *Notturmo*, fra i testi teatrali *La figlia di Iorio*; fra i libri di poesia *Alcyone*. In questo capitolo esamineremo le prose (anche se la prosa sfuma sovente in poesia); nel capitolo seguente accosteremo alla più luminosa raccolta dei «Versi d'amore e di gloria» l'opera più riuscita della sezione «Tragedie, sogni, misteri», quella *Figlia di Iorio* stesa in versi che rappresenta il frutto migliore del teatro di poesia.

1. *Un nuovo modo di narrare: Il piacere*

Il romanzo che fu definito la Bibbia del Decadentismo italiano è anche il primo di Gabriele d'Annunzio. Uscì presso l'importante editore Treves nel 1889 come primo

del ciclo i *Romanzi della Rosa* (completato dall'*Innocente* e dal *Trionfo della morte*). La simbologia della rosa (amore e bellezza) è riassunta nel culto del piacere erotico e di quello estetico che caratterizza il protagonista, Andrea Sperelli. Aristocratico di sangue e di gusto, incisore e poeta, Andrea attende la visita dell'antica amante Elena Muti, ora sposata a un lord inglese. Ma l'incontro si chiude in una atmosfera di tristezza: Elena non vuol essere ora che una buona amica, per Andrea. Con la tecnica del *flash-back*, Andrea si abbandona ai ricordi: ecco il bel mondo romano, fra amorosi convegni ed estenuanti conversazioni; ricorda quando ritraeva Elena ignuda accanto a un levriere. Per rievocare Elena, si abbandona ad amori dissipati, sfociati in un duello da cui esce ferito. Nella convalescenza, l'arte gli appare l'unico affetto durevole. Il Decadentismo è dunque, a un tempo, esaltato e posto in crisi. Maria Ferres, la moglie di un diplomatico sudamericano, gli appare come la donna pura, con i tratti angelici di una pittura preraffaellita, e suscita la sua attrazione. Il romanzo si interrompe ospitando al suo interno il diario intimo di Maria: la donna vi confessa il suo senso di vuoto, e l'attrazione provata per Andrea. Ora Andrea le vuole entrambe: e mentre Elena è irremovibile, Maria cede. In una sorta di delirio, Andrea sovrappone le due immagini femminili, cercando di possedere Elena attraverso Maria, finché giunge a invocarne il nome mentre tiene l'altra fra le braccia.

A dispetto delle affermazioni dell'autore, che presenta il romanzo come uno studio di un carattere sospeso fra vizio e purificazione, fra mania e stanchezza fino alla patologia, il *Piacere* volge le spalle al naturalismo. Povero d'intreccio, vive solo fra memoria e aspettazione. La realtà si smaterializza; filtrata entro l'ottica dei personaggi, anzi del personaggio centrale di Andrea. Anche il paesaggio, fra gli esterni della Roma barocca e gli interni dei palazzi ari-

stocratici, diventa un paesaggio spirituale, fra struggimento e raffinatezze morbose.

[*Nell'attesa dell'amante*]

Un esterno, la Roma dorata di fine anno, e un interno, il palazzo dai raffinati arredi di Andrea Sperelli, che aspetta dopo due anni l'antica amante, Elena. Già la prima pagina del *Piacere*, che qui ricordiamo, esibisce nitidamente le coordinate del romanzo: 1. L'azione, centrale nel romanzo ottocentesco, cede alla «memoria» e all'«aspettazione». Non è il protagonista che cerca un posto nel mondo (come accadeva nel romanzo fino a Balzac), ma il mondo, la realtà che cerca di mettersi a posto nella mente e nel cuore del protagonista. 2. I gesti del protagonista vengono poi interpretati, spiegati psicologicamente dal narratore onnisciente che si identifica con Andrea (i cui tratti anche biograficamente collimano con quelli di Gabriele). È un procedimento che rompe l'«impersonalità» sostenuta dai veristi. 3. Il paesaggio si fa paesaggio interiore, come sosteneva la cultura europea (Goncourt, Amiel): gli esterni creano quella atmosfera molle e ambigua che corrisponde al clima sentimentale di Andrea, e lo prepara: l'interno, sulla scia di una maniera avviata dalla *Filosofia dell'arredamento* di Poe e sviluppata dalla grande letteratura anglo-francese (fino al *dandy* protagonista del romanzo di Huysmans *A rebours*), diventa proiezione del gusto e del mondo interiore del personaggio. La cura dell'arredamento sarà acutissima in d'Annunzio, fino alla cura maniacale profusa nel Vittoriale. 4. Corrispondenza fra natura e arte: i colori soffusi e dorati del cielo di Roma e quelli caldi del focolare ricordano la luce vaporosa del Correggio; e corrispondono allo stato d'animo incerto insieme e sensualmente abbandonato del protagonista. 5. Lo stile mira a una preziosità che annulla, per dir così, la polifonia delle

voci dei personaggi in un unico dettato, dove l'esattezza verbale si mescola a effetti ritmico-lirici, tanto nel lessico prezioso che nel periodo, orchestrato con fraseggi paratattici e clausole studiate (con uso frequente di parole tronche per eufonia: *tepor velato, nel ciel di Roma* ecc.). Questo linguaggio, attento alla tecnica non meno che alla preziosità puristica della lingua, sarà poi teorizzato in un articolo sulla prosa del 1892, rifiuto poi come prefazione nel *Trionfo della morte*. Ed ecco la prima pagina del romanzo:

L'anno moriva¹, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolose come nelle domeniche di Maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture² passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo³, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari⁴, attenuato.

Le stanze andavansi empiedo a poco a poco del profumo ch'asalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino⁵, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine del tondo di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese⁶. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana⁷ paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta⁸.

1. *L'anno moriva*: c'è uno struggimento, come se anche la natura e la stagione fossero cose vive.

2. *Vetture*: carrozze.

3. *Romorio confuso e continuo*: onomatopea, come per un testo in versi.

4. *Palazzo Zuccari*: il palazzo aristocratico dove risiede il protagonista, Andrea Sperelli.

5. *Adamantino*: lucente come un diamante.

6. *Similitudine ... Borghese*: c'è un continuo raffronto fra natura e arte. Botticelli era fra i pittori più amati della scuola preraffaellita.

7. *Diafana*: trasparente.

8. *Religiosa o amorosa offerta*: scatta qui l'ambiguità fra misticismo ed erotismo, costante nel *Piacere* e, generalmente, in d'Annunzio.

Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante⁹. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d'amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in maiolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci¹⁰, antiche forme d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara¹¹ nera esametri d'Ovidio¹². La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio¹³, a foglie e a motti¹⁴. Come¹⁵ il sole pomeridiano feriva¹⁶ i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto.

L'orologio della Trinità de' Monti suonò le tre e mezzo. Mancava mezz'ora.

Andrea Sperelli si levò dal divano dov'era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell'appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante. L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare, di distrarre la pena interna con un atto materiale¹⁷. Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro. Il mucchio crollò; i carboni sfavillando rotolarono fin su la lamina di metallo che proteggeva il tappeto; la fiam-

9. *Un'amante*: Elena Muti, da due anni separata da lui e ora moglie di un lord inglese.

10. *Maiolica ... Dolci*: anche nel Vittoriale d'Annunzio curò sempre la scelta di maioliche e ceramiche pregiate.

11. *Zàffara*: o zaffera, vernice color turchino cupo (qui nera).

12. *Ovidio*: il poeta latino caro a d'Annunzio per la sua perizia verbale e per la sensualità dei suoi versi.

13. *Riccio*: arricciato.

14. *Motti*: frasi (accompagnavano anche gli emblemi nobiliari). Anche d'Annunzio aveva una mania per i motti, di cui riempì case, oggetti, lapidi, libri, lettere.

15. *Come*: per siccome, poiché. Francesismo (ma anche forma arcaica dell'italiano) frequentissimo in d'Annunzio.

16. *Feriva*: è voce tecnica, nella poesia antica.

17. *L'ansia ... materiale*: ecco che il narratore interviene a spiegare i gesti del personaggio.

ma si divise in tante piccole lingue azzurrognole che sparivano e riapparivano; i tizzi fumigarono.

Allora sorse nello spirito dell'aspettante un ricordo¹⁸. Proprio innanzi a quel caminetto Elena un tempo amava indugiare, prima di rivestirsi, dopo un'ora di intimità. Ella aveva molt'arte nell'accumulare gran pezzi di legno su gli alari¹⁹. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un po' indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, e da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio²⁰. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata²¹.

Appena ella aveva compiuta l'opera, le legna conflagravano e rendevano un subito bagliore. Nella stanza quel caldo lume rossastro e il gelato crepuscolo entrante pe' vetri lottavano qualche tempo. L'odore del ginepro arso dava al capo uno stordimento leggero. Elena pareva presa da una specie di follia infantile, alla vista della vampa. Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni convegno d'amore. Quando tornava nella stanza, dopo essersi vestita, mettendo i guanti o chiudendo un fermaglio sorrideva in mezzo a quella devastazione; e nulla eguagliava la grazia dell'atto che ogni volta ella faceva sollevando un poco la gonna ed avanzando prima un piede e poi l'altro perché l'amante chino legasse i nastri delle scarpe ancóra disciolti.

18. *Aspettante un ricordo*: il passato e il futuro; sono le due parole chiave del romanzo: la realtà presente si sfalda entro la mente del protagonista.

19. *Alari*: ferri per il caminetto.

20. *Correggio*: il pittore manierista, maestro nel soffondere in morbidezza di luce le carni femminili.

21. *Dafne ... favoleggiata*: Dafne fu trasformata in alloro sfuggendo all'inseguimento dell'innamorato Apollo. La metamorfosi, celebre in Ovidio (oltre che nell'arte figurativa, soprattutto nella scultura barocca del Bernini), fu rinarrata da d'Annunzio in una poesia di *Alcyone, L'oleandro*.

Il luogo non era quasi in nulla mutato²². Da tutte le cose che Elena aveva guardate o toccate sorgevano i ricordi in folla e le immagini del tempo lontano rivivevano tumultuariamente. Dopo circa due anni, Elena stava per rivarcare quella soglia. Tra mezz'ora, certo, ella sarebbe venuta, ella si sarebbe seduta in quella poltrona, togliendosi il velo di su la faccia, un poco ansante, come una volta; ed avrebbe parlato. Tutte le cose avrebbero riudito la voce di lei, forse anche il riso di lei, dopo due anni²³.

Il giorno del gran commiato fu appunto il venticinque di marzo del mille ottocento ottanta cinque, fuori della Porta Pia, in una carrozza. La data era rimasta incancellabile nella memoria di Andrea. Egli ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile. La visione del paesaggio nomentano gli si apriva d'innanzi ora in una luce ideale, come uno di quei paesaggi sognati in cui le cose paiono essere visibili da lontano per un irradiazione che si prolunga dalle loro forme²⁴.

2. Scrittura come ricerca: *il* Notturmo

Nel gennaio 1916, in seguito a un incidente aviatorio, d'Annunzio perde l'uso di un occhio e, minacciato nell'altro, deve trascorrere un lungo periodo di immobilità, al buio, bendato. L'«orbo veggente» scrive allora, su liste di carta ritagliate per farle scorrere fra le dita, il primo nucleo di una prosa diaristica, o «commentario delle tenebre», che uscirà a stampa solo nel 1921 col titolo di *Notturmo*. Si compone di tre parti, dette «offerte»: nella prima la registrazione delle sensazioni si accompagna a memorie

22. *Il luogo ... mutato*: si noti l'abile trapasso dal *flash-back* alla narrazione diretta. La memoria cede ora all'aspettazione.

23. *Tra mezz'ora ... anni*: qui d'Annunzio realizza, attraverso lo «stile indiretto libero», la fusione fra punto di vista del narratore e punto di vista del personaggio che, implicitamente, corre per tutto il romanzo.

24. *La visione del paesaggio ... forme*: ecco un vero «paesaggio interiore» che chiude come in una cornice la pagina avviata appunto con lo spettacolo di Roma fra cielo e piazze.

lugubri (come le esequie dell'amico-soldato, Giuseppe Miraglia); nella seconda prevalgono le memorie, soprattutto relative a episodi di guerra; nella terza il presente torna a prevalere sul passato, registrando la tristezza per la penosa situazione, fino al ritorno alla luce, alla «pasqua di resurrezione». Una «Annotazione» finale, in corsivo, descrive appunto la genesi singolare dell'opera, tracciata sui cartigli nell'oscurità, in una solitudine che acuiva i sensi, le memorie e le visioni.

