

*CENTRO NAZIONALE DI STUDI DANNUNZIANI*

**CANTO NOVO**  
**NEL CENTENARIO DELLA PUBBLICAZIONE**

Atti del IV Convegno internazionale  
di studi dannunziani



PESCARA, 7-8 MAGGIO 1982

ETTORE PARATORE

## L'Abruzzo nel *Canto novo*

PROPRIETA' LETTERARIA RISERVATA

Non è compito mio, salvo quando la citazione del testo non mi vi costringa, tener conto delle ragioni sostanziali, dei motivi, dei toni di fondo che fan differire fra loro l'edizione 1882 e l'edizione 1896 del *Canto novo*. Il mio parere era che la relazione inaugurale di questo convegno dovesse essere dedicata proprio al problema delle due edizioni e alla ricerca di tutto quello che v'è di indicativo e di significativo nella loro differenza. Tutte le altre ne sarebbero dovute derivare coerentemente. Ma siccome ho l'immeritato compito di presiedere questo Centro e già tre volte m'è toccato d'inaugurare i convegni, anche stavolta mi si è addossata questa prerogativa, che mi obbliga ad avventurarmi ogni tanto in sondaggi sul confronto delle due edizioni, mentre questo avrebbe dovuto essere il primo compito del convegno, sì che i miei assaggi finiranno per costituire un'intempestiva e discutibile anticipazione casuale di ciò che avrebbe dovuto essere trattato sistematicamente sin dall'inizio.

Il tema da me scelto mi obbliga intanto sin d'ora a sottolineare che la prima redazione di *Canto novo* è specificamente, direttamente dedicata all'amore toscano, Elda Zucconi, il cui nomignolo, Lalla, popola spesso nell'edizione originale le liriche della raccolta, mentre nell'edizione del 1896, se pur non manca qualche cenno all'origine toscana della donna amata e agli inizi dell'amore all'ombra dei colli di Fiesole, ogni riferimento troppo personale è sistematicamente escluso e al nome di Lalla è immancabilmente sostituito il grecheggianti

appellativo di *Ospite*. Omessa pertanto nella seconda redazione è la lirica che serve da dedica all'amata, la quale già costituisce il tono caratteristico della prima redazione, cioè il nostalgico anelito alla terra natia, alla quale il poeta vorrebbe collegare la toscana gentilezza della fanciulla sospirata. Come si vede, siamo già costretti a incidere sul problema delle due redazioni, perché da quel che si è detto risulta che nella prima il tema dell'Abruzzo ha un'aria di affettuosa familiarità, di smaniosa aderenza che forse non risuona altrettanto marcatamente nella seconda. Si noti infatti come sin dal secondo verso il poeta paragoni "li occhioni erranti" della ragazza al mare, all'elemento che da buon pescarese egli considera il segno distintivo della sua terra, come avremo modo di constatare infinite volte. E il sonetto dedicatorio si chiude sull'immagine dei "nubi d'effluvi marini" che sembrano giungere alla donna, la quale pare "sogni una goletta / entrante in porto a' venti mattutini". Il *Preludio*, lasciato cadere anch'esso nell'edizione del 1896, specifica sempre meglio l'originale locale dell'ispirazione del poeta, perché immagina che egli nuoti nel patrio fiume, "pe 'l fiume torpido al mare". E si convolve nell'espressione una veemenza cromatica che sembra voler fare del paesaggio natio qualcosa di favoloso, una lauda di vibrante bellezza naturale, che dia uno sfondo adeguatamente carico all'ardente sensualità con cui il poeta vagheggia la fanciulla, quasi giustificando così con l'ardore comunicato dalla terra natale l'impeto dello slancio. Nel primo carme del *Canto dell'Ospite* i due primi versi nel 1882 parlavano del "libero / tristo fragrante verde Adriatico"; nella seconda redazione a *tristo* è stato sostituito il semplice *mare*; ma l'aggettivo omesso allude alle furie del mare che quanto più ondeggia tanto è più verde (si ricordi, nei *Pastori di Alcione*, "l'Adriatico selvaggio / che verde è come i pascoli dei monti"). E se anche vogliamo interpretare l'aggettivo nel senso della melanconia, esso serve sempre a caricare l'immagine del mare di una varietà trascinante di aspetti che agevola il confronto col figlio terrestre che ne ha ereditato l'irrequietezza. Ad ogni modo nel *Preludio* si sottolineano la "lascivia di muschio" che il nuotatore fruga "ne l'aure", lo scintillare dei "diamanti liquidi" che formano l'acqua del fiume, le "larghissime foglie rotonde / simili ad attoniti occhi di grande carpe", i "tronchi de' vetrici" simili a "naiadi rosse... pendule sovra l'acque", che sembrano ghignare liberamente. È tutto un corruscare di vividi colori introducendo l'accensione di quel pagano abbandono. In compenso la redazione del 1896 è introdotta con un'*Offerta votiva* in nome di "meleagro di Gàdara cinto di croco, / cinto di violette o di marino giunco", che espone in primo piano il tono alessandrino improvvisamente e quasi artificiosamente dato alla raccolta; e di pari passo vanno, anch'esse introdotte *ex novo*, l'*Offerta votiva* a Pan che chiude il *Canto del sole* e l'*Offerta votiva* finale sul citaredo Eunomo, che avvicinano in fondo la raccolta allo spirito di *Intermezzo*, e ribadiscono l'ellenismo profondamente letterario di quegli anni culminanti nel viaggio in Grecia.

È forse metodicamente corretto ed è comodo proseguire l'analisi dei carmi dell'edizione del 1882 che sono stati omessi in quella del 1896; così potremo verificare se veramente nella prima edizione siano da ravvisare una maggiore insistenza e una maggiore forza cromatica nel tema del paesaggio natio. Nel

c.IX del I.I v'è ancora "l'acqua de 'l fiume fedele" che "specchia la gialla creta" e fa squillare nell'aria "una nota d'argento"; la Pescara risulterà piuttosto assente, come termine di troppo diretto riferimento, nella seconda redazione. Invece essa palpita e domina nel c.X, omesso ugualmente in seguito: "Scintillano l'acque de 'l fiume / di tra le canne curve: gorgi, candide / spume, murmuri, strepiti. E un molle polviglio d'argento, / su fino ai salici, a le acacie, a li ardui / pioppi turbina, ricade, s'irradia, vanisce, / s'addensa". E dal fiume il poeta, graffiandosi ai vepri, s'arrampica sul monte, che è "un mare d'alberi immani", sul cui vertice egli grida "come un sannite antico". Stavolta il fiume non è stato percorso come nel *Preludio* per giungere al mare, ma all'incontrario per ergersi sul monte; e alla nota equorea predominante è stata sostituita l'altra degna anch'essa del paesaggio d'Abruzzo. Nel c.XIV torna il mare a presentarsi come elemento essenziale, in una trasparente e pur inebriante nudità ("non una vela in fondo", mentre le onde si allacciano mollemente a riva); né manca il ricordo classico, a sfondo, dei "monti de 'l Sannio". Se nel c.V del I.II la "penisoletta verde e solitaria" sembra estranea al paesaggio pescarese e immaginata in omaggio a Catullo, cui ci si indirizza nel carme, il c.XII, effigiando un viaggio di giovani per mare, innalza il grido all'"Adriatico sacro", alle "libere vele", "a i brividi / a li aneliti a i fischi... de l'aura". Con l'omissione del c.XIII si perde l'allusione a Francavilla "netta, agilissima, tra 'l verde".

Il c.I del I.III riprende l'immagine dell'Adriatico come elemento di paurosa possanza: "dinnanzi, l'Adriatico silente / ha barbagli terribili di lame", e sopra vi volano silenziosi i gabbiani. Più tetramente decisa è la visione nel c.II, che dipinge un funerale lungo la riva:

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi  
incendiate da 'l sole, a perdita  
di vista, le sabbie; deserto,  
triste, metallico bolle il mare.

Anche qui l'aggettivo che inizia l'ultimo verso non fa che contribuire alla visione impressionante. E se ne riceve l'indizio che, a caricare le tinte, il poeta voglia fare del suo grigio mare una specie di mare tropicale, o almeno un qualcosa che richiami l'acceso fulgore del mare napoletano.

Nel c.III, secondo una tecnica narrativa che richiama talvolta la coeva *Terra vergine* e che è stata decisamente abbandonata nella seconda redazione, un miserabile ragazzo sogna anche lui il suo mare:

I lidi  
sognava deserti, ed i venti ubriachi di sale;  
i bruni scogli ricamati d'alighe.

le paranzelle vermiglie, fiammanti d'arancio,  
bianche, fuggiasche per il cobalto cupo  
sognava.

Le vele colorate dell'Adriatico, che ne correggono la slavata monotonia, qui sono addotte come una nota di più per accrescere la vistosità dell'assieme. Nel c.V gli effetti cromatici sono trasportati sopra un padule:

Il sole tra' vapori insanguinati  
dà scintille maligne a l'acqua diaccia.

E Toto che sembra rantolare nella calura anela a "una boccata di brezza marina". Se nel c.VII una scena da novella, un omicidio, è collocata sulla scogliera, sul "fulvo litoral" tra il volo dei gabbiani, nel c.VIII v'è infine tutta l'immensità del paesaggio abruzzese, dalle alte cime al mare, proposto - e ciò è molto significativo per la prima redazione - proprio come tema di epica grandiosità che sollecita l'impeto panico. Si riprende il classico tema della falce della luna che caratterizza il c.VII del *Canto dell'ospite*, la lirica più nota della raccolta, riprodotta tale e quale nel 1896, la "falce di luna calante, che brilla su l'acque deserte"; qui all'inizio

La luna nova ne 'l tenero ciel d'ametista  
pende su Montecorno, come una falce d'oro.

E all'ultimo si ritorna alla massima vetta della ragione con un'altrettanto marcata nota di colore:

e Montecorno sfuma in un dubbio color paonazzo,  
ne'l fondo: ...

Di mezzo la visione della Maiella che guarda invidia il tripudio dei "vitiferi colli", "che tendono a'l mare" lungo il corso del fiume "verdastro", mentre "ne'l ciel di berillo" la visione suggerisce un'originale tensione sinestetica: "Le rive nere gittano i pioppi in acqua". E nel c.XI il mare celebra la consueta fusione col nome della bella, cantando "una canzon d'amor ne'l plenilunio bianco a la pineta", cioè in una scena chiaramente ripresa dalla realtà presente, come confermano "gli scogli d'Impruneta". Il c.XII dà a questo riscontro la potenza di uno scatto paesistico che concorda in pieno col furore anelante della passione: in primo piano, come tante altre volte, il corso del fiume coi suoi pioppi, espressamente nominato ("le diafane acque de la Pescara"), mentre fluisce "silenziosamente a l'Adriatico", con l'inedita, realistica visione del "gran ferreo ponte". E appena si tocca il mare, una fiorita di "coralli vermigli" che sorregge immagini di voraci Meduse.

Il c.II del l.IV riprende la visione di Lalla giunta nella terra del poeta a render perfetto l'empito amoroso: e ne riemergono le immagini animosamente tracciate del monte e del mare: all'inizio

Vanisce il Gran Sasso da lungi, titan soffocato  
entro il torpore de la fumèa sanguigna;

e verso la fine

... l'Adriatico glauco apriva occhi d'oro  
a miriadi tremuli su le selvagge rive;

\* \* \*

È rimasta nella redazione definitiva, nei carmi conservati e spesso profondamente ritoccati (benché stranamente l'edizione mondadoriana rechi per *Canto novo* la data del 1881 e non faccia alcun cenno a ulteriori edizioni), la veemenza con cui il paesaggio natío è addotto a sfondo e a stimolo per l'accensione dei sensi?

Il primo carme del *Canto del sole* propone il tema del mare ("Ecco, e la glauca marina destasi / fresca a' freschissimi favonii"), ma più nel senso patriottico, imperiale che nel 1896 doveva essere più apprezzato: "O mare, o gloria, forza d'Italia". E le "paranzelle arance" della prima redazione, che davano allo stato puramente naturale la nota cromatica, diventano più genericamente "le fulve e nere vele". Quello che nell'edizione originaria era il c.II diventa nell'altra il c.V: ferma resta l'idea del mare come elemento aspettante; e della prima edizione rimane l'immagine imperiosa del "diadema fulgido" che "dal cielo irradia l'acque di gemmee / faville", come rimane l'immagine complementare del "semicerchio argenteo" che "pende su' cerulei monti che palono / proni atleti cadaveri". Ma le immagini, il "ciel verdognolo", i flutti che "sospirano", la pallidezza del raggio che raggiunge le alghe sembrano costituire il naturale carattere non estuante del paesaggio adriatico. E le tre strofe che al centro del carme prendono il posto di tre della prima redazione favoriscono la decorativa orditura mitologica e introducono un'immagine paesistica che ha sempre un senso stancamente sfumato:

La luna come un'ancora  
infranta luccica nel violaceo  
fondo del cielo.

Il c.IV, che riprende il ritmo elegiaco e perciò si apre con un omaggio a Tibullo, fissa il motivo del mare come un tema rasserenante:

Oh fresca surgente dal grembo divino de l'acque  
alba di maggio tra' salsi odor de l'alghe,

si che anche l'abusata immagine dell'antico abitatore

io veleggio pe'l golfo sì come un buon nauta sannite  
tra' delfini scherzanti

non turba il senso d'equilibrio dell'apertura paesistica. E quando al solito notevoli varianti s'introducono nella seconda redazione, ne discende che l'appari-

re del sole non esalta, ma distrugge il sogno d'amore fiorito di attinie, di astree, di madrepore e di meduse. Singolare che prima di riallacciarsi alla dizione conservata ("bagliori vermigli d'incendio") nella nuova redazione s'inserisca "Porpora son le vele", la notazione tipica che sottolinea la caratteristica cromatica dell'Adriatico proprio nel momento in cui l'apparire del sole fa emergere un effimero bagliore, cui si contrappongono singolarmente i "fremiti freschi de l'acque".

Il c.VI, che è il decimo della prima redazione, ha il semplice compito di proporre con fermezza il tema del monte, secondario - come abbiamo visto - rispetto a quello del mare; e la Maiella surroga definitivamente il Gran Sasso:

Da l'argentina volta de'nugoli  
obliqui sprazzi di sole illustrano  
i culmini della Maiella,  
i colli in cerchia gradanti al mare.

È l'interesse del paesaggio, ma raddolcita nei suoi toni abituali di severa e nitida proposta.

Il c.VII (quinto nella prima redazione) ripropone l'accordo dell'acque e delle piante per sfociare in un pagano quadro d'amplesso, le cui classiche movenze sono poste più in luce nella redazione definitiva, in cui cadono invece (ed è una conferma della nostra impressione) le note più accese di colore: "brillano l'acque infinite... ne'l cupo cobalto, lungo a'l perlato cielo"; "vanno le brune a coppia paranze veliere ne'l sole / meridiano". Il c.VIII (sesto nella prima edizione) rievoca la medesima confluenza di acque e piante, con più eruditi riferimenti (l'accento a Orazio, il canonico cenno ai "colli del Sannio felici"), ma di bello non ha se non l'arditissima nota centrale, che conserta l'unione di terra e acqua:

... voi, colli,  
divinamente naufragate! E naufraghi  
anche siam noi: ci spingono i venti grecali  
pregni di sale e di profumi d'alighe.

La forza immaginifica della prima redazione è rimasta intatta. Tipico il procedimento edulcorante della seconda redazione nel c.IX (settimo nella prima redazione). Nel 1882 i venti *cantano*, nel 1896 *parlano*: nel 1882 la selva dorme nel plenilunio "su l'onda che mormora dolce", nel 1896 dorme *presso il mare che tace*. E questo silenzio, questo sonno permangono, mentre nel 1882 è tutta una fremente attesa dell'ardore meridiano:

Non anche rise l'alba su'l paonazzo mare;  
non anche il sole squillò sovra l'acque frementi  
l'inno de la luce.

Il c.X (che è l'ottavo della prima redazione) nel dipingere ancora una volta un fremente amplesso scandisce nel 1896 tutto quanto di più classico può illustrare la scena erotica. Ma i motivi paesistici più accesi che più sinceramente contribuivano all'effetto sono rimasti immutati dalla prima redazione: dall'alito di scirocco che viene "pe' filari d'olivi, languido su dal mare" all'invocazione finale:

Plaudite plaudite plaudite  
... piante, colline, mare!

Altrettanto s'ha da notare per il c.XI (dodicesimo nel 1882). O è conservato tutto ciò che colora ("l'alito safo de l'aure"),

Giù al pian le giovini messi in verdissima  
tempesta ondoggiano, gli ulivi accennano:  
è il piano un altro mare  
di murmuri e di brividi.

Verdi e cerulei flutti. ...

o il "mar di lapislazzuli" perde l'intenso colore, arbitrariamente profuso per l'Adriatico, in un semplice "remote isole". L'ultimo carme del *Canto del Sole* (la numerazione nel 1882 presenta una cifra in più), facendo larghe concessioni a Ovidio e all'inquadratura classica, dipinge pure con lo slancio il contatto del corpo del poeta con la sua terra, con la sabbia. Ed ecco che intatta rimane nell'istante del maggiore slancio la redazione del 1882:

...Balzami libero vivo nel seno  
il cuore, al gran maggio, al gran selvaggio canto  
che palpita al bosco, che palpita al mare, che sale  
su la verde messe, su da la vigna in fiore,  
che immenso ondeggia pe' glauci cieli diffusi,  
nembo d'effluvi, turbine di pollini,  
nel sole nel sole nel sole, esultante squillante  
tonante immensa voce di mille iddii.

E giustifica così finalmente il titolo di *Canto del sole* dato nel 1896 alla prima sezione. Ciò non toglie che uno dei tanti ritocchi raffreddi al solito la vivacità della prima redazione. Questa reca:

Tu cullami, o mare, su l'onda tua fresca d'effluvi;  
voi guizzatemi intorno, sì come pesci, o strofe;

l'altra annacqua in:

Tu cullami, o mare, nel tuo infinito respiro;  
compi tu, sole, l'alta metamorfosi.

Fra l'altro si fa di nuovo evidente il riferimento a Ovidio.

Il libro successivo, che non per niente nel 1896 s'intitola *Canto dell'Ospite*, si apre con un invito alla fanciulla a giungere sull'Adriatico per rinnovare l'amore.

Abbiamo già parlato della variante ai vv. 1-2; possiamo aggiungere che mentre nella strofa successiva la redazione originaria parla di "diamanti" per indicare l'onde luccicanti, quella del 1896 vi sostituisce classicamente "l'infecundo sale". Il c.IV (che corrisponde al settimo della prima redazione) lascia immutato il quadro della libera natura natia che deve favorire l'amore: "la salsedine / de' venti marini"; "ne l'Adriatico / lontano si perda uno sciame / di vele rosse". Il c.V (che corrisponde al sesto del 1882) riproduce l'incanto di un plenilunio marino. Le varianti non incidono sulla generale impressione di fascino segreto che promana dalla natura, sì che "via co 'l grecale tacito navigan / le nubi a fiocchi, migrano placidi / gli sciami de' sogni". Ciò che più interessa è che, mentre nel 1882 insieme col canto che risuona si dice che "le sirene danzano a la luna", nel 1896 tutto si riduce rigorosamente al canto secondo la mitologia odissiaca. Il c.VIII corrisponde al quattordicesimo del 1882, riproducendo un clima di assopente calma equorea; e già che siamo su questo tono la nuova redazione, che contiene una strofa di più, introduce finalmente un tocco di profondo conguaglio fra terra e acqua:

Il lento respir de la selva  
riempie le pause del mare.

Il c.IX (sedicesimo nel 1882) contempla la fanciulla dormente vicino al mare, e segna quindi il più stretto contatto fra il tema dell'amore e quello della terra natia; i sogni che fioriscono dal cuore del poeta sono all'alba come "torme candide di nautili". Nel 1882 "brillan d'occhi vivi l'onde"; nel 1896 si radolcisce in "Come dolce trema il mare!".

Il c.X presenta rispetto al corrispondente c.IX del 1882 un resto che all'ultimo è radicalmente diverso. E proprio lì scompare il cenno locale

Non queste  
son le verdi acque de la Pescara?

che, com'è noto, è particolare assente dalla seconda redazione, sì che il carne in questa si presenta spoglio di ogni riferimento all'Abruzzo.

Contro la nostra volontà siamo stati costretti a fare un continuo parallelo fra le due redazioni. Ci è sembrato poterne dedurre che la seconda obbedisce a quel mortificante freno di più studiata ed erudita cura letteraria che caratterizza appunto tutta la produzione dannunziana dal 1896 al 1900. Ma - si obietterà - come mai la redazione lirica che cronologicamente precede le *Laudi* può essere ritenuta più fredda, più letteraria di quella ch'è una delle prime raccolte composte dal poeta? Proprio qui credo quindi di poter confermare quanto ho sostenuto da tempo, cioè che le *Laudi* hanno compiuto il miracolo di riespri-

mere, con respiro infinitamente più gagliardo, il fremito panico, l'empito sensoriale smisurato che *Canto novo* aveva espresso nella sua prima esplosione, rivelandone l'autore come poeta nuovo e originale. Tra *Fuoco e Laus vitae* c'è già una distanza abissale. E perciò, se nella redazione originaria di *Canto novo* il tema dell'Abruzzo prevale con intensa carica cromatica, che s'attenua nei ritocchi e specie nelle numerose omissioni di quella del 1896 (compresa quella del celebre ultimo carne del L.V. "Io mi affretto a le pugne"), se nella lirica del Pescara proprio la prima edizione di *Canto novo* è quella che reca in più pugnace rilievo il motivo d'Abruzzo, ciò significa che in essa erompe un aspetto del poeta che sarà tra i più assidui e i più consoni e che perciò tornerà a rampollare ogni volta che la sua poesia riuscirà a raggiungere toni più alti e più sinceramente originali.

## NOTE

1. Nell'edizione del 1882 si legge *grecali*.
2. Si tratta del v.4.
3. Nella prima redazione si legge *arcana*.
4. Nella prima edizione si legge:

Nuvole vane siccome talami  
pendono a sommo del cielo  
amanti divini.

L'elemento mitologico fa la sua puntuale comparsa.

5. Nel 1882 *floniglie*.

IVANOS CIANI

## La nascita dell'idea di *Canto novo*

Fra le molte conoscenze che su D'Annunzio ci hanno arrecato, soprattutto in quest'ultimo ventennio, la pubblicazione degli epistolari ed il vaglio delle carte di lavoro private, ce n'è una, forse di non primaria importanza, ma senza dubbio interessante: la sua tendenza, e direi quasi l'abitudine, a gestire contemporaneamente (almeno fino a quando l'una non sopravvanzò per intima urgenza di maturazione le altre, o addirittura non le assorbì) più opere, e talvolta dalle caratteristiche fra loro le più diverse. E questo già dall'esordio, allorché, prima di relegarle in seconda linea, le liriche di *Primo vere* si colorano del medesimo inchiostro di quelle di *In memoriam*. Poi, quando anche queste vedono la luce (siamo nel maggio 1880), la copertina del volumetto che le contiene annuncia imminente il secondo *Primo vere*, "con moltissime aggiunte e correzioni", nonché un libro tutto nuovo: *Paesaggi e profili (all'acquerello). Versi*.

Invece, uscito a novembre il *Primo vere* "corretto con penna e fuoco", per averla una nuova raccolta di liriche dannunziane (ancora lavorata sul medesimo scrittoio con altra opera, questa volta in prosa: *Terra vergine*) si dovette aspettare il 5 maggio 1882: e fu il *Canto novo*. Pezzi singoli, o a piccoli gruppi, non tardarono, tuttavia, a far da ponte su varie riviste e giornali. Si tratta (per quanto mi risulta) di una cinquantina di componimenti che, editi fra il 2 gennaio 1881 e il 20 aprile 1882, ci consentono, col soccorso di qualche documento epistolare, di assistere al lento ma progressivo ed incessivo articolarsi della pri-

ma, vera, e per molti aspetti decisiva parola poetica dannunziana. Eccone gli estremi bibliografici:

1. *Triste maggio* ("O novo sole di maggio roseo"), "Gazzettino Letterario" di Ferrara, I, n. 32 (2 gennaio 1881). Reca in calce la data maggio 1879;

2. *Visione!*... ("Il sole ride; le nubi serene"), Milano, Ricordi, s. d.;

3-4. *Marine* (I. "Oh violacei flutti ne 'l chiaro mattino di giugno"; II. "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite"), "Preludio" di Ancona, V, n. 1 (16 gennaio 1881);

5. *Marina* ("Dileguano le spiagge"), "Gazzettino Letterario" di Ferrara, I, n. 35 (23 gennaio 1881);

6. *November* ("Lalla, ricordi il mare ne 'l vespero estremo di luglio?"), "L'Arte" di Firenze, VIII, n. 19 (24 febbraio 1881);

7. *Fantasia d'autunno* ("Dava l'olmo le chiome ardue a i venti"), "Prometeo" di Palermo, I, n. 6 (6 marzo 1881);

8. *Dai "Thalassica"* ("Appar su 'l lembo de 'l mar un candido"), "Gazzettino Letterario" di Ferrara, I, n. 42 (13 marzo 1881);

9-11. *Marine* (I. "Oh pomeriggio grigio di Ottobre incumbente su l'acque"; II. "Sognavo (m'infuse il divino sopore l'effluvio"; III. "Come urlano l'onde fra l'irte scogliere, pugnanti"), "Preludio" di Ancona, V, n. 6 (30 marzo 1881);

12. *Noturno* ("Su le cime degli alberi lontani"), "L'Arte" di Firenze, IX, n. 1 (4 aprile 1881);

13. *Vegliando* ("Io contorceo la distica strofe su 'l candido foglio"), "Fanfulla della Domenica", III, n. 15 (10 aprile 1881);

14. *Ballata* ("Madonna, io guardo il mare"), "Prometeo" di Palermo, I, n. 13 (24 aprile 1881);

15-16. *Marine* (I. "L'acqua è grigia. Lontana"; II. "Ricordi? il sol di luglio"), "Rivista italiana di scienze, lettere, arti e teatri" di Firenze, X, 30 aprile 1881;

17. *Marina* ("Passan le vele placide su 'l mare"), "L'Arte" di Firenze, IX, n. 3 (12 maggio 1881);

18. *Nel Padule* ("Stanno in cerchio a 'l padule di Treccati"), "La Fanfulla" di Milano, VII, n. 89 (5 giugno 1881);

19. *In treno* ("Come un rettile immane per la sera"), "Espero" di Bologna, I, n. 4 (12 giugno 1881);

20. *Dall'"Idillio moderno"* ("Oh come frecco il sangue per le vene"), "L'Arte" di Firenze, IX, n. 5 (15 giugno 1881);

21. *Dai "Thalassica"* ("O pe 'l dubbio chiaror novilunare"), "Prometeo" di Palermo, I, n. 21 (19 giugno 1881);

22-25. *Rossaccio* (I. "Era un bastardo. Ne l'occhio maligno"; II. "Nessuno. Ella passava stornellante"; III. "Diceva la canzon: - Alga marina!"; IV. "S'incerpicava su per la scogliera"), "Fanfulla della Domenica", III, n. 26 (26 giugno 1881);

26. *Ballata di mare* ("Bello ed ignudo come il divo Apolline"), "L'Arte" di Firenze, IX, n. 7 (25 luglio 1881);

27. *Cavalcando* ("Su 'l mar di turchesia"), "Alceo" di Palermo, n. 10 (10 settembre 1881);

28-30. *Rifioritura* (I. "Rammenti tu le corse folleggianti"; II. "Tu sembravi una fata, o mia dormiente"; III. "Ma da l'acque cangianti in olivina"), "Preludio" di Ancona, V, n. 19 (16 ottobre 1881);

31. "Sta la sua nave ne 'l chiarore smorto", "L'Arte" di Firenze, IX, nn. 11-12 (14 novembre 1881);

32-38. *Dal "Canto novo"* (I. "Forte, giovine, audace, inebriato"; II. "Ma chi le canta le sue lunghe notti"; III. "E pure questo eroe quando più fiero"; IV. "Assenzio no. Ma ne' tramonti afosi"; V. "L'affascinò l'abisso; ed a 'l mortale"; VI. "Ma il mar ti rifiutò. Là ne' selvaggi"; VII. "Io mi affretto a le pugne, Cavaliere"), "Fanfulla della Domenica", III, n. 47 (20 novembre 1881);

39. *Dal "Canto Novo"* ("Era un fanciullo da' neri selvaggi capelli"), "Cronaca Bizantina", I, n. 12 (30 novembre 1881);

40-41. *Dal "Canto Novo"* (I. "Quando spossato da le pugna amare"; II. "Ancora, ancor su l'ultima bandiera"), "Capitan Fracassa", II, n. 342 (11 dicembre 1881);

42. *Buon capo d'anno* ("O dame che le folgori de gli occhi"), "Capitan Fracassa", III, n. 1 (1° gennaio 1882);

43. *Nell'acqua* ("Il novissimo sol di termidoro"), "Cronaca Bizantina", II, n. 1 (1° gennaio 1882);

44. *Dal "Canto Novo"* ("In faccia a la vecchia scrostata rossiccia muraglia"), "Preludio" di Ancona, VI, n. 1 (16 gennaio 1882);

45-46. *Dal "Canto Novo"* (I. "Per te germogli l'ecloga a li ozii"; II. "Batte la luna su' cristalli tersi"), "Fanfulla della Domenica", VI, n. 7 (12 febbraio 1882);

47. *M. Solo-Egitto* ("Diafane la lucida"), "Cronaca Bizantina", II, n. 3 (1° marzo 1882);



48. *Dal "Thalassica"* ("L'acqua sembra un ammasso di bitume"). "L'Arte" di Firenze, IX, n. 17 (11 marzo 1882);

49. *Catrame* ("Tu forse dormi. Ne la grotta oscura"). "Cronaca Bizantina", II, n. 6 (16 marzo 1882);

50-51. *Dal "Canto Novo"* (L. "A 'l mare, a 'l mare, Lalla, a 'l mio libero"; II. "Quale se i giovani raggi tripudii"). "Capitan Fracassa", III, n. 98 (9 aprile 1882);

52. *Dal "Canto Novo" XII* ("Come fusi ne 'l bronzo, come avvolti in polvere d'oro"). "Cronaca Bizantina", II, n. 8 (16 aprile 1882);

53. *Dal "Canto Novo"* ("Tra li ebbii verdi l'acque fluiscono"). "Capitan Fracassa", III, n. 20 (21 aprile 1882);

54. *Turf* ("Guarda il sol di aprile da 'l classico"). "Cronaca Bizantina", II, n. 9 (1° maggio 1882);

*Marine, Thalassica.* A fronte di titoli siffatti, che dominano il nostro elenco fra il gennaio e il giugno 1881, il pensiero corre agli annunciati *Paesaggi e profili (all'acquarello)*, in prova sulle pagine di una rivista, prima della più impegnativa organizzazione in volume. Ma non è così. Una lettera a Guido Biagi<sup>1</sup>, datata 20 gennaio 1881, ci mostra un D'Annunzio, se non proprio sprovvisto, almeno a corto di versi pubblicabili. Biagi gli ne aveva chiesti, e il giovane poeta rispondeva:

Quelle sciocchezze pubblicate sul "Preludio" [sono le due *Marine* "Oh violacei flutti ne 'l chiaro mattino di giugno", "Torpon l'onde con freddi riflessi di biseo sopito", apparse il 16 gennaio] quanto vuoi scommettere che il Martini non le avrebbe trovate degne delle colonne del suo giornale? Così penso delle altre che, del resto, sono ben poche: ossia è una sola: una miserabile aleica data al "Gazzettino" di Ferrara con la stessa intenzione che mosse Virgilio a gettare la terra nelle *bramose canine* di Cerbero; intendi? [si riferisce a *Triste maggio*, pubblicata il 2 gennaio] Se vuoi un'odica, uno studietto, una miniatura non hai che a farmene un cenno: ti assicuro io però che torcerai il muso e arriocerai il naso.

È assai probabile, dunque, che il progetto dei *Paesaggi e profili* fosse assorbito all'interno della rielaborazione di *Primo vere*, e il materiale già predisposto avesse sostanzialmente le sezioni *Studi a guazzo e Tre acquarelli* che, insieme a quella degli *Idilli selvaggi*, conferirono alla raccolta un volto, se non ancora uno spirito, decisamente diverso. E di qui credo sia necessario muoversi per meglio assistere alla natività di *Canto novo*.

In primo luogo, l'accantonamento delle liriche più compromesse con assunti elegiaci e figurazioni mitologiche, e l'immissione di componimenti che accennano, pur fra i mille impacci di un fraseggio troppo rigidamente preconstituito in senso classicheggiante, ad un *io* subito imperiosamente assoluto e sensuale, valgono un primo moto di affrancamento dalla componente tutta letteraria

dell'esordio poetico: così che, se una tale letterarietà era impersonata da Carducci, escludere da *Primo vere* la dedica *A Enotrio Romano*, proprio mentre ai vecchi debiti se ne affiancavano di nuovi, significava, appunto, aver intravisto e sperimentato la possibilità, se non di contrapporre, almeno di affiancare a quella una componente più personale. Gli *Idilli selvaggi*, in proposito, rappresentano una situazione emblematica, curiosamente sospesi come sono fra la marmorea rigidità (di fatto, nonostante se ne predichi il fremito) di Nemese e l'affocato tumulto di colori e di suoni del paesaggio che la circonda: questo già prossimo ad essere il paesaggio dannunziano per eccellenza (come già dannunziana è l'idea di un poema amoroso accordato sul ritmo stagionale estate-autunno), quella, invece, da esso pregiudizialmente esclusa, perché incapace, giusta lo statuto letterario che solo le garantisce parvenza di vita, di assecondarne, sino a trasfigurarsi, la variegata o mutevolissima sintassi.

Un'altra novità, poi, s'impone con gli *Studi a guazzo* e i *Tre acquarelli*, indice, tra l'altro, dell'estrema attenzione con la quale il giovanissimo scrittore guardava ai fenomeni artistici del suo tempo, ed è l'avvenuta presa di contatto con le tematiche e le tecniche del verismo. A spiegare il taglio e la granatura bozzettistica di componimenti quali *Pellegrinaggio o Solleone* (le cui strofe di esametri o endecasillabi sciolti, unite a quelle tetrastiche rimate ed ai sonetti costituiscono le innovazioni metriche del *Primo vere* rifatto), basterebbe forse da sola la suggestione di Michetti, all'interno del cui cenacolo D'Annunzio è idealmente, ma ottimamente, l'apostolo poeta che oggettiva *l'ut pictura poesis*, se le novelle abruzzesi fiorite di lì a poco sotto la sua penna non imponessero di collocare fin d'ora, accanto alle tele michettiane, ben più robusti e certo più facilmente fruibili modelli letterari. Al riguardo, dopo quanto è stato scritto anche e soprattutto dagli studiosi qui presenti, ogni aggiunta sarebbe superflua. Una postilla, tuttavia, non sarà inutile, quando dica che già al primo approccio con la poetica verista D'Annunzio stipula un contratto di fedeltà limitata, come significativamente affermano, nel bel mezzo degli *Studi a guazzo*, le quattro strofe tetrastiche di endecasillabi e settenari a rime alterne di *Vespro d'agosto*, di niente altro preoccupate se non di ordire una sottile e carezzevole trama di suoni e di colori svaporanti, che almeno per un istante evoca (*si parva licet...*) il primissimo immaginare alcionio:

Rientran lente da le liete pèsche  
sette vele latine,  
e portan seco delle ondate fresche  
di fragranze marine.

Son bianche, rosse, gialle e su ci raggia  
l'occhiata ultima il sole;  
s'allunga a l'aura una canzon selvaggia  
d'amore e di viole.

Ne 'l ciel di perla le rondini brune  
ricaman voli a sghembo;  
non si vede de 'l mar là tra le dune  
che un cinereo lembo.

Una più immediata attenzione alla natura e ai sensi, un consistente assaggio delle tecniche della rappresentazione verista, qualche tentativo di piegare verso esiti musicali e di pura suggestione una parola fin qui carduccianamente scultorea: queste, in sintesi, le novità del *Primo vere* rifatto. Ma novità più sperimentalmente accennate che programmaticamente perseguite, fatta eccezione per la prima, della quale, soprattutto, D'Annunzio invitava a tener conto Francesco Dinj<sup>2</sup>, suo possibile recensore. In una lettera del 6 dicembre 1880 gli confidava:

Il mio *Primo vere* è ben povero! Per ora è una tavolozza su cui sono stati messi dei colori per quadri futuri. Ma forse può piacere per un certo sentimento sano e giovanile della natura, che vi circola dentro.

E, nei primi giorni del nuovo anno, ricevute le bozze della recensione per un giudizio preventivo, insisteva:

Le dirò che tolto non voglio nulla, aggiunta una sola cosa. Ecco: desidererei che in un'altra paginetta Ella rilevasse il sentimento profondo della Natura vergine, che spira in molte poesie, e più specialmente in quei sette *Idilli selvaggi*, i miei prediletti. Ci tengo moltissimo: e, guardi, darei tutte le altre mie doti per questa, per questa che mi dà gioie e godimenti interiori indicibili.

[...]

Questi *Idilli selvaggi*, li ho abbozzati in campagna; scelsi quel metro selvaggio, mi lasci dir così, perché selvaggi e vergini erano i sentimenti che volevo inchiodarvi. A qualcuno que' versi sembreranno lascivi, eppure non è così: è una visione fulgidamente pagana, sanamente pagana; è poesia sentita nel profondo del cuore e non soltanto nel cuore, ma nelle vene, nei muscoli, in tutto l'organismo [...]. Gli *Idilli selvaggi* sono i miei figliuoli più diletta [...]

Tanta insistenza si spiega, oltre che col desiderio di una recensione in cui si esaltassero gli accenti più nuovi e personali di *Primo vere* (in sostanza, un sentimento della natura più complesso e più immediatamente ed attualmente partecipato di quello carducciano), col segreto intento di poter subito disporre di un qualche avallo critico per i prodotti poetici che si apprestava a mettere in circolazione. Infatti, dopo la "miserabile alcaica" *Triste maggio*, "O novo sole di maggio roseo", scritta fra le prime, nel 1879, "per la morte della nonna", ed esclusa dal volumetto *In memoriam* assai probabilmente per ragioni metriche (ma almeno un tocco di grazia gli avrebbero regalato i "pispigli e frulli ne' nidi penduli / de' l' tetto, susurri di mare, / di selve, intti vasti di natura" dei vv. 10-12, e non vi avrebbero discordato per melodrammatica tetraggine i versi della quartina finale: "Oh le lucenti gaje caleidi / de' sedici anni! oh il cemeterio / lugubre! Oh de' l' primo dolore / la cruda raffica vastatrice!"), e dopo il romanticismo un po' lugubre della *Visione!*,... cesellata sulla musica inviatagli da Tosti nei primissimi giorni del 1881<sup>3</sup>, D'Annunzio si presenta, fino al giugno dello stesso anno, con una serie di *Marine* destinate, nei suoi progetti, ad un volume intitolato *Thalassica*. "di prossima pubblicazione" alla data 13 marzo (così av-

vertiva la nota in calce ai versi "Appar su 'l lembo de' l' mar un candido", *Dai Thalassica*, apparsi sul "Gazzettino Letterario" di Ferrara). Che i due titoli si sostanzino dell'identico materiale è fuori dubbio, sulla testimonianza della lettera a Paolo de Cecco<sup>4</sup> datata il 21:

Sai? Son dietro a far l'apoteosi del mare in liriche. Due marine pubblicate sul "Preludio" (di Ancona Macerata) furono lodatissime dal "Magazine für die Literatur des In-Auslandes" di Lipsia. Il volumetto che uscirà in appresso, avrà per titolo *Thalassica*.

Le due *Marine*, prime apparse con questo titolo, sono le "sciocchezze" di cui si parla nella lettera del 20 gennaio al Biagi, "Oh violacei flutti ne' l' chiaro mattino di giugno" (mai raccolta in volume) e "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite" (poi in *Canto novo*, III, XVI), che già nel metro si riallacciano alle liriche nuove di *Primo vere*, essendo l'esametro caratteristico degli *Studi a guazzo* e dei *Tre acquarelli*. E un'analisi attenta della prima *marina* rivelerebbe molti altri elementi di continuità, e talvolta di evoluzione, rispetto a quei testi, i *Tre acquarelli* in particolare. Stessa gamma cromatica, ancora di tavolozza tutta convenzionale; ripresa di identici snodi sintattici (si confrontino i vv. 9-11: "[...] - O fulgide forme ne l'aria vanenti / come incogniti Iddii, potessi strapparvi i colori! - / Ma dileguano le nubi [...]"), con i vv. 13-15 di *Da una mia finestra*: "[...] - Potessi, / o fanciulla, fermare quel riso ne' l' verso!... - Ma fugge / l'esametro ribelle [...]"), in un fraseggio, però, nel complesso più fluido grazie all'agile gioco di riprese, qui appena accennato, ma futuro di sviluppi che costituiranno il segreto della strofa di *Canto novo*; di quel *Canto novo*, si aggiunga, verso il quale la *marina* si muove soprattutto rifiutando il descrittivismo minuto e prosastico dell'*acquarello* e del *guazzo* per un abbozzo di canto. Ma la continuità che più mi preme sottolineare è quella con gli *Idilli selvaggi*, sebbene, al riguardo, non si possa parlare di evoluzione. La figura femminile qui evocata (una Lalla destinata a cedere il suo nome a ben altra creatura) ha, infatti, le stesse caratteristiche di inattendibilità riscontrabili nella marmorea Nemese, di cui assume le pose e suscita gli interrogativi. Si vedano, per sincerarsene, i versi finali della *marina* (12-16)

[...] e tu, Lalla, protesa le braccia  
giù per gli omeri l'onda de' l' crine diffusa, non sei  
una Iddia tu, discesa da i gioghi divini d'Olimpo  
a la gialla costiera ove il vento ha li effluvi de' l'alga  
e i violacei flutti susurrar canzoni suavi!

tolto di peso da *Nuvoloni* (42-45)

Tu, il crin sullante, o Nemese,  
giù pe' gli omeri sciolto, succinta la veste, guardavi  
per l'alto a le nubi ultime  
in fuga [...]

e da *Bacchanalia* (37-39)

Bevi, bianca Bassaride, e baciami, e ridi! Non siamo  
dii noi che la festa ultima  
celebriamo, o Nemesi, a' nostri selvatici amori?

Il fatto davvero notevole è che persista l'idea di una lirica giocata sul continuo intrecciarsi ed identificarsi del tritico poesia-donna-natura, e che essa tenti di realizzarsi almeno nei componimenti dei *Thalassica* cronologicamente più alti, uniti dalla presenza di Lalla (nonché dalla prevalente forma metrica: l'esametro). Di lei, infatti, si canta in *November* (24 febbraio), nell'alcaica "Appar su l'lembò de 'l mare un candido" (13 marzo) e, infine, nelle tre *Marine* (30 marzo) "Oh pomeriggio grigio di Ottobre incombente su l'acque", "Sognavo (m'infuse il divino sopore l'effluvio", "Come urlano l'onde fra l'irte scogliere, pugnanti". In genere, modeste variazioni (con frequenti ripetizioni) sul tema proposto dalla lirica di esordio; ma anche significative rotture, come nel caso della prima e della terza fra le *Marine* del 30 marzo, appena occhieggianti allo *spleen* baudelairiano, di cui ci si accorge quando soccorra la lettera al Biagi in data 3 aprile:

Io qui se non muoio è un miracolo. È un cielo così ostinatamente grigio e triste che mette nell'anima lo spleen e toglie qualunque volontà di fare. E io che sono così innamorato del sole! [...]  
Leggerai sul "Preludio" di Ancona tre mie *Marine*;

o della seconda, che, sulla trama del carducciano *Sogno d'estate* e affidandosi a un fraseggio musicale tenuissimo e sapientemente pausato, ricama un'aurorale fantasia erotica degna di un ben più maturo D'Annunzio.

Rotture significative, dicevo, perché testimoniano la difficoltà di guidare un'operazione come quella sottesa ai *Thalassica*, quando uno dei cardini chiamati a sostenerla non ne ha la tempera. Mi riferisco, ovviamente, alla donna che tale non è e viene surrogata da uno schema, che continuamente si ripete e progressivamente si logora, coinvolgendo nella ripetizione e nel logoramento anche gli altri due, le *personae* della poesia e della natura. Così l'intreccio si scioglie e le tre componenti si rendono disponibili per un'attenzione separata. Si veda, per tutti, il tema del paesaggio delle *Marine*: "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite" (16 gennaio) e "Dileguano le spiagge" (23 gennaio), dove, al naturalismo (s'intenda: al genuino sentimento della natura) primariamente rivelato e affermato nei più riusciti fra gli *Idillii selvaggi*, succede un interesse veristico che mette a fuoco l'ottica e le tecniche rappresentative sperimentate nei *Tre acquarelli*. E a segnare il diverso atteggiarsi nei confronti del paesaggio delle *Marine*, diciamo così, "naturaliste" e di quelle "veriste", valga questa constatazione: nelle prime il paesaggio nasce evocato ed invocato dal poeta ("Oh violacei flutti ne 'l chiaro mattino di giugno / morenti [...]", "Lalla, ricordi il mare ne 'l vespero estremo di luglio?", "Oh pomeriggio grigio di Ottobre incombente su l'acque"); nelle altre, invece, si disegna direttamente

("Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite", "Dileguano le spiagge").

Dopo le tre *Marine* del 30 marzo, i componimenti pubblicati nei due mesi successivi, alcuni dei quali pensati ancora come *Thalassica* (uno ha questo titolo, altri gli si riportano per ambientazione e per dichiarazioni epistolari), ci mostrano un D'Annunzio sperimentatore assolutamente senza indirizzo e privo di idee, spesso (non fosse per la maestria con cui domina forme strofiche già impiegate - distico e sonetto - o si cimenta con nuove - la ballata) regredito al più scolastico *Primo vere*. Quanto distante dal pur confuso slancio naturalistico degli *Idillii selvaggi* e dei primi *Thalassica*, di cui sembra una dissacrazione, questa *Ballata di mare*:

Bello ed ignudo come il divo Apolline  
entro a' tuoi carmi, Omer,

il garzone correa su la fulvissima  
spiaggia co 'l pié legger.

L'onde canute a' venti susurravano  
una dolce canzon:

"Noi abbiam risi di cobalto e fulguri:  
non vieni, o bel garzon?"

Raggiava su la vasta solitudine  
il sol di messidor

le vampe; a gli orizzonti senza limiti  
eran cupi rossor:

erano strisce paonazze simili  
a strane serpi; a stuol

le rondini per entro vi metteano  
il loro bruno vol.

E il garzone correa. L'onde cantavano:  
"Vieni! come a' bei di

cullavamo ne 'l sonno una nereide,  
ti cullerem così."

Correa: gli rampollava ne 'l luglio ampio  
su da 'l cuore seren

un rosaletto bello e il sangue a rivoli  
gliel nutria. Senza fren

correa; ma i flutti bianchi al fin raggiunserlo  
e gli lambiro i pié.

[...]

e come più inconsistente del fantasma femminile di quelle liriche la "Marchesa bionda", ovvero la "Marchesana bianca" di *Noturno*, non giunta ancora la suadente malizia dell'*Intermezzo di rime!*

A un tal punto, la strada era chiusa. Ma ecco, il 15 giugno 1881, un sonetto Dall'*"Idillio moderno"*:

Oh come fresco il sangue per le vene  
riarse da la febbre de 'l desio  
correr mi sento e, rotte le catene,  
in questa immensa chiarezza m'oblio!

Ne 'l ritmo de l'ondata su le arene  
la strofe balza fuor de 'l petto mio,  
e al fin per le selvagge aure serene  
libero un inno di vittoria anch'io...

O maschera di marmo da l'ovale  
occhio raggianti immobili fulgori,  
maschera impenetrabile e fatale,

dilegua a 'l fondo! Io qui tra i salsi odori  
navigo lento a 'l vespero autunnale  
sognando l'Arte e più gagliardi amori.

Un primo commento può muovere da quanto D'Annunzio aveva scritto poco prima (24 maggio) al Biagi:

Sai una cosa? mi sono trovato. Eureka! con moltissima fatica, ma mi sono trovato. C'era quel mugo del Carducci che mi schiacciava, e un giorno o l'altro sarei andato a finire anch'io come tanti *giovani di belle speranze*. Ho avuto la forza di ribellarmi; e con un lento ma laboriosissimo processo di *selections* sono venuto fuori io, tutto io; non mi resta che spezzare gli ultimi deboli lacci e poi gettarmi nel mio mare. Ma come mi farebbe bene ora un po' di libertà, un bagno d'aria pura, un'ubriacatura di sole e di verde e di profumo selvaggio.

Sono parole, queste, che invitano a leggere nella "maschera di marmo" imprecata nel sonetto il rifiuto di una poesia viziata di classicheggiante letterarietà, per un comporre animato dal vivo e fremente sentimento della natura, e nel titolo (già di raccolta), sospeso fra *Idilli selvaggi* e *Canto novo*, la volontà di recuperare, ma profondamente risostanziare, la sintassi di quel sentimento che gli aveva finora consentito le pagine migliori, vale a dire l'intrecciarsi e l'identificarsi di poesia, natura e donna. La lettera al Biagi non dice, però, la cosa più importante, quella, cioè, che gioca favorevolmente sulla possibilità di riuscita di un esperimento precedentemente fallito: Elda Zucconi, Lalla fremente, piangente, ridente, palpitante di vita vera. Una lettura, pur veloce, delle lettere a lei si impone, perché, di là dall'enfasi e dalla retorica, quanto D'Annunzio vi scrive è più eloquente del più eloquente discorso critico: Il 1° maggio (quindici giorni dopo l'incontro-coup de foudre):

Tutte le mie donne poetiche sono fantocci, son burattini di legno con delle teste di cera. Tu, tu fremerai, piangerai, riderai nelle mie strofe, palpterai di vita vera, mi darai immagini meravigliose ed armonie trasumane...

Siamo stati fuori alla campagna; ed era un'alba piena di nuvole; io sono rimasto solo indietro, a guardare la pianura verde e a sentire cantare gli uccelli fra i gelsi e i pini. Tu mi sei apparsa ovunque, ovunque mi hai sorriso; io t'ho sentita nell'aria, t'ho sentita in tutto l'immenso poema della Natura che si destava. Mi sono appoggiato a un muro pieno di edere, con il capo arrovesciato all'indietro, a godere il vento freschissimo e fragrante, ad ascoltare le mille voci indistinte che mi pareva mi bisbigliassero il tuo nome .... Oh Elda!