E in effetti l'oggetto del libro è, forse, il libro stesso. D'Annunzio approda a una prosa «notturna», introspettiva, libera, lineare: non è una rivoluzione rispetto alla prosa romanzesca od oratoria, ma piuttosto una evoluzione, un approdo purificato a un traguardo già imminente nella paratassi lineare e musicale della prosa precedente, ridotta alla semplicità dei taccuini e spogliata da ogni orpello lessicale (dove la scarsa necessità di note esplicative). Questi pacati lampeggiamenti, in frasi brevissime e fortemente pausate, aprono la via non solo alla futura prosa «notturna» del d'Annunzio (le *Faville* e il *Libro segreto*) ma anche al frammentismo vociano e alla prosa d'arte delle nuove generazioni. Si coglie qui la lezione del d'Annunzio più moderno, che dall'enfasi superomistica indulge alla semplicità malinconica, e alla sonorità conclamata preferisce una musicalità sommessa. Il titolo *Notturmo* infatti non allude solo al buio visivo, ma anche al genere musicale per pianoforte (e troviamo pagine molto fini dedicate al musicista russo Skrjabin).

[*Buio negli occhi, luce nella mente*]

È l'inizio celebre, suggestivo del *Notturmo*. Il poeta giace bendato, assistito dalla figlia. Gira fra le dita le striscio-line di carta su cui vergare le prime impressioni di quella condizione di cecità. Il buio degli occhi accende un oc-

chiodo (e un orecchio) interiore: il poeta sillaba per frammenti brevi, essenziali, non tanto i sentimenti quanto le sensazioni fisiche, elementari; e con queste lampeggiano anche i ricordi e le immaginazioni, fino all'eccitata esaltazione finale.

D'Annunzio si apre a un mondo del «mistero» che non sapremmo definire «interiorità» ma piuttosto regressione allo stato liminare della percezione-emozione.

Ho gli occhi bendati.

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi.

Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata.

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta.

Sento con l'ultima falange del mignolo destro l'orlo di sotto e me ne servo come d'una guida per conservare la dirittura.

I gomiti sono fermi contro i miei fianchi. Cerco di dare al movimento delle mani una estrema leggerezza in modo che il loro giuoco non oltrepassi l'articolazione del polso, che nessun tremito si trasmetta al capo fasciato.

Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalto.

La stanza è muta d'ogni luce. Scrivo nell'oscurità. Traccio i miei segni nella notte che è solida contro l'una e l'altra coscia come un'asse inchiodata.

Imparo un'arte nuova.

Quando la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, quando il vento dell'azione si freddò sul mio volto quasi cancellandolo e i fantasmi della battaglia furono d'un tratto esclusi dalla soglia nera, quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno

di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti.

M'era vietato il discorrere e in specie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediarii o testimoni fra la materia e colui che la tratta. L'esperienza mi dissuadeva dal tentare a occhi chiusi la pagina. La difficoltà non è nella prima riga, ma nella seconda e nelle seguenti.

Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato.

Sorrisi d'un sorriso che nessuno vide nell'ombra quando udii il suono della carta che la Sirenetta tagliava in liste per me, stesa sul tappeto della stanza attigua, al lume d'una lampada bassa.

Ella deve avere il mento rischiarato come dal riverbero della sabbia cocente quando eravamo distesi l'uno accanto all'altra su la spiaggia pisana nel tempo lieto.

La carta fa un fruscio regolare che nella mia immaginazione evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riasi dal libeccio.

Sotto la benda il fondo del mio occhio ferito fiammeggia come il meriggio estivo di Bocca d'Arno¹.

Vedo la sabbia corrugata dal vento, rigata dall'onda.

Posso noverare i granelli, affondarvi la mano, riempirmene la palma, lasciarli scorrere fra le dita. La fiamma cresce, la canicola infuria. La sabbia brilla nella mia visione come mica e quarzo. Mi abbarbaglia, mi dà la vertigine e il terrore, come il deserto libico quando quella mattina cavalcavo solo verso le tombe di Sakkarah.

Non ho difesa di palpebre né altro schermo. Il tremendo ardore è sotto la mia fronte, inevitabile.

Il giallo s'arrossa, il piano si travaglia. Tutto diventa irto e ta-

1. *Bocca d'Arno*: la foce dell'Arno, cui il poeta aveva dedicato una suggestiva lirica di *Alcyone* (intitolata appunto *Bocca d'Arno*) paragonandola a una bocca di donna.

gliente. Poi, come una mano creatrice foggia le figure nella creta cedevole, un soffio misterioso alza dalla distesa abbagliante rilievi di forme umane e bestiali.

Ora il fuoco solido è trattato come la pietra a scarpello.

Ho davanti a me una parete rigida di roccia rovente scolpita d'uomini e di mostri. A quando a quando sbatte come una immensa vela, e le apparizioni si agitano. Poi tutto fugge, portato via dal turbine rosso, come un mucchio di tende nel deserto.

L'orlo della retina strappata brucia accartocciandosi come il papiro dantesco; e il bruno cancella via via le parole che vi sono scritte.

Leggo: «Perché due volte m'hai tu deluso?»

Il sudore salso mi cola fin nella bocca misto alle lacrime delle ciglia compresse.

Ho sete. Domando un sorso d'acqua.

L'infermiera me lo nega, perché m'è vietato di bere.

«Tu ti disseterai nel tuo sudore e nel tuo pianto.»

Il lenzuolo aderisce al mio corpo come quello che involge l'annegato stillante di sale, tratto alla riva e depresso su la sabbia sinché non venga qualcuno a riconoscerlo, a chiudergli le palpebre schiumose e a ululare sul suo silenzio.

Quando la Sirenetta² s'accosta al mio capezzale col suo passo cauto e mi porta il primo fascio di liste eguali, tolgo pianamente le mie mani che da tempo riposavano lungo le mie anche. Sento che sono divenute più sensibili, con nelle ultime falangi³ qualcosa di insolito, che somiglia a un chiarore affluito.

Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo⁴.

2. *La Sirenetta*: la figlia di d'Annunzio, Renata. Ribattezzata col nome del delicato personaggio della favola di Hans Christian Andersen. Dopo i tre figli maschi avuti dalla moglie Maria Hardouin dei duchi di Gallese, d'Annunzio aveva avuto dalla relazione con l'ardente e imprevedibile Maria Gravina una figlia; ora se l'è portata con sé, anche per sottrarla all'influenza poco raccomandabile della madre (peraltro d'Annunzio non brillò certo per attenzioni paterne).

3. *Ultime falangi*: la punta dei polpastrelli.

4. *Ipogeo*: tomba sotterranea.

Sono nella mia cassa di legno dipinto, stretta e adatta al mio corpo come una guaina.

Agli altri morti i familiari hanno portato frutti e focacce. A me scriba la pietosa reca gli strumenti dell'ufficio mio.

Se mi levassi, il mio capo non urterebbe il coperchio dov'è dipinta all'esterno la mia imagine di prima coi grandi e limpidi occhi aperti verso la bellezza e l'orrore della vita⁵?

Il mio capo resta immobile, stretto nelle sue bende. Dalle anche alla nuca una volontà d'inerzia mi rende fisso come se veramente l'imbalsamatore avesse compiuta su me la sua opera.

Sùbito le mie mani trovano i gesti, con quell'istinto infallibile che è nelle membrane delle nottole quando sfiorano le asperità delle caverne tenebrose.

Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono.

Non è quella consueta che mi fabbricavano a mano pagina per pagina gli artieri di Fabriano⁶ ponendovi la filigrana della mia impresa che ora mi sembra tremenda come un supplizio perpetuo. È liscia, un poco dura, tagliente ai margini e agli spigoli. È simile a un cartiglio non arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole.

V'è un che di religioso nelle mie mani che lo tengono. Un sentimento vergine rinnova in me il mistero della scrittura, del segno scritto.

Odo crepitare il cartiglio fra le mie dita che tremano.

Sembra che la mia ansia soffi sul tizzo ardente che ho in fondo all'occhio. Vampe e faville s'involano nel turbine dell'anima.

Sento su le mie ginocchia la mano della pietosa. Le sollevo leggermente per ricevere la tavoletta. È, per me oscurato, come una tavoletta votiva. La lista v'è distesa. Fra il pollice, l'indice e

5. *La bellezza e l'orrore della vita*: è l'idea «gorgonia» che d'Annunzio ha della vita.

6. *Fabriano*: la città celebre per le cartiere. D'Annunzio aveva estrema cura della carta, che commissionava fornendo egli stesso la medaglia per la *filigrana* (il disegno più chiaro che si vede nei fogli guardandoli in controluce) recante l'*impresa* (cioè la frase che esprime allegoricamente e sinteticamente una sentenza; quella più usata da d'Annunzio reca un serto d'alloro col motto «Per non dormire»).

il medio prendo il cannello. Il medio ha tuttora il solco del lavoro ostinato. *Nulla dies sine linea*⁷.

E tremo davanti a questa prima linea che sto per tracciare nelle tenebre.

O arte, arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio!

Disperato amore della parola incisa per secoli!

Mistica ebrietà che talvolta della mia stessa carne e del mio sangue stesso faceva il verbo!

Fuoco dell'ispirazione che d'improvviso fondeva l'antico e il nuovo in una lega incognita!

7. *Nulla ... linea*: è il proverbio latino che raccomanda di non trascorrere giorno alcuno senza scrivere almeno una riga.

IV

DENTRO I CAPOLAVORI:
ALCYONE E DINTORNI

1. La figlia di Iorio, *poesia in forma di tragedia*

Al teatro, generalmente giudicato il punto debole dell'opera dannunziana, daremo meno spazio, anche perché genere che mal tollera di esser rappresentato da un breve passo antologico. Teatro di parola, quello di Gabriele, più adatto alla lettura che alla rappresentazione, appesantito com'è da un linguaggio artificioso e da digressioni che registi e attori provetti (Eleonora Duse compresa) non esitavano a tagliare. Ciononostante *La figlia di Iorio* può essere considerata una delle più belle tragedie di tutta la nostra letteratura, al pari delle migliori di Alfieri. Germinata da un episodio cui d'Annunzio aveva assistito con Michetti, che ne aveva tratto spunto per l'omonimo quadro recensito dall'amico, *La figlia di Iorio* fu scritta di getto nel 1903, messa in scena da Irma Gramatica e Ruggero Ruggeri nel 1904 e quindi stampata da Treves. Sullo sfondo di un Abruzzo agreste, in cui convivono riti pagani e mistica cristiana, note di folklore e antiche laude mariane, essa racconta – in tre atti e in versi – l'amore del pastore Aligi, promesso sposo di Vienda, per Mila, la «diversa» in odore di stregoneria e libertinaggio ch'egli sottrae alle brame dei mietitori ubriachi, ispirato dalla mistica visione di un angelo piangente. La pura passione di Aligi viene contrastata dalla sua gente, superstiziosa e violenta, e dal suo stesso padre-padrone, il contadino Lazaro, che tenta di

violare Mila. Aligi lo uccide per difendere la donna, la quale si assume la colpa del parricidio asserendo di aver stregato il giovane, e si sacrifica morendo sul rogo. Usando un linguaggio ora semplice ora solenne, svariante tra recitativi e arie, il poeta costruisce la storia intorno alla figura dinamica di Mila che, al contrario di tanti personaggi statici del suo teatro, evolve dalla condizione trasgressiva redimendosi con il più generoso dei sacrifici. Lo sfondo regionale e gli echi folklorici sortiscono effetti tutt'altro che veristici: quel mondo arcaico, deliberatamente collocato fuori dal tempo e dallo spazio mediante la contaminazione di epoche diverse e la trasfigurazione dei luoghi, diviene sede di grandi conflitti mitico-archetipali, come l'opposizione tra padre e figlio per il possesso di una donna, l'odio biblico tra contadino e pastore, lo scontro sofocleo tra coscienza ispirata dall'alto e ferrea legge dei padri, il contrasto tra «tribù» e «diverso» (ed è significativo che la protagonista condensi vari tratti dell'alterità: è forestiera, è di liberi costumi, pratica la stregoneria). La menzione di qualche canzone popolare, per la quale d'Annunzio poté giovare delle ricerche dei folkloristi abruzzesi (Antonio De Nino, Gennaro Finamore) non intacca l'arcaica letterarietà di un dettato capace di riprodurre quello di antiche laudi sacre. Si leggano, per esempio, le battute iniziali del terzo atto, in cui si preparano i funerali di Lazzaro e l'esecuzione dell'innocente parricida Aligi: le sorelle di questo, Ornella, Splendore e Favetta, e la madre Candia dialogano con il coro da tragedia greca delle lamentatrici, usando parole che sono degne di quelle di Jacopone.

ATTO TERZO

Si vedrà un'aia grande; e al fondo una quercia venerabile per vecchiezza; e, dietro il tronco, la campagna limitata

dai monti, solcata dalla fiumana. Si vedrà a manca la casa di Lazaro, la porta aperta, il portico ingombro di strumenti rurali; a dritta, il fienile il frantoio il pagliaio.

Scena I

Il cadavere di Lazaro sarà steso sul nudo suolo, dentro la casa, poggiato il capo a un fascio di sermenti, secondo il costume¹. E le Lamentatrici gli staranno dintorno inginocchiate. Di loro una intonerà, l'altre in coro voceranno; e per fare il lamento si chineranno l'una verso l'altra tenendo fronte con fronte. Sotto il portico, fra l'aratro e il tino, staranno le donne del parentado, e Splendore e Favetta. Più oltre, Vienda di Giave sarà seduta su una pietra, con l'aspetto di una morente, confortata dalla sua madre e dalla sua matrina. Sola Ornella sarà sotto l'albero, con lo sguardo rivolto verso il sentiero. Tutte in gramaglia².

IL CORO DELLE LAMENTATRICI

Iesu Cristo, Iesu Cristo,
l'hai possuto sofferire!³
D'esta morte scellerata
dovia Lazaro morire!
S'è veduto a vetta a vetta
tutto'l monte isbigottire.
S'è veduto in ciel lo Sole
la sua faccia ricuoprire.

Ahi, ahi! Lazaro, Lazaro, Lazaro!

Ahi, che pianto si piange per te!

Requiem aeternam dona ei, Domine.

1. *Il cadavere ... costume*: il testo richiama direttamente i riti studiati dal folklorista Antonio De Nino.

2. *Gramaglia*: veste da lutto.

3. *Iesu Cristo ... sofferire*: come nel coro greco, le lamentatrici commentano gli eventi, ma adottando un linguaggio tutto cristiano, laudistico.

ORNELLA

Ora viene! Ora viene! Si vede
lo stendardo nero, e la polvere.
Sorelle, sorelle, pensate
 alla madre, che si prepari...
che il cuor non le scoppi... Fra poco
viene. Ecco, laggiù alla svolta,
lo stendardo nero apparito!

SPLENDORE

Maria della Pietà, pel tuo Figlio
 messo in croce, tu sola puoi dirlo
alla madre, e tu parlale dentro!

Alcune donne esciranno del portico a guardare.

ANNA DI BOVA

È il cipresso del campo a Fiumorbo.

FELÀVIA SÈSARA

È l'ombra del nuvolo in terra.

ORNELLA

Non è né il cipresso né l'ombra
 del nuvolo, donne. Io lo vedo:
né il cipresso né il nuvolo, ahimè.
Lo stendardo è del Malificio,
che l'accompagna. Ora viene,
per il commiato di morte,
per aver dalla madre la tazza
del consólo⁴ e andarsene a Dio.
Ah perché non moriamo noi tutte
dietro a lui? Sorelle, sorelle!

Le sorelle si volgeranno alla porta e guateranno.

4. *Consólo*: bevanda anestetica che toglieva la coscienza e veniva somministrata ai condannati per rendere sopportabile la pena.

IL CORO DELLE LAMENTATRICI

Iesu Iesu, meglio era
ch'esto tetto si sfacesse.
Ahi che troppo è gran dolore,
Candia della Leonessa,
l'uomo tuo su nuda terra,
e guancial non gli è permesso!
Solo un fascio di sermenti
sotto il capo gli fu messo!
Ahi, ahi! Lazaro, Lazaro, Lazaro!
Ahi, che pena si pena per te!

Requiem aeternam dona ei, Domine.

2. *Non solo pioggia*

Alcyone è riconosciuto come il capolavoro lirico di d'Annunzio, ma sarebbe sbagliato pensare che la sua poesia abiti solo in quel libro. Si prendano, ad esempio, questi versi del giovanile *Canto novo*:

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual messe di sogni
ondeggia a'l tuo mite chiarore qua giù!

5 Aneliti brevi di foglie
di fiori di flutti da'l bosco
esalano a'l mare: non canto, non grido
non suono pe'l vasto silenzio va.

10 Oppresso d'amor, di piacere
il popol de' vivi s'addorme...
O falce calante, qual messe di sogni
ondeggia a'l tuo mite chiarore qua giù!

Un gioiellino, un *clair de lune* che va oltre l'atmosfera romantica immettendosi in quella simbolista: ecco la fan-

tasiosa metafora della falce d'argento della luna che miete sogni come spighe, ecco l'animazione della natura, le foglie che respirano, ecco il tocco sensuale del sonno che segue l'amore. E soprattutto tanta, tanta musica, con il gioco di dolci consonanti liquide e palatali (*l, c*), con la diresi e il vocalismo aperto che estendono il verso e il silenzio in una vastità senza limite (v. 8), con la ripresa che incornicia la lirica a mo' di ritornello (vv. 14 e 11-12): una poesia che sembra fatta per le note di Francesco Paolo Tosti, il compositore abruzzese amico del poeta le cui romanze si cantavano in tutta Europa.

«Musica soprattutto, il resto è letteratura», recitava *L'art poétique* di Paul Verlaine. Ma d'Annunzio sa fare musica anche sottovoce, nei testi apparentemente colloquiali del suo *Poema paradisiaco*. Rileggiamone *La passeggiata*:

Voi non mi amate ed io non vi amo. Pure
qualche dolcezza è ne la nostra vita
di jeri: una dolcezza indefinita
che vela un poco, sembra, le sventure
5 nostre e le fa, sembra, quasi lontane.

Ben, jeri, mi sembravano lontane
mentre io parlava, mentre io v'ascoltava,
e il mare in calma a pena a pena ansava,
ed eran quei vapori come lane
10 di agnelli, sparsi in un benigno cielo.

Mi veniva da voi o da quel cielo
e da quel mare l'umile riposo?
Certo, in un punto, io fui quasi oblioso.
Lane di agnelli, gigli senza stelo,
15 vaghe bianche apparenze, in cielo, in mare...

Come leggero ai lidi ansava il mare!
Il vostro passo diventò più lento.
Come leggero anche! Ed io era attento

20 più al ritmo di quel passo o a quell'ansare,
o a le vostre parole, o al mio pensiero?

Parea che io non avessi alcun pensiero.
Non pensava. Sentiva, solamente.
Dite: non foste mai convalescente
in un aprile un po' velato? È vero
25 che nulla al mondo, nulla è più soave?

Qualche cosa era in me, di quel soave.
Pure, voi non mi amate ed io non vi amo.
Pure, quando vi chiamo, io non vi chiamo
per nome. E il vostro nome è quel de l'Ave:
30 nome che pare un balsamo a la bocca!

Quando parlate, io non guardo la bocca
parlare, o al men non troppo guardo. Ascolto;
comprendo, vi rispondo. Il vostro volto
non muta se la mia mano vi tocca.
35 La vostra mano è quella che non dona.

Nulla di voi, nulla di voi si dona.
Però, nulla io vi chiedo, nulla attendo
se bene, debolmente sorridendo
come chi langue e pur non s'abbandona...
40 Oh, no! Voi eravate, jeri, stanca.

Voi eravate ieri molto stanca,
oh tanto che vi caddero di mano
i fiori. Non è vero che di mano
vi caddero le rose, tanto stanca
45 eravate? Così vi vedo ancora.

E fate che così vi veda ancora,
un'altra volta, un'altra volta sole!
Forse... Oh no. Sorridete. È una parola
vana questa che io dico. Voi, signora,
50 siete per me come un giardino chiuso.

Siete per me come un giardino chiuso,
dove nessuno è penetrato mai.
Di profondi invisibili rosai
giunge tale un divino odore effuso
55 che atterra ogni desìo di chi l'aspira.

Non ad altro la nostra anima aspira
che a una tristezza riposata, eguale.
Conosco il vostro portentoso male;
e il dolore ch'è in voi forse m'attira
60 più de la vostra bocca e dei capelli

vostrì, dei grandi medusèi capelli
bruni come le brune foglie morte
ma vivi e fieri come l'angui attorte
de la Gòrgone, io temo, se ribelli,
65 e pieni del terribile mistero.

Me non avvolgerà tanto mistero.
Dicono che nel folto de le chiome
voi abbiate una ciocca rossa come
una fiamma: nel folto chiusa. È vero?
70 Io la penso, e la veggo fiammeggiare.

La veggo stranamente fiammeggiare
come un segno fatale. – O passione
arsa a quel fuoco! – Tutte le corone
de la terra non possono oscurare
75 quel segno unico. Voi siete l'Eccelsa.

Voi che passate, voi siete l'Eccelsa.
E passate così, per vie terrene!
Chi osa? Chi vi prende? Chi vi tiene?
Siete come una spada senza l'elsa,
80 pura e lucente, e non brandita mai...

Oh, dove sono giunto! Perché mai
vi dico queste cose? Perdonate

chi sogna. Perdonate, perdonate.
Il tramonto è una fiamma, e i marinai
85 cantano da le navi, e odora il mare.

Voi vedete: non è lo stesso mare
di jeri. Voi vedete: è un altro cielo.
Lane di agnelli, gigli senza stelo,
vaghe bianche apparenze, in cielo, in mare:
90 queste cose rispondon meglio a noi,

meglio a le nostre anime stanche. Noi
saremo paghi di qualche dolcezza
mite, noi cercheremo una tristezza
riposata ed eguale. Ed abbia i suoi
95 cieli velati Aprile, come jeri,

i suoi mari quieti, come ieri;
sí che possiamo noi recar lung'h'essi
i lidi, o sotto gli alberi, sommessi
colloqui e sogni e taciti pensieri,
100 – o voi dal dolce nome che io non chiamo! –

perché voi non mi amate ed io non vi amo.

Un testo parlato, si diceva, dove la musica, affidata a variazioni di temi e riprese di parole, si sente in sordina. L'equivalente visivo di questa tenue armonia è il *velo* che avvolge il paesaggio, al pari dello stato d'animo delle anime stanche dei due amanti che non si amano (ma quanto delicato eros nella ciocca rossa nascosta nella folta e nera chioma della donna, pallida come la Medusa...). Gabriele ci ha dunque lasciato donne non meno seducenti della mitica Ermione che si gode la pioggia nella celebre poesia di *Alcyone*.

La poesia abita dunque in molti altri versi di d'Annunzio, né possiamo dire che tutta quella raccolta vibri di musica pura come la *Pioggia nel pineto*, un testo così celebre

che diventò oggetto di numerose parodie, persino nella pubblicità televisiva. Un filo d'aceto piove sulle verdure, mentre una voce suadente parafrasa i versi sostituendo alle ginestre fulgenti e ai mirti divini qualche cetriolino o peperone. Da un verso dell'*Onda* ha mutuato il nome uno shampoo: «libera e bella, / numerosa e folle, / possente e molle, / creatura viva / che gode / del suo mistero fugace». Destinata com'era all'esercizio mnemonico nella scuola d'un tempo e cavallo di battaglia per le recite degli aspiranti attori, la *Pioggia nel pineto* si è prestata più d'altre poesie al rimaneggiamento, come quello della canzonetta che recita: «Vorrei trovare / parole nuove / ma piove piove / sul nostro amor», riprendendo le «parole più nuove / che parlano gocciole e foglie / lontane».