Il 3 maggio:

Mi provo a scrivere dei versi: ma non vado più in là della prima strofe; è un tormento. Bisogna prima che aspetti sia passato il tumulto e la febbre. La febbre mi torna tutte le volte che cerco di esprimerti quel che sento nel cuore.

Il 4 maggio le invia i primi versi, *Notte di maggio* (*Canto novo*, III, XI):

Il mare canta una canzon d'amore  
ne 'l plenilunio bianco a la pineta:  
filtra giù per le cupole il chiarore  
animando la vasta ombra segreta,

e giunge su 'l greal fresco l'odore  
de l'acque da gli scogli d'Impruneta,  
mentre stanco intristiscemi ne 'l core  
un desiderio folle di poeta.

Ma più giocondi il gran mare d'argento  
leva gli inni d'amore; via tra i pini  
un dolce nome gli risponde il vento;

ma dileguando pe' diamantini  
spazi un fantasma a vol tacito e lento  
mi sorride da' grandi occhi divini.

Versi che non saranno "divini" come quegli occhi, ma subito recuperano al paesaggio un ruolo da protagonista strettamente responsabile dell'apparizione sorridente. Lalla, forse, avrebbe faticato a riconoscersi; ma D'Annunzio, due giorni dopo, quasi scusandosene, le confidava:

Di te non posso, non so scrivere ancora; tremo, bisogna ch'io disperda un po' di forza in altri soggetti, che tutto ciò che trabocca io lo versi di fuori. Ma tu ti riconoscerai anche qui, sempre, sempre; ormai tu hai fatto un marchio indelebile sul mio ingegno; tutte le mie creazioni porteranno seco quel marchio.

Poi, il 20, una lettera che ha il valore di una dichiarazione poetica:

Che divino crepuscolo verde sulle rive quiete del Bisenzio ombrate dai pioppi! C'erano nell'aria de' susurri, de' fruscii, delle voci calde di donna, degli ondeggiamenti arcani di chiome passanti invisibili, c'eri tu aleggiante intorno a tutto il mio essere; tu traslusa in profumi di zagara, tu disciolta in raggi di luna, tu susurrante ne' fili dell'erba e nelle foglie degli alberi in fiore; tu, tu, tu nell'anima mia, superbissima dea, sempre! Come t'ho sognata! Come t'ho vista riflessa limpidamente nelle acque tranquille del fiume!

Questa la sostanza da affidare (le scrive il 23) a liriche

per così dire *musicali*, in cui cercherò di incidere le impressioni e il fascino dell'armonia, e in mezzo a questi ondeggiamenti sonori e a quei lembi di mondo fuggevoli disegnerò la tua stupenda figura di donna.

Liriche che sta già scrivendo e pensa di raccogliere in un volume (o in una sezione, visto che la lettera del giorno successivo, qui sotto citata, ancora prevede la pubblicazione di *Canti marini*) intitolato *Canti di maggio*, i quali

sono un piccolo poema di giovinezza e di sole dove tu emergi divinamente sempre e dove il tuo nome si sente in fondo al verso come un'eco continua e dolcissima. Se avrò tempo, ti copierò tutte le liriche e te le manderò prima che siano stampate in volume; tu avrai caro di possedere il manoscritto di un'opera di cui tu sola sei stata la grande la bella l'adoratissima ispiratrice.

"Canti di maggio", è noto, sono anche le liriche di cui si comporrà la prima sezione di *Canto novo*, strutturato poeticamente sulla successione stagionale primavera-estate-autunno; ma un'ipotesi che li preveda a quest'altezza già composti o in fase di elaborazione, pur plausibile, non ha riscontri oggettivi: niente di quella prima sezione conobbe una pubblicazione in rivista prima dell'uscita del libro, e pochissimo, se il consistente gruppo delle lettere a lei che ci è rimasto fa da buon testimone, fu fatto conoscere a Lalla, che molti versi ricevette a partire da maggio, ma o non più raccolti o entrati nelle sezioni seconda, terza e quinta.

Qualche giorno dopo l'annuncio al Biagi della scoperta di sé, D'Annunzio inviò (27 maggio) all'amata l'aleaica che, anticipata (col volume ormai in corso di stampa) sulle colonne del "Capitan Fracassa" il 9 aprile 1882, avrebbe inaugurato la seconda sezione di *Canto novo* e, nel rifacimento 1896, analoga funzione avrebbe svolto fra le liriche raggruppate nel *Canto dell'Ospite* (con molte varianti):

A 'l mare, a 'l mare, Elda, a 'l mio libero  
tristo fragrante verde Adriatico,  
a 'l mar de' poeti, a 'l presente  
dio che mi temprà nervi e canzoni!

Da i diamanti, ecco, freschissime  
l'albe di giugno sorgono: brividi  
e fremiti increspano l'acque:  
cantano a 'l vento le selve in fiore,

cantano a 'l vento epitalamii,  
Elda, non odi? di sotto a i cortici  
per tutte le fibre salire  
senton la linfa conquistatrice;

senton da l'ime gemme prorompere  
viva la forza de' rami, l'anima  
de' pollini senton ne gl'imi  
ovuli scendere da le antere,

ecco, e felici di tutti i gaudii  
de 'l verde nemi d'effluvi spargono  
a l'albe... Non altre canzoni  
voluttuose tu rendi, o mare?

non tu con tese le braccia li augurii,  
Elda, mentre timide porgono  
da laghi di opal le colline  
i violett culmini a 'l sole?

-Arridi, o sole! Noi anche il numine  
tuo sacro invase per ogni arteria,  
noi siamo due vergini tronchi  
da le conserte floride rame,

Arridi, o mare patrio, arridimi  
tu con l'amore, tu con la gloria,  
con estri tu forti e sereni  
ché un'adorante nova io ti reco!

Si misuri il calore della robusta ellissi esclamativa iniziale e s'insegua il gioco delle *callidae iuncturae*, degli scatti analogici, del richiamarsi di parole e di frasi, dello snodarsi sinuoso degli iperbatì, che sostituiscono al corto respiro del bozzettismo ultimamente praticato il disteso respiro del pieno canto. Poi si ascoltino gli interrogativi e gli imperativi al paesaggio, che offrendosi alla vista e all'udito risponde. E si ascoltino, anche, le domande-preghiere all'attenzione rivolte alla donna con quell'accento trepidante che abbiamo appreso essere un segnale del D'Annunzio poeta della sua più vera poesia (penso al romanzo di *Perdita*, liberato dagli impossibili ideologismi; penso ad *Alcyone*). Poi si consideri quanto la pratica quotidiana di un siffatto comporre (dettato da sentimenti finalmente reali ed armonici e sorretto da una indiscussa capacità tecnica di resa) poteva produrre per proprio conto o coinvolgendo similari esperienze altrui: il *Canto novo* poteva annunciarsi imminente e, come il sonetto *Dall'Idillio moderno* aveva anticipato, definitivamente congedare "Lilia marmorea":

Addio! il sole di maggio, il classico  
sole, barbagli aurei di lamine  
sù l'acere verdezza de l'acque  
gitta, a me desideri ne 'l cuore:

addio, di libri varie lunghissime  
coorti! addio, gentile esercito  
di libri ne l'algide notti  
popolanti di larve la stanza!

Giocondamente auspice Orazio  
con noi vegliava; ma non un'anfora  
di cécubo vecchio ne infuse  
vigor novo di dattili a 'l verso.

Spandeva il moka fumanti effluvi  
sù da la tazza; le strofi saffiche  
in murmure grave ed eguale  
oscillavano per la penombra,

di sonni e sogni a la stanca anima  
suaditrici... Oh, come Lalia  
marmorea splendea ne la fredda  
purità de' grandi occhi smaltati!

come da un freddo serto di lauri  
la fronte china sentiammi attorcere.  
Chi venne, o volumi, chi venne  
a turbarci que' torpidi amori?

Venne una bianca figlia di Fiesole,  
alta e sottile, da l'occhio d'aquila  
raggiante splendor di topazzo  
ne 'l sorriso, raggiante il pensiero,

Venne, e di strani legami d'edera  
ella, de' lunghi capelli avvinsemi,  
tremando la bocca mi porse  
ove bevvi un licore fatale

che ora per ogni vena mi circola,  
per ogni vena da 'l cuore a 'l cervello  
[...]

[...] e da 'l sangue mi rigermogliano  
impazienti le strofe. Oh, giovani  
selvatici idillii slanciati  
fra l'odor de le macchie, ne 'l sole!...

La lirica comparve soltanto in volume (I, III), ma la cito qui per ribadire il fatto che, se la cifra di *Canto novo* è un canto prorompente dalla natura-donna

fatta poesia, gli elementi teorici e le prime applicazioni poetiche fin qui considerate sono più che sufficienti a garantircene l'avvenuta natività (cfr. la nota 7).

Ma, a questo punto, una serie di documenti, poetici ed epistolari, che ora vedremo, fanno sorgere un quesito. Quello che qui è nato è davvero il *Canto novo* al quale pensava D'Annunzio quando per la prima volta, il 20 novembre 1881, usava questo titolo, oppure è l'oggettiva novità di una tale poesia a suggerircene l'identificazione? A quella data, il lettore del "Fanfulla della Domenica" si trovò di fronte a una sequenza di sonetti (quelli che con qualche variante costituirono poi la quinta ed ultima sezione del libro) attenti a un giovane che:

Forte, giovine, audace, inebriato  
da li effluvi de 'l mare e da l'amore,  
liberissimamente erasi alzato  
ne' sogni a vol con ala di condore

e innamorato di una ignota dea e di un'arte capace di contenerla, da entrambe deluso si era lasciato sommergere dai flutti marini sotto lo sguardo di un compagno, che non era riuscito a tenergli dietro e che, divenuto improvvisamente l'io narrante, proclama:

Io mi affretto a le pugne. Cavaliere  
ignoto in arme brunita cavalco  
per la campagna scabra, ma un pensiero  
superbo m'arde ne l'occhio di falco.

[...]

A tratti a tratti diritto in arcioni  
io sto in ascolto con feroce angoscia  
se rechi il vento clamor di battaglia;

ed a 'l cavallo pianto gli speroni  
senza pietà giù ne' fianchi, e a la cocchia  
provo la punta de la mia zagaglia.

Non poteva, questo, significare metaforicamente il rifiuto della lirica amorosa e un invito a leggere nel sogno di "più gagliardi amori", dichiarato nel sonetto *Dall'Idillio moderno*, l'idea di una poesia altrimenti orientata?

Qualche mese avanti, il 26 giugno 1881, il medesimo lettore aveva letto i quattro sonetti dedicati a *Rossaccio* (poi *Canto novo*, III, VII), ed altre riviste avevano ospitato, dello stesso metro, i due *Nel Padule* (5 giugno; poi *Canto novo*, III, V) e quello che inizia "Sta la sua nave ne 'l chiarore smorto" (14 novembre; poi *Canto novo*, IV, I); e *Dal "Canto novo"* si apprestavano ad ospitare i distici "Era un fanciullo da' neri selvaggi capelli" (30 novembre; poi *Canto novo* III, III), i due sonetti in sequenza "Quando spossato da le pugna

amare" e "Ancora ancor su l'ultima bandiera" (11 dicembre; poi *Canto novo*, III, XV); infine i distici "In faccia a la vecchia scrostata rossiccia muraglia" (16 gennaio 1882; poi *Canto novo*, III, X): tutti testi che, per usare una formula, possono dirsi veristici. Ma si badi bene: l'impressionismo pittorico dei *Tre acquarelli di Primo vere* è ormai superato. Se mai il riferimento è a certi bozzetti di *Terra vergine*, ma con maggiore tensione di socialità. Nel frattempo, la lirica amorosa-naturalistica si annuncia o vive solo nel segreto dello scrittoio e delle lettere a Lalla. Perché la si scopra come appartenente al *Canto novo* bisogna aspettare il 12 febbraio 1882, quando appaiono l'alcaica "Per te germogli l'ecloga a li ozi" (poi *Canto novo*, II, VII) e il sonetto "Batte la luna su i cristalli tersi" (poi *Canto novo*, IV, VI), cui altro seguirà di tal natura, quando ormai sono iniziate le operazioni di stampa.

Il fatto è, perlomeno, singolare. Si dice al lettore (ed il lettore, nel caso del "Fanfulla" o degli altri fogli romani, è un lettore importante) che è imminente una nuova raccolta, e gli se ne offrono assaggi dal sapore così diverso (se il *Canto novo* già nel novembre 1881 era eminentemente quello dell'amore vissuto nella natura e della natura posseduta attraverso la donna) dal gusto del piatto fondamentale? In gastronomia, forse. Ma nell'editoria, dove l'anticipazione di un pezzo in rivista serve a creare attenzione ed attesa?

Non sarà inutile ricordare, a tal proposito, che il primo intervento critico di D'Annunzio, sul "Fanfulla della Domenica" del 19 febbraio 1882, è una recensione alle *Rime* di Pier Enea Guarmerio, fortemente elogiativa (con qualche appunto sul piano formale), soprattutto perché il libro testimonia che

Al poeta è giunto finalmente il lungo straziante anelito delle moltitudini che si frangono le braccia sulle glebe, che sputano sangue nelle officine e nelle miniere, che muoiono di freddo e di fame sul lastrico e ne' solchi; il poeta ha sentito il brulichio minaccioso di codeste vermine umane.

In nome di questo, così come recita il titolo dell'articolo, il Guarmerio è un "compagno d'armi" nella battaglia che i redattori della "Cronaca Bizantina" (e D'Annunzio, già "Cavaliere / in arme brunita", cantore di *Rossaccio* ed attento alle "figurine abruzzesi", è fra quelli) affermano di voler combattere (1° gennaio 1882):

Siamo ancora all'aurora della vita; il sangue ci corre rigoglioso e globulato nelle vene; ci sorridono ninfe ed amori; aneliamo di misurarci in tutte le battaglie, di affermarci con le nostre idee, di creare un mondo novello - colle nostre opere - nel quale il pensiero e il fatto potranno camminare di conserva e dichiararsi senza transizioni opportuniste, senza simulazioni codarde. Un mondo novello da sostituire a quello che si sfascia e crollerà indubbiamente [...] Nuovi ordinamenti sociali, nuove istituzioni, nuove idee: arte nuova, sentimenti ed espressioni nuove. Base: il vero - il vero grande ed immutabile, il vero che riposa nella natura, che guida l'istinto, che ispira la ragione umana.

Qualche mese prima, D'Annunzio era stato anche più esplicito, in prima perso-

na. Scrivendo al padre di Lalla, Tito Zucconi<sup>8</sup>, nello stesso giro di tempo in cui a lei delineava il progetto dei *Canti di maggio* affermava:

E che cos'è questo genio ch'io ho, cos'è questa voce che mi grida entro sempre un *avant!* fatale, che cos'è questa febbre sublime che mi riarde e mi sfolgoreggia, dimmelo tu, se devo passare nel mondo come una superba statua trionfale tra gl'inni e la luce, ma statua, statua sempre, statua gelata? [...] [Interrogativo che una volta di più, con quanto gli segue, invita a leggere nella deprecata "maschera di marmo" e nell'augurio di un'arte nuova e di "più gagliardi amori" del sonetto *Dall'Idillio moderno* - 15 giugno 1881, mentre la lettera è del 25 aprile - un intento meno generico.]

Ma no, ma io non voglio essere un nume! - Io voglio vivere e palpitare de' miei palpiti santi; io qui nel cuore voglio alzarmi un altare; io voglio essere il poeta umano, umano sempre; non voglio salire nessun'altra altezza che quella del pensiero!

[...]

Ch'io possa dimenticare mia madre, ch'io possa esser vile, se un giorno mi vedrai guardar con dispregio un popolano. Tu non lo sai, ma io ho la febbre dell'avvenire; nelle mie veglie penose ho intravedute delle immensità sovrumane, ed ho sognato di slanciarvi le mie libere strofe alla conquista e il mio vivo cuore [...]

[3 maggio]

Ormai per me l'epoca degli scoraggiamenti neri e profondi è passata; io ho misurato me stesso ed ho contratto un obbligo fatale con la patria che finora mi ha applaudito [...]

Io credo d'essermi fatto un chiaro concetto dell'Arte mia, della vera grande Arte moderna; io so quel che cercano ora in un poeta; so quel che negli altri non soddisfa, quel che gli altri non danno.

Nessuno è più di me innamorato della Scienza, ma della Scienza vera, di quella Scienza che s'avanza terribilmente e trionfalmente per le vie dell'avvenire atterrando gli idoli.

Questo al Carducci, per esempio, manca; l'ha il Rapisardi, ma al Rapisardi d'altra parte manca la forma nuova, la forma moderna [...]

[Maggio-giugno]

Sento un odio concentrato, una bile contro quasi tutti gli uomini che mi circondano, contro tutti questi grassi borghesi, questa canaglia indorata [...] S'io vedo un povero lavoratore sfinite o un mendicante spregiato, mi ribolle il sangue terribilmente in una maniera strana; e anelo con tutta l'anima all'avvenire.

In difetto di pubbliche testimonianze concrete, il sospetto che tali espressioni potessero nascondere un tentativo di blandire l'anima garibaldina, positivamente rapisardiana del padre di Lalla non sarebbe del tutto infondato. Ma quelle pubbliche testimonianze esistono: il *Canto novo* è, in origine, la risposta alla socialista "febbre dell'avvenire". E anche quando esso diventò libro preferenzialmente aperto al tema dei *Canti di maggio* e complicò le sue architetture poetiche, quell'origine fu tutt'altro che sconsigliata, almeno intenzional-

mente. È vero che il grido risuonante nelle prime due sezioni è tale da sovrastare i tentativi della sua articolazione nelle altre tre, chiamate a raccogliere e a svolgere, come possibile, le istanze del D'Annunzio "sociale", ma è pur vero che queste ci sono e vorrebbero rappresentare il significato del poema. Infatti, se le strutture hanno un senso, è la figura conclusiva del "Cavaliere / in arme brunita" quella in cui si riconosce il poeta, non le precedenti. E se questo non fosse, riuscirebbe assai difficile spiegare il motivo per cui D'Annunzio, inviando a Paolo De Cecco *Terra vergine*, gli annunciava:

A giorni, il *Canto novo* con scariche di socialismo feroce.

Per lui, quel libro, pur passato attraverso qualche ripensamento profondo, non era affatto diverso da quello promesso a Tito Zucconi il 3 ottobre 1881<sup>10</sup>:

Io ho scritto un poema. Tu temi d'intorbidare il mio limpidissimo specchio, tu temi di sciupare la melodia soave de' miei versi d'amore; pure dev'essere così: il mio poema lo vuole. È intitolato *Canto novo*. Te ne dico in breve il concetto e l'andatura. Comincia con la dedica a Elda; alla dedica segue un Prologo in cui si vede il poeta ancora dibattersi tra i fantasmi che lo circondano da ogni parte surgendo dai libri: c'è la scuola, c'è un'aspirazione a più liberi canti, a più gagliarde ebrezze, e poi uno sconforto, una rassegnazione a quella vita paludosa, a quella vita senza gioia e senza amore. - Al prologo segue il primo Libro; c'è per epigrafe un emistichio dell'*Endymion* di Keats: "... I shall be young again, be young". È uno scoppio, è uno zampillare gagliardo, iridescente di strofe; è un avvicinarsi di paesaggi pieni di sole, di verde, di azzurro; è un'orgia di colore; è il senso profondo della Natura passante a traverso mille prismi; è la redenzione dello spirito del poeta intristito sui libri. Non voce umana viene a turbare quella serenità pagana, quello immenso epitalamio palpitante! Segue il secondo Libro cortissimo: c'è una figura di donna, la divina figura di Elda modellata delicatissimamente: c'è come un timore di profanarla, di sciuparla. La figura campeggia su 'l fondo gaio della Natura; si dilegua presto, lasciando il poeta triste ma non disperato.

- Ecco il terzo libro. Il grido angoscioso dell'uomo comincia a sentirsi in mezzo a quella superba calma impassibile; c'è la imprecazione dell'oppresso: c'è il dolore che scoppia a tratti; c'è tutta la terribilità del solleone. Pure vi son degli spiragli di purissima luce, vi sono ancora degli oblii. Nel quarto libro predominano quasi assolutamente le tinte fosche: umidi vaporosi tramonti d'ottobre, singhiozzi di strozze umane, battiti di denti, raffiche atroci. C'è il preludio del gran poema sociale futuro, comincia ad apparire l'unghia del leone. Ma, te l'ho detto, se c'è tristezza non c'è però disperazione, e ai primi tepori della nuova primavera prorompe l'inno panteistico un'altra volta e il poeta si sublima ancora nell'amplesso della grande, della santa, della eternamente giovine Natura. - Tale il mio poema che apparirà ai primi dell'anno venturo [...] Ora è quasi ultimato; manca qualche canto nell'ultimo libro, non altro.

Poema sociale, dunque. Ma detto questo, rimane il fatto che di veramente nuovo, in quel *canto*, c'era non la "febbre dell'avvenire", bensì quella del pre-

sente, di una poesia miracolosamente fatta sensibile: come sempre abbiamo ritenuto e come, soprattutto, si accorse, dopo altri errori, il D'Annunzio del *Canto novo* 1896 precludendo ad *Aleyone*<sup>11</sup>.

## NOTE

1. I componimenti nn. 1, 5, 7-8, 14, 19, 21, 27 si leggono ora, a cura di P. Gibellini, in "Strumenti critici", n. 29 (gennaio 1976), pp. 87-89; il n. 2 in M. Vecchiom, *Bibliografia musicale di G. d'A.*, Pescara-Roma, Edizioni Atermine, 1971 (ossia ad altri tre pezzi vi è registrato al n. 62); i nn. 3, 6, 9-13, 15-17, 20, 23, 28-30, 32-33, 42-43, 48, 53-54 nell'*Appendice Seconda* del volume G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, Milano, Mondadori, 1950; i nn. 4, 18, 22-25, 31, 34-41, 44, 46-47, 49, 52 nell'*Appendice Prima* del medesimo; i nn. 45, 47-48, ampiamente rielaborati, nell'edizione *in varietur* del *Canto novo*.

2. Le lettere al Biagi, sparsamente edite, si citano direttamente dagli autografi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

3. Per il Dini e per le lettere a lui, si veda P. De Manti, *Lettere di D'A. collegate*, in AA. VV., *D'A. giovane e d'età matura*, Atti del I convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1981, pp. 183-86.

4. Ne dà notizia lo stesso D'Annunzio all'amico Paolo De Cecco, in lettera datata *Prato, gennaio 1881*: "Mi ha scritto anche il Tosti, mandandomi la sua *Vivione* che è davvero stupenda cosa" (si legge in *Lettere inedite di G. D'A.*, a P. De Cecco, a cura di M. Vecchiom, nel volume collettivo *D'A. a Roma*, F.lli Palombi Editori, Roma, s. d., pp. 157-70).

5. La lettera è fra quelle pubblicate da E. Moschino, in "Giornale d'Italia", 18 giugno 1940.

6. Di quello che è uno fra i più importanti epistolari dannunziani si hanno a stampa modestissimi lacerti. Le lettere scritte dal dicembre 1881 al termine della relazione sono oggi proprietà del collezionista Claudio Bellora, ma possono consultarsi in una trascrizione dattiloscritta (filologicamente scorretta) conservata al Vittoriale. Nessuna notizia, invece, circa gli autografi delle altre, che coprono il periodo aprile-novembre 1881. Qui si citano dalla trascrizione dattiloscritta che è stata gentilmente messa a mia disposizione dal Barone Giuseppe Rapisardi.

7. Ecco l'elenco delle liriche che si leggono nelle lettere del periodo maggio-novembre 1881 (trascrizione dattiloscritta Rapisardi), alcune delle quali sono assolutamente inedite ed altre insospettite come già composte a quelle date:

- 4 maggio: *Nozze di maggio* ("Il mare canta una canzon d'amore"; CN III, XI);
- 27 maggio: "A 'l mare, a 'l mare, Elda, a 'l mio libero" (CN II, I);
- 30 maggio: *Marine I* ("L'onde sembrano un nubo fragoroso"; *inedita*);
- 31 maggio: *Dall'Idillio moderno* ("Oh come fresco per le vene"; "L'Arte", 15 giugno 1881);
- 1° giugno: "Il novissimo sol di termidoro" ("Cronaca Bizantina", 1° gennaio 1882, a titolo *Nell'acqua*);
- 2 giugno: "Pe 'l silenzio de' cieli oltremarati"; *inedita*;
- 11 giugno: "O belle ammeche di velluto bianco"; *inedita*;
- 19 giugno: "Per l'aria scende lentamente un candido"; *inedita*; *Delica - Ad E. Z.* ("O strana bimba da li occhi erranti"), lirica iniziale di CN, ma è datata 15 aprile 1882;
- 15 luglio: "Io pensava a l'ombre de' tuoi palmeti" (da *Rifioritura*, II, in "Preludio" 16 ottobre 1881);
- 18 luglio: "L'onde canute ai venti susurravano" (strofe 3-10 di *Ballata di mare*, in "L'Arte", 25 luglio 1881);
- 30 luglio: "L'acqua è grigia. Lontana" (già in "Rivista italiana di scienze, lettere, arti e teatri", 30 aprile 1881);
- 8-9 agosto: "Il mare canta una canzon d'amore" (CN, III, XI);
- 27 agosto: "Come fusi ne 'l bronzo, come avvolti in polvere d'oro" (CN III, XII);
- 30 agosto: "E il pomeriggio tacito: l'acqua de 'l fiume fedele" (CN I, IX).



- 31 agosto: "Era un fanciullo da' neri selvaggi capelli" (CN III, III);
  - 1° settembre: "In faccia a la vecchia scrostata rossaccia muraglia" (CN III, X);
  - 18 settembre: "Un grande arco amazonio" (CN, I, II, strofe 11-12);
  - 22 settembre: "Un diadema fulvido" (ivi, strofe 5-6);
  - 23 settembre: "Una falce di platino", "Un semicerchio argenteo" (ivi, strofe 7-8; 3-4);
  - 26 settembre: "Un corno d'oro pallido" (ivi, strofe 1-2);
  - 27 settembre: "O voi ne l' meriggio tranquillo verdissime linfe" (CN II, VIII);
  - 29 settembre: "Una biscia azzurrognola" (CN, I, II, str. 9-10);
  - 13 ottobre: I. "Forte, giovine, audace, ubbriacato" ("Fanfulla della Domenica", 20 novembre 1881);
  - 16 ottobre: II. "Ma chù la canta la sue lunghe notti", III. "È pure questo eroe, quando più fiere" (ivi);
  - 25 ottobre: IV. "Assenzio no. Ma ne' tramonti afosi" (ivi);
  - 29 ottobre: V. "L'affascinò l'abisso; ed a l' mortale" (ivi);
  - Ottobre: A te ("Ne l'acquirino vedastro accendono" (CN, III, XI);
  - Ottobre: "Ecco! e le strofe balzino piene di frontali, vive" (forse prmissimo getto di CN I, X);
  - 1° novembre: VI. ("Ma il mar ti rifiutò. Là ne' selvaggi", "Fanfulla della Domenica" 20 novembre 1881);
  - 2 novembre: VII ed ultimo ("Io mi affretto a le pagne. Cavaliere": ivi).
8. Entrambi gli articoli si possono leggere ora, a mia cura, in *Per un compagno d'armi*, nel citato volume *D'A. giovane e il verismo*, pp. 165-70.
9. Per lo Zucconi e le lettere a lui, cfr. E. Mariano, *A proposito di alcune lettere di G. D'A. a T. Zucconi*, ivi, pp. 191-98.
10. Questa lettera, che ho in riproduzione fotografica da un collezionista privato, è inedita.

11. Non so quale contributo arrechi la mia relazione alla conoscenza e al vaglio critico dell'opera dannunziana, ma so invece benissimo che, se vi fosse qualcosa di buono, sarebbe tutto quanto da ascrivere a chi, negli ormai quindici anni del mio lavoro sullo scrittore abruzzese, mi ha costantemente guidato: da Domenico De Robertis, che nel 1968, senza avermi avuto allievo, ebbe la generosità di affidarmi e rendermi attuabile una tesi sulle *Novelle della Pescara*, a Euriolo De Michelis, Giorgio Luti, Emilio Mariano, Ettore Paratore e Guy Tosi, che con le loro pagine offrono un sovrabbondante viatico a chiunque s'inoltri nella selva dannunziana. Studiosi, tutti, che oggi anche mi fanno dono della loro affettuosa amicizia.

ALDO ROSSI

## Presupposti e metamorfosi del *Canto novo*<sup>1</sup>

Senza fare del terrorismo filologico a buon mercato (se ne fa anche troppo sfiorando il comico o quanto meno la parodia) si deve subito dichiarare che la situazione del *Canto novo*, al pari di tutte le altre opere poetiche del precoce esordio di D'Annunzio (specialmente *Primo vere* si trova nelle identiche condizioni), si presenta tutt'altro che pacifica, anche e soprattutto dal punto di vista testuale.

Intanto se uno si rivolge alla benemerita "vulgata" mondadoriana (che rispecchia il profondo rifacimento della Treves 1896 passato nell'Edizione del Vittoriale, 1929, insieme con l'*Intermezzo* e con l'aggiunta delle *Elegie romane* sotto il denominatore comune *Femmine e Muse*, con la replica invariata nel 1942 per le Edizioni dell'Oleandro) trova subito uno sfallo nella data, contrat-

1. Questo studio rappresenta soltanto in parte la mia relazione al Convegno del "Centro Nazionale di studi dannunziani" ed è stato pubblicato per la prima volta nel mio semestrale di analisi filologiche e ricerche interdisciplinari *POLIORAMA*, n. 1, Ottobre 1982, pp. 3-61 (Cappelli, Bologna). Nel numero 2 di *POLIORAMA* pubblicherò una serie di schede di aggiornamento sulle numerose pubblicazioni dannunziane che si sono succedute negli ultimi tempi, assieme ad una serie di precisazioni anche sul presente studio.

ta al 1881, mentre nella *princeps* del Sommaruga si ha nell'antiporta l'esplicita datazione "Aprile '81-Aprile '82" e in fondo la dichiarazione "Stampato in Roma addì 5 maggio 1882". Ora siccome a Pescara è stato organizzato un Convegno internazionale nei giorni 7 e 8 maggio 1982 a celebrare il centenario dell'aureo libretto, nel caso fosse stato dato ascolto alla data ufficiale della *re varietur* (si fa per dire) ci sarebbe stato un ritardo di un anno. È bene fare la precisazione sul principio perché lo scarto di un anno nelle due indicazioni cela forse indizi che sarà bene non lasciar cadere. Intanto è da escludere che nella divergenza delle date siano da leggere distrazioni o desiderio di mistificazione da parte dell'autore: se non altro è storicamente vero che la maggior parte delle composizioni accolte nel *Canto novo* risalgono al 1881, come risulta dalla pre-pubblicazione di alcune e magari dalla corrispondenza con Elda Zucconi (cioè la Lalla, musa e maga del piccolo canzoniere) dalle lettere dell'11 e del 12 gennaio 1882, dove nella prima annunzia di aver "già messo in ordine e trascritto la prima parte" del volume, nella seconda descriveva già il *bijou* di edizione che gli preparavano, nella terza (sempre del 12) la ormai corsa promessa del tipografo di dargli le bozze nello spazio di un paio di giorni. Certo l'impazienza e la forza del desiderio stavano forzando la mano al poeta giovinetto ed innamorato: se aveva consegnato soltanto *la prima parte* (se è da intendere in senso tecnico della divisione in cinque parti, come venne fuori a maggio) non doveva risultare molto agevole avere a disposizione qualcosa di più delle prove di stampa. Ma insomma bisogna stare attenti circa le lamentele del poeta da febbraio ad aprile sui ritardi del Michetti nel consegnare i fregi, sugli scioperi dei tipografi, perché nel sonetto di dedica "Ad E. Z." ("O bella bimba dagli occhioni erranti...") è sottoscritta la data anniversaria del primo incontro amoroso e forse di composizione, 15 aprile 1882. Ne deriva che nel frattempo D'Annunzio ha continuato nell'arricchimento della *plaque*, che nell'intenzione della sottolineatura dell'antiporta doveva forse significare un anno di lavoro dedicato a Lalla: quando poi nel 1896, ricicò per l'edizione Treves il *Canto novo* in tandem con l'*Intermezzo*, tagliando, rifacendo, ricreando, espunta la figura di Lalla e introdotta quella più impegnativa dell'Ospite, forse s'imponeva una cancellazione di quell'annuale che ormai era sommerso da un'alluvione di altre esperienze umane ed artistiche. Tuttavia non si può negare che l'accorciamento al solo 1881 della composizione potrebbe sottintendere delle rivendicazioni di priorità nella evoluzione delle forme poetiche che non sarà male valutare in una prospettiva molto analitica.

Qualunque cosa si pensi oggi dell'esperienza carducciana delle *Odi barbare*, è un dato di fatto incontrovertibile che la loro apparizione ha costituito un punto di riferimento eccezionale per i giovani vocati alla poesia di quel giro di anni. È stranota una lettera che il collegiale cicognino D'Annunzio inviò nel febbraio del 1880 a Giuseppe Chiarini (insieme a Ferdinando Martini e Guido Mazzoni uno dei punti-chiave dell'establishment carducciano), dove accanto all'insofferenza per i metodi scolastici di "creazione" allora in voga, espressi in toni di ingenua piaggeria toscaneggiante ("La si figuri che, a quarta ginnasiale, obbligato dal prete professore a far degli sciolti su la battaglia delle Termopili,

di cinquantadue che ne feci ne tornavano appena tre..."). rivela la funzione maieutica che ebbe per lui la zanichelliana seconda edizione delle *Odi barbare* di Giosuè Carducci (Enotrio Romano), con prefazione di G. Chiarini, in Bologna 1878, acquistata durante una sosta di tre o quattro giorni nel novembre di quell'anno rientrando da Pescara a Prato dopo le vacanze autunnali (quindi un *vient de paraitre*, finito di stampare a Modena il 10 giugno, in formato stecchettiano, che non era certo garantito solo dalla sigla della Casa che in quarta di coperta fa la pubblicità alla terza edizione di *La donna*, canti lirici di un non meglio identificato Guglielmo Raisini e a *Polychordon* di un Vittorio Salmi: "In quei giorni divorai ogni cosa con una eccitazione strana e febbrile, e mi sentii un altro. L'odio pe' versi scomparve come per incanto, e vi subentrò la smania della poesia. Lessi più di dieci volte di seguito quella sua stupenda prefazione ed imparai a memoria tutte le *barbare*. Passavo le giornate pensando agli alcaici e agli asclepiadei, dando la caccia agli sdruciolli, leggendo ad alta voce Orazio...").

Dunque questo libretto zanichelliano, che tanto entusiasmo ispirò al pronto, dotato e prensile collegiale abruzzese, deve essere soppesato meglio di quello che si sia fatto a tutt'oggi, se non altro per spiegarci gli iperbolici entusiasmi della lettera ricordata, che incantarono il non facilissimo Giuseppe Chiarini tanto da indurlo a fare da padrino al sedicenne poeta di *Primo vere* nel "Fanfulla della Domenica" del 2 maggio 1880 (*A proposito d'un nuovo poeta*). In sostanza è un libretto di battaglia, a dir meglio si tratta di due libretti, perché il discorso del Chiarini *I critici italiani e la metrica delle Odi barbare* costituisce un libro a sé ancora prima di essere ripubblicato a parte, folto di CLXXI pagine, quasi il doppio del testo e della nota dello stesso Carducci che occupano appena 107 pagine: chiaro ed onesto in entrambe le parti (anche se nella parte del Chiarini talvolta irritante, spesso didascalggiante, molto verboso, se a p. CXXXVIII scrive che è l'ora di concludere, tanto più che l'editore gli aveva chiesto "una prefazione di due o tre fogli di stampa", e va avanti ancora per quaranta paginette: il Carducci ne fu straccontento, come di certi elogi dell'Ascoli, perché in fondo Chiarini rintuzzando i critici malevoli, i lodatori incompetenti, spiegando pianamente i presupposti della metrica "barbara" proiettati in una trattazione comparatistica dove entrano anche i francesi, gli inglesi ed i tedeschi, gli toglieva molte castagne dal fuoco, anche se squadernava un po' troppo in luce i segreti del laboratorio, che potevano costituire forte tentazione per qualche dotato *apprenti-sorcier*...), non ci riesce molto difficile credere al giovinetto che dichiara di aver letto una decina di volte quella prefazione manifesto e di essersi imparato a memoria le *Odi*. Le tracce nel lavoro in proprio esistono, e sono certamente maiuseole.

Ancorché opinabile, l'impresa carducciana si svolge nell'ambito difficilior: volere o volare rappresentava l'ultimo grido, la "forma moderna", come scrive D'Annunzio al suo professore e suocero mancato Tito Zucconi. In fondo ubbidisce a delle regole precise (magari fatte per essere trasgredite), lascia ad una certa distanza le tramature del passato logore per aver ormai fruttificato ai massimi livelli, si toglie dalle secche delle propaggini sfilacciate, contrasta

l'egemonia della rima che rischia di apparire come il più vistoso discrimine fra discorso poetico e discorso prosastico. Nel mentre che fissa degli ostacoli, pianta dei palotti allo slalom del poetare, offre anche i necessari sussidi per riuscire nella ricerca di armonizzazioni inedite. Il gagliardo discorso del Chiarini, quella apologia così convinta che fa tralucere un severo (magari anche un po' pedantesco) amor di poesia, sembra fatto apposta per allenare un puledro alle prime corse. Nella parte polemica Chiarini assume un tono cattivante, che intanto informa sullo stato delle questioni nella critica italiana del tempo, specie quella militante giornalistica (ben quaranta e più recensioni riscossero le *Odi barbare* al loro apparire): in sostanza non si fa scrupolo a far la parte del killer bonario del Poeta. "Il Carducci non ha tempo da buttar via, si che voglia occuparsi di tutte le sciocchezze che altri scrive sul conto suo". Il Carducci no; ma lui sembra proprio che tempo da buttare ne abbia, se si sofferma in commenti pittoreschi come questo dedicato al *Sior Momolo* del "Fanfulla", tanto per dire che i noccioli dello spacciafisco chiariniano bisogna saperli trovare, perché esistono davvero: "Ma sapete, o *Sior Momolo*, che voi siete un bell'originale? D'originali che parlano a faccia tosta di ciò che non sanno; che appoggiati al colonnino di un giornale vomitano spropositi con una disinvoltura ammirabile, e cessato il vomito si volgono al pubblico con quel risolino di compiacenza che vedesi saltellare sulle labbra di una prima ballerina, quando finite le sue giravolte fermasi a braccia aperte in mezzo al palco scenico aspettando la smunacciata; non c'è penuria in Italia; ma un originale come voi, capace di rizzare in così breve spazio di carta una così grande catasta di spropositi, non si trova mica su tutti i canti delle strade". Ecco questa è aria fritta: dove però Chiarini tocca due zone che gli stanno particolarmente a cuore, diviene sostanzioso ed efficace. Le nomina alla brava, con gli sdati termini del contenuto e della forma: ma è indubbio che il punto nevralgico sta lì. Il contenuto è il paganesimo, la forma sta nella possibilità di trasferire la metrica greco-latina dall'ambito della quantità a quella dell'accento. Con qualche posa sfiziosa di troppo aveva toccato la questione del paganesimo un fedele scolaro del Carducci, sceso per tempo in tenzone contro i detrattori del maestro, Ugo Brilli: "Comincia a stancarmi quell'eterno compianto pagano, che alla sua volta par diventato una convenzione o, per dirla alla francese, *une ficelle*, più che una sana ispirazione d'artista".

Chiarini teme il polverone di queste pose e volto specialmente ad Enrico Panzacchi cerca di essere il possibile *tranchant*: "Un morto c'è nella bara; ma sa Ella, signor P. L., sai tu, mio caro Panzacchi, chi è questo morto? Tu lo sai meglio di me, è il Cristianesimo. Tu sai meglio di me che lo spirito di lui se n'è da un bel pezzo volato via dalle membra, le quali ancora ingombrano la terra, freddo e inerte cadavere; e sai che a richiamare in vita il gran morto non bastarono e non bastano gl'Inni sacri del Manzoni: ci vuol altro!".

Eh sì, degli anticristi è l'ora: "Benché tu non abbia scritto né l'*Hyperion* del Keats, né l'*Adonais* dello Shelley né l'*Hymn to Proserpine* del Swinburne, né gli esametri dell'Hölderlin, né le *Römische Elegien* del Goethe, né i *Götter Griechenlands* dello Schiller, né la *Primavera* del Leopardi, né le *Grazie* del

Foscolo, né il *Clitumno* e la *Chiesa gotica* del Carducci, tu sei un pagano anche tu".

Ecco una bella lista di consigli per un giovane letterato smanioso di mettersi *à la page*: non si può dire che il giovinetto D'Annunzio abbia fatto orecchio da mercante, anzi sull'onda dell'entusiasmo aveva avuto l'ardire di rivolgersi già prima, il 6 marzo 1879, allo stesso nome Carducci, proponendogli la lettura di alcune sue *barbare* pur mettendo le mani avanti con quanto aveva letto in un'epistola del Leopardi al Giordani ("la lettura di un migliaio di versi cattivi è supplizio intollerabile ad un vero letterato"): "Io voglio seguire le sue orme: voglio anch'io combattere per questa scuola che chiamano nuova e che è destinata a vedere trionfi ben diversi da quelli della chiesa e della scuola del Manzoni; anch'io mi sento nel cervello una scintilla di genio battagliero..."

Certo a dire i torti del cristianesimo non si finirebbe presto: comunque è proprio su questo nodo che Chiarini gioca anche il secondo punto, quello della metrica, che dallo stesso cristianesimo avrebbe subito danni non lievi come "ogni bella cosa pagana": "La metrica che ha per fondamento la quantità è senza dubbio più ricca e perfetta, quanto ad elementi musicali, di quella che ha per base l'accento; ma io confesso che, indipendentemente da essi, il verso ad accenti, come quello che mantiene ad ogni parola il suono ch'essa ha nel parlare comune, mi sembra migliore. Senza negare che alla ruina della metrica romana dell'età classica abbiano contribuito altre cause, ch'io chiamerò estrinseche, e principalissima fra esse quel terribile nemico di ogni bella cosa pagana, il cristianesimo, io per me credo che la causa interiore di quella ruina sia stata la naturale tendenza dell'accento grammaticale a dominare signore assoluto, come nell'armonia della prosa, così in quella del verso". Chi non si pone e non risolve questo problema della transcodifica dalla quantità all'accento rischia il ridicolo come M. Antonio Renieri da Colle (un precursore della metrica barbara) che per fare accettare i suoi due asclepiadei non normalizzati in un verso italiano formato da una coppia di quinari sdrucchioli deve farli leggere secondo la quantità:

Passa ogn'altra vagà donna di gràtia  
E beltàde rarà questo mio bëlsole

Sono dei *monstra* queste dizioni; *vagà, rarà, bëlsole*, ma forse Carducci già su questo punto forse non riuscirebbe a seguire fino in fondo il suo paladino. Notevole la buona volontà del Chiarini nello slargare gli orizzonti sulle esperienze straniere, a cominciare da quella francese, per altro introdotta da un'altra delle sue pittoresche osservazioni: "In Italia chi non è ricco non può mica studiare come vorrebbe! E però io ho desiderato invano di leggere tutte le poesie francesi in metro antico, e una dissertazione del Mabin su tale argomento citata dal Sainte-Beuve". A dire il vero, però, Carducci ed il suo *entourage*, pur ammirando tutta la cultura francese dalle origini a Victor Hugo e Baudelaire, forse ad un certo punto hanno avvertito alquanto di asfittico anche nell'esperienza dei vicini transalpini ed hanno preferito rivolgere lo sguardo

alle culture sassoni, agli inglesi e ai tedeschi. Quando il poeta gentile Giovanni Marradi pubblicò presso Zanichelli nel '79 le sue *Canzoni moderne*, Carducci come riscontro gli fece pervenire questa lettera (14 febbraio 1880): "Cerchi dentro di sé, nell'anima sua profonda, nella natura vera, quello che l'universo parla e dice a chi l'interroghi nella solitudine pura. Lasci per un pezzo di leggere il Guerrini e me. Ritorni ai grandi antichi, ai greci; studi gl'inglesi e i tedeschi, che sono poeti oggi molto più di noi; molto più veri poeti, massime gl'inglesi: gli studi in confronto ai greci e ai nostri antichi. E poi trovi anche Lei qualche cosa di nuovo. Perché il passato, anche di quattro o cinque anni fa, è chiuso".

Queste lodi per Labronio sono private (d'altronde Carducci aveva già aiutato Marradi a pubblicare), ma quelle per Floro Bruzio, alias D'Annunzio di *Primo vere*, stilate dal Beppe Chiarini quasi identiche anche negli avvertimenti apparvero in pubblico un paio di mesi dopo: "Il suo primo peccato e il più grosso (ho bisogno di dirlo?) quello d'aver pubblicato i suoi versi; peccato del quale io non saprei assolverlo, s'egli non avesse per sé una grande scusa; tuttavia non lo assolvo senza dargli questa grossa penitenza, ch'egli stia un anno intero senza leggere le poesie del Carducci e del Guerrini: legga Omero, Virgilio, Orazio, Dante e quanti altri poeti vuole". A dire il vero Chiarini qui non si riferisce esplicitamente agli stranieri, forse per la semplice ragione che stava subodorando nel collegiale già l'attitudine alla trasposizione, che non aveva bisogno di troppi incoraggiamenti. Tanto più che D'Annunzio, a differenza di Marradi, si stava muovendo nel campicello delle *barbare*. Ma insomma questi padrini dovevano avere il loro daffare a tener buoni i galletti del pollaio che in maniera sotterranea si becchettavano fra di loro (anzi il collegiale che la sapeva lunga graduava: a Guido Biagi dava del fratello maggiore, a Chiarini del padre, al Carducci del Capitano), e il più destro doveva essere proprio il D'Annunzio che riusciva spesso a sfruttare a suo vantaggio la malizia insita nell'ambiente. Significativo l'episodio della collana di sonetti dell'80 *In memoriam* dedicati alla fine della nonna, inserendosi in quel genere dell'epicedio che dalla poesia preromantica Carducci aveva ripreso con accenti nuovi per la morte del figlio Dante (un figlio Dante perdette anche Chiarini, cui dedicò un letteratissimo compianto atteggiato alla leopardiana, *Lacrymae*, una sorella Marradi, un fratello Giacinto Ricci Signorini, un nome di rilievo implicato nel bene e nel male nella "scuola carducciana").

Ricevuta la *plaque* dannunziana dal tipografo pistoiese Nicolai, Marradi si accorse subito che l'abruzzese operante nel finitimo Cicognini di Prato, accanto agli imprestiti dai soliti Carducci e Stecchetti, non aveva disdegnato di abbeverarsi anche alle *Lacrymae* di Chiarini e soprattutto alle sue fresche *Canzoni moderne*: fece subito la spia a Beppe Chiarini, inventariando due imprestiti dallo stesso Chiarini, due dal Carducci, due dallo Stecchetti, cinque da se stesso (nello stesso tempo scriveva anche al suo amico Marrenghi, bibliotecario della Labronica: "Hai visto il nuovo parto poetico di quel bimbo prodigo del Cicognini? Ma per ora son furterelli, senza costrutto. Ho scritto a Beppe Chiarini, facendogli notare alcune delle tante imitazioni e carducciane e stec-

chettiane e mie"). Solo che Marradi sotto sotto aveva commesso un peccato di presunzione nell'inventariare i debiti del "bimbo", riservandosi una fetta troppo lusinghiera di attenzione rispetto agli altri. Per cui fu forse salomonico il Chiarini, quando fece apparire sul "Fanfulla" del 24 ottobre 1880 una recensione anonima (ma Guido Biagi, che la segnalò all'interessato e ne raccolse le reazioni, sapeva bene come stavano le cose) in cui usava la ferula nei confronti del suo discolo protetto: "Le poesie del *Primo vere* erano troppo un riflesso delle *Odi barbare*: le poesie dell'*In memoriam* rammentano troppo le *Lacrymae* del Chiarini, pur rammentando qua e là lo Stecchetti e il Carducci. Il primo sonetto del D'Annunzio comincia:

"O voi che dentro l'urna sepolcrale  
o ne la grassa terra riposate";

il Chiarini aveva scritto:

"O voi che ne le fosse umide e nere  
o sotto i marmi candidi dormite";

e lo Stecchetti:

"Quando tu dormirai dimenticata  
Sotto la terra grassa".

Il secondo sonetto del D'Annunzio comincia:

"Tu che la morte gelida stendente  
su' tuo candido capo l'ala negra";

e il Chiarini aveva scritto:

"Tu che fredda calar sul già fiorente  
capo sentendo o figlio mio, la scura  
notte, ecc."

Il settimo sonetto del D'Annunzio comincia:

"C'era nell'aria un profumo gentile"

e lo Stecchetti aveva scritto:

"Nell'aria fresca c'è un odor gentile".