Il suo controcanto comico-letterario più celebre è *La pioggia sul cappello* (1922) di Luciano Folgore: «piove sul melo e sul tiglio, / piove sul padre e sul figlio, / piove sui putti lattanti, / sui sandali rutilanti, / su Pègaso bolso, / sull'orologio da polso, / piove sul tuo vestitino / che m'è costato un tesoro». Ma persino Montale, s'intende il Montale di *Satura*, opera sulla lirica dannunziana l'unico suo deciso *remake* parodico, un *Piove* del 1969: «Piove / non sulla favola bella / di lontane stagioni, / ma sulla cartella / esattoriale, / piove sugli ossi di seppia / e sulla greppia nazionale. / Piove / sulla Gazzetta Ufficiale / qui dal balcone aperto, / piove sul Parlamento, / piove su via Solferino, / piove senza che il vento / smuova le carte. / Piove in assenza di Ermione / se Dio vuole, / piove perché l'assenza / è universale».

La parodia, nel suo senso più pieno e ricco (continiano), comprende però una gamma di sfumature e registri di cui quello comico è il più vistoso ed estremo. Vi può rientrare, in modo assai meno esplicito che nell'imitazione folgoriana, una *Fontana malata* di Aldo Palazzeschi, la poesia del 1909 che concentra l'evocazione della *Pioggia*

nel pineto in una zona più circoscritta, non senza incroci con altre reminiscenze dannunziane: «Tossisce, / tossisce, / un poco / si tace, / di nuovo / tossisce / ... / non s'ode / romore / di sorta». E potremmo procedere, fino alla versione italiana degli *Exercices de style* di Raymond Queneau, operata da Umberto Eco, che per rendere il registro *précieux* attinge a piene mani a modi dannunziani (come dichiarava espressamente), suggellando il testo con un «o Ermione», assente nell'originale.

Ridicolizzata dalle parodie, *La pioggia nel pineto* rischia di diventare illeggibile, come ormai inascoltabili sono mirabili brani di musica classica diffusi a raffica dalle suonerie dei telefoni cellulari. Si aggiunga il fastidio dei *recitals* di attori che teatralizzano, cioè massacrano sistematicamente il testo poetico. Con tutto ciò, quando leggiamo la *Pioggia*, anzi quando leggiamo tutto *Alcyone*, il miracolo si ripete, come per il sangue di san Gennaro...

3. *Da san Francesco a Pan*

Le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* rappresentano il più ambizioso poema di d'Annunzio. Il primo nucleo apparve sulla «Nuova Antologia» il 16 novembre 1899: il titolo marginale *Incipiunt Laudes creaturarum* indica che il modello ideale è il *Cantico delle creature* di san Francesco, allora di moda – come la poesia delle Origini e dello Stil Nuovo – nel gusto preraffaellita e decadente. Ma il messaggio di Francesco è rovesciato di segno: d'Annunzio intende infatti lodare le creature senza Creatore, cioè la natura e l'eroismo umano sentiti con spirito classico-pagano, e secondo l'idea energica del Superuomo nietzschiano. Infatti la poesia che fa da proemio, *L'Annunzio*, compendia il messaggio delle *Laudi* proclamando che «Il gran Pan non è morto», cioè che la divinità che incarna il sentimento antico di forza naturale, poteva ride-

starsi dal lungo sonno patito con l'avvento della civiltà moderna (di cui Nietzsche vedeva capostipiti Socrate e Cristo, cioè la ragione e l'amore caritativo). Le varie poesie, composte negli anni seguenti, si organizzarono in vari libri, ciascuno dei quali dedicato a una delle Pleiadi; cioè le mitiche fanciulle trasformate nella costellazione che insegna ai naviganti la mèta, ai contadini il correre delle stagioni. Dunque nel cielo dannunziano non brillano le stelle del paradiso dantesco, ma i segnacoli di una visione classica e laica.

I primi tre libri uscirono nel 1903, in edizione lussuosa. *Maia* è interamente costituita da *Laus vitae*, e attingendo ai taccuini del viaggio in Grecia compiuto nel 1895 rievoca la Grecia apollinea e quella dionisiaca, cioè la bellezza artistica e l'energia vitale ed epica celebrando la figura ardita di Ulisse. *Elettra* tesse le lodi degli eroi dell'azione e dell'arte, da Hugo a Verdi, da Nietzsche a Garibaldi: *Alcione* (che dal 1931 figurerà in frontespizio come *Alcyone*), vero capolavoro del ciclo, narra la parabola di un'estate marina in Versilia, celebrando con un registro più pastorale la bellezza della natura e la rivitalizzazione del mito. Al ciclo, non compiuto, che doveva prevedere sette libri, si aggiungeranno molto più tardi i versi di *Merope*, celebrativi dell'impresa libica, e quelli di *Asterope*, ovvero *Canti della guerra latina*, per il primo conflitto mondiale. Essi sviluppano, con le discutibili idee nazionaliste e colonialiste di d'Annunzio, il tono retorico-magniloquente di *Elettra*, mentre i frutti migliori vengono lasciati sul piano culturale da *Maia* (impacciata anch'essa in clamori retorici) e sul piano poetico da *Alcyone*, che resta un libro di alta poesia e, insieme, un modello decisivo per lo sviluppo della lirica novecentesca.

La sera fiesolana è la più antica poesia di *Alcyone*, dove figura collocata nella sezione iniziale, relativa alla tarda primavera. Composta il 17 giugno 1899 a Settignano pres-

so Firenze, la lirica rifonde in realtà note di taccuino prese due anni innanzi durante una visita ad Assisi con la Du-se. In effetti né l'autografo, né l'edizione in rivista («Nuova Antologia», 16 novembre 1899) recano il titolo, che fu posto quando, ambientando in Toscana la vicenda di *Alcyone*, d'Annunzio trovò nei colli fiesolani un paesaggio geografico e spirituale equivalente a quello umbro. Dire Assisi significa dire san Francesco: e il *Cantico* è evocato anche formalmente con le riprese «Laudata sii» e altre espressioni, fuse con echi stilnovisti e danteschi, che creano il clima mistico caro a d'Annunzio *fin-de-siècle*, vicino allo spiritualismo dei preraffaelliti e dei «nobili spiriti» dell'estetismo fiorentino, guidati da Angelo Conti. Se il metro antico mostra le nervature sotto l'apparente libertà (se si riducono gli ipermetri a endecasillabi e le assonanze a rime, emerge lo schema della lirica duecentesca, mescolato con l'eredità della *sequentia* e del ritmo cristiano medievale). Ma il moderno si mescola all'antico: sul piano formale, la lezione dei simbolisti francesi (da Baudelaire a Verlaine) si somma alle recenti prove italiane (Carducci, Pascoli); su quello tecnico-tematico, il gioco delle analogie e delle allusioni tende a sviluppare una sensualità intensa e misteriosa, fra estetico ed erotica, su una ambiguità di fondo: la Sera odora di fieno, o è il profumo da *boutique* della donna che accompagna il poeta? Gli umidi occhi sono pozze d'acqua o occhi velati e desiderabili? I reami d'amore che il poeta svelerà al «tu» sono le mistiche nozze del Santo, o più carnali intrecci? La commistione fra misticismo ed eros era del resto già latente nella prosa dei taccuini.

La sera fiesolana

Fresche le mie parole¹ ne la sera
ti sien come il fruscìo che fan le foglie
del gelso² ne la man di chi le coglie³
silenzioso e ancor s'attarda a l'opra⁴ lenta
5 su l'alta scala che s'annerà
contro il fusto che s'inargenta⁵
con le sue rame⁶ spoglie
mentre la Luna è prossima a le soglie
cerule⁷ e par che innanzi a sé distenda un velo⁸
10 ove il nostro sogno si giace⁹
e par che la campagna già si senta
da lei sommersa nel notturno gelo¹⁰
e da lei beva la sperata pace¹¹
senza vederla.

1. *Fresche ... parole*: bella sinestesia, che d'Annunzio usa anche nei *Taccuini* e in altre opere. L'autografo del primo getto recava «Dolci sien le mie parole...», con una immagine più consueta, ripresa però al v. 18 per necessità di *variatio*.

2. *Fruscìo ... gelso*: audace analogia: le parole sono ristoratrici (*fresche* in senso psicologico o morale) mentre le foglie sono fresche per la rugiada. Ma sul nesso analogico o sull'immagine visiva, prevale l'effetto fonosimbolico: il verso è tutto un fruscicare di sibilanti, di strisciate e di fricative (*s, sc, f*).

3. *Chi le coglie*: il contadino sulla scala raccoglie le foglie del gelso (per sfrascarle, o per nutrimento ai bachi da seta).

4. *Opra*: (del raccogliere) esige tempo (*s'attarda ... lenta*).

5. *S'inargenta*: nota il gusto pittoresco del contrasto fra nero e argento. Il verbo, tipicamente associato alla luna, è della tradizione poetica (anche Leopardi) e melodrammatico, come nella celebre aria della *Norma* di Vincenzo Bellini: «Casta diva che inargenti».

6. *Rame*: rami.

7. *Soglie cerule*: l'orizzonte azzurro.

8. *Velo*: un vaporoso chiarore.

9. *Sogno si giace*: la fantasia; ma il velo disceso come a riparare un letto, e il verbo *giacere*, danno al *sogno* una vaga risonanza erotica: quasi «sogno d'amore».

10. *Nel notturno gelo*: nell'aria fresca della notte. Cfr. Dante, *Inf.* II, 127: «Quali i fioretti dal notturno gelo»; Carducci, *Rime nuove*, *Virgilio*, vv. 1 ss.: «Come, quando su' campi arsi la pia / luna imminente il gelo estivo infonde...».

11. *La sperata pace*: il ristoro della rugiada.

- 15 Laudata sii¹² pel tuo viso di perla¹³,
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi¹⁴ ove si tace¹⁵
l'acqua del cielo¹⁶!

- Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva¹⁷
20 tepida e fuggitiva¹⁸,
commiato lacrimoso de la primavera¹⁹,
su i gelsi e su gli olmi e su le viti
e su i pini dai novelli rosei diti²⁰
che giocano con l'aura che si perde²¹,
25 e su'l grano che non è biondo ancóra
e non è verde²²,

12. *Laudata sii*: cfr. san Francesco, *Il cantico di frate Sole*, v. 5: «Laudato si'».

13. *Viso di perla*: il volto perlaceo della Sera e dei volti di donna descritti dai poeti stilnovisti o dai pittori tardo-medievali cari al gusto dei preraffaelliti.

14. *Grandi umidi occhi*: le polle d'acqua rimaste per terra dopo la pioggia in cui il cielo si riflette.

15. *Si tace*: si raccoglie immobile e silenziosa. Bella sinestesia.

16. *L'acqua del cielo*: la pioggia.

17. *Bruiva*: crepitava leggermente, sussurrava. La genesi dell'insolito uso del verbo *bruire* non può attribuirsi all'*hapax* pascoliano (Myricae, *Lo stornello*, v. 6, detto dei pioppi; più spesso «brusio» e «brusire») e nemmeno all'autorità del Tommaseo-Bellini, che registra il verbo per il gorgogliare dello stomaco. Si tratta probabilmente di un'eco dal Verlaine (*Romances sans paroles, Ariettes oubliées*, III, v. 5): «O bruit doux de la pluie», che presenta tre elementi (*bruit/doux/pluie*) rifusi nella Sera.

18. *Fuggitiva*: di breve durata.

19. *Commiato ... primavera*: «la pioggia di giugno è come il pianto leggero cui la primavera, fatta anch'essa creatura vivente, si abbandona nel momento di andarsene per cedere il passo alla gloria solare dell'estate» (Roncoroni).

20. *Novelli rosei diti*: i nuovi germogli dei pini, sottili e rosati, a forma di aghi, sembrano rosee dita. Cfr. *Taccuino XIII*: «I fusti si diradano, nelle radure si scorgono allora le cime degli alberi, verdi, fiorite, con le innumerevoli piccole dita tra bionde e rosee che oscillano in cima [...] Quando si va dalla torre verso la pineta per entrare, si vede sul cielo azzurro la linea bassa degli alberi verdi sormontati dalle dita pendenti nel roseo: apparenza deliziosa» (Torre Astura, 1897).

21. *L'aura che si perde*: la brezza che passa e si allontana.