Crediamo inutile moltiplicare le citazioni...". Intanto qualche precisazione proprio inutile non sembra: Chiarini fa la voce grossa, ma è da tenere presente che anche le sue strofe aselepiadée (che alternano endecasillabi e settenari e danno qualche suggerimento a una delle due liriche in endecasillabi e settenari della collana di 18 sonetti dell'*In memoriam*, curiosa mescolanza di un emisti-

chio petrarchesco e di un salto di registro nel bozzetto, la XV "Ora non più... Son qui solo e pensoso / co'l singhiozzo a la gola, e qui lontane / voci m'arrivari co' 'l din-don uggioso / delle vecchie campane") sono conteste delle più smaccate reminiscenze scolastiche, come quelle leopardiane da *Silvia*, nella prima parte (vv. 21-24)

io, mentre franco tu salivi ed ilare  
di giovinezza il calle,  
vidi a un tratto apparir la dea terribile  
e assalirti a le spalle

o dal *Pensiero dominante*, nell'attacco della terza parte:

O tu del viver mio compagno assiduo,  
pensier caro e terribile,  
che il dì m'assedii, e le mie notti popoli  
di paurose immagini

Per di più non è detto che la progressione dannunziana dell'ala negra della gelida morte che si stende sul candido capo della nonnina abbia molto da invidiare al possibile modello del Chiarini della scura notte che fredda cala sul già fiorentino capo del figlio. Tornando al Marradi, che era all'origine della riprenda ed inaugurava la polemica sui plagi dannunziani in anni precoci (in seguito faremo vedere che, personalmente, non aveva tutti i torti) non poteva che essere scontento della maniera con cui Chiarini aveva gestito i suoi suggerimenti, come si evince dallo sfogo al Marradi dell'8 novembre '80: "Ho letto la recensione del Chiarini e son rimasto proprio male. In fondo, egli non ha pensato che a sé e non mi ha citato neppure fra i derubati dal D'Annunzio, mentre io lo sono stato di gran lunga più di tutti. Par proprio che contro me sia stata fatta la congiura del silenzio". Una volta capito come vanno (*pardon*, andavano) le cose di questo mondo, dopo aver fatto dell'altro buon vittimismo sulle cinque concordanze con le sue *Canzoni moderne*, rinfocolato dal silenzio stampa che cominciava a farsi sulle sue *Fantasie marine* ["A buon conto il D'Annunzio (che è certo un bell'ingegno nascente) nella nuova edizione de' suoi versi (il *Primo vere* lancia)seguita a imitarmi e a copiarmi a man salva; e i mediocri non ho visto mai che si imitano"], coinvolgendo anche un altro amico molto caro, Severino Ferrari, definito anche lui "ladriissimo e fortunatissimo poeta" (e qui si veniva inaugurando l'annosa disputa sulla partita di dare-avere col Pascoli), si decide a passar sopra sui crediti, per vedere se dall'attivo e spregiudicato ammiratore riesce a cavar qualcosa per le sue *Fantasie marine*, che dunque gli invia, ricevendone di ritorno una molto aperta lettera di ringraziamento, datata 13 aprile '81:

Mio carissimo Signore,  
ebbi il Suo splendido volume di liriche, e l'ho letto più volte, e più volte l'ho ringraziato con cuore, perché sempre mi son sentito su per il viso un odor fresco d'alga e ho ripensato al mio turchinissimo Adriatico e

all'albe d'estate. Grazie! Grazie!

Come vede, colgo l'occasione che il Passerini vien costì per le feste e Le scrivo due righe proprio per dirLe che io Le voglio bene e che quel suo affettuosamente m'è stato dolcissimo all'anima...

Mi permetta anche di stringerle forte la mano. Suo D'Annunzio  
13 Aprile '81

Mi ricordi al Prof. Procacci, e gli dica che scriverò presto anche a lui.

Questa letterina, del fondo Bacci degli Intronati di Siena, è molto importante perché incrocia la traiettoria delle "fantasie marine" del D'Annunzio, dopo la liquidazione della sfortunata esperienza dell'*In memoriam* e l'inizio del vivace prosatore delle "figurine abruzzesi": da mesi si annunciavano due nuove raccolte del giovinetto che tentava l'*en plein* dell'eredità congiunta di due Maestri, l'uno in piena luce, il poeta Carducci, l'altro più nascosto, il prosatore Verga: *Profili e paesaggi (all'acquerello)* e *Thalassica*. Quando D'Annunzio scrive a Marradi: "mi son sentito su per il viso un odor fresco d'alga e ho ripensato al mio turchinissimo Adriatico e all'albe d'estate" nient'altro fa che rilegare l'esperienza di poesie di Marradi come *Confronto* ("I vetri spalancati all'aure del crepuscolo / ronzavano al lontan rumor delle carrozze; / piena salia dal mare una freschezza d'alighe / e dai gabbiani a stormo un'allegria di nozze. // Tu mi creavi un mondo di poesia, di musica, / vibrante i larghi ritmi di Strauss e di Gounod...") con le proprie, a cominciare da *Febbre* (1880, nel *Primo vere*, seconda edizione corretta con penna e fuoco ed aumentata): "Oh le divine note di Gounod... Oh! il delizioso valtzer de lo Strauss", per giungere alle varie *Marine* che pubblica a partire dal gennaio 1881 sul "Guzzettino Letterario" di Ferrara, sul "Preludio" di Ancona-Bologna, sul "Fanfulla della Domenica", sulla "Rivista Italiana di Scienze, Lettere, Arti e Teatri" (possono essere sufficienti i versi del "Preludio" da *Marine* del 16.1.81 "i bei fior de le spume ed a'l vento li effluvi de l'alge" alla I i del *Canto novo* primo e secondo: "Ecco, e la glauca marina destasi / fresca a' freschissimi favonii; palpita: / ella sente nel grembo / gli amor verdi de l'alighe"), magari chiamando in causa anche quei taccuini del 1881-82 pubblicati da Vincenzo Morello e poi più non ritrovati, tematizzati sulla Pescara: "Sale su al mio viso ardente una freschezza di pulviscolo acquoso che ricade e scintilla tra l'erbe, giuoca nell'aria come una miriade d'insetti d'argento", sfruttati nei distici elegiaci di *Canto novo* I x: "... E un molle polviglio d'argento / su fino ai salici, a le acacie, a li ardui // pioppi turbina, ricade, s'irradia, vanisce, / s'addensa... O freschissime piogge tripudianti // su le mie chiome! nebbie sottili, rugiade, ricami / d'iridi pendule da la ramaglia in fiore!".

Evidentemente senza stare ad addentrarci per ora nel fitto gineprino di scambi fra le descrizioni della costa e dei colli livornesi compiute dal Marradi e quelle delle coste abruzzesi ed i monti imminenti dovute a D'Annunzio, importa sottolineare che il ritaglio tematico risulta emergente in ambedue, e non soltanto in essi. *Thalassica* era evidentemente legato al grido *Thalatta! thalatta* che si ritrova un'asclepiadica sopra citata (sulla quale lo stesso D'Annunzio nella seconda puntata delle *Faville del maglio* apparsa sul "Corriere della

Sera" 11.7.1911 ricamò molto, a proposito dell'incontro con il Carducci nella redazione sommarughiana sorpreso con le bozze del *Canto novo*, per cui gioialmente avrebbe rilanciato il grido al giovane autore dell'asclepiadea) evidentemente allude all'esclamazione dei 10.000 di Senofonte che, dopo la sconfitta di Kunaxa e un'avventurosa catabasi, costituì la forma di saluto al mare, unica strada per la salvezza verso la patria.

Orbene Guido Mazzoni (cui fra l'altro è dedicato il sonetto d'apertura delle marradiane *Fantasie marine*, fra l'affettuoso e l'ironico: "... che fai sui libri? Un inno giovanile / cantano i venti freschi e il mar giocondo: / non lasciare intristiti, Guido, l'aprile / che nel core ti germina fecondo") aveva scritto due odi nel 1879, l'una intitolata *Kunaxa e Thalata*, l'altra *Thalata, Tàlata*, che da una parte guardavano verso il recupero dell'Ellade operato dal Carducci, dall'altra offrivano il destro alle sapienti miscele dei "nuovi poeti" a mezza strada fra erudizione ed impressionismo. Mazzoni, come e più di Chiarini a cui, per es., era superiore come traduttore, si era assunto la funzione di moderatore e suggeritore nella pleiade dei "poeti giovani" più o meno ruotanti attorno al Carducci: le testimonianze d'un amico che cominciò a raccogliere sulla "Cronaca minima", rivista livornese, e poi stampò nell'88 presso il Giusti, che si aprono con un'ampia testimonianza sul Marradi (pp. 3-19) e si concludono con una su D'Annunzio (107-112), passando attraverso Fleres, Pascarella, Picciola, Cesareo, Salvadori, Severino Ferrari e Pascoli, cercano di fare il punto della situazione con informazioni e giudizi di prima mano, talvolta anche senza rispetto delle quotazioni raggiunte da ciascuno sul mercato. Non era comunque questo Mazzoni una testa d'aquila e lo dimostrò proprio col suo maestro Carducci, quando in un discorso agli studenti si sforzò di dimostrare che non era pagano (contro quello che aveva teorizzato Chiarini, praticato D'Annunzio "barbaro" fra *Primo vere* e *Canto*): "Non dunque pagano: classico è il Carducci". Forse non era del tutto immeritata la "stroncatura" che dedicò nel '13 il Papini al poeta, al professore, al carducciologo ("... arrivò sino al punto di far sapere nei giornali che lui aveva corretto e migliorato le poesie del Carducci e che gli era toccato perfino a raddrizzargli i versi, a quel povero poeta barbaro").

Può detenere qualche dose di curiosità la poesia in esametri che Marradi inviò all'amico Mazzoni, testimoniante la sua abilità metrica in lettere, che avrà la definitiva consacrazione nel recupero della "nona rima", che commuoverà il rivale D'Annunzio del "verso è tutto". Era allora professore di liceo a Chieti (dice Mazzoni, riferendosi agli anni intorno al '70) quando Marradi non aveva ancora pubblicato il primo fascioletto dallo Zecchini: "Ho lettere sue in tutti i metri: i più difficili per intreccio di rima non gli sono d'impaccio a chiedermi notizie sul suo stipendio di cui le Intendenze ritardano il pagamento o a mostrarmi il buon diritto ch'egli ha ad una promozione", per cui non fa meraviglia che abbia pre-occupato il territorio di caccia poetica del D'Annunzio, un decennio prima:

... Quando il cerchio lontano del cielo  
limpidissimo e puro da tutte le parti sorride,

oh allora da quest'alta città, così piccola e brutta,  
io vedo tutt'intorno l'Abruzzo disteso a' miei piedi,  
e torreggianti al cielo coi culmini bianchi di neve  
la Maiella da un lato, dall'altro il Gran Sasso d'Italia,  
e in mezzo la Pescara, serpente infinito d'acciaio,  
che snoda le sue spire giù in fondo, scaldandosi al sole;  
e lungi, intraveduto fra l'onda ineguale de' colli,  
l'Adriatico azzurro che sfuma e confonde al cielo.

La verità è che Marradi era un po' bloccato nei suoi movimenti dalle occupazioni pratiche, e per di più, nonostante l'ambizione, forse non aveva il coraggio di credere fino in fondo alla sua immagine di poeta, che tendeva a circoscrivere di un alone autoironico a difesa della sua facilità di versaiolo che sembra gli discendesse per li rami: gli mancava la grinta del D'Annunzio che per altro, appena insediatosi nella Roma bizantina, per quanto gli competeva e senza eccessivo trasporto non trascurò di dare una mano allo sfruttato confratello. Il risultato naturalmente fu che per anni i nomi di D'Annunzio e di Marradi risultarono appaiati presso gli intendenti come i veramente vocati di quella *couche*.

La doppia partita tende a complicarsi: quando Marradi scrive i *Mortuarie* e l'abruzzese in una lettera del 18 marzo '82 gli fa elogi non generici per questi componimenti datati nella definitiva (1880-82): "Tu hai una invidiabile freschezza di forma e un'onda copiosa di verso che rimane a lungo come un'eco nell'orecchio del lettore", forse si accorge che l'apparentemente mite Marradi opera uno *cheval de retour* con l'epicedio della sorella, ma è tutto preso dai suoi problemi ("Io ho sotto i torchi quell'eterno *Canto novo* che rompe le tasche al prossimo già da qualche mese"), dai quali anela uscire, per cui rimane sincero e curioso quell'invito romano ("Berremo insieme molte bottiglie di birra o di vino e reciteremo insieme le più scintillanti canzonette del Heine"), Marradi aveva tradotto *Naufragio*, lui che stava per compiere quegli stravizi alcolici nell'improvviso viaggio blitz in Sardegna, su cui informava nelle corrispondenze giornalistiche e su cui ritornò con intento d'arte nella famosa epistola enologica, prefativa a *Osteria* di Hans Barth del 1910. Quando appunto rientrò da questo avventuroso viaggio trovò assieme ai due suoi nuovi libri che gli dà "con affetto di fratello" due sonetti *Ricordi fiorentini* dal "Preludio" del 16 maggio, che costituiscono il X e il III della collana "Città dei fiori", più un sonetto della "Bizantina" che per sollecitudine dello stesso D'Annunzio fu pubblicato e poi occupò il v° posto di quella collana: ed anche qui si notano concordanze con le asclepiadee di *Canto novo* I.iii e con le alcaiche di IV.iii rifeuse nella terza composizione della Treves 1896.

Scrivendo al solito Marreggi il Labronio risulta leggermente placato, anche se non rinuncia a qualche puntata di fondo: "... al D'Annunzio (giovane fortunatissimo) danno troppa importanza; ma il *Canto novo* ha cose stupende e originali. L'hai letto? A me l'ha mandato lui stesso con la *Terra vergine*. È un grande ingegno".

Non erano poche le consonanze che Marradi ci doveva trovare nella nuova

*plaque* di questo piccolo Bonaparte delle lettere: basterebbe riferirsi al sonetto di congedo V viii:

Io mi affretto a le pugne, Cavaliere  
ignoto in arma brunita cavaleo  
per la campagna scabra, ma un pensiero  
superbo m'arde ne l'occhio di falco.

Guardan le turbe; e - Chi è questo altiero  
fanciul che passa? - elle ghignano. Io valco  
senza tema i roveti, ed un pensiero  
superbo m'arde ne l'occhio di falco.

A tratti a tratti diritto in arcioni  
io sto in ascolto con feroce angoscia  
se rechi il vento clamor di battaglia,

ed a l cavallo pianto gli speroni  
senza pietà giù ne' fianchi, e a la coscia  
provo la punta della mia zagaglia.

E ricordarsi *Fantasia* che introduce le *Canzoni moderne*:

Io sono un giovin cavaliere errante  
che in selve orride e seure  
cerco avventure...

Io vo fra i ghiacci e fra le sabbie in foco  
sul mio cavallo baio  
aspro d'acciaio  
né l'ingegno ch'io perdo a poco a poco  
virtù lo serba alcuna  
su nella luna.

E cavaleo per l'orrida bosaglia  
entro fatate ambagi  
d'aurei palagi,  
e inseguo l'amor mio, mentre a battaglia  
chiama i suoi prodi invano  
re Carlo Magno.

La nuova poesia come "milizia" (che D'Annunzio aveva già espresso nell'articolo critico per Guarnerio, "compagno d'armi") l'immagine da una parte del "cavaliere ignoto", dall'altra del "cavaliere errante" e poi tutto lo sviluppo conseguente "campagna scabra" / "selve orride e seure", del gioco di speroni sul cavallo, che in Marradi è un baio aspro d'acciaio, fino al ritorno della rima *battaglia: zagaglia - bosaglia; battaglia*, al rincorrersi dei suoni (due tronche *clamor - amor*) fanno considerare con favore la tesi della eco lunga.

Senonché D'Annunzio sembra ubbidire a ragioni metriche e culturali diverse da quelle del Marradi, con l'occhio all'Ariosto, mentre il pescarese gioca

abilmente facendo contrappeso al sonetto d'apertura, dedicato a Lalla, le due terzine incatenate alla dantesca (ABAB, CDC - DED) secondo i dettami parnassiani, del Banville in particolare, chiuso da apoftegma raro, arguto e denso ("fra li opali de l'acqua violetta") come in questo conclusivo variato nelle fermature delle quartine con la ripresa ("superbo m'arde ne l'occhio di falco") e concluso dal termine raro, "zagaglia", bastone dalla punta ferrata, che sembra hapax in D'Annunzio, spartito con Carducci in allusione alla battaglia "barbara" ("... Questo la inconscia zagaglia barbara / prostrò...") e col Pascoli di *Odi e Inni* nell'inno per il trigesimo della morte di Verdi ("Quanto morì!... La zagaglia / ebbe un giorno alla gorgiera"). In questa macedonia appunto di metrica tradizionale e barbara bisogna dunque invocare un altro nome, quello di Giovanni Pascoli, tanto più che come "artefice di sonetti eccellentissimo" tecnicamente lo lodò sulla "Tribuna" il 7 aprile 1888 il D'Annunzio (forse facendo conto, "dietro le spalle", dell'elogio che Mazzoni stava diffondendo al limite del mito, anche per scuotere la ritrosia dell'uomo ferito: "... una volta che tradusse la famosa descrizione della peste di Lucrezio, la sua versione parve così bella che il Carducci ne fu invogliato a tentare egli stesso la prova: lode suprema e stupendo modo di correggere. Tra gli amici intanto correvano certi sonetti suoi che sembravano perfetti, ed erano certamente elegantissimi..."). Dove circolavano tali "inediti" del Pascoli? Evidentemente nelle stesse riviste a cui collaboravano insieme: si prenda la quinta annata del "Preludio" (1881) e si vedrà apparire, accanto alle *Marine dannunziane*, e ad una importante recensione anonima sulla seconda edizione di *Primo vere*, un sonetto pascoliano *Aspirazioni*, che con qualche variante apre il ciclo di *Astolfo* e sarà pubblicato nelle *Varie* come primo della collana *Echi di cavalleria*. E se poi tutto questo non bastasse, nella colonna di sinistra Alessandro Luzio recensisce *Malombra* di Fogazzaro, portando in campo l'*animazione antropomorfa* della natura in Zola, segnatamente nella *Curée*, quasi a portare una scheda a favore di quegli studiosi che sono propensi a vedere un'azione dello Zola (specialmente della *Faute de l'abbé Mouret*) già nei primi scritti del collegiale. E non sarà supervacuo prendere atto della successione di questi scritti, a cominciare dalla recensione, soprattutto precisa sulla influenza carducciana e sugli incroci nelle traduzioni delle odi di Orazio (notevole la concordanza con quella del Gargallo), in un tono che niente tiene dell'adulazione:

Abbiamo letto il volume e, lo dichiariamo fin dalla prima, non ci parvero esagerate le lodi di che fu largo ad esse il Chiarini. Ma come ci dispiacquero prima d'averlo letto, ci dispiacquero ancora le lodi mirabolanti, senza restrizioni, strombazzate dai ciancierosi così teneri dei superlativi. Il libro del giovane Abruzzese ha pregi molti e grandi: ma ci par lontano da quella fusione perfetta della forma colla idea, da quella percezione immediata della natura, che tolto via il frascame, emerge nella rappresentazione artistica limpida e severa. Elegante spesso, sempre immaginoso, il D'Annunzio fa spreco, troppo spreco di colorito e non raramente la strofa gli rilutta fra mano e gli esce men vigorosa e spontanea. Ma in compenso ci dà spesso paesaggi fantastici con una varietà ed un plasticismo di linee meraviglioso e sentimenti giovanilmente freschi signi-

ficati con elegante semplicità. Nella maggior parte del volume sono trattati i metri classici, sono *Odi barbare* e del Carducci riproducono parole, frasi, movente.

Il *Prejudo* del D'Annunzio ha nell'ultimo distico

a me la strofa breve concedi, che balza, rilutta,  
e fremo domata sotto la forte mano

che tutti ricordano con diverse parole nel *Prejudo* Carducciano. Di quella stupenda ode *Mors* si sente la imitazione nei distici *Palude*; dove, tolta qualche sovrabbondanza e (*sic*) d'epiteti, è una tristezza umana e solenne e resta pur sempre una delle più belle cose scritte dal D'Annunzio.

La schiera degli epiteti Carducciani c'è tutta e agli *ocidui*, ai *ceruli*, ai *rosei*, ai *tremuli*, s'aggiungono i *velivoli*, gli *uberi*, gli *ondivaghi* e le parole prettamente latine sono abusate come gli epiteti, i quali s'affollano e non lasciano sostantivo senza appiccarglisi. E il D'Annunzio che studia e sente Orazio sa troppo bene con quale sapiente sobrietà egli li adopera. Nell'ultima parte del volume sono alcune traduzioni dal latino e dal greco in egual metro del testo.

Nella elegia Tibulliana ci è parso manchi il movimento e l'abbandono malinconico che è nell'originale; mentre nelle odi Oraziane ci par quasi sempre sentito e reso l'autore. L'ode *A Pira* abbiamo raffrontata colle traduzioni del Gargallo, del Marchetti, di Andrea Maffei, e, crediamo, abbia nuocinto al D'Annunzio l'aver avuto sott'occhio il primo di essi. Troviamo di fatti nel testo latino:

Cui flavam religas comam  
Simplex munditius?

che il Gargallo traduce

Linda ma semplice il crine aurato  
Deh! per chi annodi

reso dal D'Annunzio

Per chi linda ma semplice  
Leghi il crin aureo?

non bene certamente, perché non ridà affatto la espressione latina. O che nell'esser *linda* è implicata la idea del lusso? Quei *ma* è un intruso ingiustificabile. Noi non vogliamo fare uno studio minimo e abbiamo citato quel che ci è venuto sott'occhio alle prime.

L'ode *Al fonte di Bandusia* è tradotta benissimo e lascia a molta distanza il Gargallo e supera la traduzione del Marchetti.

Per concludere: questo volume è lieta promessa e i parecchi difetti condoniamo alla giovinezza dell'autore; il quale maturato l'ingegno che ha pronto è (*sic*) vivace, ci darà senza dubbio un contenuto più serio in una veste adeguata.

Ancora studente a Bologna, alla ricerca di lezioni e traduzioni, Pascoli manda qua e là alcuni dei suoi sonetti, già folti, ingorgati di allusioni culte, nel registro di una sapienza autoironica, quasi a goliardica difesa di aspirazioni troppo grandi (l'ariostesca conquista della luna, a cui allude il mito di Endemione

del secondo sonetto) come sarebbero l'amore e la gloria (o fortuna). C'è una prolungata equivalenza fra "guerrieri" e "poeti": la variante introdotta al v. 7 è decisiva ("pendono l'armi dei cavalieri erranti" o "dormono l'arme dei poeti erranti"), più di quella del v. 10 operata per evitare l'ipermetro dodecasillabo ("i cavalieri, e i trovator vivuole" o "i cavalieri; e' trovator vivuole": naturalmente aggiusta la metrica, ma non dà senso la semplice congiunzione come, sulla scia di Mariù, stampano la vulgata mondadoriana e i successivi editori). Marradi dispera di poter ritrovare nella luna l'ingegno che perde nelle battaglie poetiche, Pascoli sembra alludere ad una sorta di tabù.

## ASPIRAZIONI

Voglio cercar la terra consolata,  
ove crescono il loto e gli amaranti,  
ove dorme per opera d'incanti  
il gnomo biondo e l'azzurrina fata.

Intorno ad un'antica urna obliata  
in pace si attorcigliano gli acanti;  
pendono l'armi dei guerrieri erranti  
ai rami d'una quercia involata.

V'appeser elmi e ben forbiti arnesi  
i cavalieri, e i trovator vivuole  
palpitanti di coble e sirventesi.

Or quando i caschi raggiano alla luna,  
or quando al vento fremon le mandole,  
io l'amor vi perseguo e la fortuna.

Siamo a mezza strada fra la dichiarazione di poetica ed il "ritratto" autobiografico: vi è interfoliata un'idea di pugnacità "cortese", al limite dei cicli cavalereschi. La filigrana dovrebbe permanere carducciana, quindi col passar degli anni tende a scader nel *rétro*. Basta riferirsi ad una delle ultime commemorazioni del Carducci operate dal Pascoli, *Il poeta del secondo Risorgimento* (16 febbraio 1908), per accorgersi che quelle allusioni a gnomi e fate possono essere svolgate nella conflittualità: "Ed egli stette, in quella realtà inferiore, terribile, in preda alla cupa ira dell'Heracles tra gli spettri dei morti, saettando incessantemente memorie e rimproveri "agli oligarchi e al vulgo vile d'Italia", ai cavalieri d'industria e al vecchio Titano ignavo, agli uomini piccoli, ai gnomi e coboldi, che si davan da fare, e al gran popolo, che non faceva". Perché a questa altezza Carducci diventa per la poesia successiva il *pendant* di Garibaldi, il cavaliere senza macchia e senza paura, che di lontano accenna ed allude a due altri forti miti del pascolismo, Virgilio e Dante: "noi amiamo il selvaggio cavaliere e quando vola sulle teste e i petti degli avversari e quando discende placide



do dallo stellante arcione. Egli non è solo poeta, ma è la poesia stessa del nostro risorgimento".

All'altezza dell'*Isotto* (1886) questo Cavaliere potrà anche abbrunarsi nel lutto, complice Albert Dürer ("Durero"), ma conserverà le medesime aspirazioni, in un sonetto dell'Ebe con il verso dell'ultima terzina memore del solito Stecchetti e della solita, sferragliante rimeria (*battaglia: scaglia: maglia: bosca-glia*) nelle quartine:

Io così, nuovamente, a la conquista  
de l'Arte e de l'Amor, salgo la vita;  
ma il mio bieco scudier non mi rattrista,

ma il valletto ridendo alto m'incita  
ed incanto non v'ha che mi resista,  
poi che già in groppa, o Bella, io t'ho rapita.

Nient'altro che il la per una più estesa uncinatura il tema appena accennato dall'erudito Luzio, in riferimento al Fogazzaro, cioè l'animazione della natura ai confini del vampirismo, specie per l'azione dei romanzi dello Zola, anche se non si può negare che siamo ormai in una *koïnè* sensibilibistica dove sono difficili da stabilire i confini di quanto è dovuto a questo o quello scrittore:

Ma, a parte tutto ciò, noi non sapremmo rimproverare l'esuberanza descrittiva di questo genere - cioè non esteriore né epidermidale - che in Italia è una rara quanto *felix culpa*; avversi a una natura di convenzione, di decorazione, non possiamo troppo dolerci che essa una buona volta palpiti e frema, riboccante di vita. Certe strane situazioni giustificano l'eccesso d'animazione; e noi saremmo curiosi di sentire le riposte ragioni, per cui - ad esempio nella *Curée* - lo Zola caschi nel *marivaudage*, quando a compier l'incesto di Renata descrive gli amori mostruosi della serra - e quella pianta strana, dai fiori rossi che duran poche ore e rinascono incessanti, come labbra illividite e insaziate d'una Messalina gigantesca.

(Ma a Panzacchi, che faceva osservazioni simili ebbe a rispondere il 20 luglio 1881: "Ella mi suggerisce lo studio di Emilio Zola; ha pensato alla *Faute de l'abbé Mouret*, all'animazione mostruosa del Paradou?").

Il Thovez, rigorista un po' sparagnino che pur conosceva l'ambiente, subodorava qualcosa di falso nei complimenti che si lanciavano or distanti or vicini i fratelli maggiori e minori Pascoli e D'Annunzio: ma è un fatto che i due, opposti nei loro tratti caratteriali, avevano davvero la medesima bussola culturale. Sopra si parlava della fondamentale prefazione del Chiarini alla seconda edizione delle *Barbare* carducciane, che il collegiale D'Annunzio riconosceva senza mezzi termini all'origine del suo esercizio creativo. Un anno dopo l'edizione Treves rinnovata del *Canto novo*, nel 1897, Pascoli scrivendo a Gargano, che è il destinatario di varie lettere importanti sulla metrica, annunzia in fase di attuazione una *Lettera a Gabriele D'Annunzio* "sulla nuova vera metrica classica, con esempi di traduzioni dal greco e in poesie originali" (11 dicembre

1897), cominciato a stampare nel 1900 presso il Sandron di Palermo, ma per varie traversie rimasto inedito fino alla "vulgata" del Vicinelli.

Dal discorso del Pascoli, molto onesto, risulta chiara la distanza che già Chiarini (insieme agli altri carducciani "barbari" D'Annunzio, Mazzoni, De Bosis, Angeli) stava prendendo dal Maestro:

Intanto cerchiamo, se è possibile, di sostituire, specialmente nel tradurre dalle lingue classiche, il ritmo proprio al ritmo riflesso. Non è, questa ricerca, irriverente al Carducci, né di tale che non si contenti delle Odi Barbare: sarei proprio di difficile contentatura! No: anche il Carducci si provò a questa sostituzione, ci si provò il Mazzoni o alcun altro. E fu proprio lei, caro maestro, con quel suo magnifico discorso avanti le Odi Barbare, che avviò a questi tentativi. Ella in vero, accogliendo il principio del Carducci, di ottenere con versi nostrani una somiglianza dei versi antichi letti ad accenti grammaticali, pur desiderava che almeno in certe sedi principali l'accento grammaticale coincidesse con l'accento ritmico. L'ho già ricordato. E poi ella diceva: "Io sento gli ostacoli immensi da vincere per rendere accettabili agli orecchi italiani altre armonie di verso da quelle cui sono assuefatti; senza altre difficoltà grandi e non poche che dovrebbe affrontare chi volesse riprodurre più esattamente nella nostra lingua, col metodo dei tedeschi, la metrica antica; sento quanto in cotesto metodo c'è d'incerto per la questione, non ancora definita, delle arsi principali e delle secondarie nel verso latino, questione tanto importante per noi quanto è importante nella nostra poesia la distinzione degli accenti principali e dei secondari avvertita per primo dallo Zambaldi: e ciò non pertanto credo che la cosa per alcuni metri, non sia impossibile, credo che sarebbe UTILE E BELLO il tentarla".

Il libro glielo riprocurò Manara Valgimigli, come risulta dalla lettera a lui diretta l'8 VIII 1899: "Intanto procurami e mandami il Chiarini sulle Odi barbore e qualche altro libro analogo. Ma basta quello, a ogni modo. Ma subito".

"Da queste parole e da quelle che le seguono io mossi, caro maestro": lo stesso aveva scritto D'Annunzio, in questo "fratello" del poeta delle *Myricae*. Nel brano riportato una sola sottolineatura in corsivo è nostra: quella che riguarda il metodo dei tedeschi, che, essendo fors troppo tecnica, Pascoli tende a mettere in secondo piano. Senonché appare un punto che stava particolarmente a cuore sia a Carducci sia a Chiarini. Nei "perdoni" che Carducci ironicamente chiede nella nota di congedo alle *Odi barbore* il punto del metodo dei tedeschi viene fuori con particolare evidenza riferito ad un nome: Klopstock.

Dunque chiedo perdono dell'aver creduto che il rinnovamento classico della lirica non fosse sentenziato e finito co' tentativi per lo più impoetici di Claudio Tolomei e della sua scuola e nei pochissimi saggi del Chiabre- ra: chiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi dal Klopstock in poi fanno felicemente con la loro: chiedo perdono dell'aver osato recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna, che non ne ha mica quel tanto che alcuni credono.

Carducci nel 1881 aveva stampato presso lo Zanichelli una ponderosa antologia intitolata *La Poesia Barbara nei secoli XV e XVI*, dove si faceva posto a quel Claudio Tolomei legislatore "de la nuova poesia toscana" di cui Pascoli cita due esametri riportandoli al ritmo riflesso della metrica classica di stampo commodiano (di fresco, allora, studiati in una "bella memoria di Felice Ramorino");

questa novella via, che fuor de l'altro camino  
per sì diritta riga girsene, Alessò, vedi.

Ed aveva intenzione di prolungare la ricerca in un secondo volume (mai apparso) di cui informa in una lettera da Bologna a F. Tribolati di Pisa, datata 26 aprile 1881: "Caro amico, Dell'Astori conosco i versi, che si pubblicheranno nel Volume intitolato *La poesia barbara nei secoli XVII, XVIII, XIX*: non so se esista un libro sulla metrica". Fatto sta che i vecchi toscani, ancorché con l'occhio alla metrica classica, erano impoetici: "felice" al contrario il tentativo di un Klopstock, su cui per altro da tempo Carducci teneva un'attenzione privilegiata. Nel suo discorso Chiarini cerca di far vedere che in fondo anche nel campo tedesco non sono tutte rose, a cominciare dal problema della quantità per posizione:

Anche fra i tedeschi c'è chi guarda meno alla quantità per posizione; e ciascuno ci riguarda a modo suo, perché non ci sono leggi che la regolino, e l'accento la rende incerta e mutabile. La parola tedesca *Balsam* ha lo schema di un trocheo / U, perché l'accento cade sulla prima sillaba; *balsamisch* invece è un amfibraco, U / U perché ha l'accento sulla seconda: ecco dunque stessa sillaba *bals* una volta lunga e una volta breve per effetto dell'accento; mentre secondo le leggi generali della quantità nella lingua tedesca dovrebbe sempre esser breve, e secondo l'antica legge di posizione dovrebbe essere sempre lunga. Gli scrittori tedeschi di metrica antica assuefatti a considerare, e forse per il grande studio a sentire, la quantità secondo le leggi de' greci e de' romani, non sanno perdonare a' loro concittadini le continue violazioni della quantità per posizione, non sanno perdonar loro di avere negli esametri sostituito allo spondeo il trocheo.

E qui Chiarini velocemente richiama la censura dello Westphal, *Neuhochdeutsche Metrik*, rivolta agli esametri e alle elegie di Schiller e di Goethe sotto questo rispetto difettose (per esempio Schiller in un esametro considera breve la prima sillaba della parola *balsamisch*), rincarando la dose con l'opinione del Mueller, *De re metrica poetarum latinorum*, che contrappone l'eccellenza degli esametri di Ennio alle manchevolezze di quelli del Klopstock: "Ennio fece versi per gente rozza ma non degenerò dall'arte metrica degli antichi; il Klopstock per barbari che non conoscevano l'esametro greco e latino e non sentivano la quantità delle sillabe né l'iato, e che misuravano i versi più colle dita e cogli occhi che cogli orecchi". Ma, secondo Chiarini, sono queste rigidità da trattatisti: i nuovi poeti daranno poco retta a loro "quando la metrica antica ha ri-

cevuto il battesimo di opere immortali come la *Messiade* e le *Odi* del Klopstock, le traduzioni omeriche e la *Luisa* del Vosz, l'*Ermanno e Dorotea* del Goethe, e le *Odi* del Platen" (e più sopra, cavalleresco, aveva decisamente affermato: "Il Klopstock trattò anche molto felicemente la maggior parte dei metri lirici antichi; le odi, quasi sconosciute fra noi, son pure molto belle"). Era l'opinione condivisa dal Carducci, forse da lui diffusa e praticata nelle sue prove di laboratorio, fatta valere fra i suoi settatori.

Fra le carte non datate della Carducciana si trova la nitida trascrizione di un pezzo dell'ode da Klopstock, *La regina Luisa* (1752) a Federico V re di Danimarca, che dal punto di vista grafico gli intendenti stimano posteriore al 1875, anche se il suo studio sembra risalire a data più alta, dal momento che nell'ode *Quando alle nostre case la diva severa discende* si conserva traccia delle strofe 9-10 che nella nota di accompagnamento sono definite "belle molto". Anzi questa nota, che denuncia il Bertola de' Giorgi, il famoso preromantico legato alla poesia sepolcrale e agli idilli di Gessner, come tramite alla conoscenza di questa ode, è da tenere nel maggior conto, anche per i precisi giudizi che vi si esprimono:

Fu tradotta in prosa dal Bertola, in *Idea della letter. alemanna*, Lucca, 1784, I, 194. La traduzione è fedele, tutt'altro che elegante, ma non senza un po' d'efficacia. Il B. omise di tradurre la str. 8' *Nicht diese Stunde nur*, e modificò qua e là la dizione originale, parcamente, per renderla sopportabile o smussata in italiano. Ma certe varietà, come nella str. 17, furono certo di lezione, che l'aut. poi mutò. Il Bertola traduceva di su l'*Almanacco delle Muse*, 1770.

L'ode, nella sua metafisica, e non ostante certa retorica profonda, è bella. Belle molto le strofe 9 e 10. E la parlata dell'anima della regina al Serafino duce è nella sua concezione cristiana affettuosamente sublime. Paragonabile in qualche modo alla Bassvilliana.

La fenomenologia ed i giudizi sono quanto mai pertinenti: certo sono influenzati dalla nota a p. 201 dello stesso Bertola e per decidere se il taglio della str. 8 fu dovuto a distrazione o decisione del primo traduttore o mancanza nella stesura dell'*Almanacco*, bisognava avere sott'occhio questa "prima stesura", perché Carducci ci legge vere e proprie varietà di lezione. Comunque la strofe saltata è alquanto ripetitiva ("Non questa ora solo, ella morì troppo lunghi giorni; e ciascuno fu degno di quella morte, di quella istruttiva gloriosa morte di cui morì") e d'altronde i giudizi estetici del Carducci sembrano molto impressionati da quelli del Bertola:

Non saprei lodare abbastanza la novità de' pensieri, e la patetica maestà, che adornano la prima [Bertola traduce anche una seconda ode, *A DIO*]. Su quante morti non è stato scritto da' poeti! Ma chi ha saputo mai immaginare cosa più sublime e toccante di quel discorso che l'estinto indirizza al suo Serafino?

Io quasi disperava di poter tradurre la seconda: tanto è essa avvolta in quella cupa metafisica, ch'è la favorita del *sublimissimo* autore della *Messiade*...

Nel frammento carducciano che ci resta manca questa sublime parlata che l'estinta rivolge al suo Serafino: ma il rapporto con la cantica in terzine di Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Basville* (o *Basvilliana*) del 1793 vi è notato con esattezza, e sarà meglio precisato in studi successivi, dedicati alla non ingente "fortuna" del Klopstock nelle lettere italiane. Comunque per avere un'idea delle considerevoli tracce che il palinsesto di Bertola lascia nella traduzione carducciana, sarà bene operare una sinossi magari limitata alle strofe 1, 2, 9 e 10:

## BERTOLA

Allorché Ella (solo ne' Cieli si pronunzia il di lei nome) chiuse l'occhio tranquillo nella morte e dal trono della terra salì avvolta in vesta trionfale ad un trono più alto,

noi piangemmo; ed anche colui, il quale altra volta mai non conobbe lacrime, impallidì, tremò, e pianse dirottamente. Chi più sentiva il dolore, si stette immobile, ammutolì, e non pianse che tardi.

[...] Venne l'ora severa avvolta fra nebbie che avea raccolte d'intorno ai sepolcri. La Regina, ella sola sente il calpestio della vengnente: ella solo

sente dal fondo della notte lo strepito dell'ali scure, il suono della morte. Allora ella sorrise... Siate immortali, o miei versi, onde cantate questo sorriso!

## CARDUCCI

Allora che Ella (il di lei nome solo nel cielo è pronunziato) chiuse nella morte i suoi dolci occhi e dal trono a più alto trono in vesta di vittoria salì,

allora noi piangemmo. Anche quegli che non conobbe altra volta lacrime impallidì, tremò e pianse a dirotto. Chi più sentiva restò immobile, muto, e non pianse che tardi.

Venne l'ora severa, avvolta in nebbia che avea presso le tombe formata. La regina ella sola, sente il passo della veniente, solo ella

ode dal profondo della notte il ronzare delle oscure ali, il suono della morte: allora ella sorrise. Sii eterno, o mio canto, acciò tu canti come ella sorrise!

1. Placidi, tranquilli, soavi.
2. Il dolore.
3. Raccolta.
4. Distingue, intende.
5. Perché tu canti quel sorriso.

L'approssimazione al senso di questa esperienza della morte è perseguita dal Carducci con le maggiori cure: si affida alla sicura competenza del Bertola fino ad un certo punto, cioè fino a quando il traduttore non tende ad integrazioni semantiche per lo meno opinabili, fino a che non si lascia prendere la mano dalla "rettorica" del suo tempo, a cui cerca di offrire replica condegna, ma ormai estranea al gusto diverso del Carducci, che a sua volta non può ritenersi esente da ogni gonfiore. Comunque sono molti i lettori che hanno visto nella poesia sepolcrale del Carducci un'azione decisa dei tedeschi, fra i quali un posto privilegiato va concesso senz'altro all'alto e finissimo pathos del Klopstock,

come non ha mancato di riconoscere lo stesso interessato.

Nella preparazione delle *Nuove Odi Barbare*, fu decisivo il soggiorno del poeta nell'aprile e nel luglio 1881 nella villa presso Verona, sul colle di San Leonardo, confortato dalla "dolce imagine" della padrona Dafne Gargioli, la "Grazia velata" che dovrebbe aver ispirato oltre l'alcaica *Figurine vecchie* le due odi *Saluto d'autunno* (alcaica) e *Sole d'inverno* (asclepiadea). La sosta di aprile non fu lunga, durò dal venerdì santo 15 fino alla domenica dopo Pasqua, 24: più distesa la sosta estiva del luglio, dal momento che dal 2 luglio Carducci fu commissario d'esame a Desenzano sul Garda, poi ospite della vicina villa Gargioli.

Alla fine luglio, a stare alla datazione apposta sui fogli autografi, risale la traduzione di due *Oden*, *Die Sommernacht* (*Notte d'estate*) e *Die frühen Gräber* (*Tombe precoci*) di Fr. G. Klopstock, la prima datata 27-31 luglio, la seconda 29 luglio: naturalmente si tratterà di stesure "a buono" su precedenti appunti, che potrebbero essere stati semplicemente "mentali". Quell'anno il professor Carducci aveva intenzione di trascorrere le sue operose vacanze in quel di Lucca, vicino a Beatrice, la figlia maggiore che il 20 sett. 1880 aveva sposato il prof. Carlo Bevilacqua "appartenente ad una famiglia di agricoltori lucchesi, che aveva suoi possedimenti alla Maulina, dove dimorava, coltivando da sé le sue terre" (Chiarini). Scendendo dal veronese si era fermato a Bologna a consegnare l'inserito per le *Nuove Odi barbare*, che doveva uscire all'inizio dell'anno prossimo con la data 20 marzo 1882.

Dunque l'8 agosto arriva alla Maulina, decide che ci si sta d'incanto, vorrebbe essere anche lui un coltivatore diretto, ma per intanto il pensiero delle due odi tradotte da Klopstock gli dà qualche preoccupazione (suppongo di carattere metrico), come risulta dalle lettere agli intimi Beppe Chiarini e Ugo Brilli dei giorni immediatamente successivi. Il 9 agosto scrive al Chiarini a Livorno: "Caro amico, Come vedi dalla data, son qui da ieri mattina. In Lucca veramente no; alla Maulina, a tre miglia dalla città di Castruccio e del Volto santo; e mi viene una gran voglia non di adorare il volto santo, ma, se sapessi, di nuotare nel Serchio, tanto fa caldo ancora, o tanto caldo mi è rimasto nelle vene dalla salita che feci ieri a mezzogiorno... Lasciai al Zanichelli il ms. del secondo libro delle Odi barbare. Ci sono due traduzioni di Klopstock; e son curioso di sentire che ti parranno. Ma qui non le ho.

Vieni a Lucca, presto, e scrivimi".

Siccome gli sembrava di essere stato convincentissimo nell'invito al vicino amico, si preoccupò subito di scrivere al fedele Brilli, ancora a Bologna, da Lucca (Maulina) due giorni dopo, nel caso il severone da Livorno si fosse precipitato subito a dare un'occhiata a quelle traduzioni, che sembrava in qualche modo aver aiutato a nascere: "Mi faccia il piacere di mandarmi una copia del Sirmione e delle due versioni da Klopstock. Passi a farsi mostrare gli originali dal Zanichelli". Tutta questa premura doveva dimostrarsi eccessiva, perché il Chiarini quell'agosto non andò alla Maulina nonostante che nella prima lettera il poeta avesse infilato una descrizione coi fiocchi delle delizie di quella campagna, sullo stile solito dei suoi rimpianti ("meglio sposar te, bionda Maria"),

tanto che il destinatario se ne ricordò quando scrisse le *Memorie della vita di G. C.* e ne riportò un bel brano che fu citato anche da Pascoli in una delle sue commemorazioni. Senonché lo stesso brano, naturalmente solo nei concetti, fu offerto anche nella lettera a Ugo Brilli, dimostrandosi così come forse nel sublimine il poeta voleva accanto a sé i suoi due amici, magari uniti a questa vicenda dei foglietti delle traduzioni klopstockiane.

## A CHIARINI

E vedremo Lucca; e poi qui in campagna. Qui gente buona, semplice, laboriosa; mi pare che mi rifarei fra questi vecchi onesti e dritti e faticanti, fra questi giovani robusti e modesti lavoratori, fra queste donne buone e schiette e che parlano così bene, fra questi bambini che all'occorrenza vanno scalzi. Quanto pagherci a essere uno di loro e a non esser io! Io, se il mio infame nonno non avesse sciupato tutto scioccamente, poteva essere così: un piccolo possidente e buon lavoratore de' campi, e non uno che, per esempio, se la piglia con Mario Rapisardi. Ah!

Infinitamente più riservato è Carducci nella corrispondenza degli stessi giorni con gli altri amici, con cui non intratteneva gli stessi rapporti: Mazzoni, Nencioni, Martini. Ora se Maometto non va alla montagna, la montagna va da Maometto: dalle lettere a Piccola e Nencioni sappiamo che il poeta dal 1 al 10 settembre fu ospite a Livorno del Chiarini, probabilmente con i fogli, ricopiati dal Brilli nella canicola bolognese presso Zanichelli, delle versioni da Klopstock. Ecco, a questo punto si è incuriositi dal valore che trepidamente annetteva a tali esercizi di fine luglio un poeta affermato come il Carducci: evidentemente il poeta affrontava qualche rischio d'impresa in una proposta che era maturata lentamente in lui e che forse gli sembrava contenere elementi di novità nella sua "battaglia" per la forma della lirica moderna, che ne aveva bisogno perché "non ha mica quel tanto che alcuni credono" (come scriveva nel congedo delle prime *Barbare*).

Intanto sul metro di queste due traduzioni un'importante presa di posizione teorica risale ad una *Nota di metrica barbara carducciana* dovuta all'esperto Adolfo Gandiglio (1911), dove in polemica con altri studiosi viene a sostenere che i due metri usati dal Carducci compaiono qui per la prima ed unica volta in brevi componimenti non originali: "e i sistemi strofici così dell'una come dell'altra odicina non sono rifatti, almeno nella loro interezza, di sul modello d'Orazio, anzi di nessun poeta latino o greco". Punto di partenza ineludibile deve essere il confronto con la metrica dell'originale: e sembra che Gandiglio,

## A BRILLI

Io me ne sto qui in campagna, rifacendomi di questo costume repubblicano antico agricolo lucchese. Qui vecchi di ottant'anni che lavorano da mattina a sera, qui giovani che lavorano e donne semplici e lavoratrici che parlano benissimo, e bambini d'ogni sesso che vanno all'occorrenza scalzi essendo bellissimi e forti. E i fiori della stipa e dei mirti e dei radicchi e gli alberi e i ginepri mi richiamano agli antichi amori, e mi sgridano che io mi confondo con Mario Rapisardi.

limitando il suo punto d'osservazione a queste due "odicine" abbia raccolto risultati più perentori di un altro eccellente studioso, Angelo Monteverdi, in una nota sulla "Rivista d'Italia" CLH (1912), sul Carducci "traduttore", dove con la sua notevole sensibilità (si ricordi il suo sodalizio di quegli anni con Clemente Rebora, che di traduzioni se ne intendeva) compie interessanti (ma quanto lasche!) panoramiche:

E dacché discorriamo di metri, notiamo che il Carducci, che avverso come critico nelle traduzioni una soverchia sproporzione di metri, praticando traduzioni egli stesso, si tenne lungi dalle esagerazioni di coloro che pretenderebbero identità metrica assoluta, identità di per sé del resto irraggiungibile, e anche il metro non fosse qualcosa di più che una pura successione di piedi o di sillabe. Senza contare che la metrica germanica, per esempio, è irriducibile a metrica romanza, ch'è, o è stata finora, rigidamente sillabica. Il metro delle versioni carducciane è sempre un'approssimazione (maggiore o minore) del metro originale; e la disposizione e costruzione strofica è con assai discrezione rispettata. Ma noi vediamo uno stesso verso, il verso tedesco

vy' vy' (vy) // (vy)' vy' (.)

riprodotto con un dodecasillabo ne *La figlia del re degli Elfi* e con un endecasillabo ne *I tre canti*; e un altro verso tedesco

vy' vy' vy' (.)

riprodotto una volta con un settenario nel *Re di Tule*, un'altra volta con un decasillabo in *Lungi lungi*; e la quartina heiniana di codesti due versi alternati riprodotta con l'alternazione or di due endecasillabi e di due settenari (*L'imperatore della Cina*), or di due endecasillabi piani e di due endecasillabi tronchi (*Carlo I*), quando addirittura non dia luogo, come pur ora si vede, al metro del rispetto popolare. Né i metri barbari del Klopstock o del Platen riappaiono eguali nelle versioni carducciane: la strofa di *Trombe precoci* o di *Noite d'estate*, o de *La torre di Nerone* è solo una approssimazione della corrispondente strofa tedesca. Gli è che il ritmo esteriore corrisponde sempre al ritmo interiore, la forma stilistica metrica al "contenuto", e se questo muta, muta pur quella; restando nell'uno e nell'altra la stessa somiglianza, la stessa approssimazione col contenuto e con la forma stilistica e metrica dell'originale.

Bisognerà dunque cercare di far centro sulla "forma del contenuto" nelle scelte lessicali, metriche, ritmiche, timbriche compiute dal Carducci nella sua traduzione di queste due odi di Klopstock, che intensificano se possibile quei tratti artificiali caratteristici della produzione klopstockiana, tratti in parte condivisi anche dagli altri poeti prediletti dal "traduttore" Carducci non solo nelle *Barbare*. Cominciamo dalla prima strofa di *Die frühen Gräber* o *Tombe precoci*:

Willkommen, o silberner Mond  
 schöner, stiller Gefährt' der Nacht!  
 Du entfliehst Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!  
 Sehet, er bleibt! das Gewölk wallte nur hin.

Ben vieni, o bell'astro d'argento,  
 compagno tacente a la notte.  
 Tu fuggi? oh rimanti, splendore pensoso!  
 Vedete? ei rimane: la nuvola va.