22. *Non è biondo ... verde*: sta maturando, ed è di colore incerto.

e su'l fieno che già patì la falce²³
e trascolora²⁴,
e su gli olivi, su i fratelli olivi²⁵
30 che fan di santità²⁶ pallidi i clivi
e sorridenti.

Laudata sii per le tue vesti aulenti²⁷,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce²⁸
il fien che odora!

35 Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume²⁹, le cui fonti
eterni a l'ombra de gli antichi rami³⁰
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
40 le colline su i limpidi orizzonti
s'incurvino come labbra che un divieto
chiuda, e perché la volontà di dire³¹

23. *Patì la falce*: fu falciato. Anche il fieno si fa creatura capace di soffrire.

24. *Trascolora*: cambia colore, ingiallisce. Verbo dantesco, presente anche in Pascoli.

25. *Fratelli olivi*: è eco di san Francesco.

26. *Santità*: non la santità cristiana, ma quella dell'albero sacro a Pallade, come è detto nella poesia *L'ulivo*. C'è anche un bell'acquisto analogico: prima il poeta aveva scritto «fan di sé» pallidi i clivi, ed era solo una notazione cromatica, in rapporto alle foglie chiare dell'olivo. Ora il pallore diventa quasi il segno di una virtù ascetica, e i colli assumono tratti umani, più avanti (v. 41) confermati dalla similitudine con le labbra.

27. *Aulenti*: profumate.

28. *Salce*: il salice pieghevole con cui si lega il fieno.

29. *Il fiume*: l'Arno, nell'ambientazione toscana della lirica. Ma nel primo getto, che rifletteva una collocazione umbra sulla scorta del taccuino annotato ad Assisi, alludeva al Tescio.

30. *Antichi rami*: il clima simbolista può evocare la *foresta di simboli* del celebre sonetto di Baudelaire, *Correspondances*.

31. *Volontà di dire*: è formula che Dante usa spesso in quella *Vita nuova* tanto cara ai preraffaelliti e all'estetismo *fin-de-siècle*. Il tema dantesco dell'ineffabilità si fonde così con quello tutto moderno e simbolista dell'analogia misteriosa. Ma nelle labbra c'è, oltre all'evocazione della parola, la velatura d'un bacio (dove poi l'ambiguità di *desire*, desiderio).

le faccia belle
oltre ogni uman desire
45 e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sì che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor più forte.

Laudata sii per la tua pura morte³²,
50 o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!³³

La pioggia nel pineto, la lirica forse più celebre di d'Annunzio, fu composta fra il luglio e l'agosto 1902, riutilizzando note del Taccuino n. 10, e non fu pubblicata che nella prima edizione di *Alcione*, nel dicembre 1903. *La pioggia nel pineto* appartiene però al momento centrale del libro, tanto in senso cronologico che spaziale. Infatti, mentre la prima sezione (formata da poesie composte fra il 1899 e il 1900 e ambientata in primavera) preannuncia l'emozione panica dell'estate attraverso una serie di analogie colte nella mente immaginosa del poeta, nella sezione centrale (relativa al momento magico dell'estate e formata da liriche stese nel cuore del 1902) presenta in atto la metamorfosi mitica: il poeta si trasforma nel divino Glauco, e il litorale toscano diventa un paesaggio senza tempo dove appaiono centauri, ninfe e tritoni. Toccherà alla terza parte, che descrive l'approssimarsi dell'autunno con poesie composte nel 1903, presentare la caduta dell'illusione

32. *Pura morte*: la sera muore per cedere alla notte. *Pura*, cioè serena, attributo della sera, è riferito per spostamento metonimico a morte. Ma *pura* introduce anche, sulla denotazione paesaggistica, una connotazione morale o sentimentale. Inoltre il richiamo alla morte richiama con voluta vaghezza la clausola francescana per «sora nostra morte corporale».

33. *Le prime stelle*: stilema dantesco. Dunque la rigenerazione non avviene, come nel cantico di Francesco, per la beatitudine oltremondana, ma per il ciclo ininterrotto sera-notte-(alba).

panteistica; allora il mito si rapprenderà nelle rovine di antiche statue romane.

La pioggia nel pineto

Taci¹. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane²; ma odo
5 parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane³.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
10 Piove su le tamerici
salmastre ed arse⁴,

1. *Taci*: il poeta, come vedremo, si rivolge alla donna che l'accompagna nella pineta, la mitica Ermione. Ma ad apertura di poesia sembra rivolgersi al lettore, chiedendogli quasi una silenziosa attenzione per cogliere il concerto dei versi musicali.

2. *Parole che dici umane*: non odo le parole umane che Ermione dice, ma le parole misteriose (o divine) della natura.

3. *Nuove ... lontane*: le parole più nuove, cioè inaudite, sono quelle dette dalla natura. La *lontananza* delle foglie non è solo spaziale: allude alla misteriosità di un linguaggio inaudito; la musicalità è già in atto anche con l'espediente latineggiante della figura etimologica (*parlano parole*, col verbo usato transitivamente).

4. *Tamerici ... arse*: arbusti dalle foglie piccole, che crescono sulla rena arida (arse) vicino al lido marino (salmastre). Sono le *Myrica*e cui Pascoli aveva intitolato la sua raccolta poetica, in obbedienza a un'eco di Virgilio: «nonnullos arbusta iuvant humilesque myrica» (ad alcuni piacciono gli arbusti e le umili tamerici). Era il modo con cui Pascoli firmava, con una cifra botanica, la sua poetica delle cose umili (ma dietro la modestia, si avverte la consapevolezza di un'arte durevole: si tratta di un sempreverde, come il lauro di cui si coronano i poeti). Sulla linea pascoliana, anche Montale affiderà la definizione del suo registro umile a una pianta, gli umili (ma sempreverdi) limoni (*I Limoni*, in *Ossi di seppia*) in antitesi ai poeti «laureati» che amano piante dai nomi «poco usati: bossi; ligustri, acanti» (ed è certo un'allusione polemica a d'Annunzio). Qui d'Annunzio potrebbe, come spesso accade in *Alcyone*, fare a gara con Pascoli: quasi gli dicesse: «anch'io ho le mie *myrica*e, che possono gareggiare col virtuosismo fonosimbolico delle tue *Myrica*e».

piove su i pini
scagliosi ed irti⁵,
piove su i mirti
15 divini⁶,
su le ginestre fulgenti⁷
di fiori accolti⁸,
su i ginepri folti
di coccole aulenti⁹,
20 piove su i nostri vólti
silvani¹⁰,
piove su le nostre mani
ignude,
su i nostri vestimenti
25 leggieri,
su i freschi pensieri¹¹
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella¹²
30 che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione¹³.

5. *Irti*: pungenti.

6. *Divini*: il mirto era sacro a Venere.

7. *Fulgenti*: fulgide, luminose.

8. *Accolti*: raccolti, raggruppati.

9. *Coccole aulenti*: bacche profumate

10. *Silvani*: silvestri, fatti quasi vegetali.

11. *Freschi pensieri*: sinestesia, come le «fresche parole» della *Sera fiesolana*: ma anche sinestesia logica (l'anima schiude emozioni, non pensieri). C'è anche qui una ripresa-variazione rispetto alla *Sera*: là l'analogia uomo-natura rimaneva opera letteraria (di parole); qui l'evocazione del mito diventa fatto vissuto e teorizzato (pensieri).

12. *Favola bella*: si veda l'introduzione alla poesia.

13. *Ermione*: la mitica figlia della bellissima Elena di Sparta. Compare per la prima volta in un'altra poesia di *Alcione*, *Le Ore marine* (1900), e il primo getto dell'autografo («Eleonora») rivela che si tratta della Duse. Mutando il nome d'Annunzio trasforma un diario autobiografico (in versi) in una esperienza mitica.

Odi? La pioggia cade
 su la solitaria
 35 verdura¹⁴
 con un crepitio che dura
 e varia nell'aria
 secondo le fronde
 più rade, men rade.
 40 Ascolta. Risponde
 al pianto¹⁵ il canto
 delle cicale
 che il pianto australe¹⁶
 non impaura,
 45 né il ciel cinerino¹⁷.
 E il pino
 ha un suono, e il mirto
 altro suono, e il ginepro
 altro ancóra, stromenti¹⁸
 50 diversi
 sotto innumerevoli dita.
 E immersi
 noi siam nello spirto
 silvestre¹⁹,
 55 d'arborea vita viventi;
 e il tuo vólto ebro²⁰
 è molle di pioggia

14. *Verdura*: la verzura, la macchia della pineta deserta (*solitaria*). È voce della tradizione poetica antica (con senso ben diverso da quello del linguaggio quotidiano, dove designa gli ortaggi).

15. *Pianto*; la pioggia, pianto del cielo (secondo una metafora frequente in d'Annunzio: ma qui anche il cielo diventa animato).

16. *Australe*: la pioggia viene col vento del sud (Austro), ed è dunque pioggia tiepida.

17. *Cinerino*: ingrigitto dalle nubi.

18. *Stromenti ... dita*: i pini sono paragonati a strumenti musicali suonati dalle dita della pioggia, come una gigantesca arpa.

19. *Spirto silvestre*: ambiguo fino all'ossimoro; immersi nella selva, che è materia, o immersi nell'atmosfera spirituale-metamorfica del mito?

20. *Ebro*: inebriato dall'emozione panteistica, dalla fusione con la natura.

- come una foglia,
e le tue chiome
60 auliscono²¹ come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre²²
che hai nome
Ermione.
- 65 Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree²³ cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
70 che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
- 75 Più sordo e più fioco
s'allenta²⁴, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
- 80 Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea²⁵ pioggia

21. *Auliscono*: profumano. Le ginestre erano già state dette *aulenti*.

22. *Creatura terrestre*: a contrasto con la «creatura celeste» Luna evocata nella poesia *Il novilunio*. Sembra implicita l'opposizione fra i tratti della donna lunare (fredda, casta) e la creatura terrestre, ardente e appassionata. L'aggettivo era stato reso celebre da un poema in prosa di André Gide di ispirazione neo-pagana: *Les nourritures terrestres*.

23. *Aeree*: la notazione realistica (le cicale cantano sugli alberi, alti nell'aria) si confonde con l'attributo mitico (le cicale sono «figlie dell'aria»).

24. *S'allenta*: cala.

25. *Argentea*: argentina, per il colore o più probabilmente per il suono. Torna implicitamente l'immagine dell'arpa affacciata ai vv. 49-51.

che monda²⁶,
85 il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria²⁷
90 è muta; ma la figlia
del limo²⁸ lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
95 E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
100 ma quasi fatta virente²⁹,
par da scorza³⁰ tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pèsca
105 intatta,
tra le pàlpebre gli occhi
son come polle³¹ tra l'erbe,
i denti negli alvèoli³²
son come mandorle acerbe³³.

26. *Monda*: pulisce, lava, ma anche purifica, come per un rito che prepara la sacra metamorfosi.

27. *Figlia dell'aria*: la cicala. Cfr. v. 66 e nota relativa.

28. *Limo*: fango.

29. *Virente*: verdeggianti (con forte latinismo). Riecheggia nel suono e nel concetto l'espressione «d'arborea vita viventi».

30. *Scorza*: corteccia. Inizia la metamorfosi di Ermione in driade (ninfa arborea).

31. *Polle*: sorgenti.

32. *Alvèoli*: le cavità della gengiva in cui sono radicati i denti.

33. *Come mandorle acerbe*: bianchissime. Ma è introdotta surrettiziamente anche una sensazione gustativa.

- 110 E andiam di fratta in fratta³⁴,
or congiunti³⁵ or disciolti
(e il verde vigor rude³⁶
ci allaccia i mallèoli³⁷
c'intrica i ginocchi)
- 115 chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri vólti
silvani,
piove su le nostre mani
ignude,
- 120 su i nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
- 125 su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Una passeggiata di Gabriele con la compagna Eleonora Duse tra i pini marittimi del litorale tirrenico dà luogo a una delle poesie più meritatamente celebri della lirica italiana (e come tutti i testi troppo celebri, soggetta spesso a imitazioni e parodie). La pineta, divenuta un'orchestra suonata dalle forze della Natura, dà luogo a un concerto in cui d'Annunzio si mostra un virtuoso dello strumento verbale. Il poeta sottolinea la natura musicale del brano (da leggersi ad alta voce, dunque da sempre cavallo di battaglia nei *recitals* di poesia) con una continua se-

34. *Fratta*: macchia, cespuglio.