L'originale tedesco compensa le capacità referenziali ed esornative proprie del suo sistema linguistico in una dissipazione sinonimica (*silberner, schöner, stiller*) e in un ribattere non negativo-positivo (*eile nicht, bleib*), che il Carducci tenta di ricondensare nella funzionalità dell'espressione che vorrebbe conservare tutte le indicazioni del modello, depurate dagli sprechi. Nell'edizione delle *Odi klopstockiane* curata da H. Düntzer, Leipzig 1881<sup>2</sup>, che il poeta doveva avere a disposizione si propone uno schema metrico siffatto:

U—UU—UU—  
 —U—UU—U—  
 UU—, —U—, —U—U—  
 —UU—UU—, —UU—

Secondo il Gandiglio, questa strofa mista di vari elementi fu inventata dallo stesso Klopstock, fecondo e ardito sperimentatore di nuove combinazioni metriche e fu da lui adoperata una sola volta nello 120 odi presentate dal Düntzer. Anche dal punto di vista metrico Carducci ebbe un contegno mediano: rispettò i primi due versi dandone un equivalente italiano molto simile, mentre nei due ultimi versi ha osservato soltanto la proporzione di lunghezza dei corrispondenti tedeschi, ma seguendo anche in essi, con perfetta unità ritmica, il metro iniziale. Il primo verso di Klopstock (u-uu-uu-) viene analizzato come tripodia catalettica *in syllabam* con anacrusi (avvertendo che il concetto di anacrusi aveva già da quei tempi forti oppositori: comunque Carducci, Pascoli e D'Annunzio lo accettarono in teoria e in pratica): per cui nei primi due versi del Carducci si può riconoscere una tripodia dattilica *in disyllabum* con anacrusi. Di conseguenza il terzo verso si potrebbe interpretare come una tetrapodia dattilica catalettica *in disyllabum* con anacrusi, al pari del quarto verso, ma catalettica *in syllabam*. Con questo Carducci si sentiva autorizzato a non tenere conto di tipi metrici antichi, ricavando quasi automaticamente lo schema dei versi 3-4 dallo svolgimento di 1-2: venne così a creare una strofa originale, semplice nel suo ritmico equilibrio, ma, a stare alle impressioni del Gandiglio, "con l'armonia saltellante e quasi affannosa, che nasce, soprattutto nei due versi più lunghi, dal continuo spostarsi dell'accento dalla sede pari alla dispari, più adatta a riprodurre il contrasto di passioni veementi che non un movimen-

to d'impressioni e di sentimenti delicato e malinconico quale troviamo nella poesia di Klopstock". Nel Carducci si ha una trasposizione siffatta di schema:

## TIPO I'

U, —UU, —UU, —U—  
 U, —UU, —UU, —U—  
 U, —UU, —U||U, —UU, —U—  
 U, —UU, —U||U, —UU, —U—

I primi due versi sono novenari piani dagli accenti sulla 2a, 5a e 8a, il terzo è un doppio senario con gli accenti sulla 2a e 5a, il quarto è un doppio senario con gli accenti sulla 2a e 5a, ma il primo senario è piano come gli altri, il secondo è troncato. Si fa notare che queste varietà di verso non sono per niente una novità nel sistema metrico carducciano: il novenario è lo stesso del *Jaufré Rudel*, il doppio senario accoppiato in distico appare nella quartina *Feste ed oblii*, se non fosse la presenza della rimalmezzo che evidentemente compromette l'equivalenza: "Urlate, saltate, menate gazzarra, / Rompete la sbarra - del muto dover".

Nella seconda strofa Carducci non traduce più interlinearmente, ma complesse ragioni sintagmatiche lo costringono ad un'inversione non priva di efficacia nel primo distico, con qualche conseguenza nei legami con la seconda: un po' legnoso il troncamento di *bel*.

5 Des Males Erwachen ist nur  
 schöner noch wie die Sommernacht.  
 Wenn ihm Thau, hell wie Licht aus der Locke träuft,  
 und zu dem Hugel harauf rötlich er Kommt.

5 Più bel d'una notte d'estate  
 è solo il mattino di maggio:  
 a lui la rugiada gocciando da i ricci  
 riluce, e vermiglio pe'l colle va su.

È subito messa in prima fila "la notte d'estate", *die Sommernacht*, in un'opposizione che Carducci riesce a segnare in modo forte, crepuscolo del mattino *versus* crepuscolo della sera (in congrui termini baudeleriani), per cui la traduzione dell'ode seguente ubbidisce alla completezza di un dittico: da una parte la luna d'argento che argentea rende le notti, dall'altro il rosseggiare dell'aurora che colora di sé i colli: l'intrico della vegetazione cosparso delle gocce di rugiada è reso dall'analogia con i "ricci" di un'Aurora che potrebbe avere anche le sembianze della Delia dei distici elegiaci di *Fuori alla Certosa di Bologna* ("Delia, a voi zefiro spira dal colle pio de la Guardia / che incoronato scende dall'Appennino al piano, // v'agita il candido velo, e i ricci commove scorrenti / giù con le nere anella per la superba fronte"), mentre i destinatari, quei giovinetti rapiti da morte anzitempo sono alloquiti semplicemente "O cari, già il musco severo / a voi sopra i tumuli crebbe", senza quel particolare accenno

alla virtù di quei morti (difficilmente condivisibile dal traduttore): "Ihr Edleren, ach es bewächst / eure Maale schon ernstes Moos".

Il trattamento carducciano di *Die Sommernacht* è al tempo stesso più ligio al modello e passibile di una riscrittura poetica ricca di finezze ritmiche e di strutture parallelistiche.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun harab  
in die Wälder sich ergießt, und Gerüche  
mit den Düften von der Linde  
in den Kuhlungen wehn...

Quando il tremulo splendore de la luna  
si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori  
e i molli aliti de i rigli  
via pe'l fresco esalano,...

Lo schema metrico dell'originale, tracciato dal Düntzer, resta isolato anche questa volta all'interno del *corpus* delle odi:

UU-U, UU-U, UU-  
UU-U, UU-U, UU-U  
UU-U, UU-U  
UU-UU-

Per quanto anche tale schema sia devoluto ad un'invenzione di Klopstock, gli anapesti qua e là inseriti non riescono del tutto a far dimenticare i sistemi ionici minori della metrica classica. Un *tonicum* si trova nei carmi di Orazio III 12: in *Lyra*, p. 177 Pascoli afferma a proposito di *Miserarumst neque amori dare ludum neque dulci mala vino* che il metro "è il languido ionico, tanto adoperato con la spezzatura da Anacreonte". Il Chiarini si provò a darne un equivalente in metrica barbara con il tetrametro ionico *a minore* acataletto:

Oh ben misera chi a' giochi de l'amor non s'abbandona,  
chi affogar non può nel dolce vino i mali; e sempre trema  
che lo zio sgridi e minacci!...

Nella traduzione carducciana saranno dunque da riconoscere due trimetri ionici *a minore* acataletti, più due dimetri, acataletto il primo e catalettico il secondo; per Valgimigli, però, sarebbe da far emergere il ritmo più sensibilmente trocaico che ionico. L'equivalenza è: ciascuno dei primi due versi un ottonario piano accentato sulla 3a e sulla 7a più un quaternario piano, il terzo verso un ottonario piano, il quarto un senario sdrucciolo. Lo schema delle strofe testistiche carducciane dovrebbe essere il seguente:

## TIPO II\*

UU-U, UU-U, UU-U  
UU-U, UU-U, UU-U  
UU-U, UU-U  
UU-U, UU-U

che viene a coincidere con quello che viene dato per sistema ionico oraziano, senonché i due dimetri precedono i due trimetri al contrario del sistema Klopstock-Carducci. E non sarà un caso che il Carducci si sia ispirato nel rifare il decametro ionico di Orazio a *quel difficile tedesco*, dal momento che ancora nell'estate del 1888 continuava a leggere appalate le odi oraziane e quelle klopstockiane e continuava a scrivere al solito Chiarini. Evidentemente nella trascodifica non tutti i conti tornano: faceva notare il Gandiglio che specie dove si ha l'accavallamento di un piede con l'altro negli ionici del Chiarini-Carducci, spesso all'ultima lunga dello ionico *a minore* viene sostituita una breve: "O ben mise / ra..." "Quando il tremu / lo ...", che sarà pure da attribuire alla difficoltà di far seguire due sillabe in arsi e all'asprezza di suono nel ripetere lo scontro di sillabe toniche ogni quattro sillabe: fatto sì è che nella riproduzione delle serie ioniche si è giunti al compromesso di far corrispondere la sillaba tonica più importante all'arsi del piede. Così quando Carducci si è trovato a chiudere l'ode che suonava:

Wie verschönt warst von dem Monde  
du, o schöne Natur!

cioè con la consueta *reduplicatio* semantica: "Come eri abbellita dalla luna, tu, o bella natura" ha giocato di parallelismo con l'*incipit* dove la bellezza della luna era coniugato al *tremulo* (aggettivo connotato in Carducci, D'Annunzio e Pascoli) "splendore" e con densa espressione ha esclamato: "come bella eri, o natura / in quell'albor tremulo", con l'accento grammaticale di *albor* che differisce del ritmo e cade sulla prima sillaba.

Aveva già osservato il Monteverdi:

"Il Klopstock dice la dolcezza delle notti estive sotto il chiarore lunare, tra il profumo de' fiori, nel fresco; e come sorga il pensiero dei morti che furono già cari, sì che tutta la dolcezza d'ora si perde al ricordo della tanta dolcezza d'allora. Oh, allora

Wie umwehten uns Duft und die Kühlung  
Wie verschönt warst von dem Monde  
Du, o schöne Natur!

E il Carducci dice:

Come il fresco era e il profumo dolce intorno!  
come bella eri, o natura,  
in quell'albor tremulo!

Qui lasciato è quell'insieme: 'schön', 'verschönt'; e al posto del generico 'Mond' compare il caratteristico e rappresentativo 'albor tremulo'; il quale mirabilmente ricongiunge l'ultimo verso al primo 'Quando il tremulo splendore de la luna', che traduce il tedesco 'Wenn der Schimmer von dem Monde...'. E con questo piccolo, semplice mutamento, una specie di sensualità dolce e strana si diffonde, con quel tremulo splendore lunare, per la breve poesia. Ivi la natura è veduta e goduta, ripeto, sensualmente, e questo è quel che la distingue dalla patetica poesia del Klopstock.

Comunque, questa strofa klopstockiana-carducciana, con la monotonia cadenzata e languida che è propria del ritmo ionico, nel nostro appena corretta dal trisillabo sdrucciolo finale sostituito al trisillabo tronco, e più sensibilmente nel tedesco dalla vivacità delle ripetute sostituzioni anapestiche, sembra fatta apposta per esprimere l'abbandono dell'animo a sentimenti patetici (Gandiglio). Si tratta di un gioiello il cui valore non doveva sfuggire agli intendenti dall'orecchio pronto: le rime sono evitate, ma qualcuna è latente (*splendore: odore*), le consonanze e le assonanze sono fitte (aliti-esalano, tombe-ombre, bosco-crepuscolo). Inseguendo la sua maniera il Carducci, in chiusura di esercizio in *Rime e ritmi*, con *Presso una certosa* ricaleò questa strofa, con la sostituzione dei due primi dodecasillabi con due doppi ottonari (uguali ai versi della traduzione oraziana del Chiarini in strofa ionica), per di più ritmati fra loro:

Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie  
gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie;  
e con fremito leggero  
par che passi un'anima.

Abbiamo insistito analiticamente su questo episodio, apparentemente minore, della traduzione di due piccole odi tedesche, perché ci sembra che abbia avuto un prolungamento in altre esperienze, anche con qualche risvolto un po' misterioso. In *primis* porremmo la compaginazione del *Canto novo*. Non si può negare che il confronto fra l'edizione Sommaruga 1882 (S) e la definitiva Treves 1896 (T) è ricca di suggerimenti circa i percorsi d'indagine da seguire. Alcune avvertenze, però, sono indispensabili: intanto, come risulta da una lettera del 1893, D'Annunzio sembrava del tutto soddisfatto della strutturazione di quel canzoniere che lo aveva definitivamente imposto nel concerto delle lettere nazionali (e forse in ambito più vasto). Un risultato delle nostre ricerche di carattere preliminare tenderà a far toccare con mano che già in quella *plaque* sono messi a punto i metodi di lavoro che D'Annunzio svilupperà, amplificherà, placcherà ed approfondirà nel corso del suo *iter* poetico, ma non muterà in alcun modo nella loro sostanza rizomatica. Cioè: D'Annunzio poeta è già tutto *in nuce* nel *Canto novo* primo. Quando però si sta realizzando, dopo un decennio di intricata produzione, la riproposta di quel giovanile exploit il poeta tergiversa e comincia a "riordinare", "epurare", "correggere",

"rimaneggiare" e deve passare un biennio perché si decida ad inviare il 7 luglio 1896 all'editore l'approdo definitivo delle sue molteplici operazioni: "Qui ho cercato di estrarre la vera essenza del *Canto*. Di un libro sovrabbondante, disdegnante, contraddittorio, ho fatto un libro quasi greccamente composto". Si deve assolutamente tener conto di queste indicazioni, che fra l'altro denunciano una scaltre autocoscienza critica: resta per altro sottinteso che in questa operazione D'Annunzio cerca di mettere a punto la sua definitiva Immagine di vate, ormai in marcia di avvicinamento all'ambiziosa impresa delle *Laudi*, di cui la nuova edizione del *Canto* costituisce il trampolino di lancio.

Che S sia "sovrabbondante" è ammissione preziosa che difficilmente potrà essere contrastata: alcune composizioni hanno una facilità di canto anteriore ad ogni motivazione. Che sia "disdegnante" magari è insinuazione che si presta a qualche ambiguità, se non proprio equivoco: se il decifratore si attiene alla sostanza dei fatti potrebbe supporre che il "disdegno" sia da intendere nel senso di aver costruito tutto il canzoniere per una donna precisa (Lalla), non per un'idea di donna e della femminilità (l'Ospite, come in T); anche se poi sappiamo che anche sotto l'Ospite si cela una donna altrettanto precisa, nel qual caso si potrebbe pensare al proverbiale "disdegno" del Cavalcanti, secondo la memorabile dizione dantesca (*Inferno* X 63). Sul "contraddittorio", infine, non cadono proprio dubbi: l'en plein Carducci-Verga aveva portato alla giustapposizione all'interno delle sequenze poetiche di due serie difficilmente passibili di fusione, quella lirico-ellenistica dell'amore, del tempo, del luogo, l'altra narrativa-veristica del personaggio nell'ambiente. Una volta scaricate le tensioni di questo polo in tutta la produzione novellistica che va da *Terra vergine* alle *Novelle della Pescara*, restava libero l'altro polo che poteva meglio organizzarsi nelle sue scansioni interne. In breve: la contraddizione di S sta nell'aver ubbidito a due possibili centri di congluimento e di aggregazione disorganizzati fra loro, da una parte l'irrinunciabile motivo della poesia dei "mesi" che dopo le prime due parti rigorose (maggio e giugno) si sfalda, va avanti ed indietro come una banderuola pazzamente agitata dal vento, dall'altra il filo rosso delle forme metriche, che dal confronto con T ci permette di stabilire e dimostrare l'assioma che D'Annunzio gioca con le ragioni metriche recuperando blocchi preesistenti secondo tre direttrici: accostamento, trasformazione, ricomposizione.

Per osservare quali erano i criteri compositivi a cui ubbidiva il giovanissimo D'Annunzio potrebbe avere qualche utilità la sinossi del passaggio dal *Primo vere* 1879 alla correzione ed aumento "con penna e fuoco" 1880, tanto più che ci restano vari autografi in "malvagi" quaderni di quelle liriche: di S ci resta ben poco di autografo, ma intanto per dichiarazione dell'autore sarebbe lì esaurita la tirannica influenza del Carducci. Scrivendo al "fratello maggiore" Guido Biagi nel maggio 1881, un mese dopo la data ufficiale d'inizio del *Canto novo*, lancia in greco un altro grido entusiastico, che starebbe a significare la coscienza del giovane di essersi trovato (stava per uscire dall'intollerabile carcere del Cicognini) e di aver *trovato*:

Mi son trovato! *Eureka!* Con moltissima fatica, ma mi son trovato. C'era quel mago del Carducci che mi schiacciava, e un giorno sarei andato a finire anch'io con tanti giovani di belle speranze. Ho avuto la forza di ribellarmi; e con un lento ma laboriosissimo processo di *selections* sono venuto fuori io, tutto io. Non mi resta che spezzare gli ultimi deboli lacci e poi gettarmi nel mio mare. Ma come mi farebbe bene un po' di libertà, un bagno d'aria pura, un'ubbricatura di sole, di verde e di profumo selvaggio!...

Va da sé che questa asseverata indipendenza dal Maestro va accolta con beneficio d'inventario: comunque salta subito all'occhio, a prima lettura, che veramente l'abruzzese in fase esclamativa, tutto pieno di gridolini di meraviglia, di felicità vitale, di un eudemonismo che vorrebbe alludere ad uno stato di grazia psicofisico, si sta allontanando dalla *gravitas* etica che il Carducci si era imposta come costume abituale, con delle eccezioni che insomma potrebbero in parte autorizzare la prosecuzione del patrocinio, come nel sonetto di S IV vi "Batte la luna su i cristalli tersi"

## S

## T

Sonetto di dedica a E.Z.

"O strana bimba da li occhioni erranti"

Preludio: "Ignudo le membra agilissime al sole ed a l'acqua"

11 distici elegiaci

Epigrafo: *...I shall be young again, be young!*

KEATS, *Endymion*

Libro I (pp. 13-54)

## CANTO DEL SOLE

- i "Ecco, e la glauca marina destasi"  
5 strofe asclepiadee =i
- ii "Un corno d'oro pallido"  
12 strofe asclepiadee =v
- (l'asclepiadea di i risulta da due endecasillabi sdruccioli da un settenario piano e da uno sdrucciolo, quella di ii da due settenari sdruccioli alternati a due endecasillabi sdruccioli)
- iii "Addio! Il sole di maggio, il classico"  
16 strofe alcaiche +IV iii =I ii
- iv "Ora a me il ritmo sereno d'Albio Tibullo, ove ride"  
17 distici elegiaci =iv
- v "Sta il gran meriggio su questa di flutti e di piante"  
13 distici elegiaci =vii
- vi "A te libo, o fedele, di porpore cinto, che guardi"  
=viii

- 10 distici elegiaci
- vii "Languidi i venti cantano per la freschissima selva"  
=ix
- 11 distici elegiaci
- viii "Oh bella frenante la foga de' lombi stupendi"  
=x
- 11 distici elegiaci
- ix "È il pomeriggio tacito; l'acqua de' l fiume fedele"
- 7 distici elegiaci
- x "Ecco, e le strofe distiche, vipere alate in amore"
- 19 distici elegiaci
- xi "Da l'argentina volta de' nugoli"
- 4 strofe alcaiche
- xii "Oh come splendide di sole passano"  
=xi
- 6 strofe asclepiadee
- xiii "Ma ancora ancor mi tentan le spire volubili tue"  
=xii
- 15 distici elegiaci
- xiv "Nuotano pe' chiarori"  
5 strofe asclepiadee con l'alternanza di I ii

Libro II (55-102)

## CANTO DELL'OSPITE

- i "A'l mare, a'l mare, Lalla, a'l mio libero"  
8 strofe alcaiche =i
- ii "Vuoi tu, mia vergine, che sotto l'aurea"  
4 strofe asclepiadee =ii
- iii "Quale, se i giovini raggi tripudi"  
6 strofe asclepiadee =iii
- iv "Alta ne'l peplo tu: s'animi a'l bacio"  
3 strofe suffiche
- v "Oh bella tra' larghi cachinni su'l mare adagiata"  
7 distici elegiaci
- vi "Dormono l'acque ne'l plenilunio"  
5 strofe alcaiche =v
- vii "Per te germogli l'ecloga e li ozi"  
4 strofe alcaiche =iv
- viii "O voi ne'l meriggio tranquille verdissime linfe"  
13 distici elegiaci
- ix "Teneami il sonno. Le carezzevoli"  
10 strofe alcaiche
- x "O falce di luna calante"  
3 strofe tipo l' Klopstock-Carducci =vii
- xi "Tra le spietate fratte ed i frutici"  
4 strofe asclepiadee



- xii "Agile scivola su questo incendio"  
4 strofe asclepiadee
- xiii "Come gioconde l'ombre si allungano"  
10 strofe alcaiche
- xiv "Si frangono l'acque odorose"  
3 strofe tipo I' Klopstock-  
Carducci =viii
- xv "Diafane la lucida"  
18 strofe asclepiadee  
con l'alternanza di I ii e xiv
- xvi "Freschi i venti mattutini ne la selva"  
4 strofe tipo I' Klopstock-  
Carducci =ix

## Libro III (103-140)

- i "Mi ronzano pe'l capo sonnolente"  
sonetto
- ii "Stagna l'azzurra caldura: stendonsi"  
4 strofe alcaiche
- iii "Era un fanciullo da' neri selvaggi capelli"  
10 distici elegiaci
- iv "Sta seminudo sopra lo scoglio"  
4 strofe alcaiche
- v "Stanno in cerchio a'l padule di Treccati"
- v' "Vien da lungi per l'aure sonnolente"  
2 sonetti
- vi "È mezzogiorno. La strada allungasi"  
7 strofe alcaiche
- vii "Era un bastardo. Ne l'occhio maligno"
- vii' "Nessuno. Elia passava stornellante"
- vii'' "Diceva la canzon: - Alga marina!"
- vii''' "S'inerpicava su per la scogliera"  
4 sonetti
- viii "La luna nova ne'l tenero ciel d'ametista"  
10 distici elegiaci
- ix "Van li effluvi de le rose da i verzieri"  
3 strofe tipo II' Klopstock-Carducci =vi
- x "In faccia a la vecchia scrostata rossiccia muraglia"  
5 distici elegiaci
- xi "Il mare canta una canzon d'amore"  
sonetto
- xii "Come fusi ne'l bronzo, come avvolti in polvere  
d'oro"  
21 distici elegiaci
- xiii "Tu forse dormi. Ne la grotta oscura"  
sonetto
- xiv "Ne l'acquitrino verdastro accendono!"

Presupposti e metamorfosi del *Canto novo*

- xv' "Quando spossato da le pugne amare"  
4 strofe alcaiche
- xv'' "Ancora ancor su l'ultima bandiera"  
2 sonetti
- xvi "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce  
sopite"  
16 esametri

## Libro IV (141-164)

- i "Sta la sua nave ne'l chiarore smorto"  
sonetto
- ii "Violacee l'onde ne'l vespero fosco d'autunno"  
35 distici elegiaci
- iii "E ancor li idilli dolci fiorirono"  
+I iii = CdS iii
- iv "Là, come uno spettro, inchiodato ne l'angolo  
buio"  
14 distici elegiaci
- v "E infine, o mite sole, a te l'anima"  
7 strofe alcaiche = CdS ii (utilizzate  
due strofe modificate)
- vi "Batte la luna su i cristalli tersi"  
sonetto
- vii "Candido è il sol di marzo. Benigna pupilla di  
nimo"  
9 distici elegiaci

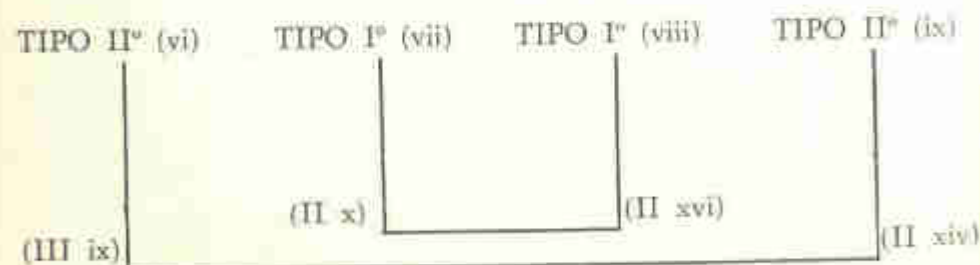
Libro V (165-174: per errore di stampa a p. 165,  
ripresa in successive edizioni, il libro V è VIII)

- i "Per li stellanti azzurri de l'amore"
- ii "Ei li guardò disperdersi lontano"
- iii "Erano le calme notti de'l fiorile"
- iv "E pure questo eroe, quando più fiere"
- v "Assenzio no. Ma ne' tramonti afosi"
- vi "L'affascinò l'abisso; ed a'l mortale"
- vii "Ma il mar ti rifiutò. Là ne' selvaggi"  
7 sonetti
- viii "Io mi affretto a le pugne. Cavaliere"  
sonetto di congedo

Le osservazioni che si possono cominciare a calettare, a partire da una sinossi orientata come quella che abbiamo dispiegato, sono molteplici ed appartenenti a vari piani. Anzitutto non ci sarà bisogno di insistere sulla circostanza che l'eguaglianza S=T riguarda quasi sempre la base dei componimenti, che poi hanno subito non lievi modifiche. D'altronde S appare nella sua struttura piuttosto sbilanca: ancora il Libro terzo con i suoi 17 componimenti riesce ad avere rispondenza nei 15+2 del Libro primo e nei 17 del terzo, al di là di tutte le marche tematiche e formali che si possono decifrare. La collana di 7 sonetti +1 del Libro quinto consuona un po' male con gli otto componimenti polime-

tri del quarto. Senza contare che se il primo libro è consacrato al mese di maggio (albe, soli, vesperi, noviluni e pleniluni) quasi sempre sullo sfondo del mare, con il terzo si cominciano a perdere i conti, siamo sì nella "caldura" e nell'afa del solleone, ma l'unica indicazione precisa è quella di iv 7 "a' sole feroce d'agosto", per non dire del Libro quarto dove a i 2 si parla delle onde violacee nel "vespero fosco d'autunno", a ii 3 di "spietatamente gelida e pura la notte d'inverno", al sonetto vi v. 2 di "seren di germile" (cioè tempo di primavera) e all'incipit di vii di "sol di marzo".

Una costante nel rifacimento riguarda l'eliminazione dei sonetti (spesso di carattere narrativo), la cancellazione dell'unica saffica del Libro secondo iv (la strofe saffica, che pure aveva mostrato di prediligere nella primissima produzione come nella lunga *A l'Etna*), l'insistenza sull'ascepiadea anche nello scherzo del "Lucifero", giocato al Martini, con l'approvazione entusiastica di Carducci e Marradi, proprio per mezzo dell'ascepiadea "*Dal Canto Novo*" "Nel l'Adriatico verdastro a' l torrido", in uno strumento da lazzi goliardici, e la sottolineatura preferenziale per quattro componimenti giudicati anche dai lettori successivi come le migliori riuscite di tutto il libro. Qui sta il segreto compositivo del *Canto novo*: D'Annunzio vi ha sovrammesso delle frecce inequivocabili. Si tratta evidentemente di II x "O falce di luna calante", xiv "Si frangono l'acque odorose", xvi "Freschi i venti mattutini ne la selva" e di III ix "Van li effluvi de le rose da i verzieri" che nel passaggio da S a T subiscono un processo di riunificazione nel Canto dell'Ospite dove III ix è vi, II x è vii, II xiv è viii, II xvi è ix. In riferimento allo schema metrico dei due tipi Klopstock-Carducci si ha un'impaginazione a quaternario, in cui il tipo II<sup>a</sup> occupa le facciate esterne, il tipo I<sup>a</sup> il centro



Non riveste un interesse puramente aneddotico l'indagine volta ad appurare se il rapporto di discendenza di queste forme metriche sia proprio quello indicato: sembra che le pezze d'appoggio parlino in una sola direzione. E d'altronde conviene magari stringere più da presso i tempi in cui D'Annunzio, con stupefacente rapidità e destrezza, si è impadronito di contenitori metrici adatti tecnicamente a temi languidi o cantabili, quasi cancellando le tracce più vistose della propria dipendenza. Le *Nuove odi barbare* del Carducci portano la data 20 marzo 1882: D'Annunzio ha continuato ad accrescere il suo *Canto novo*, in

parte in tipografia ed in composizione a partire almeno dal febbraio, fino alla data ufficiale del 15 aprile. Calcolando i tempi di distribuzione il giovane poeta avrebbe avuto una quindicina di giorni a disposizione per ricalcare, assistito da indubbia maestria, la traduzione delle odi Klopstockiane, scandendone tre nel libro secondo e una nel terzo. Si ricordi ancora una volta che in quel libro secondo denominatore comune cronologico e stagionale è il mese di giugno: gli indici delle liriche non riesplicitano il dato, ma indirettamente sembrano confermarlo. Non si vuol cedere ad una concezione deterministica delle occasioni poetiche dannunziane: ma è un fatto che il "diario" estivo più vicino al *Canto novo*, sia pure in chiave di assoluta maturità e compiutezza, resta l'*Alcyone* dove effettivamente esiste uno stretto rapporto fra il calendario tematico e quello compositivo. Va da sé che D'Annunzio avrebbe potuto essere in tempo a declinare le sue squisite impressioni notturne nell'agosto 1881 solo nel caso avesse ritrovato da sé quelle due forme metriche di Klopstock (per il quale mai ha denunciato familiarità, neppure a livello di semplice nominativo), oppure fosse stato in stretto rapporto con Ugo Brilli, che a metà luglio poteva disporre di quelle traduzioni carducciane, o con Beppe Chiarini, che ne poteva aver copia nella prima decade di settembre.

Orbene, questa seconda ipotesi non va scartata a priori, dal momento che il ciccognino era entrato nel giro delle confidenze dei "grandi", mercé i buoni uffici del padrino. Nella casa di Livorno di Chiarini, allietata da una simpatica famiglia, Carducci si trovava bene nelle puntate sulla costa: incontrava un valido ed affettuoso interlocutore circa il suo lavoro, cui faceva delibare le "primizie". Ospite del Chiarini era stato per il *Cepo* dell'80 il D'Annunzio, che ne scriveva entusiasta al Biagi (e un mese dopo anche a Filippo de Titta, con un sovrappiù di intenerimenti: "[Chiarini] mi parlò lungamente dei miei versi e del mio avvenire. Puoi credere che la sera al momento della partenza mi vennero le lacrime agli occhi? e anche a lui gli luccicavano quando mi baciò"): soprattutto il Chiarini gli aveva fatto leggere in anteprima una *barbara* in distici elegiaci, *All'Aurora*, la prima in quel metro, che il Carducci gli aveva spedito pochi giorni prima (da Bologna 20 dicembre: "Eccoti l'*Aurora*... Sai che i sei distici del principio furono i primi che scrissi in questo metro", cioè si risale al 1876):

Mio carissimo Guido,

Tornai ieri sera da Firenze dove ho passate una parte delle vacanze di Natale. Trovandomi dal Bocca sentii dire che tu eri tornato a Roma a casa tua in via S. Spirito; per accertarmene corsi al numero 27, ma non mi venisti incontro tu; venne quella cara Signora di tua madre con cui m'intrattenni una mezz'oretta parlando di te.

Quanto piacere ebbi di conoscerla! Il 25 fui a Livorno a passare il *Cepo* in casa Chiarini. Che giornata indimenticabile! Parlammo di molti, anche di te e del Nencioni; e il caro Professore mi fece leggere una poesia inedita del Carducci all'*Aurora*, una stupenda elegia, una delle più belle che io abbia lette mai del poeta delle *Primavere elleniche*.

Il 26 ripartii per Firenze; tua madre mi disse che tu saresti tornato ai primi dell'anno. Tornerai? Oh, se ti potessi vedere, Guido!

Ecco qui che ti mando per il *Fanfulla* domenicale un'altra figurina abruzzese. *Toto*. Piacerà?

E addio; è tardi, ho sonno ed ho freddo. Addio; tanti saluti affettuosi al Martini e al caro Nencioni, a cui scriverò probabilmente domani. Tu prenditi mille e diecimila baci; e non cessare di volermi bene, sai?

Tuo Gabriele

29 Xbre '80

Non che sia durata a lungo la compartecipazione del giovinetto all'inedito carducciano: il caro Martini, dopo un paio di giorni, il 2 gennaio 1881, la faceva apparire sul "Fanfulla della Domenica". Ma era certo l'accesso alle carte segrete che doveva stimolare, quasi drogare, l'incontenibile adolescente. Di fatto, quando diversi anni dopo, sullo stesso foglio letterario (precisamente il 13 novembre 1887) pubblicò una sua *Elegia romana*, dal titolo ormai così connotato, *Sogno d'un mattino di primavera*, proprio all'inizio gli lavorava il ricordo quella lusinghiera "prelettura", cioè l'ultima parte della carducciana *Aurora*, che nelle nuove odi fu piazzata al secondo posto, dopo *Ideale*. Cantava Carducci:

55 Oh baci d'una dea fragranti tra la rugiada!  
oh ambrosia de l'amore nel giovinetto mondo!

Ami tu anche, o dea?...

Solo un amante forse che placida al sonno commise  
la dolce donna, caldo de' baci suoi le vene,

alacre affronta e lieto l'aure tue gelide e il viso:  
— Portami — dice —, Aurora, su'l tuo corsier di fiamma!...

e vegga la mia donna davanti al sole che leva  
sparsa le nere trecce giù pe'l rorido seno.

E D'Annunzio:

Quando la tua sorella Aurora, già sazia di sogni  
ebra di baci tutta umida di rugiade,

come cerbiatto ignaro d'insidie ne' vergini boschi,  
pronta alle soglie balza con un lieto ardore,

tu non il suo chiamare, o Ippolita, odi. Il mio petto  
ben del tuo dolce capo teneramente premi.

Premi il mio petto, e dormi. Qual s'apre or nell'intimo foco  
della tua vita e sorge misteriosa imago.

irradiato un riso che tenue sgorga e diffuso  
trepida per l'aureo fior delle membra tue?...

Il poeta è nelle spire dell'amore voluttuoso per Barbarella: ciò spiega la differenza di fondo con la tonalità carducciana, tenuta a freno da quelle istanze etiche che erano fatte proprie da tutto l'ambiente (addirittura vien fuori l'allusione al nemico Manzoni, alle trecce morbide sparse sull'affannoso petto di Ermengarda): ma il succo del discorso guarda alla possibilità che in qualche modo D'Annunzio avesse sentore preciso delle selezioni e trasformazioni culturali del Maestro avverso, addirittura a livello d'inedito. Dunque ci sarebbe qualche indizio che porta nella direzione del Chiarini, che anche nelle sue *Memorie* della vita carducciana ricorda le "due odicine tradotte dal Klopstock", senza per altro indugiare molto, quasi si trattasse di un episodio della sua *routine* di studioso che non lo aveva impressionato più che tanto:

Le *Nuove Odi barbare*, pubblicate, come ho detto, nel marzo del 1882, erano venti, comprese *La Lirica*, tradotta dal Platen, e due odicine tradotte dal Klopstock. Splendide tutte le originali; sopra tutte *All'Aurora*, *Sirmione*, *Saluto italico*, *Alla Certosa di Bologna*, *A Giuseppe Garibaldi*; assolutamente perfette, oltre l'ode per *Napoleone Eugenio*, *Sogno d'Estate* e *Per le nozze di mia figlia*.

Senonché quando ricevette dal comune editore Sommaruga il *Canto novo*, verosimilmente "con preghiera di recensione" usa riscontri piuttosto ambigui "è un gran caro volume, caro per tutti i rispetti", e se ne chiama fuori citando la recensione del Nencioni, che prendeva non poche distanze dal suo protetto, "perché non si poteva parlarne meglio":

26 maggio 1882

Caro signor Sommaruga,

Accetto le condizioni da Lei proposte. Le mando l'originale dei primi tre scritti: 1° "Shelley", 2° "Swinburne", 3° "Due poeti inglesi giudicati da un poeta italiano". Alla parte stampata del secondo sono da aggiungere due pezzi, di cui mando il manoscritto. S'ella vuole, in due mesi il volume potrà essere stampato. Gradirei avere le stampe con molto margine per qualche correzione e aggiunta e per le note: gradirei d'averle ogni volta d'uno scritto intero. La carta mi piacerebbe che fosse più grossa di quella delle "Confessioni e battaglie". Al titolo del volume penseremo poi. Mi saluti i cari amici. Grazie delle poesie del D'Annunzio; è un gran caro volume, caro per tutti i rispetti. Non si poteva parlarne meglio di quello che ne ha parlato il Nencioni.

Suo aff.  
Chiarini

Si stanno configurando intrecci di interessi editoriali: da una parte si dà, dall'altra si chiede. Sommaruga, si sa, era editore d'assalto (finì anche in tribunale): D'Annunzio, a sua volta era uno che i suoi interessi sapeva farli, nel contratto per il *Canto e Terra vergine* del 2 aprile 1882 strapperà il 15% (per le opzioni successive il 20% per i volumi di poesia, il 15% per quelli di prosa, addirittura il 65% per eventuali anticipi su quotidiani). Le idee vengono vendute a prezzi molto precisi: l'industria culturale in questa fase sembra abbastanza ri-

spettosa dei diritti spettanti a quelli che oggi si chiamerebbero "operatori".

Forse nel suo impeto D'Annunzio non si rendeva perfettamente conto di danneggiare i confratelli: già dalla lettera del Chiarini ci si accorge che il vento sta cambiando nei suoi confronti. Passerà appena un anno che si arriverà alla dichiarazione aperta di ostilità, che come pretesto assumerà certe *invereconde* esercitazioni poetiche del pescarese, me (ci ritorneremo) il vero motivo della canea suscitata sotto specie moralistica doveva occultare motivazioni più tecniche. Mettiamo che un Chiarini si fosse accorto che D'Annunzio aveva sfruttato con risultati eccezionali due schemi metrici faticosamente ricostruiti dal Carducci. Poteva andare in giro a lamentarsi di una sottrazione di ionici a minore con ottonario piano e senario sdrucciolo, ritmo languido per eccellenza? Ci si vendica, invece, sul fattore di versi, come fece appunto il Chiarini, con una toccata e fuga prefazionando un anno dopo (Livorno, 3 giugno 1883) una traduzione di *Liriche* di Arrigo Heine, presso lo Zanichelli: "Tre anni fa io ebbi la cattiva ispirazione di lodare i primi saggi poetici di un giovinetto che mostrava qualche attitudine a fare dei versi". Ecco il la della celebre battaglia *Alla ricerca della verecondia*, che vide impegnati oltre il Chiarini, L. Lodi, E. Nencioni e E. Panzacchi, con il Sommaruga che subito ne approfitta per farci un pamphlet un po' saporito: ed è inutile ripetere che prima di colpire i contenuti, si va dritti sulla competenza versificatrice. Carducci si tiene estraneo alla polemica, ma non risparmia, anche con *valdes* espressionistiche, l'artista D'Annunzio, che comincia a dargli ombra, nonostante tutte le mossette di rispetto che il pescarese, un po' per astuzia un po' per generosità, gli riserva. La pubblicazione sulla "Bizantina" del 16 giugno 1883 delle ottave dannunziane *La venire d'acqua dolce* forse colmano la misura e lo spingono a sfogarsi prima con un sostenitore di D'Annunzio come Luigi Lodi (sostenitore, per altro, non gradito. Olga Ossasi, la Febea corteggiata fra le altre dal poeta, lo aveva accettato come marito):

Quanto alla porcheria del D'Annunzio, il vero è che è roba porca, come esecuzione e lavoro d'arte.

Ma quell'ottave, ma quell'anfanamento stupido dietro il nulla e intorno il nulla? Ma è permesso di sciupare con tanti attorcimenti di lungagnole verbose l'ottava rima? L'ottava rima? Ma che bisogno c'è che cotesti slombati riprendano il metro dell'Ariosto? Sono versi bruttissimi, sono volgarissimi, trivialità in lingua povera e in stile barocco infimo. Non potendo altro fanno dello scandalo borghese per le quadrantarie poco alfabeto di cotesta spregevole aristocrazia romana, avanzo di preti e d'inglesi rifiutati dalla patria...

(bello l'insulto "quadrantarie", che G. Fatini, benemerito di questo settore, spiega mediante il sussidio del Vocabolario del Tramater come sostantivazione dell'aggettivo latino *quadrantarius*, "che si può avere per il quarto d'un asse", da *quadrans*, moneta di bassissimo valore: in ultima analisi "le capacità di vilissimo valore") e poi con lo stesso Chiarini il 1° settembre, con un altro pungente insulto sempre dello stesso ambito, "mestichiere", ormai conscio che tutte

quelle polemiche fanno pubblicità al giovinetto (che, si ricordi, per il lancio di *Primo vere* non era indietreggiato di fronte alla manovra di darsi per morto in un incidente, con necrologie ed antinecrologie) e gli danno importanza:

Il Lodi, e così pare a tutti, gira gira intorno alla questione, e addipana sofismi senza sugo. Come si fa a citar l'Ariosto a proposito del D'Annunzio? Tu hai perfettamente ragione, ma, secondo me, pigliandola troppo di petto col D'Annunzio, desti troppa importanza a cotesto mestichiere. Ma capisco: ci sono ragioni superiori che trascinano talvolta.

La scuola carducciana, con alla testa il Maestro, è semplicemente scandolezzata da questa presa di possesso facilona ed interessata dell'ottava d'oro dell'Ariosto (e poteva essere quella del Poliziano): l'indubbia base di preoccupazione per la pericolosa e un po' sleale concorrenza del pescarese è bilanciata dagli occhiuti e giustificati sospetti rivolti ai connittenti dannunziani ("cotesta spregevole aristocrazia romana, avanzo di preti e d'inglesi rifiutati dalla patria"). Su questo punto non ci sarà bisogno di insistere tanto, dal momento che è già stato fatto forse al di là di ogni ragionevole equità.

ebbe a scrivere Croce, correggionario ma non correligionario di D'Annunzio, a proposito del *Canto novo*: "Talora, non c'è il quadro, ma il semplice "studio", la tavoletta, il bozzetto, quale fanno i pittori per esercizio o per ricordo: "In faccia a la vecchiaia, scrostata, rossiccia muraglia..." Tal'altra, l'impressione è completa, come nei bellissimi versi *O falce di luna calante*". Il favore dei lettori e degli antologisti per quelle tre strofe tetrastiche è sempre stato assoluto, anche di quelli più arcigni come Croce e come i crociani. Si tratta di guardarci un po' dentro, ora che abbiamo visto la genesi della sua eteroclita forma metrica. A proposito del Fleres il Carducci stesso ebbe ad approvare la macedonia di metrica tradizionale e metrica barbara: la metrica barbara, specialmente sotto lo stimolo dei poeti stranieri, portava ad una dilatazione delle possibilità ritmiche. Nella sua carriera D'Annunzio ha sempre inseguito con curiosità inesausta tutte le possibili combinazioni "storiche" dei versi con i loro accenti e delle strofe. Come nella lingua ha sempre rifiutato l'attività neologistica pur vantando a sua disposizione un tesoro lessicale di proporzioni inaudite rispetto alla tradizione, così nella metrica è stato ligio all'effettivo svolgimento delle forme, limitando i suoi interventi a selezioni e ricombinazioni del già esistente. Già nella primissima attività appare signore del distico elegiaco, che piegherà ad evocativa espressività nell' *Elogio romane*: ma anche nella strofa alcaica che non coltiverà più che tanto raggiunge subito risultati degni di rilievo, specie in quei motivi dell'"arsura" così bene individuati dal Gargiulo:

Non una voce turba l'inerzia  
de l'afa; ardente come un incendio  
sta l'afa. Silenzio. Ai cavalli  
pende la lingua ne 'l trotto stanco

ed anche:

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi  
incendiate, da'l sole, a perdita  
di vista, le sabbie; deserto,  
triste, metallico bolle il mare.

Si suole dare la preferenza al D'Annunzio "recitativo" rispetto al "cantabile" che in genere si limita agli esordi: ma anche in questo ambito bisogna fare delle distinzioni. Che cosa lo avrà attratto subito in una strutturazione come quella impressa dal Carducci all'ode tradotta *Tombe precoci*? Probabilmente l'equilibrata distribuzione dei punti di forza, degli *ictus* che nella misura novenaria di base si distribuiscono alle estremità (2a e 8a), mentre fanno corpo negli ultimi due doppi senari, tre dei quali appaiono come novenari con i soliti accenti di 2a e 5a, detratte l'ultima tripodia. Ma si tenga presente che i versi che chiudono le strofe: "ondeggia al tuo mite chiarore qua giù" e "non suono pe'l vasto silenzio va" pur essendo doppi (si tratta cioè di un doppio senario, non di un dodecasillabo), proprio nel punto dolente della cesura *mite / chiarore*, *vasto / silenzio* appendono un *enjambement* aggettivo-sostantivo che semanticamente riunisce quello che ritmicamente era separato. Comunque si tratta di una partitura musicale delle più sorvegliate:

## S II

O falce di luna calante  
Che brilli su l'acque deserte,  
O falce d'argento, qual mèsse di sogni  
Ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

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.

Oppresso d'amor, di piacere,  
Il popol de' vivi s'addorme...  
O falce calante, qual mèsse di sogni  
Ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

Intanto si può inseguire il parallelismo dei *cola*: oltre il *refrain* che chiude perfettamente la prima e la terza strofe (4-12), a cui si aggiunge il secondo senario ("qual mèsse di sogni") di 3-11, l'invocazione iniziale "O falce di luna calante" subisce una ribattuta al v. 3 "o falce d'argento", dove riassorbe tutto il brillio visivo che assume dal verso precedente, ed una redistribuzione al v. 11 "o falce calante", dove la luna riassume la sua presenza oggettiva, senza rapporto ormai con gli occhi chiusi nel sonno ristoratore dei vivi. Non ci sono rime, ma l'organizzazione fonematica è strenua, nei gruppi di lettere che nascondono indubbie valenze simboliche. Forse non è tanto fondamentale che ci

## T VII

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

Aneliti brevi di foglie  
sospiri di fiori dal bosco  
esalano al mare: non canto non grido  
non suono pe 'l vasto silenzio va.

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

sia una consonanza fra i vv. 1 e 2 (*calante, deserte*) ed è forse un po' semplicistico ridurre "l'inimitabile armonia del verso" al "liquido susseguirsi delle tre *l*, in cui già si sente l'abbandonato linguaggio che circola per tutta la lirica" (B. Migliorini): bisogna penetrare più a fondo nelle organizzazioni fonico-semantico del breve componimento per scarcerarne possibilmente le cellule generatrici. L'inizio della poesia è sempre la sede più esposta per la proposizione del tema: da lì si diramano i motivi che hanno adeguato sviluppo nella sintassi delle battute successive. Si consideri intanto il valore della permutazione iniziale del gruppo di lettere *fALCe / CALante*, poi si scenda a seguire il gioco delle combinazioni della liquida: *fALce, LUNa / briLLi, L'Acque / fALce, quAL / A'L / aneLiti / fl.Utti [S], da'L / esaLANo A'L*, finché la permutazione all'inizio separata dalla specificazione ("di luna") si riunifica: *fALCe CALante*. Poi si segua il rifrangersi della dentale sorda *t*, che dopo la prima apparizione gioca pariteticamente con la sonora *d*: *DI, calanTE / DeserTE / D'ArgenTO / onDEggia, TUo miTE / aneliTI, DI / DI [S], DI flutTI [S], DA / canTO, griDO / vasTO / D'Amor, DI / De', s'adDOrme*. Si tratta di un'alteranza percussiva che ha avuto notevole fortuna negli sviluppi novecenteschi: si pensi soltanto a *Vento a Tindari* di Salvatore Quasimodo, a quell'inizio così avventante e rimasto così memorabile per certa musicalità, che sembra però dimentica della sua origine:

TinDARI, miTE TI so  
fra larghi colli pensile sull'acque  
DEll'isole DOlci Del Dio  
oggi m'assali  
e TI chini in cuore.

Una *unctura* come "mite ti so", oltre tutta la tessitura fonematica, farebbe propendere per l'ipotesi che Quasimodo ha accordato il suo strumento su questa poesia giovanile del D'Annunzio, del resto nota a livello di cultura scolare.

Ormai più di una volta ci è capitato di far cenno all'ultimo problema variantistico di passaggio da S a T, per altro rilevante (v.6 S "Di fiori di flutti da 'l bosco" / "sospiri di fiori dal bosco") Intanto: perché D'Annunzio è intervenuto in questo unico luogo di una lirica nata così bene dalla testa del suo creatore? Si tratta di un luogo descrittivo che ha notevoli punti di contatto con l'animazione della natura anche nel prosatore di *Terra vergine*, per esempio della novella *Campane*:

Nell'aria fluttuavano delle voci strane, indistinte, come degli angeli fuggevoli, dei respiri di foglie, dei crepitii di rame vive, dei frulli d'ale...

che evidentemente svela qualche consonanza (forse non casuale) con l'esemplare parco del Paradou descritto dallo Zola:

Des bruits du parc, des frôlements d'ailes, des frissons de feuilles, des bonds furtifs cassant les branches, de grands soupirs ployant les jeunes

pousses, toute une haleine de vie roulant sur les cimes d'un peuple d'arbres...

Ma il fatto si è che dal bosco possono esalare verso il mare aneliti intermittenti di foglie, di fiori, ma non di flutti (che semmai potrebbero esalare dal mare al bosco). Allora potrebbe supporre l'incrocio semantico fra *frutti* e il *fluttuare*, che abbiamo visto operoso nella prosa di *Terra vergine*, dove in altri passi c'è la più congrua designazione: Fiora "cantava innanzi alle farnie gigantesche che si rizzavano su con la gran possa del tronco e allargavano le braccia fronzute, gremite di *frutti*, in quella gioia odorosa di aria e di luce". Del resto la triade delle foglie, dei fiori, dei frutti è costante fino all'ultimo D'Annunzio, spesso con agganci simbolico-mitologici come nella seconda strofe dell'ode contenuta in *Elettra* dal titolo *Per la morte di un capolavoro* (si tratta del lamento per l'inarrestabile deperire della *Cena* leonardesca):

...voluttà della Terra, o fronde,  
o fiori, o frutti,  
gioia di tutti,  
prole delle Stagioni sacre,  
portento dell'Acqua e del Sole,  
fronde, fiori, frutti...

Qui evidentemente si allude all'eterno ritorno delle stagioni, la primavera con Persefone redimita di fronde e fiori, l'estate con Demetra inghirlandata di spighe, l'autunno con Dioniso coronato di pampini e grappoli. Perché, allora D'Annunzio non si è limitato ad apportare l'economico risarcimento di una *r* al posto di una *l*? Ma si sa che spesso il meccanismo del refuso, del *lapsus* scatenata nei poeti processi trasformativi, al limite di un'appendice creativa sotto il segno dell'espiazione. Così avviene in Montale e la sua ultima editrice, la Betarini osserva argutamente: "nella morfologia delle varianti occorrerà studiare anche quelle nate pragmaticamente per riparare all'oltraggio di un errore servile".