35. *Or congiunti*: ora la coppia si tiene per mano, ora si rincorre.

36. *Verde vigor rude*: la vegetazione tenace e irta. Con un procedimento caro ai poeti simbolisti, d'Annunzio trasforma in sostantivo la qualità astratta, e trasforma il soggetto logico (vegetazione) in aggettivo (*verde*).

37. *Mallèoli*: le caviglie si impigliano fra erbe e arbusti.

rie di richiami d'attenzione, che sembrano rivolti ad Ermione e sono rivolti al lettore: «Taci! [...] Ascolta [...] Odi? [...] Ascolta [...] Ascolta, ascolta». Già in queste ripetizioni, il suono si aggiunge al senso, e la ripresa-variazione delle sequenze vocaliche e consonantiche trasforma ogni verso in un pentagramma. Lunghi dal concentrarsi nella rima, la musica si stende con fitte assonanze sull'intero testo.

In questa operazione, d'Annunzio si rivela il virtuoso dello strumento verbale, che registra ed emula il vario suono della pioggia con un'abilità degna delle *Quattro stagioni* di Vivaldi: ecco una serie di -i-, note di violino pizzicato («piove su i pini / scagliosi ed irti, / piove su i mirti / divini») cui succede una sequenza di -e- e di -o- toniche, controcanto di legni e ottoni («su le ginestre fulgenti / di fiori accolti, / su i ginepri folti / di coccole autenti»); come un basso continuo, il fagotto delle -a- della rana gracitante («ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta») completa le variazioni di timbro vocalico, mentre il ritmo della -r- rende a mo' di tamburello il ticchettio delle gocce («con un crepitio che dura / e varia nell'aria / secondo le fronde / più rade, men rade») concluso in un crescendo da un rullio («crosciare [...] croscio»). Ma accanto alla bravura fonosimbolica, da solista virtuoso, agisce in d'Annunzio la bravura costruttiva del compositore sinfonico, fatta di sapienti variazioni e riprese, come in una vera e propria «fuga» musicale. L'esempio più vistoso è nei versi-chiave della lirica, espressi ai vv. 29-31 e ribaditi, con rima variante minima, nella chiusa della lirica: «E piove su i nostri vólti / silvani, / piove su le nostre mani / ignude, / su i nostri vestimenti / leggieri, / su i freschi pensieri / che l'anima schiude / novella, / su la favola bella / che ieri / m'illuse, che oggi t'illude, / o Ermione».

Solo musica dunque? Parole prese a pretesto per surrogare strumenti d'orchestra? Non credo. Sofferamoci

sulla *favola*, parafrasata finora sbrigativamente dai commentatori con «sogno d'amore», quasi avventura amorosa di un'estate balneare. L'espressione *favola bella* allude invece a un sintagma tipico della cultura cristiano-medievale: *favola breve*, detto della vita umana (l'espressione, che ricorre in Dante e in Petrarca, tornerà come titolo di un'autobiografia che d'Annunzio progettò di scrivere e non scrisse mai: *Favola breve di una lunga vita*). Al concetto cristiano che vede la vita terrena come breve illusione e caduca *vanitas*, d'Annunzio sostituisce una categoria estetica: la vita è bellezza, da cogliersi nel momento breve e felice della giovinezza e dell'estate, secondo lo spirito del *carpe diem*.

Nell'incanto musicale della pineta, divenuta un'orchestra suonata dalla natura, avviene la trasformazione in creature vegetali del poeta e della fanciulla Ermione (nome di una bellissima figlia della leggendaria Elena di Sparta), che s'immergono nella pineta sotto la tiepida pioggia estiva. La metamorfosi, fatta oggetto di poesia dal latino Ovidio, assai caro a d'Annunzio per la grande perizia tecnica e per la elegante sensualità della materia, è già preannunciata ai vv. 20-21 («nostri volti / silvani») e si svolge poi esplicitamente ai vv. 52 e seguenti: («E immersi / noi siamo nello spirito silvestre / d'arborea vita viventi;»). Ma *fabula* è anche il termine con cui i latini tradussero il greco *mythos* trasmettendo la parola poi all'italiano letterario *favola* come equivalente di mito (le «favole antiche» del canto leopardiano). E non è forse un viaggio iniziatico nel mito quello che il poeta compie con Ermione? Entrando nello spazio magico della boscaglia, dopo una purificazione rituale (la pioggia *monda*, pulisce) i protagonisti non compiono solo una fuga musicale: fuggono dalla dimensione ordinaria per entrare nello spazio mitico dove i corpi possono trasformarsi come nelle *Metamorfosi* del prediletto Ovidio e il tempo diventa reversibile. Man mano

che i due si inoltrano, si confondono i confini fra l'umano e il vegetale, prima per metonimia (la contiguità uomo-vegetazione), poi per metafora (la similitudine), infine per una vera e propria metamorfosi: hanno volti silvani, vivono di vita arborea, Ermione ha un volto di foglia, chiome profumate come ginestre e «quasi fatta virente» sembra uscire dalla corteccia: vera e propria ninfa boschereccia, ha denti di mandorla e cuore di pesca, mentre il verde vigor rude allaccia i malleoli, le intrica i ginocchi come a Dafne.

Anche la legge ordinaria del tempo è sovvertita. Il motivo ribadito nel *refrain* finale coincide con l'idea mitografica dell'atemporalità; aveva scritto a metà della poesia:

su la favola bella
che ieri
t'illuse, che oggi m'illude,
o Ermione,

e nella chiusa li riprende ritoccando:

su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione.

Sembra una semplice variazione melodica: in realtà d'Annunzio, portandoci nella sua pineta, non ci conduce più soltanto dentro uno spazio arboreo e musicale, ma ci inoltra in un'altra dimensione, quella in cui il passato e il presente diventano intercambiabili. Possiamo ora capire che è stato il «tempo» della poesia, con la sua durata lirica, a produrre quell'esperienza: Ermione, prima presentata come creatura di uno «ieri» in cui visse l'«illusione» della vita bella, cioè il mito (era figlia di Elena di Troia), diventa, alla fine della composizione, cioè dell'iniziazione

metamorfica, una creatura presente, che «oggi» rivive la sua favola bella; per converso il poeta, che razionalisticamente era agganciato all'*hic et nunc* («che oggi m'illude»), può trasformarsi in un antico eroe omerico, in un fauno barbato, nel personaggio insomma di un non-tempo remoto: «che ieri m'illuse». Il miracolo della poesia, che è anche il miracolo del mito, ha potuto sovvertire la logica del tempo.

4. *Dall'incanto alla nostalgia*

Ora la stagione è esplosa con la sua calura. Il ciclo dei *Madrigali dell'Estate*, di data incerta, appartiene alla fase matura di *Alcyone* (1903?), e adempie comunque un importante ruolo di snodo nella vicenda strutturale del poema. Infatti fa da ponte fra l'*A sfodelo*, la lirica che disegna col calendario della fioritura l'arco ascendente dell'estate, terminando col presagio del colchico, fiore autunnale, e *Feria d'agosto*, che coglie nel ferragosto il culmine e insieme l'inizio del declino della stagione estiva (e dell'«illusione» mitopoietica che l'ha caratterizzata). I Madrigali collegano assai bene questo «tempo fermo» in cui il mondo pare prossimo a una misteriosa rivelazione: non stupisce allora che questi testi siano fra quelli che più influirono sul paesaggio poetico-filosofico degli *Ossi di seppia* montaliani. In d'Annunzio però il pensiero è tutto veicolato dai sensi, e incarnato nel paesaggio: è dal disfacimento dei vegetali palustri nella calura, e dal loro odore, che si ricavano le parole-chiave che chiudono in clausola le strofe: *morte, morte, silenzio*.

Nella belletta

Nella belletta¹ i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze² e delle rose
passe³, del miele guasto⁴ e della morte.

5 Or tutta la palude è come un fiore
lutulento⁵ che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna⁶ afa di morte.

Ammutisce⁷ la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria⁸ salgono in silenzio.

Ma il momento magico dell'estate fugge, e con lei l'illusione panica e mitica. La figura della grande Estate, in forma di calda e nuda donna, egli l'aveva inseguita in una sorta di caccia erotica:

1. *Belletta*: il fango sul fondo della palude. Parola usata da Dante, l'autore prediletto da d'Annunzio.

2. *Persiche*: pesche; voce arcaica, viva anche nel dialetto bresciano (*pèr-sech*) – *mézze*: infracidite, quasi marce (latinismo).

3. *Passe*: appassite.

4. *Guasto*: fermentato.

5. *Lutulento*: fangoso (altro latinismo).

6. *Dolcigna*: dolciastra, per la mistione di profumi corrotti.

7. *Ammutisce*: ammutolisce, smette di gradire.

8. *Bolle d'aria*: le bolle di gas dovute alla putrefazione della vegetazione sul fondo della palude.

Stabat nuda Æstas

- Primamente¹ intravidi il suo piè stretto
scorrere su per gli aghi arsi dei pini
ove estuava l'aere² con grande
tremito, quasi bianca vampa³ effusa.
- 5 Le cicale si tacquero⁴. Più rochi
si fecero i ruscelli. Copiosa
la résina gemette⁵ giù pe' fusti.
Riconobbi il colùbro dal sentore⁶.
- Nel bosco degli ulivi la⁷ raggiunsi.
- 10 Scorsi l'ombre cerulee dei rami
su la schiena falcata, e i capei fulvi⁸
nell'argento palladio trasvolare⁹
senza suono. Più lungi, nella stoppia¹⁰,
l'allodola balzò dal solco raso¹¹,
- 15 la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
Allora anch'io per nome la chiamai.

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzea mèsse nel falasco¹²

1. *Primamente*: dapprima.

2. *Estuava l'aere*: l'aria ondeggiava per il calore.

3. *Quasi ... vampa*: come una diffusa fiamma lucente.

4. *Si tacquero*: verbo in forma riflessiva, come in Dante.

5. *Gemette*: stillò, ma con l'idea di lamento (secondo il mito, le gocce di resina erano lacrime dolorose).

6. *Riconobbi ... sentore*: sentii il fruscio di una biscia.

7. *La*: l'Estate personificata.

8. *Cerulee*: verdazzurre; *falcata*: arcuata come falce; *fulvi*: biondo-rossicci.

9. *Nell'argento palladio*: fra le foglie argentee degli ulivi, sacri a Pallade; *trasvolare*: correre leggera, quasi volare.

10. *Senza suono*: senza fare rumore, con i suoi passi leggeri; *stoppia*: stelo secco rimasto dopo la mietitura.

11. *Solco raso*: il campo già falciato.

12. *Bronzea*: bruna o sonora come bronzo; *falasco*: erba palustre dalle lunghe foglie, usata per impagliare.

- entrò, che richiudeasi strepitoso¹³.
20 Più lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si torse in fallo¹⁴.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente schiumò¹⁵ ne' suoi capegli.
Immensa apparve¹⁶, immensa nudità.

Il titolo latino è desunto da un passo delle *Metamorfosi* ovidiane (II, 28) in cui la dea Estate intrecciava serti di spighe accanto al trono del Sole. Ma il poeta si cimenta con una fonte moderna, riscrivendo a modo suo l'*Aube* di Arthur Rimbaud. Sembra seguirne la falsariga, ma le differenze sono capitali: il francese sceglie la sordina del *poème en prose*, l'italiano la musica dei versi rimati; l'uno insegue le tracce dell'Alba fra i marciapiedi e i cornicioni dei palazzi urbani, l'altro fiuta la traccia dell'Estate nella vegetazione incontaminata; soprattutto mentre in Rimbaud si rivela alla fine la natura onirica di quella caccia amorosa (il poeta-ragazzo ha immaginato di abbracciare l'Alba nel dormiveglia mattutino), il testo dannunziano narra un sogno a occhi aperti, concluso dall'apparizione della femmina divina. Qui il confine fra immaginazione e mito resta in parte vago (sono foglie d'albero o chiome? le canne frusciano al vento o al passaggio della donna?), fino al verso conclusivo, magnifico e ambiguo: l'«immensa nudità» è del corpo della dea o dell'orizzonte marino e celeste contemplato dall'occhio nuovo e puro del poeta, sbucato dalla boscaglia sul lido? Se qui l'epifania è incer-

13. *Strepitoso*: rumoroso.