Per altro con la correzione "sospiri di fiori" cancella una delle più trionfanti strutture allitterative, come osserva P. Valesio: "un'interessante tendenza è quella della fricativa labiodentale /f/ a essere particolarmente frequente; in italiano, come protagonista di strutture allitterative: sarebbe utile fare confronti sistematici con la frequenza allitterativa di /f/ in altre lingue. E si noti che in italiano la frequenza della /f/ come fenomeno di ripetizione fonica è connessa a un fenomeno sintattico-semantico, cioè la sequenza del verbo *fare* (con funzione causativa e con varie altre funzioni) come primo membro di sintagmi allitteranti... Cfr. *fiori, foglie, fresche, fronde, frutti* (è divisibile, e solitamente diviso, in varie combinazioni minori, *fiori e foglie, foglie e frutti*; vedi anche *rendere fresche per foglie, frutta fresca e paronomasia come fresche fresche*". Per contrappeso *sospiri* s'innesta nella circolazione delle sibilanti della poesia (SU, deSERte / mésSE / boSCO / eSAlano / SUono, Silenzio / appresSO / S'Addor-

me) e dello smorzato rotacismo (bRilli, desERte / d'ARgento / chiaRORE / bREvi / fioRI / maRE, gRido / oppREsso, amOR, piaceRE / addORme). Senonché dall'algebra di Boole sappiamo che la negazione NON (che ha nella strofa modificata una triplice occorrenza, precorrendo quella che sarà una costante nel passaggio da S a T) inverte il segno 1 in 0 secondo le leggi del binarismo: e per quanto non esistesse una corrispondenza *singula singulis* fra la triade *foglie:fiori:frutti* e la negativa *non canto: non grido: non suono*, dal rispetto della distribuzione l'equilibrio era perfetto, tanto più che non la *mise en relief* del lessema /SILENZIO/ dove si ha l'unica occorrenza di sibilante sonoro e di dieresi, la triade riassume il valore 1 (anche dal punto di vista delle posizioni la doppia triade aveva nei versi 5-8 la solita perfetta combinazione 1:2:2:1, cioè *di foglie / di fiori di frutti* = *non canto non grido / non suono*).

Per converso non si può negare che la cancellatura dei *frutti* e l'introduzione dei *sospiri* ci fa accostare ancora di più (per la gioia di Guy Tosi) alla circolazione animistica della *Faute de l'abbé Mourer*: gli aneliti, i sospiri sono esalati dal bosco verso il mare non da coppie di "vivi" che si amano, ma dalla natura vegetale: "La forêt soufflait la passion géante des chênes, les chant d'orgue des hautes futaies, une musique solennelle, menant le mariage des frênes, des bouleaux, des charmes, des platanes, au fond des sanctuaires de feuillage...". Ma, al di là di queste indubbie somiglianze fra il Paradou dove si amano Serge e Albine, la natura di Zola è rumorosissima e solare, mentre qui siamo dentro gli effetti di un chiaro di luna, di giugno, fra costa e bosco, in un silenzio che gli uomini in riposo, sfiniti dal piacere, non interrompono in alcun modo. Ebbene, se non cediamo alle esortazioni di Marinetti volte ad uccidere il chiaro di luna, bisogna cercare di interpretarlo correttamente nelle sue diramazioni contestuali.

Il nesso pregnante che sostiene le tre strofe e dà loro spessore, nonostante l'apparenza svagatamente cantabile, è data dall'analogia fra la fase della Luna silente o calante, la falce che richiama, le messi di grano che ondeggiavano al suo fuoco chiarore.

L'ultima terzina del sonetto di apertura del Libro IV "Sta la sua nave ne'l chiarore smorto":

ché ne gli stanchi noviluni arcati  
gli fioriscono ancor dentro le vene  
i dolcissimi baci avvelenati

è preziosa, perché rimanda ad un usufruimento certo del poema didascalico dell'Alemanni, *La coltivazione* (2,39) in un punto che è citato dal Tommaso-Bellini, sotto la voce ARCATO, che nel mentre ci offre la scaturigine dell'immagine puntuale, ci fa certi che il metodo di lavoro dannunziano accostato ai lessici è cominciato in collegio, allargandosi alle catene metamorfiche ed analogiche e che ci riguardano:

Son di mieterne più i modi: altri hanno un uso,  
come i nostri Toscan, dentata falce.

che di novella Luna in guisa è fatta,  
arcata e stretta, e con la man si prende.

L'immagine della falce lunare emerge per tempo: in *Primo vere* in *Vespro d'agosto* (come abbiamo letto altrove) viene risommata fra le varianti non accettate. Se ci riferiamo ai distici elegiaci di una composizione prossima al gruppo che ci sta occupando, la II viii di S che non viene accolta in T, si può vedere come le spinte al perfezionamento dell'immagine sono poligenetiche (specie nell'unione fra il novilunio e i canti d'amore che giungono dall'aie al ritmo delle "trebbie"):

La luna nova ne 'l tenero ciel d'ametista  
pende su Montecorno, come una falce d'oro...  
Monta la falce sbiancata ne 'l ciel di berillo;  
le rive nere gittano i pioppi in acqua.  
Ne' mezzo de l'acqua una macchia d'argento scintilla  
simile a' l'occhio di un'antica naiade...

*Faucille d'or* è designazione di Victor Hugo nel *Booz endormi*, la cui traduzione fu inserita dal D'Annunzio nel *Libro d'Isaotta*, con dizioni inequivocabili, oltre il *mite arco lunare*, nella clausola della poesia:

e Ruth, immota, li occhi socchiudendo tra i veli,  
chiedea: — Qual mietitore dio de l'eterna estate,  
poi che le sue stellanti ariste ebbe tagliate,  
gittò la falce d'oro ne 'l gran campo de' cieli?

Ed una volta di più vengono annodati i legami fra la falce del cielo e lo strumento dei mietitori, come nella terza strofe dell'alcaica di I xi "...ecco, e le punte de' l grano con trepida / gioia, da' solchi vigili adergono / la speme d'ariste flautanti / come oro a' raggi canicolari" e nel distico "Surgan per lui le ariste foltissime, gravide, bionde, / da l'umidore, sacre a la curva falce". Ma quello che è notevole ancora nel "notturno" che stiamo esaminando è il fatto che D'Annunzio, partendo da una tecnica, ma comune e poetica designazione di uno stato della luna (senza quindi cedere alle tentazioni del "peregrino" che non lo abbandoneranno nemmeno nelle occasioni più private, disperate e magari sincere, come nel diario *Solus ad solam*, 16 settembre-mercoledì: "L'aria è tiepida. Si sente ancora il soffio dell'estate. La luna logora e gialla è sui tetti", marcio ricordo del Tommaso-Bellini dove parla anche alla voce LUNA della "calante": "dicesi della luna dal plenilunio al novilunio"), viene a ricongiungersi alle preoccupazioni visive di Victor Hugo e scivola dalla *faucille d'or* alla *falce sbiancata* nel cielo di berillo, che riflessa nell'acqua fa l'impressione di una *macchia d'argento*: nel notturno la falce d'argento è raggiunta per rapida condensazione dal brillo sull'acqua sgombre. Ma accanto ad una condensazione sta una sostituzione: nel codice connotativo del *Canto novo* (e in parte anche della comunicazione quotidiana) la messe che ondeggia sacra alla curva falce è quella delle spighe di grano, qui invece spunta improvvisamente quella

dei sogni. Certo siamo in linea con l'equivalenza degli amori della natura con gli amori degli uomini ("sogni" dovrebbero essere appunto le pulsazioni amatorie del "popolo de' vivi" come Zola scriveva "peuple d'arbres"), ma non bisogna dimenticare che siamo nel campo di irradiazione di Diana-Ecâte, una preposizione polisensa ed anfibia come "a' l tuo mite chiarore" che Leo Spitzer classificherebbe come "animata" nella tipologia stilistica del simbolismo (di moto a luogo: "sotto il tuo chiarore", ma anche causativo, "per azione del tuo chiarore") ci avverte che forse anche la chiave iniziatica potrebbe non essere né eccessiva né pretestuosa, forse ancora lavorante nella nebulosa dell'inconscio. Nella lirica gemella "Si frangono l'acque odorose", solcata da interessanti strutture anagrammatiche, l'albore tremulo del tramonto della luna è legato, specie in T, al mito di Leda e del Cigno. Ora non sembra contestabile che la figurazione "primaria" di *O falce* riguarda il rito della mietitura in giugno: ma mietitura non solo letterale, ma iniziatica. Non a caso s'insiste in negativo e in positivo sul "non canto non grido non suono" e sul "vasto silenzio": nella *Refutatio* di Ippolito (messa in esergo ad una sua recente *plaque* dal poeta fiorentino M.G. Parri) si legge: "...gli Ateniesi, nell'iniziazione di Eleusi, mostrano a coloro che sono ammessi al grado supremo il grande e mirabile e perfettissimo mistero visionario di là: la spiga di grano mietuta in silenzio", e l'inizio della XIII parte di *Maia* è dedicato proprio alla "spiga di grano mietuta in silenzio":

Papaveri, sangue fulgente  
qual sangue d'eroi e d'amanti  
innanzi a periglio mortale,  
soli ardevate con meco  
nella mistica chiostra  
poi che giammai riacesse  
vedrà il pellegrino le faci  
del Daduco nel tempio  
d'Ecâte...  
Tutto era doglia e mistero  
su le fondamenta solenni.  
L'ombra d'una nube curvata  
era sul Callicoro, come  
l'ombra del mietitore  
indicibile che innanzi  
agli epopti mieteva  
la spiga di grano in silenzio.

È indubbio che la curvatura della nostra lirica sembra andare più nella direzione della cantabilità da "romanza" alla Tosti, da cui attingeva un verso come "or ne la stanza mia solitaria" nella saffica *All' Etna* (nell'autografo l'unico verso pulito fra una selva di prove, riprove e cancellature) e qui sembra desumere l'andamento di un verso come "non suono pe' l vasto silenzio va". Ma si tenga presente la pressione del sistema metrico in cui *O falce* trova la sua configurazione: anche in *Tombe precoci* Carducci chiude con la stessa parola l'ultimo se-

nario tronco del primo tetrastico: "Vedete? ci rimane; la nuvola va", tanto per dire che il rapporto fra le due liriche è proprio diretto.

Con la sua attitudine mistagogica D'Annunzio è veramente riuscito a mitizzare il senso di una sua esperienza nemmeno primaria: quando nella Roma bizantina si avviava alle clamorose attenzioni della polemica sulla "verecondia" suscitata dall'*Intermezzo di rime*, un anno dopo la pubblicazione del *Canto novo*, il 1 aprile 1883 pubblicò sul settimanale milanese "Penombre" una dispersa (ripresentata dal Vecchioni) che nelle fantasie marine e nella falce di luna calante indicava, con astuta sineddoche, tutta una stagione del proprio poetare a cui voltava le spalle, *Addio al mare*:

... Ma no, me chiama Roma magnifica  
la virile villa Borghese  
picca di ninfe brune in attesa  
  
di me poeta da le fortissime  
e bianche calde frementi braccia;  
o mare ti volto le spalle:  
falce di luna calante, addio.

Ed oltre che un addio tematico, è un addio anche metrico, precisamente alla metrica barbara, nel quale D'Annunzio appare ancora una volta capofila, sia nell'aderenza sia nella distanza. E questa accoppiata di versi novenari e di dodici sillabe (lasciamo in sospeso, per ovvie ragioni, se si tratti di dodecasillabi o di doppi senari) avranno vita lunga più legati al megafono commutativo della falce di luna calante dell'abruzzese che al Maestro, proprio nell'ambito della scuola carducciana, dove si assiste al ritorno della rima. Severino Ferrari, il gran seduttore, in un "cicaleggio di stelle", dedicato alla moglie, ma stimolato forse dai suoi amori adulterini di fine secolo riprende la strofa tetrastica di novenari e di dodecasillabi rimati abab, con reminiscenze da romanze di Victorien Sardou, come "Amor ti vieta...", ma anche dal nostro magistrale componimento, in *Occhi e bocca nemici*:

Languori di notte azzurrina  
con sogno di luna calante  
tu rechi nel guardo che a terra s'inclina  
e chiede al buon Cristo le stimmate sante,  
  
Ma rose nei libri non tocchi  
ben rechi perverse! "Buon Dio,  
perdona, perdona", la prece è de gli occhi,  
ma quella dei libri "Ohi amore! Amor mio!"

Nel 1893 il ravennate Giacinto Ricci Signorini era già venuto a morte in quel di Cesena, poco più che trentenne: ma nella sua breve carriera aveva fatto in tempo a tenere conto della produzione poetica, oltre che del maestro Carducci, del conterraneo Pascoli di cui sfruttava la destrezza nel forgiare il novena-

rio, ma anche di quel "signor de la rima" che rispondeva al nome dell'arido Gabriele con cui polemizzava (*Leggendo la "Chimera" di Gabriele D'Annunzio*), ma di cui si ricordava spesso come della "falce ampia d'argento" in *Rime XIX*, oppure della consueta organizzazione strofica, questa volta oltre che rimata anche alternata, che sembra memore anche del modello Klopstock-Carducci di *Tombe precoci*, in *Ancora nel cielo la luna s'arresta* da Thunatos del 1892:

Ancora nel cielo la luna s'arresta,  
o pallida faccia piangente:  
ancora l'acacia tentenna la testa  
di sopra il boschetto fremente...

Ancora contemplo nel lume profondo  
le forme fantastiche e care:  
ma tu più non vieni, gentil viso biondo,  
pensoso, in silenzio, a guardare.

C'è anche qui una sorta di collage, di sovrapposizioni di una nomenclatura tecnica estremamente precisa all'atmosfera flou che la involge: un po' la sigla e l'emblema del *Canto novo* sì, ma anche di non poco Pascoli, fra le cui *Varie* è dato imbattersi in *Di là...* 1897 dopo tre strofe tetrastiche di novenari un cambio di passo come questo:

Entrasti... fra cespi d'assenzio,  
cogliendoti un non-ti-scordar-di-me...  
La porta col bianco silenzio  
dell'olio t'udisti serrare su te!

cioè si ha alternanza di novenario e di doppio senario, il secondo dei quali è tutt'e due le volte tronco. Se abbiamo cercato bene (ma per questi argomenti destino vuole che forse molto altro possa aggiungersi) solo fra Carducci e D'Annunzio il rapporto è diretto e completo, anche se destinato ad esaurirsi nel giro di brevi capolavori. Intanto tutti presentano la piena restaurazione della rima: ma né Ferrari né Ricci Signorini cedono alla malia delle tronche che nella strofa surriferita di Pascoli fanno una loro fugace apparizione, perché Pascoli aveva da far valere le grottesche esperienze scolastiche con un suo scolaro di Massa, che per scrivere "col suo stile delle feste" il componimento storico aveva escogitato un artificio formidabile: troncava tutte le parole a fine periodo, per terminare una volta in *andavan*, un'altra in *Ciceron*, una terza in *orator* (ma che altro faceva il "divino" Manzoni quando usa in clausola *indomato amor?*). "D'allora in poi — confessa nella *Lettera* al Chiarini sulla metrica neoclassica — esclusi dalla mia tecnica i versi tronchi, con parole, s'intende, tronche artificialmente. E vedo che tali versi si sono fatti rari anche nella tecnica degli altri". Evidentemente D'Annunzio, almeno all'altezza che stiamo esaminando, veniva prima di queste squisite preoccupazioni: ma intanto il suo "oppresso d'amor" ha dalla sua il Manzoni, in un componimento in cui i critici



sottolineano l'ispirazione sensuale anche per la spia del "popolo de' vivi" che si addormenta non per le fatiche lavorative e guerresche come nei *tôpoi* classici di Omero e di Virgilio, si piuttosto per le spossanti battaglie d'amore, con quel piacere che sembra preludere all'estetica sperelliana.

Gli amici, che poi scatenarono la gimkana sul pornografo (che s'investì talmente della parte da recitare un'autocritica, da non prendere per altro molto sul serio) avevano subito messo il dito sulla piaga sui vizi del giovinetto precocemente inciprignito: "dilettante di sensazioni" lo definì in maniera icastica Enrico Nencioni. Ma già l'inauguratore della fama di *Primo vere* aveva cercato la strada della paterna: "...c'è nel libro del D'Annunzio un peccato più grosso, la ostentazione di sentimenti e desideri, che mi piace non creder veri. La poesia intitolata *Ora satanica* è una cosa poeticamente e moralmente brutta. Un giovinetto di sedici anni, pieno d'ingegno e di cuore, pieno di entusiasmo per le cose belle e per l'arte, come è di certo il nostro poeta, deve desiderare qualche cosa di meglio che *ridde infernali con strepiti e grida insensate, che seni d'etere su cui passar le notti*. Simili desideri non possono essere che schiuma del suo cervello in un momento di poco sana ispirazione e poco felice imitazione". Ci sarebbe da domandarsi dove il "ricciolino" avesse tratto l'autorizzazione a siffatte pose di gladiatore erotico: paradossalmente, forse, anche da certi passi inneggianti al paganesimo del discorso dello stesso Chiarini premesso alle *Barbare* che sembra avere dato il la anche alla situazione di fondo di *O falce*: "Come un giovine sano e robusto, che in una notte di piaceri ha eccessivamente abusato della sua vita, cade sfinito e si addormenta, per rifare col sonno le forze stanche, così il paganesimo dopo le orgie degli ultimi tempi dell'impero romano. Il gagliardo, il sereno, l'immortal giovane, nato dalle vergini e sane menti del gran popolo ellenico nel tempo che la natura umana non aveva ancora provato nessuna delle malattie della civiltà, addormentossi sposato; ma vegliavano non viste presso al dormiente la santa progenitrice e la figlia di lui, la natura e l'arte". Vero è che ci sarà dopo una *poussée versua* l'ingegno ammalato di Baudelaire, preannunciando quella che sarà la battaglia carduccian-crociana contro il decadentismo in nome della "salute", ma insomma D'Annunzio non edificava sul vuoto, come si può dimostrare passando all'esame della lirica gemella:

S II xiv

Si frangono l'acque odorose  
co[n] fevole musica a 'l lido;  
scintillano l'Orse ne 'l cielo profondo:  
un filo di luna su 'l mar tramontò.

5 A tratti da l'aie lontane  
mi giungono i canti co 'l vento;  
io veglio: da 'l cuore germoglia la strofe,  
ma bianca dinnanzi la pagina sta.

T VIII

Si frangono l'acque odorose  
con fevole musica al lido;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:  
un filo di luna su 'l mar tramontò.

5 A tratti da l'aie lontane  
mi giungono i canti co 'l vento;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:  
da presso è Boote che in ciel le guidò.

Ed ecco, supine le membra  
10 distendo a 'l richiamo dei sogni...  
Oh, viénmi su 'l petto, gentile  
[vampiro  
ti dono il mio sangue, la mia  
gioventù.

I. S. Come

Di primo acchito si noterà che quando in S fra le due composizioni erano intercalati tre componimenti (xi, xii, xiii) esse erano perfettamente identiche: quando sono state raccolte in T (vii, viii) la seconda si è accresciuta di una strofa, perdendo nella trasformazione l'integra coincidenza. L'inverso è avvenuto per le altre due composizioni che quando in S si trovavano addirittura in due Libri diversi (II xvi, III ix) la prima aveva una strofa in più, quando sono state raccolte nel *Canto dell'Ospite* di T sono passate ad un'esatta omometria, senonché nel centro sono state intercalate le altre due differenziate (vi, ix), precedendo l'ultima di S.

Si dovesse dire, però, quale delle due versioni è più vicina al motivo informatore di *O falce* si dovrebbe dare senz'altro la palma alla seconda, quando la sapienza del poeta ha acquistato in cultura e maestria quello che ha perso in impeto. Usando forse espressioni improprie ha unito l'analisi delle due liriche Giacomo Debenedetti: non sta bene dire che si tratta di "idillio", di "epigramma" e che la forma metrica è l'elegiambico, ma è certo che la valorizzazione della matita del Gargiulo resta un punto di partenza irrinunciabile, specie venendo da quel lettore difficile e capzioso che è: "È una delle più belle del *Canto novo*, malgrado l'inutile ripetizione finale, e alcune ridondanze della seconda strofa: dà l'immagine altamente poetica di un tramonto lunare a notte alta, sulle acque del mare, al limite di un bosco: tutto il fascino è già nei primi due versi, e quella luna che, essendo una falce, miete i sogni degli umani, rivela nel D'Annunzio un potere di trasfigurazione poetica, di idealizzazione della realtà, di spiritualizzazione della natura, che diventerà poi la migliore espressione del suo temperamento d'artista. E il paesaggio lunare, è reso semplicemente per sé stesso, senza estranee preoccupazioni". Il dirottamento verso le zone idealistiche è evidente, i necessari parallelismi delle parti sono giudicati con l'ottica un po' miopé della ridondanza, ma il giusto apprezzamento viene fuori: basterà fare emergere la consueta prontezza nel registrare da parte del poeta il senso viscerale dell'ora, "proprio l'incidere dell'ora sui precordi", per insistere sull'eudemonismo dannunziano ("è la vita nelle sue reazioni più esclusivamente corporee quella che meglio si immedesima con la felicità del D'Annunzio"), anche con la controprova negativa:

Controllare come a questo poeta dell'immediatezza fisica sia rifiutato ogni ripiegamento o ritorno riflessivo, e pertanto il suo sentimento dell'esistere non possa diventare esperienza morale né conscia autobiografia, senza che subito la poesia sia diatritta.

Le prove a carico che Debenedetti porta su "Si frangono l'acque odorose", specialmente sulla velleità di gettare un accento patetico sulle apparizioni e sulle voci dell'ora ("vuole insomma accordare lo spettacolo della natura esterna con il senso che egli ha della propria esistenza, giudicata ormai e non più vissuta"), parrebbero condivise dal D'Annunzio correttore di se stesso, che toglie di mezzo i due temi appiccicati al primo, la consueta riflessione su se stesso poetante, il terrore della pagina bianca (che nel bene e nel male traversa tutta l'opera del D'Annunzio, dai primi vagiti licalli agli estremi sussulti della vecchiaia: la mallarméana *Muse moderne de l'impuissance* insomma è impressione più elegante e congrua di quella pure suggerita dal critico "di uno scolaro svogliato di fronte al tema da svolgere per l'indomani mattina", e poi c'era la dolce figura di Beatrice nelle fattezze di Lalla che reclama constatazioni scaramantiche...), e l'altro strettamente legato dell'urgere dei desideri erotici, del sogno avvelenato circa la donna-vampiro, che venga a suggergli il giovane sangue. Quando la sensualità individuale sembra espandersi ad una sensazione panica del mondo, allora una astratta poeticità di temi sembra più condiscendente ed a portata di mano; ma forse è una direzione sbagliata di ricerca, l'eticità e l'autobiografismo in D'Annunzio poeta spesso sono dei falsi scopi, davvero il verso è tutto, si tratta di impostare la "voce" su un registro giusto, che evidentemente è intralciato nel nostro caso dall'intreccio di temi eterogenei, per di più friabili. I primi sei versi sono lasciati intatti, giustamente, presentano una timbrica del tutto soddisfacente, nell'ascolto della risacca che sordamente si srotola sul lido, con bell'equilibrio fra sibilanti, sonoranti e dentali che hanno tentacolari diramazioni nello svolgimento: SI fra ng ono l'a cque o do ro SE / con fi e vo le muSica a' li do / scintil no l'ORSE ne' ci e lo profon do, dove il nesso fondamentale è nel percorso anagrammatico che deduce dall'esposto aggettivo che chiude il verso l'ODOROSE (acque del mare che odorano di salsedine e di alighe) la consonanza interna LIDO che chiude il verso 2 (ODO-ROSE: LIDO), consumandone il nucleo dentale interno che risulta OROSE, per cui basterà il ricorso al fenomeno della sincope per aversi la costellazione che serve: ORSE.

Anche nelle strutture anagrammatiche, contrariamente a quello che hanno sempre pensato i lettori idealisti, è fondamentale il cosiddetto "parallelismus membrorum". La sensazione di provvisorio che dà S II xiv rispetto a T risale forse anche alla circostanza che la prima non ha chiusura dei *refrains*, su cui è tramata la seconda. Il centrale verso 3 di cui abbiamo svelato la cellula generativa si ripercuote invariato al v. 3 della terza e quarta strofa, chiude con lieve variazione che scandisce il tempo di avvicinamento all'alba da "scintillano l'Orse nel cielo profondo" a "son pallide l'Orse nel cielo profondo", di modo che anche i versi che immediatamente seguono inscrivono delle equivalenze di non difficile decifrazione:

12 è il Cigno che l'alma Testiade amò

16 è il segno de l'alba che già si destò

Cigno=segno, alma=alba, senza nemmeno stare a visualizzare la permutazione di gruppi di lettere. A proposito, dunque, della costellazione del Cigno

viene evocato il mito di Leda, bellissima donna figlia di Testio, che fu posseduta da Giove trasformato in cigno: mito con le sue implicazioni operose nell'opera dannunziana, anche a livello di titoli (non c'è bisogno di ricordare la *Leda senza cigno* seguita dalla famosa Licenza) e nel costume (al Vittoriale esiste la stanza della Leda, con la statua che raffigura il rapace il cui collo e muso ha forme serpentine, mentre con le zampe tiene ferma la donna nuda da possedere). Anche qui, staccandoci dalle rive dove sono attraccati i lettori idealisti, bisognerà frequentare qualche chiave di sapore antropologico, se non proprio iniziatico.

Cerchiamo qualche ragguaglio sui rapporti intercorrenti fra la luna, il serpente e le donne. Eliade ci dice che l'animale tipicamente lunare è il serpente, da cui, per ovvio sillogismo, siccome la luna è fonte di ogni fertilità e domina il ciclo mestruale, diviene presso molti popoli "il padrone delle donne". Una tradizione popolare dell'Abruzzo raccolta dal Finamore racconta che anche ai tempi di D'Annunzio vigeva la credenza che il serpente si accoppiasse a tutte le donne (il serpente naturalmente come epifania della luna). Ma il simbolismo del divenire lunare va ancora più in là: secondo gli studi di F. Dorneseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* (Lipsia 1952) le fasi lunari sono assimilate all'alfabeto sotto il profilo grafico (non fonetico) a partire da uno scolio di Dionigi di Tracia, dove le vocali corrispondono alla luna piena, le consonanti sonore alla mezzaluna (i quarti), le sorde alla luna nuova.

Sarebbe troppo seguire nei dettagli una simile ipotesi di lavoro, per di più difficilmente controllabile da patti metodologici a verifica univoca: basta averla accennata per mettere in sospetto sui risvolti di queste liriche, al di là del disegno ritmico e melodico. Disegno che, per altro, tende a ripetersi e sfaccettarsi: in presenza o in assenza il *canto* resta un ingrediente irrinunciabile, nelle sue specificazioni: "A tratti da l'aie lontane / mi giungono i canti co'l vento". Contestualmente uno penserebbe ai canti dei mietitori nelle "trebbie": ma nel commento di Enzo Palmeri, che non è sempre preciso, ma che ha potuto usufruire per alcune parti della diretta supervisione del poeta, si trova la glossa in riferimento alle "aie": "dove si spannocchia il granturco. Le spannocchiatrici cantano", in fondo con larga credibilità, perché la spannocchiatura resta lavoro agreste da compiere esclusivamente sull'aia, da parte di donne che lo svolgono in atmosfera festosa, quindi allietata da quei canti che raggiungono il poeta, sia alle prese con i suoi fogli bianchi e le sue prurigini, sia in contemplazione del cielo stellato con Boote che conduce il Gran Carro e in ascolto della vita alitante nella selva, fra le intermittenze delle ondate del mare. Vista ed udito: fra i cinque sensi non viene qui direttamente chiamato in causa l'olfatto, come avviene in III ix di S che T ripresenta con qualche minuscola variante tipo *li' gli* di v. 1 e di v. 10 nel *Canto dell'Ospite* al sesto posto in apertura del polittico.

S III ix =

T VI.

Van gli efflivi de le rose da i verzieri,  
da le corde van le note de l'amore,

lungi van per l'alta notte  
piena d'incantesimi

- 5 L'aspro vin di giovinezza brilla ed arde  
ne le arterie umane: reca l'aura a tratti  
un tepor voluttuoso  
d'aliti feminei.

- Spiran l'Acque a i solitari lidi; vanno,  
10 van: gli effluvi de le rose da i verzieri,  
van le note de l'amore  
lungi e le meteore.

Anche Palmieri si accorge che metricamente la strofa è composta di piedi tetrasillabi, *ionici a minore*, cioè due sillabe brevi e due lunghe con l'*ictus* sulla terza, con due tripodie seguite da due dipodie: e per il senario sdrucchiolo richiama una *barbara* del Carducci, *Noite d'estate*, su cui il discorso è molto più complesso, come abbiamo mostrato. Come avviene in Carducci e Chiarini anche in D'Annunzio nell'*enjambement* di un piede con l'altro l'ultima passa

da lunga a breve: "Van gli effluvi / de...". Naturalmente D'Annunzio cerca di evitare gli sdrucchioli e di destreggiarsi con le tronche artificiali: nella prima strofa *van* per tre volte nei primi versi (1 *Van gli effluvi*, 2 *da le corde van*, 3 *lungi van*) a cui risponde la variatio della strofa centrale (5 *L'aspro vin*, 7 *un tepor*) e la ripresa finale che al v. 9 sostituisce in prima posizione *Van con Spiran*, ma risarcisce la forma piena in fine verso *vanno*, per attaccarlo alla ribattuta parallelistica del verso successivo "van gli effluvi de le rose da i verzieri" che prelude alla chiusura giocata su una tenue progressione variantistica sulla prima strofa: "lungi van l'alta notte / piena d'incantesimi" "da le corde van le note de l'amore" ÷ "van le note de l'amore / lungi e le meteore".

Profumo di rose, uno dei più insistiti nell'opera del pescarese, note di strumenti a corda che non potendo trovare accordi precisi scivolano nell'incantesimo. Alle due di notte scrive il poetino a Lalla lontana: "Sono stato finora sul terrazzo, solo solo, con la chitarra sulle ginocchia, a pensare a te, cercando accordi dolcissimi, sentendomi ondeggiar l'anima su quelle note in minore, senza aver nella mente una melodia distinta, una frase decisa, così alla ventura, sfiorando le corde ed ascoltandone le vibrazioni amorose".

D'Annunzio è sempre stato malato della malattia di quelli che desiderano troppo: i suoi scartafacci ce lo mostrano spesso vagolando fra i suoni, alla ricerca del senso, possibilmente attraverso l'immagine. Anche qui siamo nell'alta notte popolata di profumi di rose e di aliti femminili, percorsa da note d'amore: tutto dovrebbe coagularsi attorno al simbolo del sangue giovanile arzente come vino novello. Ma evidentemente non si tratta di una grande trovata, se non fosse veicolata in quel *significante metrico* (su cui ha richiamato l'attenzione Ottaviano Giannangeli, specialmente nei suoi studi su Montale e su Pascoli "spazioso", che sono passati un po' troppo inosservati), che conferisce

alla lisa tramatura verbale una ferma e rigorosa linea melodica, che di molto sovravanza la tirannia del codice addetto alla romanza d'amore. Per altro, come spesso avviene nelle composizioni del *Canto novo* si ha la stretta coabitazione del lessema suggestivo tipo "incantesimi" con la dizione tecnica tipo *ARTERIE UMANE* e *METEORE*: le note d'amore vanno lungi, si disperdono negli spazi, come meteore che appaiono e rapidamente dileguano. C'è una linea trasversale che unisce le due dizioni; i gruppi di lettere di *meteore* sarebbero tutti riverificati, secondo i metodi di Saussure anagrammista, in *arterie umane* ad eccezione della O. Va da sé che al proposito si potrebbero esibire escogitazioni adeguate, che si preferisce lasciare nella pena per far posto ad un breve esame comparativo dell'ultima lirica:

## S II xvi

Freschi i venti mattutini ne la selva  
entran: brividi pispigli con li odori  
salsi via per l'ampia calma  
van de l'interlunio;

là su 'l lembo estremo un dolce chiaror d'ambra  
si diffonde, brillan d'occhi vivi l'onde...

Ella è lungi. A l'amor mio  
ridi, alba? a' sogni ultimi?

Ridi. I sogni che da 'l cuore mi fiorian:

come tristo come triste dileguare,

alba, io veggio a 'l mar, flottiglie  
candide di nautili!

Come in vano io mi contorco ne l'angoscia  
che mi avvinghia qui a la gola, che mi sugge  
con le sue mille ventose  
viscide di polipo!

## T IX.

Freschi i venti mattutini ne la selva  
entran: brividi pispigli con li odori  
salsi via per l'ampia calma  
van de l'interlunio;

Qual su' lembi estremi vago chia-  
[ror d'ambra  
si diffonde? Come dolce trema il  
[mare!

Ella dorme. A l'amor mio  
ridi, alba? a' sogni ultimi?

Ridi. I sogni che dal cuore mattu-  
[tim  
10 le fioriscono io su 'l mare nel tuo  
[riso,

alba, vedo come torne  
candide di nautili!

La strofe in più mascherava un po' la comune formella di "Van gli effluvi": complicava sì la fauna marina col far corrispondere ai sogni-flottiglie di nautili l'angoscia-ventose di polipo, ma introduceva una recitazione di maniera (forse più nella lettera "l'angoscia che avvinghia qui alla gola", che nella trasfigurazione immaginifica, che in qualche modo si regge). Per di più al verso 14 deve essersi introdotto un *lapsus* per cui, invece di "che mi avvinghia qui a la gola, che mi sugge", sarà più correttamente da leggere "che mi avvinghia qui a la gola e mi sugge": l'oltraggio dell'errore servile avrà deciso il poeta a non rilavorare una strofa, che per altro era messa fuori gioco anche a causa della sua prospettiva egocentrica, dal momento che ormai i sogni erano trasferiti

all'Ospite. E sia pure in maniera un po' contorta: sembra evidente che D'Annunzio ha trasformato una lirica di amore *de lonh* ("Ella è lungi"), in una di amore goduto nell'intimità ("Ella dorme": si ricordi la situazione del *Sogno* delle *Elegie romane* di cui abbiamo parlato); allora i sogni-nautili non sono più suoi, ma dell'Ospite che li riflette nel fiorire del riso dell'alba sul mare. La prima strofe parrebbe giocata su un'opposizione *entran / van* riferita ai freschi venticelli dell'alba che dal bosco entrano nella camera, mentre la natura si rideda con i suoi brividi, pispigli, gli odori di salmastro, che si diffondono nella vasta calma dei primi fatti mattutini, nel tempo dell'interlunio, lo spazio vuoto fra la luna vecchia e la nuova, quando per la sua congiunzione col sole non manda luce. Il limite estremo dell'orizzonte è soffuso di un chiarore ("dolce" o "vago") *d'ambra*, indizio del sorgere del sole, che con i suoi primi raggi fa brillare di occhi vivi le onde (in T recupera il "dolce" cassato e alla lontana allude al dantesco "tremolar della marina": "Come dolce trema il mare!"). Ecco quindi l'interrogazione all'alba: sorride all'amata, ai suoi sogni prima del risveglio? (notevole tutta la tramatura basata sulla /r/ sia in S sia in T: fRESchi / ENTRAn, BRIdi, odoRI / intERlunio / esTREmo, chiaROR, amBRa / BRILLan / amOR / RIdi / RIdi, cuoRE, fioRIan / TRIsTe TRIsTe, dileguARE / mAR / contORco [che dovrebbe aver favorito la variante "flottiglie" o "tORMe"], con tutte le implicazioni che agevolmente se ne possono dedurre). Si l'alba sorride: in S con transizione un po' brusca si passa all'elegia sul dileguo dei propri sogni e sull'angoscia che lo attanaglia con le "ventose / viscere", che vengono a suggerire uno stato di gelosia impotente, per altro lasciato nel vago e in sospeso. Si capisce allora come in T il "cuore" passi all'amata, si correlino i "venti mattutini" ai "sogni mattutini", anche se tutto sommato il dialogo (io / tu) non si svolge fra il poeta e l'amata, si piuttosto fra il poeta e l'alba, con un artificio sintattico-retorico del tutto inconsueto in D'Annunzio: "alba, io veggo a'l mar, flottiglie / candide di nautili" o "io su'l mare nel tuo riso, / alba, vedo come torme / candide di nautili", l'iperbato e la distassia dell'indice personale e del verbo, con il raggruppamento davanti al verbo di quel *bloc indissociable* (secondo la terminologia di Tesnière) degli attanti, secondo un'avvistata connessione sintattica.

Infine le flottiglie o torme candide di *nautili* "analogon" dei sogni: il nautilo è un mollusco che galleggiando issa tentacoli simili (a dire di Plinio) a minuscole vele bianche. Nel Tommaseo-Bellini *sub voce* tra l'altro il poeta leggeva una incerto di lettera del Redi (I 144): "Vorrà ella negarmi che qui non sieno quelle *conchiglie*? Oh, s'ella me lo negasse, io vorrei mandarcene tre o quattro navicelle, e ci vedrebbe delle porpore, de' buccini, de' nautili, de' turbini, delle conche". Il ricordo sembra transitare in un'aleaica del marzo 1881, dai *Thalassica*: "Io sogno, o Lalla: noi siam due nautili / cui la conchiglia sfavilla d'iridi, / lontan ne' silenzio infinito / o Lalla, portati dall'amore". Osserva lo studioso che ha ripescato questa "dispersa", Pietro Gibellini, che il gusto visivamente molto prezioso ("quante iridi nelle prime raccolte, spesso come qui sfavillanti!") è qui "affidato all'immagine rara, i "nautili", che, nella smisurata produzione dannunziana, ritrovo solo nelle "torme / candide di nautili" del *Canto novo*".

A questo punto cade opportuna la contestualizzazione di una siffatta ricerca di preziosità tecnico-linguistiche: un discepolo di quel bizzarro e geniale ingegno critico che fu Vittorio Imbriani, cioè Francesco Fiorentino in una recensione al *Canto novo* apparsa sul "Giornale napoletano della domenica" del 2 luglio 1882 ebbe a dichiarare: "Ho letto attentamente il *Canto novo*, e m'è parso d'averne scoperto i fonti. Quali sono? Non i lirici antichi, non i moderni, ma un libro scritto in prosa, la *Storia naturale di Aloisio Pokorny*, adattata all'uso dei nostri ginnasi dal Lessona e dal Salvadori". La formulazione, per amore di tesi, è estremizzata: sembra proprio difficile ammettere che non ci siano nella raccolta "fonti" riconducibili a lirici antichi e moderni: ma è un fatto che quanto si riesce ad individuare di influenze classiche, mediolatine, francesi, inglesi, carducciane (oltre i minori Stecchetti, Marradi, Mazzoni) è diluito nel primo *Canto novo* in una musicalità un po' imprecisa nei suoi contorni e l'immagine spesso non riesce a rapprendersi in una sua consistenza di diaspro. Forse il giovane D'Annunzio offre risultanze di immagini più lavorate nella prosa di *Terra vergine*, nei limiti in cui le due esperienze, che per gran parte corrono parallele, si separano. Insomma il collegiale del Cicognini sembra trovarsi più a suo agio nell'operazione di poetizzare la prosa che nella simmetrica, di "prosacizzare" (se si può dire) la poesia. Ci sembra evidente che D'Annunzio ha subito nella sua partenza tutto il contingente di raccomandazioni "tecnico-formali" che costituiscono la *conditio* al di fuori della quale l'esercizio poetico scade nel domenicismo più evasivo: le ragioni della metrica "barbara", con tutte le discussioni annesse e connesse, hanno costretto il principiante ad una dura disciplina, che lo ha spesso tenuto nello stretto recinto della correttezza, tarpando quei voli a cui l'adolescente si sentiva vocato. La "virtù resistente dello stile" è una espressione polemica che userà più tardi contro De Sanctis: ma fin dall'inizio in lui il come si dice appare più importante di quello che si dice. Donde tutte quelle esercitazioni, tutti quei *là* rubati in testi alieni: se Flaubert con la *Tentation de Saint Antoine* ha costruito un testo dalle dense strutture evocative, lo spiccarne immagini per inserirle in una ritmica che il poeta insegue con rigore, diviene operazione che forse non sopporta un giudizio esclusivamente moralistico come quello emesso dal Thovez, alla ricerca delle "briciole" del superuomo. Il punto però è un altro: ogni lettura che tenda a dare le coordinate tematiche o ideologiche di una poesia come il *Canto novo* (ma si vorrebbe dire di tutta la produzione di un poeta come D'Annunzio) deve essere molto accorta nel selezionare i tratti distintivi, pena l'esporsi a cocenti delusioni. Spesso, molto spesso, si viene a scoprire che quello che passa come il senso panico del giovane D'Annunzio appare una miscela in cui entrano come ingredienti il Carducci, certi francesi come Hugo, Maurice de Guérin, Baudelaire, Zola, orecchiamenti di inglesi come Keats e Shelley, prime attenzioni più o meno superficiali a Goethe, a Heine, a Novalis, un'attenzione ai minori che spesso il poeta ha mostrato di prediligere, perché in fondo il *parere* talvolta gli appariva più importante dell'essere. Eppure al fondo del setaccio brillano varie pietre preziose: e pian piano, come esclamava il giovinetto rifacendo il verso ad Archimede, si afferma un'individualità identificabile, un tono è trovato davvero,

inconfondibile con quello degli altri. *Primo vere* assomiglia molto alle *Odi barbare*: col *Canto novo* inizia uno sfruttamento più sottile, dato dall'attenzione spasmodica portata ai segreti e alle magie del mestiere. Lo spionaggio non volgare ha pagato: basta ritagliare un campo di preferenze da approfondire e le basi di lancio diventeranno sempre più cancellate nelle loro tracce. I post-romantici, i decadenti, i parnassiani, Carducci stesso, si sono appoggiati molto nel loro "formare" alle risorse dei settori speciali della lingua: partendo dal presupposto che la grammatica della poesia sia diversa da quella della lingua comune hanno approvato tutta una serie di strumenti che estraniassero il messaggio poetico da quello indifferenziato della comunicazione quotidiana. È un apoftegma che non dovrebbe subire smentite: si possiede in conoscenza del mondo in maniera proporzionale alla capacità di parlare con precisione di questo, cioè il contante lessicale diventa un tramite di appropriazione e di possibilità di scambio. La competenza del parlante e dello scrivente si stratifica con le esperienze che vengono memorizzate e reimpiegate in maniera pertinente. I Maestri dell'ambito poetico che abbiamo ritagliato mostrano spesso questa esperienza del mondo e delle parole laboriosamente digerite e restituite nelle occasioni più opportune. Talvolta anche in loro si possono sorprendere delle scorciatoie: il ricorso a lessici, manuali, enciclopedie, insomma al sapere di seconda e terza mano. Con questo non si insinuano giudizi di valore, perché si sa che, fra gli altri, Dante, anche per le particolari condizioni della cultura del suo tempo aggravate dalle turbolente vicende personali, doveva per forza far ricorso a *summe*, *specule* del proprio tempo per abbracciare una sapienza che, presentandosi come indivisa, costringeva ad uno sforzo di sintesi non passibile di essere controllato in tutti i punti. Si tratta di gradi, naturalmente; ora è evidente che le esperienze di prima mano di un adolescente sia pure "sgobbone" possono essere più estese nel campo del "presentito" che di quello toccato con mano veramente. A proposito della cultura dannunziana, non soltanto giovanile, G. A. Borgese usò una designazione molto icastica: disse che non era *chilificata*, cioè era restituita prima di aver compiuto il naturale ciclo di maturazione digestiva.

D'Annunzio si era accorto che anche i Maestri si servono di dizionari e manuali nelle loro combinazioni verbali: questo sembrava autorizzarlo a servirsi subito *soprattutto* di dizionari e manuali, anzi a fare una somma curiosa, dizionari+manuali, visto che i dizionari della lingua italiana si arrestano di fronte alle designazioni più specifiche dei "gerghi" corporativi che ne conservano in esclusività la delibazione. Così ha continuato per tutta la vita, avendo per tempo scoperto una sorgente di poeticità in potenza che richiedeva soltanto la bacchetta fatata del raddomante attualizzatore: "Il procedimento è dunque freddo — notava in paraggi vicini ai nostri ragionamenti il Gargialo —; ed è a freddo, vorrei dire con un necessario gioco di parole, per eccesso di calore". Si trattava di armonizzare, per lo meno di avvicinare i poli estremi: in maniera forzatamente intermittente D'Annunzio c'è riuscito e ha fatto sprigionare dai suoi riconoscibili ammennicoli pura poesia, frammentaria quanto si vuole, ma sostenuta da un arco eloquente in cui le luci e le ombre si distribuiscono in percen-

tuali tali da far quadrare in positivo il bilancio finale.

In più un'insistita riflessione di poesia sulla poesia, un continuo riferimento agli attrezzi dell'officina: in chiave seria D'Annunzio è stato stimolato verso queste prove da una barbara che Carducci aveva portato a termine nell'estate dell'81, dedicata fra l'affettuoso e l'ironico ai tentativi poetici della amica signora Adele Bergamini, *Ragioni metriche*:

Scarso, o nipote di Rea, l'endecasillabo ha il passo  
a misurare i clivi de le bellezze vostre:

solo co 'l piè trionfale l'eroico esametro puote  
scander la via sacra de le lunate spalle.

Da l'acre capitolina del collo fidiaco molle  
il pentametro pender, ghirlanda albana, deve...

batta l'alcaica strofe trepidando l'ali; e si scaldi  
a i forti amori: indietro, tu settenario vile

E di rimando D'Annunzio: I vi 9-10 "non tale a Flacco l'alcaica strofe ondulante / quando a l'alban vermiglia la tonda faccia arrise?", II ii 13-14 "...l'alcaica rompa da l'anima / con un anelito a'l mare", I iv 5-6 "chiedon l'esametro lungo salente i fantasmi / che su da'l core baldi mi fioriscono", II viii 17-18: "fantastico di greggi lascive pe'i pascoli, quali / vedeva a'fonti scendere Teocrito... io sento ...a pena... dileguare languido l'esametro / teocriteo" (e nel taccuino 1880-1 "Solitudine verde, ove canta il vento ne la tua Musa, o Teocrito, e sento volare sul vespro l'esametro tuo mollissimo greco"). E poi I iv 8-9 "e l'onda armonica a'l breve pentametro spira / in un pispiglio languido di dattili"; e avanti, sempre più difficile, al di là del Carducci II v 10-11 "una scoppiettante folleggiante musica / di coriambi", II iv 11-12 "Ne l'insueto saffico un'antica / larva mi tenta", I vi 17-18 "...più lento di molli spondèi / fluisce il verso fuor de le labbra, o maggio".

In Carducci, come si vede, per questo settore vi è concentrazione, rispecchiata nella dispersione o disseminazione dannunziana: per quanto riguarda il lessico tecnico, per esempio, del "regno animale" si assiste ad un processo inverso: il *Canto novo* primo è aperto da un *Preludio* che rappresenta un autentico prezzo di bravura, giocato su una terminologia così rara a significare la metamorfosi del poeta negli elementi in movimento della natura in tutte le sue scale, ché se il bianco cefalo a cui si assomiglia all'inizio si trova dappertutto, la "lascivia di muschio" che viene sparsa a onde da' salci dalle *cerambici* comporta il sussidio di una trattazione specializzata per classificare questo coleottero longicorne e odorifero detto anche *aromia* (di fatto nel Tommaseo-Bellini la voce non si trova). Allora aveva ragione il Fiorentino a denunciare il ricorso alla *Storia illustrata dei tre regni della natura*, secondo l'opera del dott. Aloisio Pokorny, per Caruel, Lessona, Salvadori e Struever, accompagnato da chiare ed eleganti illustrazioni che danno tutte quante le informazioni sulle realtà naturali, con relative classificazioni, atte a far sognare chi ne avesse predisposi-

zione. Ora se per le successive "mandre di lemne", specie di piante lacustri, poteva bastare il ricorso al Tommaseo-Bellini, per le selvatiche "folaghe" che starnazzano, la consultazione della pag. 118 di quel manuale è molto suggestiva; specie se accompagnata dallo studio della figura 200. "I tronchi de' vetrici somiglian najadi rosse" al v. 15: non si riesce a capire se D'Annunzio ha scelto per questa specie di salice, *salix fragilis* il predominante genere femminile, come nel racconto *Terra vergine* (apparso per la prima volta in "La Domenica Letteraria" del 16 aprile 1882) "Tremava più di una vettrice", oppure il maschile (passato al femminile in T) di IV iii 14-16: "...i vetrici / chiazziati di musco, rossastri, / senza una voce tremuli, in fila": sembra fermo ancora all'ambiguità di un Marradi che in *Fantasia marine* 81 canta "Addio, file di vetrici e di gelsi / che svanite si rapidi al mio sguardo" (nel *Forse che si è* ormai confermato solo il femminile "tra i canneti tra i salci tra le vetrici"). I nenufari e le vallisnerie sono piante acquatiche le cui foglie emergono suggestivamente alla superficie; poeti romantici e parnassiani le hanno infilate e descritte molte volte, non c'è bisogno né di lessici o manuali per continuare a cantare la designata da Antonio Vallisneri, come in II iii 3-4 "Quale... la vallisneria a l'imo / sente il dio con un fremito".

Ma se continuiamo ad inventariare la terminologia botanica lungo lo svolgersi del libro qualche aporia salta fuori; in una bella evocazione di un'alcaica del Libro terzo, xiv, consacrata ai crepuscoli autunnali in un acquitrino verdastro vengono nominate pertinenti piante:

.....tremule  
di fra li acuti giunchi ed i carici,  
risvegliano un mondo di morti  
su su da 'l triste cor de' poeti

visto che in *La coltivazione del riso* dello Spolverini (I 333) si trova una fonte abbastanza evidente "Nuoce / Sempre del pari infievolirsi ogn'anno / in calami produr, carici e giunchi" con una *lunatura* difficile a riprodursi e visto che la *Coltivazione* è un testo citato spesso dal Tommaseo, uno si aspetterebbe di trovare il pronto il lacerto di partenza: ma a dire il vero le citazioni che sotto *carice* e *giunco* offre il Tommaseo passano sopra a quella giusta dello Spolverini. Bisogna rifarsi al *Vocabolario degli Accademici della Crusca* per ritrovare quanto si cerca, con il contrafforte di Targioni, *Rag. agric.* 14: "Non si neglino le ginestre, i giunchi palustri, le stiance, le sale, i carici ed i cipperi", con elencazione spezzettata che non dovrebbe aver funzionato per lo "spicco".

D'altronde il significante autonomo costituisce sempre una forte calamita per il D'Annunzio, che come la maggior parte dei suoi sodali scrittori è attratto dalla infestazione del sottobosco, dalle piante acquatiche e palustri, dalle vegetazioni nane:

III xii 21-22  
...e da' nidi  
pe' frutici bassi eran saluti, e i pioppi

saluti davun chini a 'l passaggio, ed in cuore il disio  
(e cfr. *Terra vergine*: "dai frutici chiusi le bocche pendevano a corimbi").

specie quando il gioco allitterante, anagrammatico offre speciali risonanze, come nell'alcaica II xi:

Tra le spietate fratte ed i frutici  
di caprifogli densi, di luppoli,  
tu bella, o de' nespoli in fiore  
candida antilope prigioniera

che sembra poi in rapporto con quanto riportano i lessici delle *Rime* del Firenzuola (cioè di un autore per altro verso familiare direttamente al poeta) "E sicuro per le fratte e per le valli / I pettirossi se ne vadan poi", per cui resta difficile stabilire se il Pascoli di *Odi e inni* non recuperi in seguito qualche accordo dall'alcaica del giovane D'Annunzio poi rifiutata:

Nell'alta notte sentò tra queruli trilli di grilli...  
sonare da fratte lontane  
velato il latrato d'un cane...