14. *Paglia marina*: le alghe secche sulla spiaggia; *il piede ... in fallo*: inciampò.

15. *Il ponente*: il vento occidentale; *schiumò*: mosse le onde dei suoi capelli (il mare? le alghe?).

16. *Immensa apparve*: eco di Carducci, *Rime nuove*, *Davanti una cattedrale*, 3-4: «igneo ne l'aria immota / l'estate immensa sta»; ma cfr. anche in Rimbaud, *Illuminations*, *Aube*: «j'ai senti un peu son immense corps».

ta, nel *Ditirambo* che segue immediatamente questa poesia, ecco senza dubbio alcuno l'apparizione della creatura mitica. Con il suo corpo immenso come la Natura immaginata da Leopardi in dialogo con l'Islandese in una sua *Operetta morale*, sta distesa tra l'alpe e il mare: non è la Beatrice della *Vita nova* dantesca, l'ispiratrice dell'amor spirituale, ma la Grazia «selvaggia», la Baccante «libidinosa» che accende le passioni più violente, la donna nata dalla «febbre del mondo» e dal delirio musicale di Pan. Anche lei, tuttavia, come la donna-angelo del libello dantesco, è destinata a morire, all'approssimarsi dell'autunno. E come Dante nella *Vita nova*, anche qui il poeta ne presagisce la fine spiando gli indizi. Glieli offrono le piante, gli animali e lo sguardo di un fauno:

Gli indizi

Ahimè, la vigna è piena di languore
come una bella donna sul suo letto
di porpora, che attenda l'amadore¹.

5 Ahimè, di bacche il frùtice s'affoca²,
la viorna s'incénera³, più lieve
che la prima lanugine dell'oca.

Ahimè, già qualche canna ha la pannocchia⁴,
nella belletta il cìpero⁵ si schiude,
fa sue querele antiche la ranocchia⁶.

1. *Amadore*: amante.

2. *Di bacche ... s'affoca*: l'arbusto rosseggia per le bacche.

3. *La viorna s'incénera*: la vitalba assume riflessi grigi.

4. *Pannocchia*: l'infiorescenza che spunta in cima alle canne alla fine dell'estate.

5. *Nella belletta*: il fango delle paludi; *cìpero*: pianta palustre.

6. *Fa ... ranocchia*: il gracidio delle rane sembra un lamento; ricalca le *Georgiche* di Virgilio (I, 378): «et veterem in limo ranae cecinere querellam».

10 Ahimè, fiore travidi gridellino⁷
che di gruogo salvatico⁸ mi parve,
e tinto di gialliccio il migliarino⁹.

In uno m'abbattei¹⁰ lungo il canale
ove tra lente immagini di nubi¹¹
15 s'infràcida la dolce carne erbale¹².

Villoso¹³ egli era. Intento io lo guatai;
e la morte di quella che mi piacque¹⁴
seppi negli occhi suoi distrambi e vai¹⁵.

Con lo svanire dell'estate, ecco il desiderio di migrare, la nostalgia dell'altrove: magari nell'Abruzzo dell'infanzia. Chi della mia generazione non studiò a memoria fin dalla scuola elementare *I pastori*? La poesia, come il ciclo che inaugura (*Sogni di terre lontane*), fu composta nell'autunno 1903, che è anche l'autunno di *Alcyone*. In effetti, parlando dell'autunno e introducendo la sezione finale del libro, i *Sogni* segnano la parabola discendente non solo della stagione, ma anche del sogno mitico e della «favola bella» di *Alcyone*. L'immersione panica nella natura, preannunciata nei modi delicati e simbolisti della *Sera fiesolana*, operata nella inebriante metamorfosi della *Pioggia nel pi-*

7. *Travidi*: intravidi; *gridellino*: di colore lilla.

8. *Gruogo salvatico*: zafferano saracinesco.

9. *Tinto ... migliarino*: il migliarino, uccelletto di palude, assume piumaggio giallo da adulto, cioè a stagione avanzata.

10. *In uno*: in un essere selvatico; ma nella prima stesura «in fauno», mitica creatura capripede simile ai satiri; *m'abbattei*: m'imbattei.

11. *Lente ... nubi*: le nubi riflesse nell'acqua si muovono lentamente spinte dalla brezza leggera.

12. *S'infràcida ... erbale*: l'erba si fa molle nell'acqua, come fosse carne.

13. *Villoso*: peloso, come si conviene a un fauno.

14. *Quella ... piacque*: l'Estate, designata con perifrasi, come nella poesia trobadorica e stilnovista.

15. *Distrambi e vai*: guerci e scuri.

neto, cede ora alla malinconia, alla consapevolezza che il passato è perduto. Il poeta si rivolge perciò ai luoghi dell'infanzia, dove i pastori migrano lungo i tratturi, o alle rovine romane, dove della favola antica non rimangono, agli occhi del moderno, che ruderi. Malinconia e nostalgia sono i sentimenti dominanti di questa sezione; anche il linguaggio, che nella fase mitica centrale ed estiva s'era aperto a ritmi liberi e nuovi, ritorna a forme colte: si infittisce di echi letterari (il titolo del ciclo rievoca *l'amor de terra londhana* del provenzale Jaufré Rudel), si quietava in metri tendenzialmente chiusi.

I pastori

Settembre¹, andiamo. È tempo di migrare.
Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori
lascian gli stazzi² e vanno verso il mare:
scendono all'Adriatico selvaggio³
5 che verde è come i pascoli dei monti.

Han bevuto profondamente⁴ ai fonti
alpestri⁵, che⁶ sapor d'acqua natia

1. *Settembre*: può essere vocativo (Settembre in una poesia precedente era stato personificato come un fanciullo con flauto), come crede il Flora, o meglio, come suggerisce Eurialo De Michelis, «il soprassalto che coglie il poeta all'accorgersi della sopravvenuta stagione».

2. *Stazzi*: ovili cintati, all'aperto.

3. *Selvaggio*: non tempestoso (come il «selvaggio mare» del Carducci), ma piuttosto incontaminato, circondato di selve, ecologicamente incontaminato.

4. *Profondamente*: con un lungo sorso, come per un ristoro a lungo atteso. Ma il lungo avverbio rallenta anche il verso, legato nella insolita scansione con accenti di 3a, 6a e 10a, disteso e solenne.

5. *Alpestri*: montani. Alpe, per antonomasia, designa ogni monte erto: e l'Appennino ha proprio in Abruzzo le sue vette più alte (Gran Sasso, Maiella).

6. *Che*: affinché. Sovrappone la forma antica e preziosa al «*cbe* irrazionale» del dialetto, con una tecnica di primitivo-prezioso sviluppata nella contemporanea *Figlia di Iorio*.

rimanga ne' cuori esuli⁷ a conforto,
che lungo illuda⁸ la lor sete in via.
10 Rinnovato hanno verga d'avellano⁹.

E vanno pel tratturo¹⁰ antico al piano,
quasi per un erbal fiume silente,
su le vestigia¹¹ degli antichi padri.
O voce di colui che primamente
15 conosce il tremolar della marina!¹²

Ora lung'h'esso il litoral¹³ cammina
la greggia. Senza mutamento¹⁴ è l'aria.
il sole imbionda sì la viva lana¹⁵

7. *Esuli*: la transumanza conduce i pastori abruzzesi verso la Puglia.

8. *Illuda*: inganni la sete. Ma il verbo, suggestivo, sembra voler placare (illusoriamente) una sete spirituale, la nostalgia dei «cuori esuli».

9. *Verga d'avellano*: il bastone di nocciolo.

10. *Tratturo ... silente*: d'Annunzio definisce esattamente i tratturi in una prosa del 1897, *Laude dell'illaudato*: «quelle vie larghe come fiumane, verdeggianti d'erbe e sparse di macigni, qua e là segnate d'orme gigantesche, che discendono per le nostre alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi». Si tratta di plurisecolari o millenarie (*antico*) «autostrade» virtuali, larghe decine di metri, non necessariamente coincidenti con sentieri: percorsi immemorabilmente tracciati fra prati, selve e radure, e riservati al transito e al sostentamento delle greggi. Nel primo getto dell'autografo d'Annunzio aveva scritto: «E vanno per la via dell'erbe al piano» correggendo poi col termine più specifico (*tratturo*) e recuperando erbe nell'aggettivo arcaico ma suggestivo (*erbal*). Trasformando la *via* in *fiume*, d'Annunzio riprende e rinforza l'idea della discesa *verso il mare*... Le leggi dei pastori sono quindi ineluttabili come quelle della natura.

11. *Vestigia*: orme.

12. *Conosce ... marina*: eco dantesca (*Purg.* I, 117: «conobbi il tremolar de la marina»).

13. *Lung'h'esso il litoral*: lungo la riva.

14. *Senza mutamento*: immobile. Ma la reminiscenza di Dante associa un'idea di pace e di dolcezza (*Purg.* XXVIII, 7: «Un'aura dolce, senza mutamento»).

15. *Viva lana*: il gregge lanoso (metonimia).

che quasi dalla sabbia non divaria¹⁶.
20 Isciacquìo¹⁷, calpestìo, dolci romori.

Ah perché non son io co' miei pastori?

Proprio così: a leggerlo tutto intiero, come voleva d'Annunzio, il «poema» di Alcyone ci dice qualcosa in più. Ci dice che il poeta solare, dopo aver narrato l'epifania dell'Estate in una Versilia reinventata come Ellade mitica, si congeda da quel momento magico, irripetibile. L'ultima poesia alcionia del libro, *Il commiato*, non è solo un addio a una bella vacanza (anche se indubbiamente i versi dannunziani hanno creato l'icona della Versilia, nel momento in cui il turismo era agli albori). Il poeta si congeda dalla «favola bella», dal mito e dalla stessa poesia (dopo *Alcyone* non scriverà più liriche, ma solo strumentali inni di guerra). Pan dunque è morto nuovamente, e il poeta torna a sentirsi esule, preda della dea della modernità, la Malinconia.

E non è forse all'insegna della malinconia che Gabriele dipinge il suo ultimo autoritratto? Lo fa nella mirabile quartina che chiude il suo testamento spirituale, il *Libro segreto* di Gabriele d'Annunzio «tentato di morire». Il volume è del 1935, ma i quattro versi che lo chiudono risalgono proprio al 1902, l'anno dell'estate alcionia:

Tra' miei molti tetrastici o tetrastichi dispersi ho ritrovato questo in un foglio volante con la data 9 marzo 1902. L'ho qui trascritto il 3 aprile 1922. Vent'anni.

E la mia deserta conoscenza quadrata, la mia concisa disperazione, è tuttavia questa: unicamente questa, immutabilmente questa.

16. *Non divaria*: non si differenzia.

17. *Isciacquìo ... romori*: verso di marcata musicalità fonosimbolica.

Tutta la vita è senza mutamento.
Ha un solo volto la malinconia.
Il pensiero ha per cima la follia.
E l'amore è legato al tradimento.

Si tratta di un metro assai raro, nella nostra tradizione letteraria: una poesia di quattro soli endecasillabi a rima baciata, ABBA. Lo usa un poeta barocco, Paolo Zazzaroni, per incidere in versi l'epigrafe tombale di una cortigiana:

Taide qui posta fu, la più perfetta
dispensiera de' gusti al molle amante.
Lettor, s'ardi d'amor, fatti qui inante
che stesa in questo letto ella t'aspetta.

La usa il grande Giuseppe Gioachino Belli, poeta ammiratissimo da d'Annunzio, negli ultimi versi romaneschi da lui composti, inseriti con amaro umorismo in una tarda lettera alla donna amata in gioventù; ed è, sotto il velo del sorriso, una preparazione alla morte, una pagina da *ars moriendi*:

La morte sta anniscosta in ne l'orloggi
pe fermavve le sfere immezzo all'ora;
e gnisuno pò ddi: ddomani ancora
sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi.