E poi tutto l'intrecciarsi di antere e pollini, come emblema di eros, l'apparire di sdruciolli come *cortice*, *germine*, *tubero*, che da una parte servono per la scelta tematica, dall'altra per la posizione metrica. E correlativamente la selezione di echinodermi, di *attinie*, *astree*, *madrepore*, *meduse*, che rientra nel tema "marino", spartito con le *Fantasia marine* del Marradi, per cui al bizzarro autore di una *Zoologia letteraria contemporanea* (*Fauna italiana* - Roma, Perino 1886) che si cela sotto lo pseudonimo di Vespa parve giusto assegnare un posto ai due poeti appaiati e classificati fra gli Echinodermi:

N. 168 — GABRIELE D'ANNUNZIO — *Echinus Adriacus*. Frutto di mare. Nasce su le coste dell'Abruzzo forte e gentile. Leccato animale da' capelli ben ravviati, da le forme feminee, da li *canti novi* aspiranti alle melodie di Vergilio latino...

N. 169 — GIOVANNI MARRADI — *Echinus phantasticus*. Vive nei mari, e vale molto. È fra i più gentili poeti viventi. Frutto di mare anch'esso.

Ma non solo gli echinodermi riunivano i due poeti marini, ma anche la *procellaria* di cui il Pascoli di *Odi e inni* dirà: "Era lo strillo della procellaria / ch'ama gli scogli soli, gli uragani inascoltati", che talvolta nella *Fantasia marine* Marradi cela nella perifrasi come nel secondo sonetto di *Fuochi artificiali*: "mentre vola su tanta onda di teste / un tuo caldo desio, come sui mari / l'impetuoso uccel delle tempeste!" e D'Annunzio invece unisce strettamente alle sue strofe, in una stravagante dell'81: 29-32 "perché le strofe mie or somigliano / una volata di procellarie, / e l'arte non più diva ebrezza / ma parmi narcotico a le piaghe", come in una rifiutata di *Canto novo* primo: IV il 60-62: "...a

te io tutte do le mie strofe. Andate, / andate, figlie de l'anima, simile a torma / di procellerie ne la burrasca, andate!". E non si può lasciar cadere un interessante guizzo che divarica l'attività poetica nel dionisiaco della "divina ebbrezza" e nell'opio (quindi non nell'apollineo) per i dolori, per le ferite, come con più chiarezza viene fuori nelle due terzine finali di S V ii:

Non più ne 'l folto de le chiome un leno  
ravviamento di materne dita,  
non il sorriso de' grandi occhi tersi;

non per l'arsura trista de le vene  
allor che la fatica era fornita  
il placido narcotico de' versi.

Detratte l'ebbrezza e la tempesta un altro grande uccello marino, addirittura trasvolatore di oceani, che conta varie presenze in varie "stagioni" creative è la *diomedea* (*diomedea exulans*, si nutre di triglie marine, recitano gli addetti ai lavori); I xii 1-4 "Oh come splendide di sole passano / le vele a coppia lunge e si perdono, / diomedee fuggenti / pe'l mar di lapislàzuli", con le conferme successive: "Preludio" 30.3.1881 III 15-16 "volare [vorrei] sì come una libera e forte / diomedea, fra i lampi, fra i muggiti, fra i gridi all'ignoto!", "Qual meraviglia ci prepara il solitario di Vizzola? Quale colosso aereo, quale smisurata diomedea oceanica, quale profonda carena alata costruisce egli per lanciarla pesante di uomini e di merci ai più lontani approcci", mentre però nel passaggio da S a T, nel *Canto del Sole* le diomedee cedono il passo all'*alcedini*, e *alcedine* è lo stesso che *Alcione* di cui nella *Coltivazione* dell'Alemanni si legge (6, 476): "Né su'l lito asciutto / spande il tristo alcion le piume al sole", e quindi con grafia fra Liberty e Pascoli *Alcyone* è quell'uccello marino che ha dato il titolo alla più celebrata impresa laudistica del pescarese.

Per quanto riguarda la mineralogia D'Annunzio è stato un grande consumatore di pietre preziose (spesso solo per i loro effetti di colore), come l'ambra, l'ametista, il basalto, il berillo, il cobalto, l'opale, il topazio, lo zaffiro. Non si riesce a decidere se il poeta collegiale prese una cotta maggiore per il cobalto o per l'opale, tanto spreco ne fece sia in *Primo vere* sia in *Canto novo*: nella prima raccolta *Serata d'ottobre* (*Ricordi del Pescara*), I "Nel cupo cobalto de'l cielo", *Lucertole*, 39 "ne'l cobalto de'l cielo", *Fantasia pagana*, 8 "pe'cobalti de'l cielo", *Preludio*, 38: "per cieli di cobalto" (anche in *Terra vergine*: "Una bella mattina di ottobre, piena di cobalto e di sole"), nella seconda I v 6 "Sotto brillano l'acque infinite perdentisi via, / ne'l cupo cobalto, lungo a'l perlato cielo", III iii 13-15 "Le paranzelle vermiglie, fiammanti d'arancio, / bianche, fuggiasche per il cobalto cupo / sognava" e per l'opale in *Primo vere*: *Vogata* 20-1 "e dileggiano gli ultimi / fumi caldi ne'l cielo con tenui risi d'opale", poi nel sonetto dedicatorio di S, 14 "Fra gli opali de l'acqua violetta", "Palpitan ne'pulviscoli / aurei de'l vespero le note, spirano / fra gli opali e i topazii".

Ma non si vorrebbe perdere di vista la foresta a vantaggio degli alberi: vale a dire si vorrebbe cominciare ad emettere qualche congettura sul mastice che

tiene insieme la seconda raccolta dannunziana, mastice, inutile insisterci tanto, diverso, profondamente diverso nelle due versioni. Chi ha pratica degli indici autografi che con varie stratificazioni metteva insieme per le sue opere, sa che i criteri a cui ubbidiva nella compaginazione erano duplici: in primo luogo attenti alle configurazioni metriche, in secondo luogo fissi al cronotopo (luogo, data ed ora di composizione: giorno, mese, stagione di riferimenti), a quello spazio-tempo che ha sempre cercato di esaurire nella poliedricità dei punti di vista. Al solito una delle più insinuanti proposte è quella debenedettiana: "Il *Canto novo* ci appare, nel suo insieme, come il poema delle grandi vacanze estive". Definizione ancorché risalente al 1927, resa pubblica soltanto nel 1941, quindi alle stampe preceduta da un'analoga escogitata da Sergio Solmi nel 1939 per l'*Alcyone*: "*Alcyone* — e trattandosi di D'Annunzio la cosa suona strana e quasi scherzosa — non è, dopo tutto, che il diario lirico d'una estate marina": e le due compendiose formule critiche, con quella di Solmi probabilmente in dipendenza da quella di Debenedetti, hanno un grado diverso di approssimazione alla realtà, cioè quella solmiana probabilmente fa centro sulla realizzazione dell'*Alcyone*, quella di Debenedetti forse solo sulle possibili intenzioni del *Canto* letto magari col senno del poi, con l'occhio cioè più al terzo libro delle *Laudi* che alla svolta impressa da S a T, perché con le tre *Offerte votive* che scandiscono i canti dell'Ospite e del Sole più che un poema o un diario delle vacanze estive sembra averne disegnato la propiziazione. Senza ribadire, per altro, che soltanto per T si può parlare di una possibile unità raggiunta ad un livello di massima restrizione, mentre per S le pulsioni restano piuttosto centrifughe, pur con quel nucleo essenziale di proposte formali che abbiamo analizzato.

"Cantò: "Ben venga maggio!" / dal colle di ginestre / chiaro la teoria / coronata di canestre..." è uno dei movimenti della *Laus vitae*, e "Ben venga maggio e il gonfalon selvaggio" la famosa ballata polizianesca inneggiante alla Primavera sembra proprio che sia sottesa al Libro primo di S: nel libro secondo c'è giugno, come si è detto: poi tutto comincia ad oscillare. Fra l'altro si sovrappone un bizzarro tentativo di interfoliazione del calendario rivoluzionario francese, di cui *messidoro* il mese delle messi mature è uno dei più noti anche per via carducciana ("Era un bel giorno / del vital messidoro", "Cantano le cicale l'inno di messidoro") e già sfruttano nei dintorni dell'*In memoriam* "canzoni gioconde a Messidoro", che ribatte l'Auguste Barbier "Au grand soleil de Messidor", accanto a "brumajo", "termidoro", ma D'Annunzio ci mette anche il Fiorile, *floréal* (20 aprile-19 maggio) V ii 1: "Eran le calme notti de'l fiorile / vive di stelle...", naturalmente il Fruttidoro, *fructidor* (18 agosto-16 settembre) "Ne l'oltremar de'l cielo biancheggiano i peschi fiorenti: / sognava la fulva prole ne'l fruttidoro" e perfino il Germile, *germinal* (21 marzo-19 aprile): "Batte la luna su i cristalli tersi / da'l seren di germile".

Altra volta si è detto che D'Annunzio era tutto, anche verista, anche socialista, dedito alla battaglia per il riscatto degli umili, con la "febbre dell'avvenire", come dice al suo professore Tito Zucconi, padre di Lalla: fra i vari linguaggi si era impadronito anche di quello "rivoluzionario" e lo spendeva ab-

bondantemente con certi destinatari, che ad un certo punto compresero anche Filippo Turati; sulla "Farfalla" del 5 giugno 1881 pubblicò due sonetti, *Nel padule*, con una presentazione efficace di questo capo storico del socialismo, che scampanava a festa, e poi l'anno successivo per T, con qualche riserva ("ha bisogno di affilarsi alla cote della vita"), si dimostrava entusiasta: "Che fervore di forza ancora latente sotto le salmerie dello sdrucchiolo! Che grandi promesse e prospettive sicure che saranno mantenute!".

Fra le varie cose che distanziavano S dalle *Odi barbare* era quei sonetti che sembravano piuttosto addetti ad una sperimentazione veristica più sul registro narrativo che su quello lirico: ora non è immaginabile un Carducci narratore. Ma così per scrupolo specialistico, perché D'Annunzio alla fin fine ha scoperto l'uovo di Colombo: cantando si può narrare (e reciprocamente). Rossaccio, nome da cane (e di fatto nella *Serpe* bozzetto paludano rimasto inedito tra le carte dell'allievo cicognino Floro Bruzio, il cane della protagonista si chiama proprio Rossaccio), ubbidisce alle stesse pezze d'appoggio delle altre poesie, il fatto che invece di riferirsi alle *Barbare* si ispiri al *Rosso Malpelo* di Verga è secondario, perché la vera partenza una volta di più viene trovata nel Tommaso-Bellini, alla voce

CIUFFOLO — Sm [M.F.]

Clasio. Cical. Gobbi, 27, 22

Sulle mazze de' rosai salvatici voi avrete talvolta osservato certi legnosi tumori bernoccoli, coperti di filamenti rossigni, i quali diconsi ricci capelluti o ciuffoli.

III vii 5-8

pallido, magro: un ciuffolo rossigno  
gli stava ritto su'l capo sformato,  
ed il sorpo in un pezzo di macigno  
con la seure d'acciar pareva tagliato.

E del resto questo campionario di umanità deforme e degradata trova il suo giusto palinsesto in certa narrativa che raggiunse livelli di grande popolarità: il Quasimodo di *Noire Dame de Paris* il campanaro immortalato da Victor Hugo sta anche nel terzo sonetto delle *Fantastie marine* marradiane:

sinistro abbozzo di figura umana  
che nello spazio orribilmente oscilla  
avviticchiato alla maggior campana.

Ma forse il socialismo di Marradi ha avuto verifiche più stringenti dalla sua carriera e dal suo costume: per quanto sia andato verso la Vita, il cuore di D'Annunzio si è collocato sempre da altra parte, sia pure con la percezione vivissima di quello che si può etichettare il "movimento della storia". Molte erano infatuazioni: una delle più serie dovrebbe essere quella per la Scienza.

Ma allora *Canto novo* se non significa "canto sociale" come vorrebbe Ciani

che sembra concedere eccessivo credito agli effati della corrispondenza con il mancato suocero Zueconi, che cosa vuol dire e da dove viene? Ecco a me sembra che qui si venga determinando un nuovo corto circuito con le *Nuove odi barbare*, che appendono come epigrafe del Libro secondo due versi di Campanella: "Musa latina, vieni meco a canzone novella... / Può nuova progenie il canto novello fare". Campanella è stata una passione nascosta del Carducci, anche come costruttore di metrica barbara: scriveva ad Adolfo Borgognoni nel '78: "Sai che fece esametri anche? Il Campanella; cerca, se ci sono a Ravenna, le opere di lui...". E Carducci era circondato da apostoli e spie: il Pascolino raccontava alle sorelle le adulazioni che il Maestro riceveva alla lettura di una nuova Ode barbara, da Severino Ferrari, da Ugo Brilli che arrivava al fanatismo espresso in forme forcaiole-dialettali: "Me a degh ch'a s'avèn da impiecher tott!" (naturalmente perché uno che faceva poesie così belle aveva molti nemici). Fatto si è che l'inno *Al Sole* del Campanella (come suggerisce Travi) può aver avuto la sua funzione sulla solarità di S e T: "Tu sublimi, avvivi e chiami a festa novella / ogni segreta cosa languida, morta e pigra".

Canto novo è anche canto al progresso e alla Scienza:

Nessuno è più di me innamorato della Scienza, ma della Scienza vera, di quella Scienza che s'avanza terribilmente e trionfalmente per le vie dell'avvenire atterrando gli idoli.

Tutto quel che mi resta a fare è questo: studiare il mutato concetto scientifico odierno, studiarlo profondamente e farne sangue del mio sangue, assimilarlo insomma, rinfrancarmene le midolla.

Questo al Carducci, per esempio, manca: l'ha il Rapisardi, ma al Rapisardi d'altra parte manca la forma nuova, la forma moderna, quella forma che è la disperazione di tutti gli artisti, e credo che non giungerà mai a farsela.

3 maggio 1881, il *Canto novo* è già *work in progress*, e le letture darwiniane sono già attestate nel 1880 se a Filippo De Cecco scrive di essere pronto a "entrare bene armato e corazzato nello *struggle of life*, come si esprime Carlo Darwin". Darwin venne a morte il 19 aprile 1882: il *Canto novo* era forse ormai finito davvero, ma il rinfocolarsi d'interesse nei mass media del tempo attorno alle teorie evoluzionistiche non sono state senza conseguenze su alcuni punti fermi della sua ideologia che il pescarese ha fissato. Jacob Moleschott commemorò Darwin il 25 giugno 1882 "a nome degli studenti dell'Università di Roma". Allora D'Annunzio non segnò alcun riscontro, ma quando nel 1887 fece la profusione solenne all'Università di Roma venne fuori su "La Tribuna" con un articolo dagli irrefrenabili entusiasmi, come sapeva fare lui: *Per una festa della scienza*: "...Nessun uomo, io penso, ha come Jacob Moleschott la virtù di comunicare l'entusiasmo della Scienza e la fede nell'avvenire dell'umanità poetare su la natura... Chi pratica per qualche tempo l'aula dov'egli insegna, si sente tutto rinnovellare e porta quindi nel considerar la vita criterii più vasti e più sani. Io che non faccio professione di scienza, ma di poesia, consiglio la frequentazione...". E difatto, a stare alla profusione pubblicata dell'82 questo Moleschott doveva essere un bel tipo di *poseur*: nelle prime tre pagine non



parla che di Ariosto, Omero, Leopardi, Goethe, Ovidio e poi costella il suo dire più scientifico di riferimenti a Manzoni e d'Azeglio e famiglie ecc. Comunque nello scritto dannunziano dell'87 Moleschott viene coinvolto in un discorso di storia della scienza di Giuseppe Sergi, dove l'evoluzionismo darwiniano incide su tutto il sistema "perché tanto nelle scienze quanto ne' diversi generi di arte, avviene una selezione naturale con la sopravvivenza dell'organismo più adatto", la prima di una delle varie equivalenze a cui, fra il ficeto e il tragico, D'Annunzio ha tenuto fede per tutta la vita.

Sul declinare della vita, ormai vizioso storico di sé stesso e del proprio mito e della propria favola, gli riaffiorano e gli s'incrociano nella memoria un detto memorabile del Moleschott (di cui si proclama discepolo e seguace ricambiato nella stima e nell'affetto) a proposito del *Piacere*: "odora di sperma" e un altro di La fille royne nel ficcagli le mani nel cranio lunatico: "ce pauvre Gabriel si plein de génie et de spermatozoïdes". Ritornano in un autoritratto di artista che il D'Annunzio intendeva inserire in un progettato romanzo del '26, rimasto inedito e che pubblichiamo per gentile dono di anni fa di Emilio Mariano. Serve a farci capire il simulacro di D'Annunzio, come si è venuto costruendo nel tempo, quello che ha creduto di sé e quello che ha fatto credere, scendendo nelle più intime fibre del proprio essere, un po' illudendosi, un po' illudendo.

#### ALLEGATO DI INEDITI

*L'estrema acuità de' miei sensi: la vista, l'udito, il palato, e gli altri sensi, e quelli di là dai cinque. L'estrema mobilità onde nasce una espansione estrema. Il bisogno di esprimere tutto quel che mi appare per segni. Il bisogno di creare continuamente me stesso, e di trasformarmi, per segni e per abitudini, per immagini e per melodi.*

*...La coordinazione involontaria — della mobilità e della vigoria muscolare, del desiderio carnale, della voluttà, della ricerca insaziabile nella voluttà, della destrezza, della prestezza, della grazia animale — con le apparizioni della vita interna, con le immagini, coi pensieri, con gli indovinamenti...*

*Ecco, una immagine — che nasce nella mia mente - agita i miei muscoli, mi solleva, mi fa balzare, mi assomiglia all'irrequietudine ferina.*

*Alle origini della mia vita, il bisogno di donare, l'impazienza di arricchirmi per il domani — nel senso spirituale e nel suntuario.*

*...L'istinto sessuale, l'ebrietà, la crudeltà sono alle radici della mia potenza d'espressione, della mia arte più alta...*

*Do a tutte le cose la mia stessa plenitudine, la mia stessa gioia di vivere, la mia stessa avidità di godere.*

*(La vittoria, il senso della vittoria sul nemico... I ritorni dalle imprese aeree di notte...).*

*La grandezza della mia arte è in concordanza perfetta con l'eccesso del mio*

*vigore fisico, con l'eccesso del mio dono cotidiano. Il mio getto d'arte, il mio getto di poesia è simile al getto del mio seme virile.*

*(Lolotte: "Ce pauvre Gabriel, si plein de génie et de spermatozoïdes").*

*La mia arte è orgogliosamente uno stato di vigore animale, uno stato di desiderio eretto, un impeto di assalto e di possesso.*

*Le immagini e i desideri della vita intensa, da me percepiti, si trasmutano nelle mie immagini e nei miei desideri.*

*Così io creo la donna che mi piace, mentre la pènetro e la posseggo. Per ciò, nella lussuria, nell'eroismo, nell'arte, io esercito la stessa energia vittoriosa [dopo l'aggettivo: vittoriosa, un punto e virgola, che tolgo] che faceva e fa un solo spazio ideale della Vita e della Morte.*

[Hermia]

*Nei rumori della notte la nota fondamentale è il canto dei grilli: una vibrazione quasi dolorosa, che sembra una qualità dell'ombra.*

*Il canto del gallo, simile a quello udito sul canale, al tempo della cecità, al tempo del Notturmo.*

*L'uggiolare di un cane. Poi il latrato disperato e concorde di tutta la muta, il mormorio della fontana e del rivolo. La sirena del battello sul lago.*

*Esuffii intermessi, come dell'agonia di un petto smisurato — che fanno fremere il grande elce, tremare e stormire tutte le foglie: forse disfarsi e cadere le ultime rose.*

*Dei grilli prossimi si ode il cri-cri (acridi) che segu i nervi. Ma i lontani compongono un suono eguale simili al romore di una cascata nei monti.*

[11 set. 1929]

*Il mazzuolo del calafato - Il martello del fabbro - infaticabili.*

*A notte l'acridi dei grilli.*

inv.nro 14501

[Violante]

*Nello smarrimento del "rinato", fra le materie preziose, prende egli il libro di Alcione — pone la mano su l'Oleandro, legge —*

*La vita delle parole*

[La bocca velata]

*Nella vicenda dei ricordi — il sopravvivere dell'amica fedele che vide il collegio di Prato, Volterra, San Gimignano, la Versilia, La Versilliana, e che porta la sabbia del Tirreno nel vaso di maiolica toscana e la pigna ancor verde — verdebrana — che odora —*

*(Alcione, i cani, i cavalli, le porte graffiate, il pianto degli umili).*

EURIALO DE MICHELIS

*Canto novo, vient de paraître*

Il punto che ha destato la mia curiosità, e vorrei destarci la vostra, è questo: come mai, da che venne, il clamore che suscitò al primo apparire, esattamente un secolo fa, il *Canto novo* di Gabriele d'Annunzio? Sconosciuto l'autore non era: "ignoto ieri, già quasi celebre oggi", poteva scrivere di lui presentandone due sonetti nel giornaleto "La Farfalla", Milano, 5 giugno 1881, uno poi passato a occuparsi d'altro che di poesia, Filippo Turati. Quasi celebre infatti, dopo la segnalazione che il 2 maggio 1880, e altre due volte di nuovo, ora con incoraggiamento augurioso, ora con duri altolà, ne aveva fatto nientemeno Giuseppe Chiarini, nientemeno nel maggior foglio letterario del tempo, il "Fanfulla della Domenica", e prima e poi numerosi critici<sup>1</sup>, qualcuno anche di là dai confini; nonché per la notizia del suo infortunio mortale, da lui stesso diffusa quanto bastasse per far subito seguito con la smentita<sup>2</sup>. Una "stecchettata", la definì un critico amico, Mario Foresi<sup>3</sup>, cioè avvicinando il caso a quello di Olindo Guerrini fintosi nei *Postuma* editore delle poesie di uno premorto. "La brutta notizia fu smentita ma restò la glorificazione funebre", tale il bilancio dell'operazione fatto dallo stesso D'Annunzio dodici anni dopo<sup>4</sup>. Infine, a continuo ricalzo, i bozzetti narrativi e le poesie pubblicati nel "Fanfulla della Domenica" e dappertutto altrove. Presto le poesie recavano l'avvertimento "dal *Canto novo*", la prima volta in quel massimo foglio romano, 20 novembre 1881, a familiarizzare i lettori col titolo, stimolante a forza di incontrarlo stam-

pato; con particolare rilievo di fregi e l'indicazione dell'editore Sommaruga, il stesso, 12 febbraio 1882. Il contratto seguì soltanto il 2 aprile, ma nella rivista dell'editore, "Cronaca bizantina", Roma, il libro era stato annunziato "d'imminente pubblicazione" già il 1° febbraio, seguito giorno per giorno in tipografia dall'impazientissimo autore.

S'intende dunque l'attenzione che premiò il laborioso lancio; ma tanta accoglienza, perché? A riprendere in mano il libro, dico il testo del 1882, c'è da sentirsi arricciare il naso al sonetto che l'apre a guisa di dedica: "O strana bimba da li occhioni erranti, / misteriosi e fondi come il mare", ecc., scipito meno che ingenuo, quasi offerto alle note di qualche musicchiere del tempo; con quella "strana bimba" di mistero così povero, quegli "occhioni erranti", di cui si ricordava con fastidio il Carducci cinque anni dopo, gennaio 1887: "Ahimè! come seguitano a perseguitarmi i feroci ragazzi italiani (...) co' soliti versi, con le solite bimbe dai soliti occhioni", ecc.<sup>3</sup>

Certo, non tutti i sonetti del *Canto novo* sono del genere, benché più di solito non diversa la resa; anche i non belati come quello di dedica, ma narrativi, sulla traccia talora puntuale del recente *Vita dei campi* del Verga, 1880, bastino i quattro in sequenza di cui è protagonista un Rossaccio, memore di Rosso Malpelo anche nel nome. Su ventidue sonetti, solo tre in qualche misura si salvano: "i dolcissimi baci avvelenati" su cui chiude il I del Libro IV, e l'ultimo della raccolta, "Io mi affretto a le pugne", ecc., lì il tono e il magistero del prossimo *Infermezzo di rime* già si presentano; inoltre il VI del Libro V, di cui diremo più avanti. E non che spiaccia in se stessa l'alternanza di rime e barbare: *Rime e ritmi* si dichiarerà senza scandalo la raccolta 1899 del Carducci; spiace lo scarto immediatamente avvertibile fra tanta facilità o faciloneria e la fattura sostenuta di quasi tutte le barbare: direi proprio in funzione, o anche in funzione, del non cantabile metro. Va aggiunto che, anche guardando alle sole barbare, temi vi s'incontrano patentemente malfusi, nel contesto in cui predomina l'immagine di un'avventante giovinezza innamorata sensualmente di sé e della vita. Vedete un "funereo / corteo", cioè proprio un funerale, con "qualche singhiozzo di strozza umana", "sotto la tragica luce immensa", nell'alcaica II, Libro III; "i materni aneliti", nell'elegia III, Libro IV. E già costì i "cupi rantoli di strozze fameliche", i "singulti di laceri petti, infantili / gemiti, aneliti, misere bestemmie..."; sono queste le "scariche di socialismo feroce", che l'autore vi metteva compiaciuto in rilievo scrivendone il 30 aprile 1882 all'amico Paolo de Cecco<sup>4</sup>. Meno e più *apertis verbis* nelle barbare III e IV del Libro III, IV del Libro IV; non senza punte fra strappalacrime e barricardiere: "Ecco, sento che muoio; ma a casa, perdio, non ci torno: / noi si muore a la strada, peggio che cani, noi!"

Inabile in verità il metro barbaro a salvare i luoghi anzidetti, li aggrava semmai, per la flagrante contraddizione fra il metro aulico e il linguaggio terra terra, veristico; talora altresì dove il tema suona nell'altra chiave, vedete il "moka" che fuma "su da la tazza" nell'alcaica III, Libro I, gli "abbaiamenti di Selma", cioè la cagnetta di Lalla, nella II, Libro IV. D'altronde, non proprio novissimo il metro da suscitare clamore per sé dopo anni di barbare carduccia-

ne, anzi moda a certuni quasi già fastidiosa, nemmeno nuovo all'autore dell'*Ode a re Umberto*, marzo 1879, e dei successivi *Primo vere* 1879, 1880; non spiega esso lo straordinario consenso, anche di vendita, nel dilagante discutere limitando che ne è un aspetto, quale salutò il libro del ragazzo di non ancora vent'anni, anzi appena diciannove, li aveva compiuti da nemmeno due mesi, il 12 marzo. Vedete infatti. Se qualche testo del *Canto novo* era ancora in fase di elaborazione il 26 marzo 1882, per esempio l'elegia III del Libro III trascritta quel giorno in forma qualche po' diversa in lettera a Elda Zucconi<sup>5</sup>; se l'insieme della raccolta era ancora soggetto a ripensamenti il 21 aprile, quando come saggio e anticipo il "Capitan-Fracassa", Roma, pubblicava due strofe alcaiche che poi non vi apparvero; alcuni dei componimenti accolti risalgono a oltre un anno prima, quando ne aveva diciotto. "Aprile '81 - aprile '82", dice la data in frontespizio, ma l'elegia in tutti esametri che chiude il Libro III è ancora anteriore, apparve in rivista il 16 gennaio 1881<sup>6</sup>.

Davvero un successo enorme, tanto più a misurarlo sul mercato ristretto che aveva allora la merce libro in Italia; lo si tocca con mano nel moltiplicarsi delle edizioni, anche senza stare alla notizia troppo euforica data da Vincenzo Morrello<sup>7</sup>, che la princeps, explicit 5 maggio 1882, consegnata dalle poste all'autore il giorno 12 mentre si trovava a Cagliari, o a Nuoro in giorno immediatamente successivo, durante un'escursione in Sardegna incominciata il primo del mese, era esaurita al ritorno. Cioè il 20 o 21 maggio, quindici giorni dopo l'explicit<sup>8</sup>; del 22 è datata da Roma una lettera di Gabriele all'amata, Elda Zucconi, del 23 una al Marradi che dice di aver trovato "jeri sera alla *Cronaca [bizantina]* la tua cartolina, ero tornato proprio allora da un viaggio avventuroso in Sardegna"<sup>9</sup>. Sta il fatto che la princeps del maggio era di 500 esemplari; un'edizione economica, cioè senza i disegni del Michetti che illustravano quella, reca l'explicit 15 novembre 1882 e l'indicazione 3<sup>o</sup> migliaio; una III edizione, 4<sup>o</sup> migliaio, nella "Cronaca bizantina", 16 gennaio 1883, figura già pubblicata; del 10<sup>o</sup> migliaio fu una IV, annunciata il 16 maggio 1884; del 1885 una VI<sup>10</sup>. Se non ne seguirono altre, fu perché nel 1885 il Sommaruga subì un processo che il 18 febbraio lo ridusse in domicilio coatto a Prenestina, e poi in carcere, la casa editrice finì; l'ultimo numero della "Cronaca bizantina", 16 marzo, contiene un saluto all'editore nei guai. E fra gli echi di stampa che subito fecero del libro un avvenimento, la recensione del *Canto novo* nel "Fanfulla della Domenica", 4 giugno 1882, non era una semplice recensione, era un articolo di firma illustre, Luigi Capuana, stampato al posto d'onore, occupava intera la prima pagina (salvo un angolino a piè della quarta colonna). Per intendere: dalla fondazione del settimanale, tanto onore era stato riservato solo agli articoli sulle poesie del Carducci, a firma di Enrico Nencioni, 7 marzo 1880, 2 aprile 1882; e sì, di Vittorio Betteloni, 28 marzo 1880, ma in grazia della presentazione dal Carducci firmata.

Infine, annoteremo un altro segno del gran successo che aureolò il *Canto novo*: cioè il fatto che in tutte le bibliografie dannunziane, da quelle di Roberto Forcella, 1926, e di Giulio de Medici, 1928, e in tutti gli studi critici sull'autore, compreso il nostro *Tutto D'Annunzio*, 1960, compreso il catalogo curato

da Ferdinando Gerra per la Libreria Antiquaria Pregliasco, Torino, 1972<sup>4</sup>, fra i libri gemelli del 1882, *Terra vergine*, *Canto novo*, primo figura il *Canto novo*, invece primo fu l'altro, con fortuna analoga di echi stampa e di vendita. "Ti mando la *Terra vergine*", scriveva il D'Annunzio al De Cecco nella lettera 30 aprile 1882 dianzi citata: "A giorni, il 'Canto novo'". Infatti: proprio il 5 maggio, explicit della raccolta di versi, nel "Capitan Fracassa", Roma, poté leggerci un articolo su *Terra vergine* (l'explicit non figura), a firma di Uriel *alias* Ugo Fleres, che alludeva al *Canto novo* come libro che "uscirà a giorni"; il perché i due libri non uscirono insieme lo si apprende nel bollettino bibliografico annesso al n.9 di "Cronaca bizantina", 1 maggio 1882, dove l'editore, mentre avverte di avere "posto in vendita" fra l'altro *Terra vergine*, aggiunge di essere costretto a rimandare al 5 del mese la pubblicazione, fra l'altro, di *Canto novo* "in causa dello sciopero tipografico"<sup>5</sup>. Nessun dubbio pertanto: primo uscì *Terra vergine*; sarà il clamore suscitato dal *Canto novo* a respingere in secondo piano, come uscito dopo, il libro di bozzetti. Perfino in qualche pubblicità del Sommaruga; per esempio in "Cronaca bizantina", 1 giugno 1882.

## II

Giova intanto, per avvicinarsi al problema che abbiamo proposto, volgere uno sguardo all'ambiente letterario entro cui il *Canto novo* piombò come un sasso a far maremoto; badando esplicitamente alla poesia in versi.

E anzitutto, forza è incontrare Giosue Carducci, titolare di letteratura italiana in una primaria università, vi era stato chiamato *honoris causa* nel 1860 che aveva venticinque anni; attivissimo in cattedra, e prima e poi in libri e periodici come autore di saggi critico-storici, nonché di poesie; non ancora senatore del Regno, ma già oggetto di lusinghe regali, che non avevano atteso ma provocato, composta e stampata nel 1878, l'ode *Alla Regina d'Italia*. Operante anzi dominante senza rivali era egli in quell'ambiente, basti il dilagare dei metri barbari; ma poco meno che un monumento da riverire, primi i molti che gli erano stati scolari sui banchi, cessatogli intorno quell'accanito discutere che in approvazione o in dispregio è appassionamento, e significa perdurare pungentemente vivo, chi è discusso così, in chi lo discute. Anche il tono, la materia delle sue poesie dopo le giovanili, quel tanto di superiormente pacato che alle generazioni venture spiacerà come "di professore", contribuiva alla reverenza insieme, e a qualche cosa che se non era tutt'altro contrario, lo preparava.

Dall'altra parte altri nomi sorgevano, pronti magari presto a eclissarsi, ma intanto tenevano il campo; badando ai nati fra il Carducci e il D'Annunzio: Panzacchi, Cavallotti, Fucini, Costanzo, De Amicis, Graf, la Contessa Lara, Marradi...; certo, attenti al Carducci, ma riallacciati attraverso la Scapigliatura e il Giusti a un pulito e immiserito Manzoni. Il "manzonismo de gli Stenterelli", irrideva il Carducci in *Davanti San Guido*, 1887; e fin dal 1882, 1 maggio, nella "Cronaca bizantina" dell'editore del *Canto novo* scorso testé sulle bozze<sup>6</sup>, lodando i versi di un giovine, Guido Mazzoni, trovava modo di dir la sua contro "la poesia, secrezione naturale del sentimento"; cioè contro chi,

scambiando "per arte la materia rozza e inferiore", ritenga "che la poesia non muore e non può morire fin che c'è e ci sarà una mamma che allatti o culli il suo bambino, finché ci sarà una donna che pianga o rida". Ancora, nel 1886, a proposito di altri versi del Mazzoni, apprezzati bensì come tentativo "d'introdurre tra noi una poesia parlata, domestica, delle cose pietose e solenni ma vere, di tutti i giorni, come si dicono da tutti", obiettava (dico poco) di non capire perché scritti in versi; infatti "la poesia, come arte e come forma, io credo non abbia ragione d'esistere se non con l'intonazione montata almeno d'un grado su la prosa"<sup>7</sup>.

Tale invece, di tono basso, quotidiano, parlato, era la zona in cui venivano operando i poeti a cui alludevamo; non escluso, anzi in prima linea, il fedelissimo del Carducci, Giuseppe Chiarini, ai cui versi non presiedeva affatto l'amico Carducci ma un testo decisamente minore quanto all'arte, se arte può dirsi, il medesimo avvertibile ad apertura di pagina in tutti i nuovi venuti, diciamo un testo in vetrina con le prime *Odi barbare*, 1877, l'abbiamo alluso di sopra: i *Postuma* di Lorenzo Stecchetti *alias* Olindo Guerrini, allegrone e buontempone anche nella burla con cui si fingeva editore di un premorto di tisi. Chi corrucci il ciglio lo spiani, fu allora col Guerrini e con gli altri un modo di continuare a tener presente fra noi, dopo la Scapigliatura, dov'era risonato più esplicito a firma di Emilio Praga, l'esempio oltremontano delle *Fleurs du mal*, dal Carducci sostanzialmente ignorato. Vero è che ieri nel Praga, in seguito nel Guerrini-Stecchetti, poco dell'autentica voce del Baudelaire era dato cogliere, fuorché immiserita come quella del Manzoni; ciò ne rimaneva tuttavia, lo scantonamento dal tono alto, irrinunciabile (abbiamo visto) al Carducci; anzi dichiaratamente un rifiuto: formulato appunto dal Chiarini, nella prefazione ai propri versi in volume<sup>8</sup>, stesa in forma di lettera precisamente al Carducci; che teorizzava e auspicava una poesia in domestici panni, a cui splenda la mediocrità del buonsenso, e com'egli scriveva, "degnà di piacere ai bambini". Una formula che vale un'intera *ars poetica*, e un intero trattato a confutarla.

"Una delle solite strizzatine delle *Odi barbare* e delle *Postume*", così nel "Fanfulla della Domenica", 15 maggio 1881, un recensore anonimo liquidava le *Liriche* di un certo Bartocci-Fontana, neppure il nome proprio del poverino si salvò dall'oblio. Non diversamente, ivi stesso, 24 ottobre 1880, quando D'Annunzio, la vigilia del *Primo vere* rifatto, mandò fuori i versi per la nonna morta raccolti nel libretto *In memoriam*, un recensore, anonimo anche lui ma subito fu noto che vi si celava il Chiarini, aveva denunciato riecheggiarvi i versi di quei due, Stecchetti e Carducci, e anzitutto di lui stesso Chiarini, i quali anch'essi però (lo dicemmo) erano "strizzatine" dei *Postuma*. Ignaro di ferire amaramente, non tanto il D'Annunzio, che era di spalle buone, e senza indugio accettò e si adeguò allo sgarbato giudizio cercando di recuperare e distruggere le copie distribuite del libro, quanto uno fuori causa, il Marradi, per non avere il Chiarini "pensato che a sé", col trascurare nel libro incriminato i riecheggi di lui Marradi, che a suo parere ce n'erano molti<sup>9</sup>. I quali poi anch'essi, non c'è scampo, erano "strizzatine" dei *Postuma*.

Non vogliamo nascondere, quando primamente ci punse la curiosità che diede origine alla presente ricerca, il proposito era di venire scorrendo con voi qualcuna delle raccolte poetiche immediatamente anteriori al *Canto novo*; lette per nostro conto, o rilette, le abbiamo, ma ci sono cascate le braccia a intrattenerci qualcosa più che col modulo a tutte comune, abbiamo detto quale. Altri ci si sono dedicati con meritoria pazienza: Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi in un'antologia del 1947; Ettore Janni nei postumi tomi III e IV dei suoi *Poeti minori dell'Ottocento*, 1958; Luigi Baldacci nell'antologia di egual titolo in due tomi, 1953, 1958<sup>20</sup>. E se fra le osservazioni, tutte di prima mano, che quest'ultimo come gli altri ragionò in premessa delle singole scelte, piace sottoscrivere la preferenza che egli dà alla Contessa Lara, in genere presa troppo sottogamba, omessa addirittura da Ulivi e Petrocchi: "la Musa in vestaglia", dice lo Janni; a parte che il giudizio del Baldacci salva colei per i versi del 1883 in poi, al *Canto novo* posteriori; la sincerità di tono che li avvalorava non esce da una illimpidita, talora struggente ripresa dei modi e toni di un Praga, di uno Stecchetti, rientrano nel restante quadro coevo.

## III

Maggiore discorso parrebbe dover consentire Giuseppe Aurelio Costanzo, anziano di vent'anni al D'Annunzio; di abbastanza fama ma nel tempo che prendeva ala il *Canto novo*, che appunto una piccola antologia del Costanzo scegliessero di stampare in propria pubblicità col titolo *Versi* e la sigla editoriale del Sommaruga, i Fratelli Centenari, tipografi abituali di costui, explicit 15 luglio 1882. Il *Canto novo* circolava sì e no da due mesi. Edizione bellissima, inquadrata ogni pagina da fregi *liberty* rosso pallido sul tipo di quelli che ornano la "Cronaca bizantina", eguale il tracciato per ogni componimento ma diverse per ciascuno le illustrazioni incastonate, e commentato ciascuno da altri disegni d'inchiostro nero agli occhietti e in chiusa; tipograficamente un gioiello. E certo, qualcuna fra le prime poesie del Costanzo, anche per lui quelle che sottolinea il Baldacci, conservano una grazia d'idillio nient'affatto volgare; sebbene per mia parte dubiterei che siano da avvicinarsi al Saba, come il critico suggerisce, fuorché per il poco o tanto che anche nel Saba sa di stantio. Comunque, se allo Stecchetti li vien da pensare, è al più gentile, *Il guado nei Postuma*. Presto però il fondo letterariamente stantio, e sentimentalmente scontato, invaderà ogni sua prova, misto a una disarmata ovvietà di linguaggio in funzione di realismo putativo; allo Stecchetti del *Guado* subentra quello del Guerrini successivo, *Nova polemica*, del 1878. Tali caratteri decisamente sgradevoli si accentuano quanto più il poeta ambirà allargare il respiro a quadri umanamente e socialmente impegnati. Basti il suo testo allora più celebre, oggi è molto ricordarne il titolo, *Gli eroi della soffitta*, del 1880; intorno al quale poco rimane da aggiungere al giudizio del Croce<sup>21</sup>: "Poemetto? È, invece, un saggio sociologico, in cui tutto lo sforzo dello scrittore si appunta nel classificare gli spostati (...), ritrarre il necessario decorso delle loro vite, giudicarli nei rapporti con la società e col progresso. Onde, in luogo di rappresentazioni,

si accalcano le definizioni".

Più complesso il caso di Arturo Graf, cinque anni più giovane, culturalmente agguerrito, ma tutt'insieme, più vecchio; per la materia, se non proprio al Leopardi, come altresì nel ricalco stilistico i Maccari della cosiddetta scuola romana qualche lustro addietro, egli si rifà ai romantici tedeschi principio di secolo, non senza uno spolvero di linguaggio veristico ("in malora" e simili), in cui si torna a sentire il Guerrini: inteso a fare sghignazzo sopra e contro l'esibito dolore. Quasi il prossimo "Ridi pagliaccio" di quello che il D'Annunzio dirà l'"elefantesco" Ruggero Leoncavallo<sup>22</sup>. Il rispetto che lo circondò deriva un po' dalla sua figura di professore universitario, decoroso storico di letteratura anche se marginale dopo il De Sanctis e accanto al Carducci, un po' dai temi delle poesie, peggio che seri, funerei. Così nella raccolta *Medusa*, apparsa l'anno del *Primo vere* rifatto, 1880, vi si ripetono, spesso a suggello dei componimenti, versi come: "Trista è l'anima mia sino alla morte", "Tutta un'infinità di cose morte", "Signore Iddio, mi scampa dalla vita!"; e altrettali, da toccar ferro. Sennonché agli esclamativi finali il poeta arriva dopo un remeggio maldestro, in cui prevale la paziente versificazione: proprio come se egli, da una parte predisponga la trama (stavamo per dire) del ragionamento, e poi la verseggiasse; solitamente in quartine per lo più endecasillabe a caccia di rime, non senza lungaggini che suonano zeppe, prima di sciogliere il "come dovevasi dimostrare" dell'ultimo verso. Quella raccolta ebbe tre edizioni, noi ne possediamo una ristampa 1920; ma a porgere ascolto al Graf poeta può dirsi che furono soprattutto i colleghi universitari torinesi, ultimo Vittorio Cian, contagio di infatuazioni nessuno.

Qualcosa diremo infine di un altro, anziano di undici anni al D'Annunzio, il "mite poeta Giovanni Marradi", tale restò per definizione e lo ricordò il D'Annunzio nel *Libro segreto*<sup>23</sup>; quello stesso, nient'affatto mite, che aveva preso cappello per esserne stato scopiazzato nel libretto *In memoriam* senza che il Chiarini ci si fermasse. Poesia elementare la sua, quanto sociologica o pensatoria si presentavano quelle del Costanzo e del Graf. "Poeta della natura", fu detto, e *Fantasie marine* s'intitola la raccolta poetica del 1881, alla quale il Chiarini, quasi in risarcimento della mancata menzione fra i riecheggi dell'*In memoriam*, dedicò quasi quattro colonne, di cui una e mezzo in prima pagina, nel "Fanfulla della Domenica", 16 ottobre di quell'anno. Sì, tirando in lungo il discorso con l'inserirvi fra l'altro tre strofe di cui l'autore taciuto è il D'Annunzio, dal *Primo vere* 1880, *Idilli marini*, I: che (sia detto in parentesi) fu l'unico cenno del Chiarini su quella "seconda edizione corretta a penna e fuoco" anche per compiacere a lui, un'intera sezione vi era a lui dedicata. In privato lo ringraziò donandogli un proprio libro con dedica, per *Canto novo* si limitò a scrivere una letterina al Sommaruga, 26 maggio<sup>24</sup>: "... un gran caro volume, caro per tutti i rispetti. Non si poteva parlarne meglio di quello che ne ha parlato il Nencioni<sup>25</sup>. Che suona un modo di "fuori mi chiamo". Non per nulla nell'articolo sul Marradi la citazione del *Primo vere* rifatto era ad abominio per la "porcheria" della materia trattata, a rincalzo di rimproveri analoghi mossi al recensito; infatti, neanche al Marradi il critico pudibondo perdona im-

moralità e sconcezza, e per esempio che un amore del poeta, sconcio o no nei particolari, sia adulterino. In componso, anche di una precedente raccolta di lui, *Canzoni moderne*, 1879, ne loda "la ricchezza, la fragranza e freschezza di lingua, di ritmo e d'immagini". E del nuovo libro: "Quando è animato dal sentimento della natura; il Marradi fa quasi sempre versi splendidi (...); splendidi per immagini, per colorito, per suono, splendidi e veri"; sebbene, *in cauda venenum*, tanto splendore non gli impedisce di osservare più avanti, con linguaggio criticamente approssimativo ma si fa intendere: "La maggior parte delle sue poesie mi paion fatte più per volerle fare che per isfogo di una vivida sensazione". Anche nel Marradi si avvertono, fra quelle del Carducci paesista, le "strizzatine" dei *Postuma*; con una cantabilità a fior di pelle, rinforzata di esclamativi. Tutto sommato, una voce scarsamente incisiva, anzitutto in lui che la modula, impossibile che incidesse negli altri; dimenticata nell'atto stesso che volentieri ascoltata. E meno male i tratti paesistici delle poesie giovanili, fra cui quelle che il Chiarini, salvo per gli adulteri, lodò; in seguito, sempre più disoccupato di dentro, pur sempre fiso al Carducci, affronterà i temi storico-patriottici, che subito gli diventano d'accatto, deleterie ormai nel ricordo le *Rapsodie garibaldine*, 1899-1907, che proprio in quanto tutte scontate sollevarono provincialmente qualche rumore.

Talché, per concludere su questo punto: se tanto esito ebbe per la fortuna dell'autore di *Primo vere* la breve fra reprimenda e lode che il Chiarini gli dedicò nel 1880 ("une médaille et le fouet", gli decretava poco dopo a rincalzo un critico francese, Marc Monnier<sup>28</sup>), e così poco l'articolone dell'anno dopo dedicato al Marradi, si può dedurre che l'autorità di uno scrittore cresce, o non cresce, per conto suo, gli autorevoli che li imboniscono adempiono poco più che l'ufficio di mosche cocchiere.

## IV

Riprendendo ora in mano il *Canto novo*, leggete dove, nell'elegia XIII, Libro I, il D'Annunzio definisce ciò che avverte distinguerlo dall'autore per antonomasia di elegie, Ovidio: "... non a te fido vili pianti o lascivi amori, / strofe diletta". Parimenti, anzitutto ciò lo distingue dai colleghi contemporanei: nel *Canto novo* niente pianti più o meno vili, le parole del Carducci contro "la poesia, secrezione naturale del sentimento", non potrebbero davvero applicarsi al D'Annunzio 1882; il quale, tempo due anni, al rimprovero che nelle sue opere il sentimento mancasse, risponderà "placidamente", racconta Matilde Serio<sup>29</sup>: "Voglio che non ci sia il sentimento, anzi, quando nasce spontaneo, io lo tolgo. - E perché? - Così".

Così pure, nel *Canto novo* amori sì, ma niente anfibologie di analisi psicologiche, quali poi a cominciare dall'*Intermezzo di rime*; e spaesate, come se non ci fossero, le "scariche di socialismo feroce" che il giovane autore ci teneva a sottolineare agli amici. Il tema per cui il *Canto novo* fu il *Canto novo*, è sostanzialmente uno, subito erompe nei versi di seguito a quello che segna la differenza da Ovidio: "... Balzami libero vivo ne 'l seno / il cuore, a 'l gran mag-

gio, a 'l gran selvaggio canto // che palpita a 'l bosco, che palpita a 'l mare, che sale / su da la verde messe, su da la vigna in fiore, // che immenso ondeggia pe' glauchi cieli diffusi, / nembo d'effluvi, turbine di polline, // ne 'l sole ne 'l sole ne 'l sole, esultante, squillante, / tonante...". Un'avventante giovinezza innamorata sensualmente di sé e della vita, tale indicammo in principio l'immagine a cui si distingue il *Canto novo*, più spesso in suono di grido, così nei versi citati; variazione del tema, non negazione né obnubilazione, le note vorremmo dire lunari, diciamo in sussurro, che intonano alcuni componimenti, senza venir meno l'adorazione della bellezza sensibile, tema futuro di *Alcyone*, che le esprime e assapora. A voce alta o sommessa, tale subito il *Preludio* e interi i Libri I e II della raccolta, rispettivamente quattordici e sedici barbare, senza pausa di nemmeno un sonetto; nel III sei barbare su dieci, tre su cinque nel IV.