Ed è in quella quartina che d'Annunzio lascia il suo messaggio testamentario. Vi concentra la sua «concisa disperazione» la sua visione del senso o del nonsenso della vita. L'eroe che ha fatto muovere la storia avverte che la vita è «senza mutamento», come un mare profondo di cui la bufera più violenta non riesce a incresparsi se non le onde della superficie. Il poeta che ha guardato alla civiltà classica di quella Grecia «dove la pietra è figlia della luce; e sostanza dell'aere il pensiero» avverte che al culmine del-

lo sforzo mentale non c'è che pazzia e delirio: quello cui il vecchio Comandante si abbandona nel chiuso del Vittoriale col sussidio della droga. L'uomo che ha amato tante donne (e forse veramente nessuna), l'uomo che tante donne ha tradito (venendone forse tradito), vede l'amore indissolubilmente legato al tradimento. Proprio per questo, forse, lascia della vita, almeno della sua vita, un'immagine desolata, inguaribilmente malinconica.

BIBLIOGRAFIA

1. *Scritti di d'Annunzio*

Lo scrittore curò personalmente la pubblicazione della sua *Opera omnia* che uscì fra il 1927 e il 1936, all'insegna dell'Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, in 48 volumi (più uno di indici): la stampò Mondadori nelle Officine Bodoni di Verona dirette dal maestro tipografo Hans Mardersteig chiamato all'uopo dall'autore. Era la prima volta che l'Edizione Nazionale, promossa cioè dallo Stato per grandi autori quali Dante e Petrarca veniva fatta per uno scrittore vivente. A d'Annunzio risale il piano dell'opera, divisa in base al genere letterario, in quattro sezioni: poesia (*Versi d'amore e di gloria*), teatro (*Tragedie Sogni Misteri*), narrativa (*Prose di romanzi*), prosa varia (*Prose di ricerca*, che è l'abbreviazione consueta dell'interminabile titolatura: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di fuochi, di baleni*).

Una nuova Edizione Nazionale, promossa dal Ministero dei Beni culturali e guidata da un comitato scientifico già presieduto da Dante Isella e ora dal sottoscritto, riproduce testi dannunziani con la stessa elegante veste della prima, ma secondo criteri filologici: dà cioè un testo criticamente vagliato e provvisto dell'apparato con le correzioni d'autore, gli abbozzi: sono usciti finora *Alcyone* a cura dello scrivente (Mondadori 1988), *Elegie romane* a cu-

ra di Maria Giovanna Sanjust (*ivi* 2001), *La figlia di Iorio* a cura di Raffaella Bertazzoli (Il Vittoriale 2004), *Maia* a cura di Cristina Montagnani (*ivi* 2006). La collana è sostenuta dalla Fondazione CAB-Istituto di cultura «Folonari» di Brescia, che ha anche pubblicato in facsimile d'autografo per mia cura sette opere di d'Annunzio acquistate all'asta londinese di Christie's per interessamento precipuo di Pier Giuseppe Beretta e Antonio Spada. L'edizione economica delle *Opere* quasi completa (delle *Prose di ricerca* include solo una scelta) è uscita a cura di Gianni Oliva e Giovanni Antonucci (Newton Compton 1995). Un'edizione commentata complessiva esce in questi anni nei «Meridiani» Mondadori a cura di Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini e di altri: è cominciata nel 1982, e manca praticamente solo delle opere di teatro. Edizioni commentate di singole opere sono disponibili in collane economiche, dagli «Oscar» Mondadori (fra cui spiccano *Alcyone* e *Il piacere* curati da Federico Roncoroni) alle serie coordinate dallo scrivente nei «Tascabili» Einaudi e nei «Grandi libri» Garzanti (1995).

Fra gli scritti non inclusi nell'*Opera omnia*, si ricordano i *Taccuini* (a cura di Roberto Forcella ed Egidio Bianchetti, Mondadori 1965), *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, *ivi* 1976), le *Pagine sull'arte* (a cura dello scrivente e di Stefano Fugazza, Electa 1986), il diario della convalescenza (*Siamo spiriti azzurri e stelle*, a cura dello scrivente, Giunti 1995), gli appunti sparsi (*Di me a me stesso*, a cura della Andreoli, Mondadori 1990), i discorsi fiumani (*La penultima ventura*, a cura di Renzo De Felice, *ivi* 1974), gli *Scritti politici* (a cura di Paolo Alatri, Feltrinelli 1980), le *Interviste a d'Annunzio* (a cura di Gianni Oliva, Carabba 2002).

Dell'immenso epistolario dannunziano offrono una scelta rappresentativa Elena Ledda e Marziano Guglielminetti (*Il fiore delle lettere*, Ed. dell'Orso 2004).

2. Scritti su d'Annunzio

Se la produzione di d'Annunzio può dirsi fluviale, la bibliografia su di lui è davvero sterminata. Per un primo orientamento sulla figura e sull'opera di d'Annunzio si possono vedere i capitoli delle grandi storie letterarie, dalla classica garzantiana diretta da Cecchi e Sapegno (saggio di Ezio Raimondi, vol. 9, 1969) a quella recente diretta da Malato per l'ed. Salerno (capitolo dello scrivente nel vol. 8, 1999): entrambe le opere sono state ristampate con veste più maneggevole in abbinamento a due quotidiani nazionali.

Un esame dettagliato di tutte le opere dannunziane è nella *Guida a d'Annunzio* di Eurialo De Michelis (Meynier 1988).

Strumenti di aggiornamento sono le riviste dei due centri promotori delle ricerche su d'Annunzio, la Fondazione del Vittoriale di Gardone Riviera (con le varie serie dei «Quaderni dannunziani» poi rinominati «Quaderni del Vittoriale» che escono dal 1955, pur con interruzioni) e il Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara (con la «Rassegna Dannunziana», supplemento di «Oggi e domani», che esce dal 1982). Per l'aggiornamento si può consultare il sito web «Gabriele d'Annunzio». La biografia più recente si deve ad Annamaria Andreoli (*il vivere inimitabile*, Mondadori 2000).

Per i volumi di studi si vedano gli atti dei convegni organizzati dai due centri dannunziani: fra quelli del Vittoriale ricordiamo *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori 1968; *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Il Saggiatore 1976; *D'Annunzio politico*, a cura di Renzo De Felice e dello scrivente, «Quaderni Dannunziani» nn. 1-2, 1987; *D'Annunzio europeo*, a cura dello scrivente, Lucarini-Vittoriale 1991.

Ancora più numerosi gli atti dei convegni promossi e

pubblicati ogni anno dal 1981 dal Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara; ricordiamo: *D'Annunzio giovane e il verismo*, 1981; *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, 1982; *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, 1989; *D'Annunzio e la critica*, 1990; *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Fedra»*, 1995; *Da Foscarina a Ermione*, 2000.

Un cenno meritano infine gli studiosi bresciani che negli ultimi anni si sono dedicati con maggiore assiduità a d'Annunzio. Ricordiamo, in ordine alfabetico: Maria Belponger per il commento ad *Alcyone* (Garzanti 1995); Raffaella Bertazzoli, per gli studi sulla *Figlia di Iorio* (l'edizione critica sopra citata, quella commentata per Garzanti nel 1995, il volume saggistico *Il mito raggiunto*, Franco Angeli 1989, i commenti alle *Elegie romane* e all'*Isaotta* (Einaudi 1995) e altri studi; Chiara Bianchi per l'edizione del *Carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero* (Ferrari 1997); Fabio Danelon per uno studio sull'*Innocente* (incluso nel volume *Né domani, né mai*, Marsilio 2004); Nicoletta De Vecchi Pellati per la monografia su *Tipi, simboli, emblemi dell'Imaginifico* (Vita e Pensiero 1989); Luciano Faverzani e Vincenzo Pialorsi per le ricerche su *Gabriele d'Annunzio nelle medaglie* (Grafo 2004); Donatella Fedele per lo studio dei rapporti con Angelo Conti, Eleonora Duse, Olga Levi (*La «Divina» e il «Dottor Mistico»*, in «Critica letteraria» 2000; *Schegge di estetica dusiana nelle lettere a d'Annunzio*, in *Divina Eleonora*, Marsilio 2001; *Checo Smara a Venturina*, in «Rivista di letteratura italiana» 2002); Laura Granatella per la documentazione teatrale («*Arrestate l'autore!*». *D'Annunzio in scena*, Bulzoni 1993); Elena Ledda, già solerte bibliotecaria del Vittoriale, per numerosi contributi (fra cui *Fiume e d'Annunzio*, Solfanelli 1988, *D'Annunzio e l'arte dell'ex libris*, Vittoriale 1990; *Documenti fiumani*, *ivi* 1989, commento al *Notturmo*, Garzanti 1995; *Il fiore*

delle lettere, cit.); Emilio Mariano, a lungo sovrintendente del Vittoriale, per la sua interpretazione «greca» di d'Annunzio e altri fitti contributi (*Sentimento del vivere*, Mondadori 1962, *Carteggio d'Annunzio-Mussolini*, curato con Renzo De Felice, *ivi* 1971, *Il teatro di d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale» 1978); Vittorio Martinelli per il libro sul poeta-soldato (*La guerra di d'Annunzio*, Gaspari 2001); Attilio Mazza, per gli interventi contro le manipolazioni del Vittoriale e per le indagini su aspetti privati e segreti di Gabriele (*Vittoriale: casa del sogno di Gabriele d'Annunzio*, Puntografico 1988; *D'Annunzio e l'occulto*, Ed. Mediterranee 1995; *L'harem di d'Annunzio*, Mondadori 1995; *Gabriele re dei Pinchi: l'umorismo dannunziano*, Zanetti 2000; *D'Annunzio sciamano*, Bietti 2001); Vittorio Pirlo, per le ricerche sulla vita gardesana del Vate (*Inezie squisitissime*, Apollonio 1988; *Antonio Duse medico di piaghe e dottore di stelle*, Ateneo di Salò 2006); Marisa Strada per un romanzo su d'Annunzio vecchio scritto con Attilio Mazza (*Il Mostro e il Mago*, Starrylink 2005); Valerio Terraroli, per gli scritti sull'arte e sul gusto (*D'Annunzio e la Cina*, Vittoriale 1994; *Il Vittoriale: percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Skirà 2001). Quanto allo scrivente, oltre ai lavori sopra citati, ha pubblicato due volumi saggistici (*Logos e mythos*, Olschki 1985; *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia 1995), ha commentato opere e carteggi per Mondadori (*Terra vergine*, 1981; *Libro segreto*, 1995; *Fedra*, 2001; *La vita di Cola di Rienzo*, 1999), Einaudi (*Alcione e Versi d'amore*, 1995), Giunti (*Prose scelte*, 1995), Bompiani (*Alla piacente*, con Leonardo Sciascia, 1988), Archinto (*Lettere a Jowence*, 1987), Scheiwiller («Caro Mario...». *Gabriele d'Annunzio al suo gioielliere*, 1989), Marsilio (*La rosa della mia guerra, Lettere a Venturina*, 2005), e Tallone (*Laudi per Eleonora*, 1986).

INDICE

INTRODUZIONE

<i>D'Annunzio bresciano?</i>	5
I. <i>Le opere, i giorni, il mito</i>	13
1. Vita «inimitabile» di uno scrittore d'azione, 13 - 2. Ragioni di un culto: il dannunzianesimo, 28.	
II. <i>Le chiavi della critica</i>	35
1. Dal naturismo al naturalismo, 35 - 2. D'Annunzio decadente ed europeo, ma..., 40 - 3. La lezione dei classici e il ritorno dell'antico, 46.	
III. <i>Dentro i capolavori: Il piacere, Notturmo</i>	51
1. Un nuovo modo di narrare: <i>Il piacere</i> , 51 - 2. Scrittura come ricerca: il <i>Notturmo</i> , 57.	
IV. <i>Dentro i capolavori: Alcyone e dintorni</i>	65
1. <i>La figlia di Iorio</i> , poesia in forma di tragedia, 65 - 2. Non solo pioggia, 69 - 3. Da san Francesco a Pan, 75 - 4. Dall'incanto alla nostalgia, 91.	
<i>Bibliografia</i>	103
1. Scritti di d'Annunzio, 103 - 2. Scritti su d'Annunzio, 105.	



Finito di stampare
nel mese di febbraio 2008

Informazione ecologica:
pubblicazione stampata con assenza di esalazioni alcoliche
SISTEMA CESIUS® brevetto **PHILIP BORMAN ITALIA**