E certo: mettendo a confronto la princeps del *Canto novo* col testo 1896 dichiarato "edizione definitiva", troppa s'impone la diversità non soltanto di sapienza retorica che inalza, e comunque allontana quest'ultimo dal testo 1882; non una vecchia opera emendata, magari riscritta, ne risulta radicalmente un'opera nuova. Caduti tutti i sonetti, stechetti e verghiani, caduto ogni accento troppo veristico, Lalla, il moka, la cagnetta Selma, le "scariche" di spunti sociali; ora la prosa ai versi gemella non è più la bozzettistica di *Terra vergine*, è quella altrimenti scandita, vitrea, delle *Vergini delle Rocce*, preludio alle Laudi. Perciò, sempre quando qualcuno, Ugo Ojetti nel 1939, ieri 1978 un dannunzista singolarmente esperto, Federico Roncoroni<sup>30</sup>, per dare esempio del *Canto novo* 1882 recò versi di quella che nell'edizione 1896 figura l'alcaica XI del *Canto dell'Ospite*, non resistemmo a precisare che essa nella princeps non ci stava, anzi è l'unico componimento (oltre le "offerte votive", inquadatura della raccolta) inserito nuovo *ex imis* tra i rifatti sui testi di allora. Nondimeno: "Canta la gioia!", così incomincia l'alcaica aggiunta; "Canta l'immensa gioia di vivere, / d'essere forte, d'essere giovine, / di mordere i frutti terrestri / con saldi e bianchi denti voraci", ecc. Tanto è suo del D'Annunzio il sentimento qui espresso, in forma diversa gli accadrà di ripeterlo vent'anni dopo due volte, nel *Notturmo*, nella *Licenza alla Leda senza cigno*: "La vita non è un'astrazione di aspetti e di eventi, ma è una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare"<sup>31</sup>. Per allora, quei versi del 1896 erano intesi, e più nelle strofe seguenti, a rileggere il vecchio testo in chiave di Zarathustra, ignoto nonché estraneo al D'Annunzio nel 1882 (e dappertutto fuor di Germania), lo lesse dieci anni più tardi<sup>32</sup>; e interpretato a proprio modo, subito ci si era sentito respirare a pieno agio. Ma se magari, in lettera del 1895 al Morello, proiettava il sé di oggi nel sé di altri/ieri quando si dichiarava nicciano nel *Canto novo* 1882 indipendentemente dal Nietzsche<sup>33</sup>; buon lettore di se stesso, buon critico *al di là* *artifici*, fu a isolare rileggendosi il tema della "gioia di vivere", a isolarlo e accentuarlo nell'alcaica ultimamente composta. In questo senso, se, date alla mano, commettono errore, non s'ingannano i dannunzisti che badando al tema adducono come esempio significativo del testo 1882 l'alcaica del 1896.

In pratica, quella "gioia di vivere" già nella princeps si esplica nell' avida presa di possesso del mondo, sotto specie dell'immedesimazione del poeta nelle creature animali, e attraverso esse nella natura, mare alberi cielo. Nasce così, esplicita o implicita, l'esaltazione del poeta sopra se stesso: "Io - grida entro una voce - non son io dunque un nume?", "E non il dio è in me;" (IV, XIII, Libro I); un'autoesaltazione che più di solito lo immedesima, appunto, coi giovani guizzanti animali: il "bianco cefalo" del *Preludio*, l'"agile pardo" e il "giaguaro famelico" delle elegie V e X, Libro I, il "tigre in caccia" del sonetto XIII, Libro III; parimenti l'amata un'aquila, una pantera, un'antilope, una daina, un'onza in amore (III, VIII, Libro I; II e XI, III, XIII, Libro II). E la coppia insieme, "due serpi in caldo" (VIII, Libro I), quando non sono "due vergini tronchi / da le conserte floride rame" (I, Libro II).

Perciò, poco più del metro richiama nelle barbare del giovinetto il suo maestro di barbare; l'amore al paesaggio, la pagana libertà di respiro nel poeta che vi sta immerso, si spogliano del sentimento fieramente vibrato della dignità umana, loro lievito nel Carducci, donde protagonista legittimo nel paesaggio si faceva innanzi la Storia; nulla ne resta, oltre l'entusiasmo puro, che della poesia sembrò ai lettori ripetere la condizione primordiale, ideale del canto. Così del resto, al colmo della propria esperienza poetica, nel 1899, a proposito del *Sogno d'un Tramonto d'Autunno*, teorizzerà il D'Annunzio medesimo: "Il grido, l'elevazione della voce istintiva, è alle origini del Canto"<sup>15</sup>. Ricordate? La poesia "con l'intonazione montata almeno d'un grado su la prosa", era stata la formula del Carducci; nel D'Annunzio nessun possibile accostamento alla prosa, grido senz'altro.

Tuttavia, al grido *sine materia*, materia bisognava pur darne, cioè un sostegno di durata alla presa di possesso del mondo, tema dei temi; a ciò soccorre, minimo di svolgimento tematico, la descrizione delle cose di cui è fatta l'onnipresente Natura. Il naturalismo un po' grosso e corposo, immanente in qualità di grido negli eccessi ferini, tocca dunque gli eccessi contrari, descrittivo-paesistici; lo si vede nel vocabolario, tanto naturalistico da dar luogo a scherzi, come tale che derivi pari pari da un trattatello scolastico di Storia Naturale. Un critico, Francesco Fiorentino<sup>16</sup>, indifeso anche quale, "la Storia Naturale di Aloisio Pokorny, adattata all'uso de' nostri ginnasi dal Lessona e dal Salvadori"; e non era scherzo soltanto, se fra i libri presi a prestito dal D'Annunzio nella biblioteca del Cicognini durante l'anno scolastico 1880-1881 figura anche quello<sup>17</sup>: le cerambici, le diomedee (nome scientifico degli albatrici), i cròtali, le naje, e un'altrettante varietà di piante palustri e acquatiche, lemne, vallisnerie, nenúfari, schiame. E dappertutto cose, nell'immediata sensazione che danno, fra loro frammiste: acque, foglie, animali, odori, e colori colori; un descrittivismo che cerca suggestività nel prepotente consegnarsi alla pagina, colori su tavolo meglio che in quadro finito: "In faccia a la vecchia scrostata rossiccia muraglia / batte ferocemente il sol meridiano; // fuor de la muraglia su l'indaco chiaro de 'l cielo / canta la nota verde un bel limone in fiore" (X, Libro III).

È la ragione per cui, se una materia siffatta cerca a sua volta svolgimento di durata maggiore, le giova ma insieme gode di restare nell'ambito della vita ele-

mentare, dei sensi. Così dove quella, che in altra ispirazione sarebbe l'analisi delle psicologie, sforzandosi a sottigliezze introspettive cede il passo all'analisi fisiologica: il sangue "ricco d'ossigeno" (XIII, Libro II), il filtro d'amore che circola "per ogni vena da 'l cuore a 'l cérebro" (III, Libro I); eccetera. Ovvero, dalla zoologia alla botanica: le selve "l'anima / de' pollini senton negl'imi / òvuli scendere da le antère" (I, Libro II). O con reciproca metamorfosi di vita animale e vegetale, dove il poeta "aggrovigliarsi per tutti i muscoli / sentiva i nervi che si faceano / radici", e via via i capelli "come / un cespuglietto selvaggio a 'l sole", il sangue come "tepidà linfa vermiglia", il "core giovine, tubere / de 'l vegetale novo" (IX, Libro II).

Davvero, nato ieri il poeta di *Primo vere* nella scia spesso ripetitiva del Carducci, e dello Stecchetti-Guerrini nell'*In memoriam*, qui non c'è spazio di pensare al Carducci, tanto meno ai *Postuma* dello Stecchetti; e con i minori che pur ieri occupavano le cronache di poesia, il Costanzo il Graf il Marradi, per non dire la Contessa Lara, per non dire il Chiarini, men che meno col povero Francesco Italo Giuffrè di cui un'allegria stroncatura fra le anonime del "Fanfulla della Domenica" fu del D'Annunzio<sup>18</sup>, rapporto nessuno, fuorché di stacco o di strappo. L'urto che scosse l'ambiente letterario italiano all'apparire del *Canto novo*, non deve dunque sorprendere; quello che "novo" si annunciava fin nel titolo, nuovo era travolgentemente, oltreché di nome, di fatto, in un senso meno contingente e vorrei dire anedddotico che non ci sia stato decifrato stamane nelle intenzioni socialiste dell'autore da Ivanos Ciani.

## V

A questo punto potremmo chiudere il discorso, per poco di inedito che rechi a illustrazione del libro ormai centenario. Senonché qualcosa ci sembra utile aggiungere su un problema, marginale ma forse non tanto, sorto in anni recenti circa la fonte letteraria di ciò che nel *Canto novo* risulta più nuovo nel quadro italiano del secolo.

Alludiamo precisamente alla zona dove la vita vegetale e la vita animale si esaltano reciprocamente sul minimo comun denominatore della pienezza donde nasce la spinta riproduttiva del singolo; che è la zona, talora esplicita, talora meno, per cui Ettore Paratore nel 1964 in via indicativa, e nel 1979 Guy Tosi con raffronti testuali, sostennero fonte precipua intanto del primo D'Annunzio un romanzo 1875 di Emile Zola, *La faute dell'abbé Mouret*<sup>19</sup>; secondo il Tosi, già in alcuni luoghi del *Primo vere* 1879, e in *Terra vergine*, *Canto novo* (per non dire i racconti del libretto 1884, *Il Libro delle Vergini*). Nessun dubbio invero: in quel romanzo il naturalismo, allora con varie sfumature linguaggio comune europeo, esplose in forma paradigmatica quanto più, come sempre lo Zola, non tende a esaltarsi in poesia, si preoccupa di affermare una tesi; si capisce la tentazione di assurgerlo, magari retrospettivamente guardando, a matrice di tutta l'arte coeva. Senza dire il divertimento d'immaginare il "sub-

bilioso" del Cicognini, collegio di preti, leggere "di nascosto" (così egli stesso racconterà molti anni dopo<sup>71</sup>) testi proibiti, e accanto ai poetici del cantore di Satana man mano che uscivano, assolvibili in grazia del magistero classico arricché della virtù educatrice, benché laica, della materia e del tono, altresì un romanzo come quello, provocatorio nel mettere in scena senza veli una "faute" senza eufemismi sessuale in persona di un "abbé".

In proposito però, ci perdonino il Paratore e il Tosi, noi restiamo scettici; diciamo circa la seconda delle due letture proibite del collegiale, che si possa inalzarla all'autorità di fonte. Non che egli in quegli anni non divorasse meno e più sotto il banco tutto ciò su cui riuscisse a metter le mani, così fece con le *Odi barbare* del Carducci quasi appena che uscite, novembre 1878; e benché di amena lettura non ce ne siano fra i molti libri presi in prestito alla biblioteca del Cicognini<sup>72</sup>, interessato certamente anche ai romanzi di cui gli giungesse rumore. Fra i possibili, suggerirei di metterne uno di Ivàn Turgènev, 1876, intitolato *Nov'* in russo (cioè "novale"), ma *Terres vierges* nella traduzione francese l'anno dopo in vetrina, anzi *Terra vergine* al singolare nel lungo riassunto che ne diede la "Rivista Europea" con brani tradotti, nei fascicoli da dicembre 1876 a marzo 1877, siglato F.R.; la rivista si pubblicava a Firenze, perciò facilmente accessibile al collegiale di Prato. Come romanzo tipicamente e soltanto "sociologico" anche in quel sunto, poco ne sarà rimasto al giovinetto troppo diversamente orientato, se ebbe modo di procurarselo e pazienza di leggerlo, ma il titolo sì, che al singolare figurava anche nella disamina che ne fece Angelo De Gubernatis in "Nuova Antologia", Roma, marzo 1877, questa nella biblioteca del Cicognini arrivava; da esso par proprio che derivino il titolo una prosa e il libro che la raccolse seguita da altre otto, uscito a paro col *Canto novo*, anzi (sappiamo) un po' prima.

Ma il D'Annunzio stesso, fatto uomo, ricorderà di aver meritato in collegio "la predilezione d'un buon naturalista barbuto che si stupiva del mio fervore studioso, dalle mie domande implacabili essendo incitato a ricercare", ricorderà di avervi frequentato "appassionatamente il piccolo museo di cose naturali"<sup>73</sup>. Di più: dobbiamo a Giuseppe Fatini la notizia che fra i libri presi in prestito dallo scolaro di prima liceo alla biblioteca del Cicognini, ce n'era un altro di Storia Naturale oltre quello del Pokorný, nientemeno il fondamentale di Charles Darwin, *Dell'origine dell'uomo*; e a Pietro Gibellini, sulla scorta di una lettera inedita all'amico Paolo de Cecco, del 1880, la conferma non soltanto di codesta lettura, dell'entusiasmo che gli suscitò. Non per nulla, nel 1885, un intrinseco del poeta, Edoardo Scarfoglio, a proposito del *Peccato di maggio* nell'*Intermezzo di rime*, ma anche del *Canto novo*, poteva osservare: "Questa poesia è una emanazione delle teoriche darwiniane, che insegnano a considerare l'uomo nella natura come un qualunque essere animale"<sup>74</sup>. E il D'Annunzio ancora quattro anni dopo, in lettera l' 1° febbraio 1884, per incoraggiare un altro amico, Vittorio Pepe, in alcune sue difficoltà, tirava fuori quel testo: "Non ti spaventare della lotta: è la lotta per la vita, *the struggle for life* del Darwin, la lotta inevitabile e inesorabile"<sup>75</sup>. Davvero: non si saprebbe immaginare un testo più accreditato a nutrire il naturalismo del giovinetto, anche e

soprattutto nella reciproca contaminazione di vita umana e animale.

Conferma ulteriore ne sia un'altra lettera dell'ancora collegiale a uno dei suoi professori, Tito Zucconi, il padre di Elda, 3 maggio 1881; che scioglie un inno alla Scienza, appunto in sede e ai fini della propria poesia: "Tutto quel che mi resta a fare è questo: studiare il mutato concetto scientifico odierno, studiarlo profondamente e farne sangue del mio sangue, assimilarlo insomma, rinfancarmene le midolla. / Questo al Carducci, per esempio, manca"<sup>76</sup>. E in un sonetto del *Canto novo*, VII del Libro V, e terzo di quelli che per riuscita distinguiamo fra gli altri, vedete l'ultima terzina, in che termini quasi proprio scientifici rielabora un concetto che in altro contesto culturale era stato del Foscolo nei *Sepolcri*. Il discorso del sonetto è rivolto a un naufrago in mare, non travagliato più dal "senso / spasmodico de l'odio e de l'amore"; concludendo: "e t'inviluppi, germe inviolato, / monade pura, ne 'l riflusso immenso / de la materia che giammai non muore". Cosicché non dovrà sorprendere, nel *Libro segreto*, in discorso sopra *Il Piacere*, sentirlo dichiararsi a quel tempo "discepolo e seguace di Jacopo Moleschott"<sup>77</sup>; non era stata improvvisazione *ex abrupto* per la "Tribuna", 4 novembre 1887, nella cronaca dedicata alla lezione con cui il Molescott inaugurò l'anno accademico universitario, questa uscita a sentenza: "Omai anche in materia di letteratura il critico ha da essere scienziato. Ha da escire in fine da quella subbietività in cui lo costringevano i preconcetti speculativi (...). Andiamo ad imparare il metodo alla scuola di Jacopo Moleschott; e mettiamoci a studiare fisiologia! Lasciamo almeno sulle panche ogni bassa scorie sentimentale"<sup>78</sup>. Dove torna asserita (fra l'altro) la connaturale antipatia del D'Annunzio per la "poesia, secrezione naturale del sentimento".

## VI

Ma per *La faute de l'abbé Mouret*, questo è il punto: quale rumore poteva essergliene giunto fra le mura del Cicognini? Bensì reso anche italiano nel 1880 (da uno di scarso nome, Bruno Sperani); ma nella *Bibliographie de Zola en Italie* messa insieme da Gian Carlo Menichelli in una collana diretta proprio dal Tosi<sup>79</sup>, una voce sola lo riguarda, lo studio di Felice Camerini, *Dalla "Curée" alla "Faute de l'abbé Mouret"*, nel periodico "L'Arte drammatica", Milano, 24 e 25 luglio 1875. Che sembra troppo indietro nel tempo per aver detto nulla a uno che contava allora dodici anni. Sta il fatto inoltre che nessun cenno sul romanzo in questione è reperibile nelle lettere via via conosciute che il giovinetto scriveva dal collegio *ex abundantia cordis* agli amici lontani, così al De Cecco nel 1880 per il libro del Darwin, e nello stesso anno allo stesso De Cecco per un altro romanzo dello Zola, *Nanà*, appena uscito, questo con larga eco immediata nella stampa italiana<sup>80</sup>; a ciò, se non abbiamo cercato male, sullo Zola si potrebbe aggiungere solo un cenno in lettera a Elda Zucconi 18 febbraio 1882<sup>81</sup>: "Jeri, cioè stanotte, sono stato al Veglione dell'Apollo per pren-



dere appunti che mi serviranno in una prossima lunga novella sociale, in uno studio *dal vero su documenti umani*, come dicono i Zoliani". Dove il richiamo non comprova nessuna frequentazione particolare con lo scrittore in questione, solo una conoscenza orecchiata sulle formule dei giornali. Quanto alla *Faute de l'abbé Mouret*, la prima volta che questo titolo s'incontra sotto la sua penna, sarà in una cronaca del Duca Minimo, "La Tribuna", Roma, 24 maggio 1885, a proposito di un'esposizione parigina di fiori: "...un roseto immenso che fa rammentare le pagine mirabili della *Faute de l'abbé Mouret*". A Parigi non era andato, l'informazione gli veniva dai giornali francesi, non stupirebbe che vi avesse attinto anche quel richiamo letterario; meno ancora, che col passar del tempo si fosse procurato il romanzo. E a ruota nella "Tribuna", sempre il Duca Minimo, 27 maggio, 13 giugno 1885, due citazioni, se non della *Faute* in particolare, dell'autore; certo anche sull'invito del fatto che dal 26 novembre 1884 il giornale dove il D'Annunzio scriveva aveva incominciato a pubblicare un altro romanzo, *Germinal*.

Vero è che recensendo per primo *Terra vergine* nel "Capitan Fracassa", Roma, 5 maggio 1882, lo ricordammo di sopra, uno diventato subito intrinseco del giovinetto inurbato, non foss'altro per la necrologia e poi l'antinecologia scritte di cuor pieno alla notizia fasulla del suo infortunio mortale, Ugo Fleres, affermava che *La faute de l'abbé Mouret* "vi sta sempre al pensiero leggendo i bozzetti del D'Annunzio", ma aggiungeva: "... il quale pure non ha letto quel romanzo". Da chi aveva avuto la notizia? Dall'unico che poteva dargliela, l'interessato; ciò potrebbe renderla meno credibile, così attento lo si conosce a nascondere le proprie fonti, ma diventato tale dopo la campagna circa i suoi "plagi", promossa dal vindice Enrico Thovez, 1895, 1896. Invece non le nascondeva affatto nella lettera 1884 a Luigi Lodi<sup>9</sup> (benché poi non spedita) a proposito della polemica sulla verecondia; non nelle note apposte all'*Isaotta Guttadauro ed altre poesie*, 1886, li ricordava il Flaubert, il Marot, il Villon, Charles d'Orléans, le traduzioni di Judith Gautier dal giapponese. E nel *Piacere*, 1889, il romanzo di Andrea Sperelli, alterego dell'autore non solo in qualità di poeta, non temerà di analizzare nei termini seguenti il disporsi di colui a scrivere versi: "Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale data da un altro poeta (...). Una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofe"<sup>10</sup>. Perché dunque, tanto più giovine, avrebbe dovuto negare la conoscenza del romanzo zoliano, se invece l'aveva letto? Tirarlo in causa sarebbe stato metterlo in valore i propri bozzetti, prendere le distanze, nonché dal Verga, dai vari De Amicis, Fucini, sprovincializzarsi; tanto più che l'amico Fleres era lungi dall'adopter l'accostamento per rinfaccio di plagi, indicava nient'altro che una consonanza di atteggiamenti, lusinghiera comunque.

Un formicolio di vita elementare, dei sensi, al minimo comun denominatore del sesso, "un univers (riassume il Tosi) où le même élan sensuel traverse et trouble la plante, l'animal et l'homme"; tale il *Canto novo* e tale la trama in cui restano coinvolti l'abate Mouret e Albine nel parco del Paradou in rigoglio

selvaggio. Ma due anni prima del romanzo zoliano, nelle *Nuove poesie* del Carducci, 1873, andate a rileggere gli sciolti *Rimembranze di scuola*, cioè non soltanto i primi tre versi a cui si ferma il Tosi, lì il tema delle "nozze", degli "amori" fra il sole e la terra è esplicito ma troppo generico per stimolare raffronti col *Canto novo*; leggete più avanti, dopo il verso 21:

... a i pigolanti nidi  
parlar, custodi più, gli alberi antichi  
pareano, e gli arbuscelli e le ronzanti  
api ed i fiori sospirare al bacio  
de le farfalle; e steli ed erbe e arene  
formicolavan d'indistinti amori  
e di vite anelanti a mille a mille  
per ogni istante,

eccetera. Non soltanto l'atmosfera-ambiente che poi sarà dal Paradou, anche i singoli temi in cui si circostanzia e concreta sono quelli, compreso il tema dei connubi sessuali; vedete i fiori che sospirano al bacio delle farfalle, steli erbe e arene che formicolano di amori indistinti.

Non mica, s'intende, che lo Zola, refrattario in genere a voci esterne al proprio ambiente francese, e concessivo (lui!) col Manzoni<sup>11</sup>, avesse bisogno di attingere in quella poesia del Carducci un modello, un esempio, abbiamo pur detto che tale era il tema comune del naturalismo europeo. Non altrimenti, se fra l'altro la donna del *Canto novo* è detta "pantera", e "pantera" è Elda Zucconi in almeno tre lettere<sup>12</sup>, la stessa immagine ricorre in una del Carducci a Lidia, 20 agosto 1872, dove dice di un ritratto di lei a cui egli dà baci, e il ritratto non li respinge: "... Non li respinge, è vero: ma guarda, e tace, e par sorridere della mia illusione, del desiderio mio vano. Ah pantera!"<sup>13</sup>. Un testo per lunghi anni ignorato, non si può farlo derivare dal *Canto novo* di dieci anni dopo, ma nemmeno viceversa.

Se dunque di un *la*, come poi Andrea Sperelli, abbisognava il giovinetto D'Annunzio per intonare il *Canto novo*, oltre in genere quello venutogli dal Darwin, *Rimembranze di scuola* del Carducci faceva al caso benissimo; per di più di uno che gli era familiarissimo, maestro confessato anzi proclamato e vantato.

## VII

Guardando le cose più da vicino, ricordate i versi di *Ora gioconda* nel *Primo vere* 1879, già essi fatti risalire dal Tosi alla descrizione zoliana del Paradou: "... e le farfalle bianche su' fiori vivaci di giugno / con un disio d'amore battono l'ale"; invero calzante e immediato il richiamo ai versi su cui ci fermammo nella poesia del Carducci, le farfalle i fiori l'amore, nessun bisogno di tirare in causa il Paradou. S'intende poi, ancor meno convince trascogliere qui e là sin-

goli verbi sostantivi e aggettivi dal *Canto novo* e *Terra vergine*, nonché dai racconti del *Libro delle Vergini*, 1884, per riportarli a verbi sostantivi e aggettivi, simili e magari eguali, trascelti qui e là per entro il testo zoliano: la comunanza del tema di fondo spiega anche qui le sparse coincidenze testuali, dove lo sono. Sepolto da tanti anni il Thovez, meglio non mettersi a calcarne le orme quando dipingeva il D'Annunzio comporre "i suoi mosaici poetici con in una mano la penna e le dita dell'altra fra le pagine di qualche autore"<sup>10</sup>; cioè, nel nostro caso, pur con spirito filologico anziché denunziatorio da parte del Tosi, dipingerlo interrompere a ogni tratto la frase per mettersi a sfogliare le pagine dello Zola 1875 in cerca del verbo sostantivo o aggettivo utile a un determinato passaggio.

Un esempio anche qui, dove all'amplesso *en plein air* fra l'abate e Albine, "le parc applandissait formidablement" ("formidablement"<sup>11</sup>). Osserva il Tosi: proprio così nell'alcaica *Fantasia pagana* del *Primo vere* 1879, a un amplesso *en plein air* "parea che il cielo e la terra / plaudissero a 'l delirio sublime"; parimenti, osserva ancora il Tosi, nel *Canto novo*, elegia VIII, Libro I, dinanzi allo spettacolo di un amplesso esclama il poeta: "Plaudite, plaudite, plaudite, / come un popolo a 'l circo, piante colline, mare!" Ma se il Paratore<sup>12</sup>, per la "protesta contro il Cristianesimo negatore della vita e dell'amore", leggibile nel romanzo zoliano, chiamava in causa l'ode carducciana *Alle fonti del Clitumno* a stampa nello stesso giro di tempo, 1876, poi nelle *Odi barbare* 1877, anche l'immagine del "plaudire" vi si trova testuale, nell'ultima strofe; anzi già nell'epitafio *Ad Alessandro D'Ancona*, del 1871, poi nella raccolta *Nuove poesie*, 1873. Proprio i libri su cui s'infiammò alla poesia il quindicenne del Ciccognini; il quale subito nell'*Ode a re Umberto*, 1879, era stato pronto a far sua l'immagine messa innanzi in quel verbo: "... e le fanciulle dietro plaudenti / in mezzo a' fiori..." E in un pitiampo del *Primo vere* 1880, *Nuvoloni*, cessata la pioggia di cui stillava la fanciulla amata: "... più verdi plaudivano i colli / da 'l fondo a noi", ecc. Sì, nei due testi carducciani il "plaudire" era dei monti "e i boschi e l'acque" al canto del poeta, o del mare al cielo e al lido, parimenti nella poesia di *Primo vere*; ma estenderlo al caso dell'amplesso era quasi d'obbligo nel contesto dove tema di fondo è quello sessuale.

Più grave la forzatura per cui il romanzo dell'abate Mouret viene elevato a fonte, non solamente del poetino in erba, altresì di tutto D'Annunzio. Era stato Guido Mazzoni nell'agosto 1884, discorrendo della novella *Le Vergini*<sup>13</sup>, ad annotare che "Giuliana non è altro che l'abbé Mouret fatto donna"; riprende l'osservazione il Tosi, aggiungendo che "la remarque s'applique bien davantage à d'autres héros et héroïnes de D'Annunzio, qui, tous et toutes", come l'abate e Albine, vivono nello stesso universo sessuale comune a piante animali e uomini. E certamente: costruiti intorno al tema del sesso sono non alcuni ma tutti i futuri eroi maschi e femmine del D'Annunzio, uno solo ne escluderei, Dario del *Compagno dagli occhi senza cigli*; ma il sesso esisteva prima e indipendentemente dall'abate Mouret, sembra troppo vederci sempre e comunque l'influsso di quel romanzo. O dovremmo ravvisarlo altresì leggendo di Ermione nella *Pioggia nel pineto*, "molle di pioggia / come una foglia"<sup>14</sup> e della

sua "veste / verde che odora / ad ogni passo / come un cespo ad ogni fiato", nel *Novilunio*?

Per suo conto, già il Paratore aveva indicato operante di libro in libro del D'Annunzio codesto influsso specifico, nell'*Innocente*, nelle *Vergini delle Rocce*; e perfino nella "mort parfumée" della Pisanelle, la gran meretrice della "comédie" omonima, 1913, soffocata sotto fasci di rose per ordine della Regina, come Albine scelse di morire suicida asfissandosi col riempirsi la camera di profumatissimi fiori. Una morte, quella della "comédie", lo obiettammo altra volta al Paratore<sup>15</sup>, che, fiori a parte, sembra meglio ricordarsi la morte della Salomé di Oscar Wilde sotto gli scudi per ordine del tetrarca Erode.

Lì e altrove, serve tutt'al più, e basta, ricondurre le invenzioni dell'adulto D'Annunzio al naturalismo *generaliter*, punto di partenza suo e di quello scorcio di secolo, ma non più che punto di partenza per chi, come lui, presto aveva dissolto il naturalismo, almeno dal 1893, l'anno del *Poema Paradisiaco*, nel successivo ambiente-atmosfera del secolo, il simbolismo. Troppo semplice, delusorio infine, insistere nel tirare in causa il romanzo, presto invecchiato, dello Zola; tranne, appunto, come esempio particolarmente tipico del naturalismo, dal quale il D'Annunzio partì.

## NOTE

1) Prima del *Canto novo* gli interventi dannunziani del Chiarini furono: sul *Primo vere* 1879 in "Fanfulla della Domenica", Roma, 2 maggio 1880; su *In memoriam*, ivi, 24 ottobre 1880; su *Primo vere* 1880 (ne cita tre strofe), ivi, 16 ottobre 1881, in articolo sul Marradi. Poiché nel terzo caso non era detto l'autore delle strofe cit., l'articolo sfuggì alle bibliografie dannunziane.

2) In proposito Anna Balzani, *Bibliografia della critica dannunziana nei periodici italiani dal 1880 al 1938*, Roma, Archivio Italiano Cooperativa Scrittori, 1977; piuttosto sommario al nostro controllo degli anni 1880, 1881. Sulla scorta dei dati raccolti, cfr. della stessa studiosa, *La prima produzione dannunziana nei giudizi dei contemporanei: 1880-1887*, Roma, Atti e Memorie dell'Arcadia, Serie 3<sup>a</sup>, vol. VI, fasc. 4<sup>a</sup>, 1975-1976, e vol. VII, fasc. 1<sup>a</sup>, 1977.

3) Per la notizia della morte, basti *Uriel* (= *Ugo Flerex*) in "Capitan Fracassa", Roma, 22 novembre 1880; per la smentita, il medesimo, ivi, 27 novembre 1880.

4) Nell'"Arre", Firenze, 17 gennaio 1881.

5) In lettera 14 novembre 1892 a Hérelle, tradotta con le altre in francese da Guy Tosi, cfr. *D'Annunzio a Georges Hérelle*, Paris, Denoël, 1946, p. 128. Nel testo originale si conservano in microfilm al Vittoriale, da cui quello della lettera cit. ci è stato favorito.

6) Si legge in *Edoardo Scarfoglio, Il libro di Don Chisciotte*, nuova ediz. riveduta, Milano, Mondadori, 1925, pp. LII sg. Sul troppo lenti progressi della stampa cfr. le lettere 17 febbraio, 3 marzo, 23 aprile del D'Annunzio a Elda Zuconi, che stanno in copia dattiloscritte al Vittoriale, ai n. 25936, 25946, 25984 del *Catalogo delle lettere di Gabriele D'Annunzio al Vittoriale*, "Quaderni del Vittoriale", Gardone, XLII-XLIII, 1976.

7) In lettera aperta al direttore del "Resto del Carlino", Bologna; *Opere*, XXV, pp. 236 sg.

8) In *Filippo Masci, La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Alere Flamman, 1950, pp. 29 sg.

9) *Catalogo delle lettere cit.*, n. 25964.

10) Nel "Preludio", Ancona.

11) In *Gabriele D'Annunzio* Roma, Soc. Libreria Editrice Nazionale, 1910, p. 40. An-

che inesatto che del *Canto novo* il D'Annunzio "aveva corretto le bozze in Sardegna", le aveva corrette prima del viaggio. La notizia che "il *Canto novo* è uscito" arrivò a Cagliari, risulta da lettera 12 maggio 1882 a Elda Zucconi, *Catalogo delle lettere* cit., n. 25991; ma forse il libro arrivò a Nuoro (così dice lo *Scarfoglio*, op. cit., p. 156), dove i viaggiatori furono dal 13 al 17.

12) La lettera a Elda Zucconi nel *Catalogo delle lettere* cit., n. 25993. Quella al Marradi in art. di Giuseppe Fatini, "Rivista di Livorno", n. 5, 1957.

13) Ricaviamo gli ultimi dati da *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio* compilata da Giulio de Medici, Roma, ediz. del Centauro, 1928, p. 28; secondo cui la IV ediz. fu del 1884, "10<sup>o</sup> migliaio", e di seguito una VI, ancora "10<sup>o</sup> migliaio". O il migliaio si riferisce a ciascuna delle due ediz.; oppure è sbagliato il numero dell'ediz., o del migliaio.

14) Cfr. ancora: Enrico Falqui, *Bibliografia dannunziana*, Roma, Ulpiano, 1939 (e in ediz. riveduta, Firenze, Le Monnier, 1941); Marino Parenti, *Bibliografia dannunziana essenziale*, Firenze, Sansoni, 1940; Filippo Masci, *La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio*, cit.; Emilio Mariano, *D'Annunzio*, Milano, Nuova Accademia, 1959; Mario Praz - Ferdinando Gerra, *Gabriele d'Annunzio: Poesie. Teatro. Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966; Ezio Raimondi, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969; Federico Roncoroni, introd. a *D'Annunzio: Poesie*, Milano, Garzanti, 1978. Solo il D'Annunzio fu esatto, citando *Terra vergine* per primo, e per secondo *Canto novo*, in lettera a Hèrelle 14 novembre 1892 cit.; e Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978, messo sull'avviso da un nostro saggio, *Gli anni romani di D'Annunzio*, in "Studi romani", Roma, aprile-giugno 1976.

15) Cfr. anche il D'Annunzio in lettera 15 aprile 1882 a Elda Zucconi, n. 25984 del *Catalogo delle lettere* cit.: "Sai? Il *Canto novo* ha trovato un altro intoppo nello sciopero degli operai-tipografi. Tutte le stamperie sono deserte e i lavori sono interrotti". Coincidenza curiosa, proprio quel 1<sup>o</sup> maggio in cui doveva uscire il *Canto novo* e non uscì, vennero impiccati a Chicago, per comportamento sul lavoro, alcuni operai, donde il 1<sup>o</sup> maggio saltò in tutto il mondo a festa del lavoro.

16) In proposito cfr. *Di un maestro inverso*, dello stesso D'Annunzio, *Prose di ricerca ecc.*, II, Milano, Mondadori, 1962, pp. 546 sg.

17) *Opere*, XXVII, pp. 176 sg.; XXIII, pp. 384 sg.

18) Bologna, Zanichelli, 1902.

19) Il risentimento del Marradi si sfogò in due lettere a Giovanni Marrenghi, cfr. Giuseppe Fatini, *Il Cigno e la Cicogna*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 297-302; con l'avvertenza che la lettera ivi seconda, datata maggio 1881, è del 1880 e precede l'altra, così correse il Fatini nell'art. in "Rivista di Livorno" cit., aggiungendo quella 23 maggio 1880 che segnalava al Chiarini i "furti" del D'Annunzio. Il 3 aprile si lamenterà di nuovo col Marrenghi, per essere stato copiato "a man salva" nel *Primo vere* 1880; cfr. sempre op. cit., p. 181.

20) L'antologia *Ullivi-Petrocchi*, Roma, Colombo; dello Janni, Milano, Rizzoli; del Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi.

21) *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1929, p. 232.

22) *Prose di ricerca ecc.*, I, Milano, Mondadori, 1958, p. 973.

23) *Prose di ricerca ecc.*, II, cit., p. 918.

24) Riportata in Baldacci, *La prima produzione dannunziana ecc.*, cit., p. 384, nota 7.

La notizia del dono di un libro con dedica, in Fatini, op. cit., pp. 208 sg.

25) Nella "Domenica letteraria", Roma, 21 maggio 1882.

26) In "Bibliothèque Universelle et Revue Suisse", Lausanne, giugno 1880, p. 536. Del giudizio restò compiaciuto il D'Annunzio che lo trascrisse poco poi all'amico Giovanni Cucchiari, cfr. "Nuova Antologia", Roma, gennaio 1949; e ancora nel 1892 in lettera cit. a Hèrelle.

27) In "Fanfulla della Domenica", Roma, 13 luglio 1884; a proposito del *Libro delle Vergini*.

28) *L'Opium* nell'Avvertimento premesso a *Versi d'Amore e di Gloria*, II, Milano, Mondadori, 1968, p. XIX. Il Roncoroni nel saggio premesso a *D'Annunzio: Poesie*, cit., p. LXXX.

29) *Prose di ricerca ecc.*, I, cit., p. 307; *Romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1964, p. 1352.

30) Lo documentò Guy Tosi in "Italianistica", Milano, settembre-dicembre 1973.

31) *Morello* op. cit., p. 62.

32) In lettera ad Angelo Conti, non datata ma del 1899; "Nuova Antologia", Roma, 1 gennaio 1939, p. 26.

33) Nel "Giornale napoletano della domenica", Napoli, 2 luglio 1882.

34) Cfr. Fatini, op. cit., p. 220.

35) Nella rubrica dei libri letti, 12 febbraio 1882. Che la recensione al Giuffrè, lunga quasi una colonna, è del D'Annunzio, lo dice lui in lettere a Elda Zucconi, 10 e 14 febbraio 1882, n. 25930, 25933.

36) *Il Paratore in Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1968, pp. 87-91, 105 sg., 194 sg.; 231. Il Tosi in "Quaderni del Vittoriale", Gardone, marzo-aprile 1979.

37) In *Prose di ricerca ecc.*, II, cit., p. 548.

38) Cfr. Fatini, op. cit., p. 99; e Tomaso Fracassini, *Gabriele D'Annunzio convivente*, Roma, Casa del Libro, 1935, pp. 68 sg.

39) *Prose di ricerca ecc.*, II, cit., p. 195.

40) Il Fatini, op. cit., p. 99. Il Gibellini in introd. a *Terra vergine*, Milano, Oscar Mondadori, 1981, pp. 5 sg. Lo *Scarfoglio*, op. cit., p. 223. Sul darwinismo, tema della cultura fine Ottocento anche italiana, cfr. ora l'ampio e bel saggio di Vittorio Roda, *Evoluzionismo e letteratura "fin de siècle"*, attento soprattutto a Pascoli, Fogazzaro, D'Annunzio, in *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Memorie 1980-1981 della Classe di Scienze Morali*.

41) In *Pagine disperse* a cura di Alighiero Castelli, Roma, Lux, 1913, p. 35.

42) Nel gruppo di lettere a Tito Zucconi, pubblicate da Emilio Mariano in "Quaderni dannunziani", Gardone, XXVI-XXVII, 1963, p. 1456.

43) *Prose di ricerca ecc.*, cit., p. 672.

44) *Pagine disperse* cit., pp. 390 sg.

45) *Publications de l'Institut Français de Florence*, 4<sup>e</sup> série, n. 3, 1980.

46) La seconda lettera è datata, 28 dicembre 1880; pubblicata da Mario Vecchioni, *Lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Paolo De Cecco*, nel vol. *Collettaneo D'Annunzio a Roma*, Roma, Palombi, 1955, p. 160. Sull'eco di *Nanà* in Italia, cfr. la *Bibliographie* del Menichelli, cit., pp. 47 sg.

47) *Catalogo delle lettere* cit., n. 25937.

48) Anche in facsimile di autografo nel vol., *Primo vere. Canto novo. Intermezzo con interpretazione e commento di Enzo Palmieri*, Bologna, Zanichelli, 1953, pp. 447-457.

49) *Romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1968, p. 150.

50) Cfr. *Edmondo De Amicis, Ritratti letterari (1881)*, Milano, Treves, 1937, p. 83 sg.; nell'articolo-intervista intitolato *Emilio Zola polemico*.

51) Del 26 marzo, 14 luglio 1882, e senza data; *Catalogo delle lettere* cit., n. 25964, 26027, 25896.

52) In *Lettere*, VII, p. 142.

53) Nella "Gazzetta letteraria", Torino, 4 gennaio 1896; poi nel vol., *L'arco d'Ulisse*, Napoli, Ricciardi, 1921, p. 45.

54) Op. cit., pp. 194 sg.

55) In "Rivista critica della letteratura italiana", Firenze.

56) Nel saggio *Paratore e D'Annunzio*, "Quaderni del Vittoriale", Gardone, gennaio-febbraio 1979, pp. 72 sg. Il luogo del *Paratore*, op. cit., p. 194.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI

### *Canto novo* al di là di Carducci

La presenza carducciana del *Canto novo* appare, tutto sommato, molto laterale e quasi soltanto illusiva e allusiva a quelle che sono le forme più caduche del sublime formale arcaicizzante, ricostruito dal Carducci, soprattutto negli anni delle *Odi barbare*, con un'operazione insistentemente intesa a legare in modo stretto il ritorno all'indietro, verso il sogno romano e verso le prosopopee innografiche, con l'operazione analoga di restaurazione metrica e di trasposizione morfologica verso pretesi modi originari, lontani dal parlato quanto più sia possibile, per lo più del tutto irriferribili a effettivi usi dei primi secoli (onde il Carducci proprio non può essere chiamato un purista, ma piuttosto l'inventore della morfologia di una lingua storicamente inesistente, anche perché ha da apparire perfettamente consona con quel mondo puramente ideale e fantasticato che è quello della "bellezza antica" e della risognata Roma trionfante, mentre non deve avere rapporti con la lingua effettivamente parlata all'interno della delusiva Italia unitaria, priva di slanci ideali e di audacie e di gloria, e involgarita piuttosto dalla medietà borghese, che nella lingua della comunicazione si manifesta in modo evidente e dannabile).

Nel *Canto novo* D'Annunzio accetta del modello carducciano due aspetti soltanto: il metro e la morfologia arcaicizzante, che si manifesta soprattutto nella cura presso che totale nell'evitare la preposizione articolata: "bimba da li occhioni erranti"; "il tuo sorriso no 'l potei fermare" (con l'unione abbastanza

curiosa della forma cletta "no 'l con l'amacolato); "de 'l colle"; "a 'l sole ed a l'acqua"; "fra ' pioppi"; "pe 'l fiume torpido"; "a 'l mare"; "ne 'l grembo"; "da 'l trionfo de l'edere"; ecc. È una norma che D'Annunzio segue perfino quando il tema non è di carattere lirico-amoroso o descrittivo, ma populisticamente realistico e socialmente polemico: "a 'l padule di Treccati"; "pe 'l ciel meridionale"; "de 'l grecale"; "ne l'occhio maligno"; "su' venti"; "ne' pleniluni vasti"; "le braccia a la furia de 'l tifo"; "il russo de i dormenti"; "un calcio ne 'l ventre"; "la giù ne 'l fondo"; "in faccia a 'l sole"; ecc. Di fronte al carattere fermamente unitario della poesia carducciana, il libro di D'Annunzio è, invece, alquanto vario per quel che riguarda motivi, temi, situazioni. C'è, in sostanza, un'unità delle forme delle preposizioni, indipendente dalla disparità del libro e dall'enorme distanza che c'è fra il linguaggio del *Canto novo* e quello del Carducci barbaro. Accade così che le nobilitate forme della morfologia divengano, nel libro dannunziano, un puro esercizio di omaggio a un'idea di poesia come non comunicazione, se non nei termini della dottrina e della cultura, perfino quando il tema poetico è costituito dalla polemica sociale o dalla rappresentazione della subumanità popolare (quasi quella delle prime prove che D'Annunzio compie nell'ambito della narrativa delle novelle di ambiente abruzzese, ma, in questo caso, lontano dall'elevatezza non colloquiale e non quotidiana e parlata della poesia).

Sembra, in altre parole, che il D'Annunzio del *Canto novo* abbia bisogno di una sorta di autorizzante etichetta sopra il proprio discorso poetico, che è, nella sostanza, ormai ben lontano dal modello carducciano così intensamente presente in *Primo vere*: e si affida allora all'evidenza di una nobilitazione del linguaggio proprio nelle forme che meno, in apparenza, sembrerebbero poter comportare tale funzione di sublimazione linguistica, quali sono le preposizioni articolate (e si aggiunga la costanza con cui D'Annunzio compie l'elisione delle stesse preposizioni articolate, secondo una pronuncia toscana che è estremamente remota dal lessico del libro e dalla stessa ambientazione geografica, che, sì, presenta Fiesole, ma più spesso i paesaggi abruzzesi di acque marine, di fiumi, di macchie, di metamorfosi animali ed arboree: onde appaiono non più che manifestazioni di volontà di elevazione del proprio linguaggio attraverso il modo dotto e toscano e arcaico al tempo stesso: "que' torpidi anori"; "no' gemmanti grappoli"; "su' colli"; "la linfa pe' nodi"; ecc.).

C'è, allora, una divaricazione abbastanza netta e singolare fra il lessico del *Canto novo* e la grafia degli aspetti morfologici: non più, se non in parte, e neppure troppo ingente, carducciano il primo, del tutto esemplata fino alla pedanteria sul modello del Carducci la seconda. Il giovane D'Annunzio viene in questo modo ad ancora collocarsi sotto il segno autorevole del Carducci barbaro, ma unicamente nell'apparenza: né, evidentemente, egli si preoccupa molto della coerenza del paludato disporsi delle forme delle preposizioni con il discorso che svolge in direzioni sempre più lontane dall'esempio del Carducci. C'è, poi, da dire che l'appoggiare sulle preposizioni articolate l'indicazione di estraneità rispetto al parlato e al quotidiano ormai s'incontra, nel *Canto novo*, con un totale dissolversi della linea logico-celebrativa o panoramico-descrittiva

della poesia barbara del Carducci, e anche dei miti di romanità sognata come modello supremo di vita, di etica, di azione, a favore della tensione del verso alla dissoluzione nel ritmo musicale, lento, suavisivo, un poco somnesso, oppure verso una dura e molto esteriore scansione quasi espressionista di atteggiamenti estremi di violenza e di fatica. Le preposizioni paiono, nella forma articolata, distinte e divise, e allora ne deriva un andamento del discorso poetico alquanto allentato o, comunque, poco legato, anzi spesso tendente verso la divaricazione dei singoli momenti del testo e verso una sorta di movimento centrifugo verso i particolari preziosi, verso il sogno, verso l'ambiguità di situazioni immaginate, fantasticate, oniricamente un poco febbrili ed estatiche, verso la metamorficità degli oggetti, verso la risoluzione di spazi e luoghi in atmosfere vaghe, fluttuanti.

Accanto a questi elementi linguistici sta l'omaggio metrico al Carducci barbaro, che è, nel *Canto novo*, ancora profondamente radicato: con testi in distici elegiaci, in saffiche, in alcaiche, in aselepiadee, che comprendono la parte più cospicua del libro dannunziano, accanto a un certo numero di sonetti, tutti di carattere realistico e sociale o psicologico (ma è anche da dire che in distici elegiaci è *Là, come uno spettro inchiodato ne l'angolo buio*, che ha per protagonista Lazzaro miserabile nella strada, mentre i ricchi gozzovigliano nelle loro case, un'alcaica è *Sta seminudo sopra lo scoglio*, così come *È mezzogiorno. La strada allungasi*, tutte e due di decisa polemica sociale, con una rappresentazione cruda e dura della fatica e della contrapposizione delle classi). Il fatto è, tuttavia, che la metrica dannunziana, pur con il chiaro riferimento al Carducci barbaro, presenta una libertà di forme che è lontana dal rigore carducciano. Se si osservano i distici del *Preludio* o di *Ma ancora ancor mi tentan le spire volubili tue*, si può osservare l'estrema varietà dei modi di rendere il metro classico: ottonari, quinari, decasillabi sdruccioli, settenari, si alternano, non senza l'inserzione di versi stravaganti, come il sesto del *Preludio*, "i diamanti liquidi scintillano", o il terzultimo di *Languidi i venti cantano per la freschissima selva*, che suona "passano a torme candido le nuvole" o l'ultimo dello stesso testo: "voluttuosamente dileguandosi".

In realtà, a D'Annunzio importa, molto più della regolarità nel rendere il metro antico, le possibilità che la metrica barbara gli offre di sperimentazione di ritmi alquanto vari e mutevoli all'interno di una struttura che, almeno all'esterno, appare fortemente autorizzata dal grande modello del Carducci. Proprio per questo il verso barbara del *Canto novo* appare per lo più costruito intorno alla ricorrente presenza di parole sdrucciole, che bene simulano la forma dattilica, ma soprattutto bene rendono quel senso di oltranza, di avventura, di ricerca al di là del limite, quel movimento alacre di esplorazione del mondo che è nella celebrazione del mito del giovine quale percorre la sezione più ampia e significativa del libro (e le forme del superlativo, più adatte a fornire i termini sdruccioli al metro dannunziano, rendono anche molto efficacemente l'eccezionalità delle esperienze e delle vicende proposte e vissute, il loro carattere al di là della consuetudine e della norma, l'uscita fuori dai limiti che esse significano). Il D'Annunzio tende, quindi, a rilevare piuttosto il ritmo che

il metro, che, invece, sta ancora a cuore al Carducci nel senso della precisione casistica con cui opera nel rendere nelle forme metriche italiane il metro classico. Ciò accade soprattutto per il distico. Di fronte all'esametro reso dal Carducci con un settenario piano più un novenario piano o con un senario sdrucciolo più un novenario piano (e anche con un senario tronco più un novenario piano e con un ottonario piano più un settenario piano), D'Annunzio propone un numero molto elevato di variazioni: novenario sdrucciolo più senario piano ("Ignudo le membra agilissime a 'l sole ed a 'l acqua"); ottonario sdrucciolo più senario piano ("Nuota, futando ne l'aure lascivia di muschio"); ottonario piano più senario piano ("D'intorno rotti con strani misteri di suoni"); senario piano più novenario piano ("Galleggian d'intorno larghissime foglie rotonde"); settenario piano più novenario piano ("Simili a morte rane galleggiano mandre di lemne"; "Nuota il giovane ignudo fra 'l pioppi che guardano in riga"); senario sdrucciolo più ottonario piano ("I tronchi de' vetrici somiglian naiadi rosse"); settenario sdrucciolo più ottonario piano ("I nenufari schiudono i nivei calici aulenti"); settenario piano più ottonario piano ("Nuota il giovine ignudo pe 'l fiume torpido a 'l mare"); quinario sdrucciolo più novenario piano ("Nuota, fra l'invido ghignar de le naiadi rosse"). Sono i casi metrici dell'esametro del testo che costituisce il preludio del *Canto novo*: e si può anche notare come D'Annunzio ripeta due volte sole lo stesso schema. Altrove troviamo anche il novenario sdrucciolo più quinario piano ("Dormente su l'onda che mormora dolce e a la notte"); novenario piano più senario piano ("Cantano i venti: - O voi cui viva pe' tronchi la linfa"); settenario piano più novenario piano ("Accogliete il messaggio! Lontano una vergine torna"); novenario piano più settenario piano ("Si come portanti ne 'l grembo un amplesso di nubi"); quinario sdrucciolo più ottonario piano ("Date a 'l mio distico il mite fruscio e la pace"); settenario piano più decasillabo piano o anche decasillabo piano più senario piano ("Mira da la spietata aridezza de 'l vertice questi").

Ugualmente vari sono i modi con cui D'Annunzio rende il pentametro a confronto con quanto propone il Carducci: settenario piano più settenario piano; quinario piano più settenario piano; quinario o senario sdruccioli più settenario piano; quinario più senario sdrucciolo; che è la forma più rara e difficile. D'Annunzio sceglie proprio questa nel *Preludio*: "Liberamente, come un bianco cefalo"; "che da' salci a onde spargon le cerambici" (almeno per quel che si riferisce ai primi due distici); ma poi propone: settenario sdrucciolo più ternario sdrucciolo ("I diamanti liquidi scintillano": e questa è una soluzione del tutto al di fuori della misura metrica, perché risulta estremamente lontana da un effettivo rapporto con il pentametro classico); ottonario piano più quaternario sdrucciolo ("Si snodano quali bisce le vive alighe"); settenario piano più senario piano ("Come cinerei boa su le code eretti"); quinario sdrucciolo più senario sdrucciolo ("E le selvatiche folaghe starnazzano"); senario piano più settenario piano ("Balzano a 'l passaggio le vallisnerie in fiore": il primo emistichio può essere interpretato anche come un senario sdrucciolo); ottonario piano più quinario sdrucciolo ("Fra gl'incantesimi tuoi, maga invisibile").

Ma D'Annunzio arriva fino a costruire un pentametro con un settenario pia-

no (ottenuto con il rallentamento della diresi) e un quaternario sdrucciolo, però formati da due sole parole: "Voluttuosamente dileguandosi", per di più ponendolo a conclusione della settima elegia della prima parte del *Canto novo*, proprio dopo aver ripetuto per i primi cinque distici lo schema più consueto del Carducci, costituito dall'accostamento di due settenari piani.

Nell'asclepiadea *Un corno d'oro pallido* D'Annunzio osserva abbastanza rigorosamente lo schema, che è del Carducci, di settenario sdrucciolo alternato all'endecasillabo composto da due quinari sdruccioli; nell'alcaica *Teneami il sonno. Le carezzevoli* ugualmente osservato è lo schema carducciano; ma *O falce di luna calante* non è riferibile a nessun modello preciso della tradizione classica e tanto meno di quella barbara (e D'Annunzio ripete lo schema anche in *Si frangono l'acque odorose*); e lo stesso può dirsi di *Freschi i venti mattutini ne la selva*, che è testo composto da due versi costituiti da un quaternario piano e da un ottonario piano, seguiti da un ottonario piano e da un senario sdrucciolo, con un ritmo che rimanda a quello dell'asclepiadea. Insomma, il *Canto novo* è certamente debitore delle forme metriche al Carducci barbaro (a parte i sonetti, naturalmente): ma l'atteggiamento del giovane D'Annunzio è di abbastanza evidente libertà nei confronti dei modelli offerti dal poeta ufficiale d'Italia, anche per quell'agonismo che ormai anima con chiarezza di intenti innovativi (anche clamorosamente innovativi) il progetto poetico dannunziano.

Proprio per questo D'Annunzio si consente un'autonomia molto larga di soluzioni per il distico elegiaco, che offre in modo agevole le combinazioni più diverse proprio in relazione con l'ampiezza del verso e con la facilità di tradurlo come un contenitore di metri italiani variamente mescolati; e, soprattutto, giunge a creare nuove soluzioni strofiche che arieggiano il ritmo classico, ma senza effettivi riferimenti con i metri antichi. Di fronte al maestro di metri barbari, D'Annunzio vuole porsi come lo sperimentatore che dall'esempio carducciano intende partire per risultati ormai del tutto autonomi, che, però, significano anche la volontà di arricchire gli schemi del Carducci, di andare oltre anche la rigorosamente classicistica rispondenza che il Carducci sempre ricerca fra le forme classiche e quelle barbare (anche tenendo presenti le proposte già avanzate dai poeti barbari del cinquecento e del seicento, soprattutto il Chiabrera). Il *Canto novo* dal punto di vista metrico appare un luogo di esperimenti, che muovono, sì, dal Carducci, ma per un intento di gara con il maestro, che lo scolaro vuole dimostrare di essere in grado ormai di vincere per maggiore libertà e audacia di forme e anche per una scoperta che è senza dubbio originale, cioè che i metri barbari consentono di ampliare alquanto i confini della sperimentazione nello sforzo di trovare un punto sempre più preciso di coincidenza con un ritmo che è avventuroso, pieno di slanci, vario, privo di ogni rigidità e teso a evitare le ripetizioni di schemi e di modi uguali. Là dove il metro italiano non consente più, agli occhi di D'Annunzio, variazioni significative, quello barbaro è ancora uno spazio all'interno del quale le innovazioni e le trasformazioni sono possibili (tanto è vero che D'Annunzio ancora vi lavorerà su nelle *Elegie romane* e nella seconda edizione, profondamente mutata, del *Can-*

to novo, quella del 1896).

Proprio per questo D'Annunzio non si preoccupa troppo del rapporto effettivo fra le sue soluzioni barbare e i modelli classici, e di più invece del ritmo, che i metri barbari consentono di attuare, veloce, costruito sulla moltiplicazione delle parole sdrucciole sia all'interno dei metri più ampi, come il distico elegiaco, sia nelle strofe alcaica e asclepiadee. In più, D'Annunzio allontana ormai del tutto i metri barbari dalla tematica eroica o celebrativa o innografica o mitologica (in genere, classicistica, del particolare classicismo carducciano, inteso a ricostruire nel verso il sogno romano fin dal metro). Sì, anche il Carducci offre testi poetici che, nel metro barbaro, inseriscono motivi e temi di carattere lirico-intimistico, come *Alla stazione in una mattina d'autunno* o *Nevicata*; ma ciò che distingue lo sperimentalismo tematico di D'Annunzio è il fatto che l'intero libro del *Canto novo* propone una vicenda di alterno trionfo e sconfitta dei sensi e dell'avventura nel personaggio del giovine che ne è il protagonista, mettendolo anche a contatto con miseria, violenza, fatica nel momento del ripiegamento su se stesso e sullo scacco, mentre del tutto assenti sono i temi eroici e quelli più propriamente ideologici o classicistici (le varie celebrazioni di Roma antica, le maledizioni contro il presente di asservimento e di decadenza, le prosopopee mitologiche, le memorie e i monumenti di Roma; e questi ultimi sono presso che del tutto assenti anche nelle *Elegie romane*, che privilegiano per lo più le grandi ville romane, quelle su cui D'Annunzio piangerà ne *Le Vergini delle Rocce*, vedendo la loro distruzione a opera della speculazione edilizia dopo la conquista e l'erezione della città a capitale del regno). Il metro barbaro viene a non essere adattato presso che per nulla a una tematica di ambito neoclassico o, in genere, classicistico.

Ciò che più avvicina il *Canto novo* dal punto di vista tematico al Carducci sono le frequenti allocuzioni al verso, naturalmente barbaro: "Ora a me il ritmo sereno d'Albio Tibullo, ove ride / l'immensa pace de la campagna in fiore, / ove ridon li azzurri de 'l cielo latino ed i soli / flavi e le nugole come in un terso rio! / Chiedono l'esametro lungo salente i fantasmi / che su da 'l core baldi mi fioriscono, / e l'onda armonica a 'l breve pentametro spira / in un pispiglio languido di dattili".

Qui, di fronte al modello carducciano, c'è forse un eccesso di decoratività, un gioco di ripetizioni che viene, con il moltiplicarsi delle analogie, a spostare l'attenzione su queste più che sulla celebrazione del metro classico e dell'autore antico. Abbiamo poi: "Non tale a Flacco l'alcaica strofe ondulante / quando a l'alban vermiglia la tonda faccia arrise?"; e ancora: "Ecco, e le strofe distiche, vipere alate in amore, / armoniche vipere, balzano a 'l sol di maggio: / volin alte pe 'l sole squillanti, sonanti tra il verde, / ne la giovine selva, giù per le rosse fratte / volino. O canzone virente che sali da' rami / ampia, solenne, coro di numi, ai cieli, / virente canzon, ch'io ti strappi una nota soltanto, / ch'io fermi un accento solo ne 'l verso, e muoia!". Questo è un esempio più significativo dell'elaborazione dannunziana di un motivo tipico della poesia carducciana: anzitutto, lo scambio fra l'allocuzione al verso e la musica e il canto della natura, onde il verso è descritto con similitudini e analogie natura-

listiche, e la voce della natura è a sua volta dignificata e fatta oggetto di ascolto entro il verso del poeta, con il conseguente prevalere del momento naturale su quello culto, della passione per la natura in quanto offerta del motivo genetico del verso sulla celebrazione del lavoro poetico, della creazione poetica in quanto tradotta nell'abilità del verso antico o giunta a recuperare e a far rivivere la bellezza, la solennità, la nobiltà del verso antico. Poi c'è la similitudine del distico con le vipere alate e in amore, che è certamente eretica e suona bizzarra di fronte alla nobiltà intrinseca del metro classico, ma ha senso entro la rappresentazione delle continue metamorfosi della natura, del "giovine", della poesia stessa nella natura, quali costituiscono la grande invenzione poetica del *Canto novo*. I distici si trasfondono nella "canzone virente", perché sono già esse stesse figure naturali, cioè le vipere che volano nella giovine selva. La letteratura si trasfonde nella natura, in quanto di per sé non ha sufficiente forza e spessore per poter costituire il motivo portante del testo, né, in questo senso, interessa autonomamente e come poesia della poesia e della cultura D'Annunzio (al contrario del Carducci).

Nella conclusione della stessa elegia ancor più chiaramente l'intreccio della celebrazione della tecnica poetica e della metamorfosi naturalistica si manifesta: "Tu cullami, o mare, su l'onda tua fresca d'effluvi; / voi guizzatemi intorno, si come pesci, o strofe. / Guizzate. Da me inconscio rampollino erbe e virgulti... / Navigherà per l'acque un'isoletta a sera". Da vipere in amore le strofe elegiache si sono trasformate, alla fine, in pesci che guizzano intorno al corpo del giovine, che, a sua volta, si trasforma in isola, nascondone erbe e virgulti; e i distici già sono stati il metro in cui la canzone virente della selva si è tradotta. Il discorso del poeta alla propria poesia e intorno alla propria poesia si trasforma, da motivo di derivazione carducciana, nel tipico tema del *Canto novo*, che è quello della metamorfosi del giovine nelle forme della natura e di queste nel verso e del paesaggio in musica e delle esperienze dei sensi in ritmo e movimento di venti notturni, di selve, di effetti di luna, di acque. Ugualmente evidente è lo spostamento di intenti fra il modello carducciano e lo svolgimento datone da D'Annunzio nel secondo componimento della seconda parte: "Vuoi tu, mia vergine, che sotto l'aurea / punta le doriche tue forme splendano / ne l'alabastro rosa / di un sonetto purissime? / o che ne 'l distico s'odano fremere / vivi a te i liberi capelli e odorino / le macchie ove mi segui / snella come un'antilope? / Vuoi tu ch'io minui la man diafana / cui trame d'esili vene ti rigano, / Lalla, di un madrigale / sopra il nitido avorio? / o che l'alcaica rompa da l'anima / con un anelito a 'l mare, ed agile / i tuoi sogni persegua / la strofe d'Asclepiade?". Il punto di riferimento è costituito dalle carducciane *Primavere elleniche*; ma non c'è, nel testo dannunziano, nessuna nostalgia di un mondo classico da far rivivere per forza di ricomposizione degli elementi che lo hanno costituito nella sapienza del sogno poetico e della tecnica della versificazione in una sorta di *voyage à Cythère*. La tecnica poetica non è in funzione del sogno d'amore nell'aura della splendida e serena classicità, rievocata nostalgicamente, ma è in rapporto con la seduzione della ragazza amata, ha un compito di avviamento e di cooperazione alla vicenda erotica qui, ora, in questo mare,

nelle macchie dove Lalla segue "snella come un'antilope" il poeta. Da un lato, allora, abbiamo lo straordinario impreziosimento della materia culta e delle analogie dell'abilità poetica, come primo segno di quella celebrazione della suprema maestria dell'*artifex* che è uno dei motivi di fondo soprattutto dell'*Intermezzo di rime*, dell'*Isotipo* e de *La Chimera* (l'alabastro rosa del sonetto, il nitido avorio del madrigale). Dall'altro lato, la funzione dell'elencazione dei metri e delle strofe è di esaltare il momento erotico, la bellezza della ragazza, i sogni d'amore, il paesaggio dove avviene l'incontro amoroso, lo scatto dei sensi, il fremito del desiderio. Non diversamente ancora nel VII componimento della stessa I parte abbiamo: "Per te germogli l'ecloga a li ozii / de 'l pomeriggio, tra la salsedine / de' venti marini, fra i trilli, / in un chiosco d'aranci in fiore". Anche qui, come quando D'Annunzio mescola il metro barbaro e la celebrazione della tecnica poetica con la similitudine dell'antilope, la strofe classica serve per un contesto del tutto anticlassico, come è il chiosco d'aranci in fiore. L'ecloga (che non ha nulla a che vedere con l'alcaica che effettivamente germoglia in lode di Lalla) è di nuovo una rappresentazione di metamorfosi naturalistiche: essa "germoglia", appunto, ed è in funzione del successivo sorgere del reciproco desiderio, in quanto essa stessa è una forma della natura.

Si può comprendere, allora, il punto d'arrivo di tale tematica di poesia della poesia e della tecnica poetica nel sonetto I della III parte del *Canto novo*, che, sì, è un'allocuzione al verso, ma nella direzione di una dichiarazione di poetica che è già preludio all'*Intermezzo* e all'idea, che vi opera, della poesia come esito di corruzione (che è, motivo frequente nella letteratura dell'ultimo ottocento e del primo novecento, fra Huysmans e Thomas Mann): "Mi ronzano pe 'l capo sonnolente / in quest'arsura immensi i versi a sciame / senza pietà, qual turbine lucente / di scarabei da putrido carnage". È l'atmosfera ideologica de *L'inconsapevole*, naturalmente a uno stadio di ancora imperfetta formulazione: ma vale ulteriormente a indicare lo stacco nettissimo che si apre, nel *Canto novo*, fra il neoclassicismo carducciano e il metamorfismo naturalistico di D'Annunzio. Perfino quando D'Annunzio propone un più carducciano classicismo, citando Orazio e il cecubo, la trasposizione si dimostra subito molto distante dal modello d'origine: "Addio! Il sole di maggio, il classico / sole, bargagli aurei di lamine / su l'acre verdezza de 'l acque / gitta, a me desider ne 'l cuore: / addio, di libri varie lunghissime / coorti! addio, gentile esercito / di libri ne l'algide notti / popolanti di larve la stanza! / Giocondamente auspice Orazio / con noi vegliava; ma non un'anfora / di cecubo vecchio ne infuse / vigor novo di dattili a 'l verso. / Spandeva il moka fumanti effluvi / su da la tazza: le strofe saffiche / in murmure grave ed eguale / oscillavano per la penombra, / di sonni e sogni a la stanca anima / suaditrici". A sconvolgere l'atmosfera torpida della letteratura ecco che viene "una bianca figlia di Fiesole": ma già Orazio e le strofe saffiche erano state alquanto messe da parte ed escluse dalla sostituzione del moka al cecubo, che è, senza dubbio, un bell'esempio di audacia di linguaggio nei confronti del modello metrico del Carducci e della citazione di Orazio e dei "libri", quei libri che mai il Carducci avrebbe cacciato lontano da sé, come il giovine protagonista del *Canto novo*, invece, fa, per la scelta

della vita contro la letteratura nello slancio del sole di maggio, che è "classico" non soltanto in senso proprio, ma anche per il riferimento al modello carducciano e ai suoi maggi idillici e omerici, mentre il massimo che il Carducci può fare quanto al rapporto fra poesia e vita è il rimpianto dell'*Idillio maremmano* per ciò che sarebbe potuto accadere e non è accaduto, e, intanto, il poeta continua a "sudar dietro al picciolletto verso" e a meditare l'"enorme mister de l'universo". Tanto è vero che il testo citato si conclude con un'altra dichiarazione di poetica metamorfica: "Allor con ala più salda e libera / le strofi, crotte su da' precordi, / allor co' gabbiani selvaggi / voleranno pe 'l mare pe 'l mare". Le strofe erompono nel momento non del sogno classico, ma in quello dell'esperienza attuale dei sensi: e nell'atto di insorgere, ecco che si trasformano e trasfigurano in gabbiani che volano trionfalmente "pe 'l mare pe 'l mare", molto, cioè, al di fuori dei paesaggi neoclassici del Carducci, e anche dei paesaggi perfettamente costruiti secondo una strategia di sublimato occhio contemplatore e ordinatore, capace della sintesi di tutti gli aspetti e le forme paesistiche, quali si incontrano nella poesia carducciana.

Altri elementi di origine carducciana sono molto meno significativi: i "cipressi maligni / di Montughi", ad esempio, a cui il poeta chiede "che mai brontolaste?", con una giunzione non troppo riuscita dei cipressi di San Guido e del paesaggio maligno del Chiarone; "Io veleggio pe 'l golfo..., / io veleggio, e seduto a la prora ti guardo pensando / li amor d'una iddia con un mortale a l'imo", che è fantasia rifatta su quella, ben più, però, goffa e grossolana, di *Alle fonti del Clitumno* con gli amori di Giano e di Carnesena. Dalla piazza di San Petronio viene "il van desio" del VI componimento della I parte; di nuovo fanno riferimento alle fonti del Clitumno le nuvole del VII componimento: "Passano a torme candide le nugole / si come portanti ne 'l grembo un amplesso di numi", mentre nel IX di nuovo D'Annunzio utilizza il Carducci di San Petronio, sia pure con altri elementi: "Ne' grandi occhi un disio le trema". Le tempie della "bruna maggiola" del XII componimento sono, sì, "redimite" carduccianamente, ma, anticarduccianamente, di "maggiorane". Pure di suggestione carducciana è il "castello diruto" del VII componimento della II parte: "Sta su 'l vertice fulvo de 'l monte il castello diruto / e, bieco falco, guarda ne la convalle. / ... / Che la bufera ti strappi, o albergo maligno di gufi, / vana minaccia, spettro di medioevo!": ma ciò che D'Annunzio oppone allo spettro del medioevo è il vitalismo della giovinezza accesa dei sensi, non già l'ideologia nostalgica della sanità antica: "A te, ecco, io mostro i miei bianchi sanissimi denti / giocondamente in risa"; e il maligno paesaggio del Chiarone ecco che ritorna nel XVI componimento della III parte: "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisece sopite / si come onde di nafta, tra i biechi basalti; e su questa / morta natura, o Dante, qual funebre cappa di piombo / grava il cielo tuo perso. Traversa un cinereo nastro / di gabbiani ad austro il deserto con rapido volo / e per entro a i silenzi infiniti de 'l mare si perde", e carducciano è pure il vapore che fugge del II componimento della IV parte, che è, di conseguenza, chiamato subito dopo "il mostro", così come le "rime, novissime / rime" del III componimento, che contiene anche una suggestione di nonna Lucia: "E a



te sgorgava puro freschissimo / via dalle fresche labbra l'eloquio / natio", sia pure trasportato nella figura di Lalla, figlia di Fiesole; il "fruttidoro" del VII componimento, come il "germole" del sesto, sono altri calchi carducciani, che si concludono nel "fiorile" del III componimento della V parte.

Sono elementi tutto sommato minimi: contro, sta l'insistenza su un lessico decisamente anticlassico nella sua precisione botanica e zoologica da trattato scientifico, sulle similitudini che coinvolgono un bestiario esotico da Douanier Rousseau o da Salgari, su una precisione fisiologica pur essa di origine positivista. Basterà qualche esempio, che commisura il senso di estraneità che si avverte fra il metro barbaro e i termini anticlassici che vi sono immessi da D'Annunzio. Abbiamo, così: "bianco cefalo"; "cerambici"; "carpe"; "mandre di lemne"; "cineri boa su le code eretti"; "selvatiche folaghe"; "vetrici"; "nenufari"; "le vallisnerie in fiore" (*Preludio*); "paranzelle arance" (I, I; e qui siamo nell'ambito di una situazione dialettale, anch'essa molto lontana dall'esempio di estrema selezione linguistica delle odi barbare del Carducci); "Tremando la bocca mi porse / ove bevvi un licore fatale / che ora per ogni vena mi circola, / per ogni vena da 'l cuore a 'l cervello / da 'l cervello a 'l cuor come un filtro" (I, III; e siamo nell'ambito di un'attenzione alla fisiologia d'amore anch'essa ben lontana dal rigore classicheggiante); "delfini"; "rossi coralli"; "trionfi d'attinie"; "prati fioriti d'astree, di madrepora" (I, IV); "io, come un agile pardo a l'agguato"; "Oh vipere bianche, cerulee bisce lascive / scherzanti con freschi strepiti su le ghiaie!", qui in situazione analogica rispetto ai raggi di sole fra i rami del bosco (I, V); "non sente giù giù pe' ginocchi, / per le reni languida la voluttà fluire?"; "o pantera flessibile" (I, VIII); "io passo... sì come un giaguaro / famelico via sotto la jungla in caccia" (I, X); "le vele a coppia lunge... / diomedee fuggenti" (I, XII); "l'onde a riva / molli s'allaccian simili a naie innamorate" (I, XIV); "l'anima / de' pollini senton ne gl'imi / ovuli scendere de le antere" (II, I); "la vallisneria a l'imo / sente il dio con un fremito"; "tuo flessibile fianco di daina" (II, III); "come in lago un enorme caiman da 'l gran dorso fiorento", in similitudine per la "penisoletta verde e solitaria" (II, V); "agrovigliarsi per tutti i muscoli / sentiva i nervi che si faceano / radici, fibrille succhianti / avido il sangue da ogni vena; / e su da 'l core giovine, tubere / de 'l vegetale novo, con impeto / la tepida linfa vermiglia, / ecco, toccare l'ultime cime"; "Da le rame, le foglie, i fiori / a cento a cento, Lalla, proruppero, / le foglie grasse, rossastre, simili / a lembi di carne, chiazzati / i fiori, o Lalla, di sangue umano, / con lunghi stami gialli, proruppero / a cento a cento" (II, IX; con un bell'esempio di "fiori del male", ma generati, come tutte o quasi le presenze vegetali del *Canto novo*, dalla metamorfosi del giovine in pianta, onde il mondo vegetale risulta malatamente, qui, fatto sangue e carne umana con impulsi sensuali all'amore); "caprifogli"; "luppoli"; "nespoli in fiore"; "candida antilope prigioniera" (come analogia della ragazza immersa nella maechia: II, IX); "La Daina, cefala / da le grandi ali gialle, / di rame i fianchi lucida" (anche la barca è animata e trasformata in pesce, anche a costo della contraddizione nei confronti delle ali gialle e dei lucidi fianchi di rame che le sono attribuiti e che nessun rapporto hanno più con l'analogia del cefalo: II, XII); "fre-

mito / d'onza in amore"; "onza gentile"; "fiotti di sangue ricchi d'ossigeno / fermentanti entro le arterie" (II, XIII); "oh, vieni su 'l petto, gentile vampiro" (II, XIV); "turgide / le umane arterie di desio pulsano, / i cocodrilli s'amano"; "come un gruppo di crotali, / di naie" (le "femmine" che si contorccono nella lussuria); "s'impregna l'aria / d'un odore salvatico / di carne"; "Fermati, alma! Le braccia / ignude bronzee gonfie d'arterie" (II, XV, e siamo ai limiti estremi del gusto della fisiologia erotica e della fenomenologia degli impulsi vitali, con cui, del resto, il giovane D'Annunzio nutre già e nutrirà la sua prosa narrativa nelle prime prove novellistiche); "frottiglie candido di nautili"; "mille ventose / viscide di polipo" (II, XVI; ancora con l'uso in similitudini di forme animali nuove rispetto alla tradizione poetica, così come le vipere e i serpenti e le naie, a volta a volta riferiti alla donna o alle strofe); "Un porco biancastro chiazzato di bruno-viola / grufola lì accanto ne 'l trogoletto" (III, X); "Qual caravana di dromedari, i colli" (IV, II).

È un'esemplificazione ampia, che potrebbe essere ancora accresciuta: e, accanto, va allora posto il fatto che nei metri barbari del Carducci (pur con tutte le variazioni che D'Annunzio vi opera) ecco anche la rappresentazione di carattere violentemente polemico di spettacoli di miseria, di personaggi subumani: la "vecchia serostata rossiccia muraglia" di III, X; il Lazzaro di IV, IV, con la maledizione conclusiva ai ricchi e felici, che arieggia quella carducciana della traduzione de *I tessitori* di Heine (D'Annunzio la affida al "gelido vento", che "bieco urla"); "Godete, godetevi i balli e le cene, / o felici: sognate entro a' ben caldi letti / Fuori, ne le strade fangose, ne' sozzi angiporti, / ne le soffitte, ne le stamberge, a 'l buio, / là dov'è fame, dov'è freddo, là dove si muore, / a notte un sordo fremito propagarsi"; e ci sono anche il funerale sulla spiaggia di III, II, gli zingari di III, III, il pescatore seminudo e iroso di III, IV, la cruda rappresentazione della fatica e della malattia di III, VI ("Vangate, figli: misericordia / non c'è: vangate fin che si schiantino / le braccia a la furia de 'l tifo. / Vangate, figli: non c'è riposo"). Nei sonetti, poi, che costituiscono l'ultima sezione del *Canto novo*, entra l'assenzio, con la tentazione dell'autodistruzione nel liquore o nella degradazione e la contemplazione della malattia dell'anima e la tensione al suicidio e il fascino dell'abisso: e qui lo spostamento contro Carducci, non soltanto al di fuori del modello carducciano, è particolarmente ingente.

Sull'esempio barbaro del metro, ma profondamente rielaborato e liberato al servizio di un ritmo pieno di slanci e di fervori, e sulla sublimazione rarefatta e anticomunicativa della morfologia arcaizzante o ricostruita nelle forme non articolate e aferetiche, D'Annunzio, insomma, costruisce un libro poetico che di carducciano non ha più nulla, sia nelle scelte del linguaggio, intriso fortemente di un naturalismo che ricorre sia alla fisiologia sia alla conoscenza dei libri di divulgazione botanica e zoologica anche di carattere esotico, sia nella tematica, che è, appunto, quella dell'esperienza metamorfica del giovine, cefalo e centauro e albero, arbusto, fiore, isola nel mare, natura intera nelle sue forme sempre diverse, con il correlativo momento della delusione, della malattia, della tentazione dell'abisso, che, nella vicenda narrata nel *Canto novo*, sta-

bilisce, insieme con la polemica sociale e con la rappresentazione di un mondo subumano di miseria e di fatica, l'alternativa dialettica rispetto allo slancio creativo, amoroso, sensuale, superata alla fine nel nuovo scatto vitale: ma è da dire che tale momento, con buona pace di tanti interpreti dannunziani, da Borgeese fino a Salinari, è puramente funzionale rispetto alla grande invenzione poetica e tematica del protagonista giovanile che si trasforma continuamente e trasfigura in tutti gli aspetti della natura, mentre anche la donna amata è assimilata ugualmente a immagini e forme naturali, sia pure piegate piuttosto verso l'esotismo di antilopi e di lonze, oppure è immersa entro la natura, e la natura stessa è partecipe della passione e del desiderio dei sensi, e applaude trionfalmente al giovane che inchioda la vergine sull'erba, nel cospetto di piante, colline, mare, tutti intorno all'atto amoroso "come un popolo a 'l circo".

La metamorfosi avviene soprattutto nelle acque di fiumi e mare, ed è metamorfosi arborea: ma investe anche quella luna che è protagonista privilegiata di tanta poesia ottocentesca, dopo l'esempio leopardiano, come si può vedere da quella splendida asclepiadea che è I, II, nella quale la falce della luna è, successivamente, "un corno d'oro pallido", "un semicerchio argenteo", "un diadema fulvido", "una falce di platino", "una biscia azzurrognola", "un grande arco amazonio / di rame". Tutto, nell'esperienza dei sensi giovani e nella natura, tende a trasformarsi e a trasfondersi in altro, mutuamente: e tutto questo è ormai molto al di là del modello carducciano e, se mai, ha punti di riferimento, per quel che riguarda l'attribuzione di voci e messaggi alla natura attinta per il tramite del sogno o di un'immersione panica in essa, nell'esperienza poetica del Pascoli (il quale, fra l'altro, mutua dal D'Annunzio del *Canto novo* la sentenza conclusiva di *Solon*: "Virente canzon, ch'io ti strappi una nota soltanto, / ch'io fermi un accento solo ne 'l verso, e muoia!" (I, X); e il Pascoli: "Questo era il canto della Morte; e il vecchio / Solon qui disse: Ch'io l'impari, e muoia"), per non parlare dei preannunci del D'Annunzio di *Alcyone*, come è, per *Versilia*, l'invenzione meno maliziosamente erotica, in quanto più decisamente sensuale, di I, V: "Forse ripalpitan vive le driadi antiche / ne' tronchi e una driade or fra le braccia io serro? / - O bella driade, o cara a Vergilio, o bionda / di Cintia alunna, fortissima amatrice, / rompi da 'l cortice, nuda le membra mortali: / agile io sono, è forte la giovinezza mia! / Rompi da 'l cortice; e tutto, com'ellera umana, / tutto, ecco, suggimi di giovinezza il fiore!".

Il *Canto novo* è certamente molto meno ricco di tensioni culturali, di suggestioni, di divulgazioni di modi e di temi e di linguaggio poetico fra preraffaelliti e simbolisti di quanto siano, invece, le raccolte successive, dall'*Intermezzo di rime* fino al *Poema paradisiaco*: ma è, invece, ben più carico di slancio, di originalità, di fervore inventivo, sia pure in modi ancora incomposti e disordinati. Il mito del giovane che diventa natura, delle esperienze dei sensi che si trasformano nelle vicende e nelle forme della natura, delle voci della natura che diventano messaggio fondamentale e lezione assoluta di vita attraverso la parola del poeta, l'uso che D'Annunzio fa di versi e strofe della tradizione classica, ripercorsa sulle orme del Carducci barbaro, ma per straniarsene decisamente subito, costituiscono un evento fondamentale nella vicenda poetica

dell'ultimo ottocento. C'è, certo, nel *Canto novo*, anche il di più di eloquenza che deriva dalla consapevolezza, che D'Annunzio ha, della novità della sua invenzione poetica (con la spia delle ripetizioni enfatiche: "Le strofi... / voleranno pe 'l mare pe 'l mare": I, IV; "Plaudite plaudite plaudite, / come un popolo a 'l circo, piante, colline, mare!": I, VIII): ma è ormai anch'essa un'eloquenza non più carducciana, in quanto quella dannunziana è mimetica piuttosto del carattere esasperatamente e violentemente espressivo e comunicativo e suggestivo (nel senso del coinvolgimento e della complicità) della sensualità intima della natura, sempre rinnovata con la venuta della primavera (del maggio, in particolare), il cui mito di reinvenzione della vita e del mondo è parallela al mito del giovane. D'Annunzio, poi, nell'edizione del 1896, finirà con l'annebbiare alquanto la novità e la forza incondita e confusa, ma intensissima, dell'originario *Canto novo*, mettendoci dentro il nuovo modello, nel frattempo accolto, del superuomo. Ma il *Canto novo* originario ha ben altre ragioni di originalità: soprattutto, poi, in rapporto con i modelli poetici (soprattutto il Carducci) che costituivano negli anni ottanta ancora la prevalente idea di poesia in Italia.

GIULIA BENISCELLI

## Per un'edizione critica del *Canto novo*

Come si è ripetuto quasi ad ogni relazione di ieri e di oggi, *Canto Novo* ci è giunto attraverso due diverse edizioni, rispettivamente del 1882 e del 1896, corrispondenti a due momenti distinti del lavoro dannunziano e a due diverse redazioni. Tornava così a verificarsi per il secondo libro quanto era successo per il primo libro di poesie di D'Annunzio; ma, contrariamente a *Primo Vere*, le cui edizioni si susseguono a distanza di un anno, il *Canto Novo* risulta da una rimeditazione a distanza della propria opera, e non solo del libro in sé, che coinvolge negli stessi anni un'altra delle sue opere giovanili, l'*Intermezzo di rime*<sup>2</sup>.

La storia di una parte delle poesie della prima edizione è consegnata anche in pubblicazioni sparse, per lo più precedenti o anche accompagnanti l'uscita del volume; la seconda edizione è il risultato di un ripensamento profondo, senza intermediari, della prima. Questa nelle sue linee essenziali tutta la vicenda del libro.

Proprio per rispettare ed evidenziare le caratteristiche di questa revisione della poetica giovanile, nel curare l'edizione critica si è rinunciato all'idea di confrontare direttamente i due testi a stampa, sui quali, in mancanza dei manoscritti sia della prima che della seconda edizione - se si escludono alcune trascrizioni di versi fatte dallo stesso poeta in lettere del periodo '81-'82 delle quali si parlerà più avanti - si basa la maggior parte del lavoro. Questi verranno

no pertanto pubblicati separatamente con i relativi apparati e con l'aggiunta di tavole comparative che ne facilitino il confronto.

Per il testo del *Canto Novo* del 1882 - d'ora innanzi indicato con la sigla CN1, mentre il secondo e definitivo (Treves 1896) si indicherà con CN2 - ci si atterrà fedelmente all'edizione originale pubblicata a Roma il 5 maggio da Angelo Sommaruga. L'apparato sarà diviso in due fasce: una superiore nella quale saranno disposte le varianti che ne testimoniano l'elaborazione, in questo caso le variazioni delle precedenti pubblicazioni a stampa e delle trascrizioni di versi contenute nelle lettere a Elda Zucconi, dedicataria del volume e ufficialmente ispiratrice di quelle poesie giovanili<sup>5</sup>; una inferiore, non sempre necessaria, contenente le eventuali varianti delle ristampe autorizzate.

Analogamente per il testo di CN2 ci si servirà dell'edizione Treves pubblicata a Milano nel 1896. L'apparato, organizzato con gli stessi criteri di quello di CN1, conterrà nella sua fascia superiore CN1 e in quella inferiore le rare varianti delle edizioni successive.

Per inquadrare in modo più preciso le vicende relative al volume sommarughiano sarà inoltre necessario inserire una tavola che illustri i rapporti tra le poesie di CN1, le pubblicazioni sparse e le trascrizioni delle lettere. È infatti all'indomani di *Primo Vere* che D'Annunzio, terminati gli studi liceali a Prato, si trasferisce a Roma e allaccia o rafforza le sue relazioni con i rappresentanti della cultura ufficiale - tra gli altri Ferdinando Martini, Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni - che gli consentono le prime collaborazioni in prosa o in versi alle riviste più prestigiose del tempo. Delle 55 poesie pubblicate tra il gennaio '81 e il maggio '82, prima su fogli di provincia<sup>6</sup>, in seguito, come dicevo, sul "Capitan Fracassa", sul "Fanfulla della domenica" e sulla "Cronaca bizantina", 22 verranno inserite nel nuovo volume. La storia di queste acquisizioni, ma anche e soprattutto quella degli scarti, diventa così parte fondamentale della storia dell'elaborazione di CN1.

Nell'accennare brevemente, secondo la disponibilità del tempo, alle caratteristiche di questa produzione è necessario sottolineare che si tratta di una serie di tentativi e di sperimentazioni giocati spesso su piani diversi e contrastanti, che rende impossibile indicare un filo coerente di sviluppo della poetica dannunziana di quegli anni, anche se permette di individuare alcuni raggruppamenti tematici, che si riveleranno in seguito molto importanti per l'organizzazione interna della raccolta sommarughiana.

Il gruppo delle poesie "marine" del primo periodo - 12 sono i componimenti collocati sotto i titoli generali di *Marine* o *Dal "Thalassica"* e 11 di questi sono pubblicati entro il giugno '81 - costituiscono, ad esempio, un primo progetto di raccolta del quale D'Annunzio parla a Paolo de Cecco nella lettera del 21.3.81<sup>7</sup>, dichiarando esplicitamente: "(...) son dietro a fare la apoteosi del mare in liriche. (...) il volumetto che uscirà in appresso avrà per titolo *Thalassica* (...)". A dispetto dell'apparente uniformità dell'argomento le liriche si differenziano notevolmente sia sul piano stilistico che qualitativo. Come del resto in tutta la produzione di questo periodo, si passa dai bozzetti dal vero già sperimentati nelle ultime acquisizioni del II° *Primo Vere*<sup>8</sup>, al recupero più scoperto

delle tematiche carducciane<sup>9</sup> e tardo romantiche<sup>10</sup>.

Nel giugno '81 la pubblicazione in "Arte" di un sonetto intitolato *Dall'"Idillio moderno"*<sup>11</sup> fornisce un'ulteriore indicazione riguardo ai progetti editoriali di D'Annunzio. Come ho già avuto occasione di indicare in altra sede<sup>12</sup>, sembra trattarsi o di un progetto di raccolta successivo ai *Thalassica* e precedente CN1, o di una prima indecisione riguardo al titolo definitivo (o a una diversa ipotesi) di *Canto Novo*, tanto più che le poesie intitolate *Dal "Canto Novo"* incominceranno ad apparire nelle riviste solo nel novembre '81<sup>13</sup>.

La seconda alternativa sembra la più probabile, dato che entrambi i titoli *Idillio Moderno* e *Canto novo* tendono a sottolineare la novità, o la modernità, del canto, e data l'inconsueta dichiarazione di poetica contenuta nel sonetto, che sembra preannunciare certe parti di CN1. Con una metafora basata sull'identificazione nella "maschera di marmo" di una poesia legata all'imitazione sterile degli antichi modelli, (vv. 9-12: "O maschera di marmo da l'ovale / occhio raggianti immobili fulgori, / maschera impenetrabile e fatale, // dilegua a 'l fondo!") D'Annunzio annuncia il rifiuto del suo passato di poeta e la scoperta della natura e dell'amore come fonte unica d'ispirazione (vv. 13-14: "Io qui tra' salsi odori / navigo lento a 'l vespero autunnale / sognando l'Arte e più gagliardi amori.")

Sempre a partire dal giugno '81 si viene delineando un secondo nucleo tematico, molto meno compatto delle *Marine* e che non si direbbe, a prima vista, destinato come l'altro ad un particolare progetto di raccolta, ma non per questo meno importante. Si tratta di otto componimenti veristi, spesso decisamente verghiani, pubblicati in un arco di tempo abbastanza ampio, tra il giugno '81 e il gennaio '82, e legati alla parallela produzione delle novelle di *Terra Vergine*, che dovevano invece rappresentare qualcosa di più di un semplice esercizio stilistico se in una lettera a De Cecco dell'aprile '82, nell'annunciare la prossima pubblicazione di CN1, D'Annunzio proprio a questi sembra riferirsi: "(...) Ti mando la *Terra Vergine*; dimmene qualcosa. (...) A giorni il *Canto Novo* con scariche di socialismo feroce". Ma a questo punto si è davanti all'ipotesi di Ciani e si è già disputato a lungo ieri.

Tornando al problema centrale dello sviluppo redazionale dell'opera: tranne poche eccezioni le 22 poesie inserite in CN1 presentano varianti di scarso rilievo rispetto alle redazioni apparse precedentemente nelle riviste. Si tratta per lo più di varianti di punteggiatura e una delle più significative è il passaggio nella poesia *Nel padule*, poi III 5, dal nome del protagonista "Momo" a "Toto", forse a sottolineare la comune matrice con la novella di *Terra Vergine* intitolata appunto *Toto*. L'elemento essenziale di questo passaggio alla raccolta rimane pertanto la collocazione che le liriche avranno all'interno del volume, collocazione che deve essere considerata di per sé variante e che giustifica l'individuazione dei nuclei tematici di cui sopra.

Ma per chiarire meglio il meccanismo di alcuni recuperi è necessario anticipare lo schema del *Canto Novo* sommarughiano, sovrapposto in un secondo tempo con l'intento evidente di organizzare e dar senso ad un materiale estremamente vario e destinato, come abbiamo visto, a progetti diversi. I cinque li-

bri di CN1, con la loro struttura "stagionale" o "ciclica", narrano appunto la storia della scoperta dell'amore e della poesia parallela al rifiorire della primavera - maggio e giugno sono rispettivamente i mesi del I e II libro - e di un entusiasmo messo in crisi dal sopraggiungere di un'estate afosa che corrompe la natura e, insieme, gli slanci del poeta (I-III). A questa fase segue, nel I-IV, un momento di riflessione e di ripiegamento al quale corrisponde la stagione invernale e che sfocia in un desiderio decadente di annullamento e di morte. Il V libro rappresenta infine il tentativo di riassumere e di spiegare le varie fasi della storia<sup>15</sup>.

Questo schema, come dicevo, permette a D'Annunzio di inserire nel volume sommarugliano parte delle sue pubblicazioni sparse in base alla loro ambientazione stagionale. Il materiale, in gran parte preesistente a questo disegno, non sempre riesce ad inserirsi nello schema, ma il senso complessivo, ossia l'ipotesi da cui il libro muove, è affidata soprattutto ai primi due libri dove i riferimenti a maggio e giugno non sono casuali ma costanti e sviluppano la poetica annunciata dai versi citati dell'*Idillio moderno*. Non a caso i componimenti del I.I rimangono completamente inediti fino all'uscita del volume, mentre parti di quelli del II iniziano a comparire nei periodici solo a partire dal febbraio '82 col titolo definitivo *Dal "Canto Novo"* e quando ormai la raccolta è ultimata nelle sue linee essenziali. Più incerta è invece la disposizione interna delle poesie del III e IV libro. Nel III, ad esempio, la struttura stagionale, con i riferimenti ad una estate afosa e assoluta consente di inserire il gruppo delle poesie veriste, altrimenti scarsamente giustificate in un volume che vuol essere l'espressione di un nuovo canto d'amore<sup>16</sup>. Analogamente delle marine ne verrà recuperata una sola, "Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sopite" (III 16), che proprio grazie all'atmosfera lugubre e alla descrizione della "trista bufera" è destinata a chiudere il I.III e ad annunciare l'incalzare della stagione invernale. Delle antiche immagini di mare molte altre ritorneranno in CN1, ma isolate e inserite in contesti diversi e più rispondenti al disegno del libro.

Leggermente diversa è la prospettiva offerta dalle trascrizioni contenute nelle lettere a Elda Zuconi. La corrispondenza tra il giovane D'Annunzio e la diciassettenne figlia del prof. Tito del liceo Cicognini inizia immediatamente dopo il loro primo incontro del 15 aprile '81 e si trascinerà fino al 23 gennaio dell' '83, quando il poeta, ormai inserito nella vita romana, si deciderà a troncicare quell'amore giovanile. Si tratta dell'unica testimonianza diretta, serbataci in parte manoscritta e in parte solo in copia dattiloscritta, relativa al *Canto Novo*. Le lettere attualmente reperibili si dividono in due gruppi. Il primo, che nell'edizione critica sarà indicato con la sigla L1, ne comprende una cinquantina che vanno dal 29 aprile '81 al 9 giugno dello stesso anno. Di queste è andato perduto o mi è comunque tuttora sconosciuto il manoscritto originale, mentre ne esistono due copie dattiloscritte, ottenute tramite gli eredi della Zuconi, e attualmente conservate dal Barone Rapisardi, che mi ha gentilmente concesso di consultarle, e dall'ing. Claudio Bellora.

Il secondo gruppo, che verrà indicato con L2, comprende invece 235 lettere autografe del periodo 1° dicembre '81 - 23 gennaio '83: il manoscritto è conser-

vato dall'ing. Bellora che mi ha fornito le fotocopie dei versi in esso contenuti permettendomi così di completare l'apparato delle varianti. Mancano evidentemente le lettere relative al periodo intermedio che non è stato possibile rintracciare.

Come dicevo, le trascrizioni ci offrono una prospettiva diversa. Poeti sono infatti i versi inviati a Elda prima del giugno '81 e nessuno di questi verrà inserito nella nuova raccolta. Le trascrizioni diventano più frequenti a partire dal gennaio '82 e riguardano sei poesie del I.II, due del I.III e una inedita. È evidente che il volume è quasi interamente composto e che si tratta di omaggi galanti, non certamente di prime elaborazioni. Le varianti seguono schemi abbastanza regolari. Spesso si tratta di semplici varianti di punteggiatura o grafiche, e pressoché costante è la sostituzione di "Lalla" con "Elda", quasi che la destinataria non si riconoscesse nel soprannome. Per il resto si nota la tendenza, certamente più significativa, a ribaltare o eliminare del tutto la tematica negativa di alcuni versi per adeguarli al contenuto generalmente positivo di una lettera d'amore. L'esempio più evidente è la lettera del 26 marzo '82 nella quale D'Annunzio riporta alcuni distici di III 12, limitandosi però a trascrivere solo quelli relativi al ricordo di una giornata di giugno trascorsa insieme all'amata; saltando quindi il preambolo descrittivo, vv. 1-15, e soprattutto saltando accuratamente i vv. 27-32 che narrano l'angoscia del poeta ("Or vo triste io remando pe 'l fiume: da' lati sfiorate / con man debole l'acque languide gorgogliano, // Dicono l'acque: - Oblia. - Le braccia mi pendono inerti, / fuor de la barca, ne' topazi liquidi, // ecco, e la barca per entro a 'l vapor de l'ocaso / discende il corso fluviale placida."). Altro elemento significativo è la sostituzione di giugno con luglio ai vv. 24-25, forse per ricordare all'amata un episodio realmente vissuto. Dopo quel che si è sentito ieri, si ha la sensazione che il poeta vada nascondendo a Elda l'evoluzione che ha subito la sua poesia.

Decisamente più interessanti saranno le notizie riguardanti i progetti, di cui si è avuto sentore attraverso le pubblicazioni nelle riviste. Una lettera del 18 maggio 1881 annuncia la pubblicazione di un volume di *Canti Marini*, evidentemente i *Thalassica* dei quali abbiamo parlato; mentre una successiva del 24 maggio segnala che D'Annunzio ha composto dei *Canti di maggio* "un piccolo poema di giovinezza e di sole" imperniato sulla figura di Elda. È molto probabile che i *Canti di maggio* non siano altro che le liriche del I.I, tutte appunto ambientate in quel mese e che si conservano inedite fino alla uscita del volume, nonostante siano state composte molto tempo prima. E non è escluso che il *Canto Novo*, forse sotto il titolo provvisorio di *Idillio moderno*, sia stato inizialmente concepito come una raccolta di canti d'amore e che solo successivamente vi siano state inserite le liriche sparse più disparate, integrate alle altre parti del volume con l'espedito della struttura stagionale.

Senza altro più omogenei saranno i criteri seguiti da D'Annunzio nel rifacimento della seconda edizione. Nel '96, a distanza di quattordici anni, il poeta riscopre gli elementi più duraturi dei suoi componimenti giovanili, con la stessa attenzione ai motivi solari e vitali che aveva già guidato l'operazione di recupero avvenuta due anni prima sull'antico *Intermezzo di rime*<sup>17</sup>. E non è un

caso che il nuovo *Intermezzo* venga ristampato assieme a CN2 nell'edizione Treves. Come già in quelle correzioni, infatti, i criteri che guidano D'Annunzio nell'impostazione completamente nuova di CN2 sono quelli che hanno determinato la composizione delle sue opere più recenti. Dall'esperienza delle *Vergini delle rocce* e da quella parallela della *Città morta* si precisa l'interesse per l'avventura del poeta superuomo e per le continue scoperte della sua sensibilità esasperata. E CN1 sembra che si presti ad un recupero in tal senso se lo stesso poeta in una lettera a Vincenzo Morello dell'ottobre del 1895<sup>m</sup> afferma che in alcune odi di CN1 "sono i germi di potenza e di predominio i quali si svilupperanno in Claudio Cantelmo".

Evidentemente una rilettura in chiave superomistica di CN1 rende necessario lo scarto di una buona parte delle antiche poesie, principalmente di quelle dei libri finali che scompaiono quasi completamente proprio perché poco intonate, con la loro tematica negativa e col riecheggiamento del "socialismo" verista, a un libro che vuole cantare l'avventura del poeta fatto dio. Così da 67, quante erano in CN1, le poesie si riducono a 27, tutte tranne quattro già pubblicate nell'"editio princeps". Nonostante la dipendenza formale dal *Canto Novo* sommarughiano, l'edizione Treves si presenta in una veste e con intenzioni profondamente diverse. D'Annunzio dichiara a Emilio Treves durante le trattative per la "ne varietur":

Abimé, quando io rimetto le mani in un libro non so trattenermi dal rifarlo tutto da cima a fondo! Qui ho cercato di estrarre la vera essenza del *Canto*. Di un libro sovrabbondante, diseguale, contraddittorio, ho fatto un libro quasi greco composto. In più, come *Intermezzi*, tre *Offerte Votive* che dedico ai buongustai!"

non solo quindi una riscoperta delle novità più autentiche della raccolta giovanile, ma anche un riordinamento della struttura esterna: due sezioni, *Canto del Sole* (CS) e *Canto dell'Ospite* (CO), comprendenti ognuna 12 poesie e intervallate dalle tre *Offerte Votive*, composte espressamente per l'edizione Treves. Inedita una sola altra poesia, la CO X, "Canta la gioia".

Da una rapida analisi delle corrispondenze tra le due raccolte risulta evidente il rapporto privilegiato tra il CS e il I, I di CN1 e quello tra il CO e il I, II. Gli unici recuperi dai libri seguenti sono CS II variante di IV 5; CS III nato dalla fusione di I 3 e IV 3; e CO VI già III 9. Ma anch'essi devono sottostare al criterio uniformante di una raccolta con la quale D'Annunzio intende far dimenticare non solo certi ripiegamenti decadenti e veristi, decisamente datati, ma anche la sensualità dell'antico naturalismo, per creare una poesia preziosa che sia allo stesso tempo espressione di forza e di gioia. La IV 5 si trasforma così nell'inno al sole di CS II - nell'incipit quello che era un "mite sole" diventa ora l'"ardente nume" - solo dopo aver eliminato le parti negative relative alla convalescenza; tagliando, cioè, la parentesi retrospettiva tra i due distici identici dei vv. 7-8 e 27-28 ("io sento, gorgogliano e rosse / le scaturigini de la vita"), (vv. 9-26: "Triste era l'ombra, triste era il odio / sotto la greve coltre; batteami / la febbre ne' polsi ed un'aspra / tosse ne' l petto estenuato... // Chi da la

morte dunque protessemi / il capo? L'erba di un incantesimo? / il filtro de la giovinezza / che mi fluiva per ogni vena? // Pur dolce, penso, era, ne l'umida / terra sommerso, da la putredine / acre de le carni un rampollo / di quercia viva sentir verdire! // Volan tra' rami fini de' mandorli / ora le strofe, candide tortore; / non aspre e selvatiche quali / un giorno, bruni falchi, a le nubi. // Volan tra' rami: fresche zampillano / ne la verzura le fonti: (...)"

Analogamente, il quadro idillico di CS III nasce dal recupero e dall'integrazione delle immagini fiesolane di I 3 con quelle, sempre fiesolane, di IV 3, che già nell' '82 avevano una dimensione positiva perché inserite nel ricordo di quella giornata estiva. Come ho già avuto occasione di sottolineare nella mia comunicazione al convegno di Gardone del settembre 1977 su "D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione", tale integrazione era stata già sperimentata nelle *Due Beatrici* della *Clumera*, con lo stesso recupero delle strofe positive e solari.

Un discorso a parte merita III 9, che in CO VI viene recuperata integralmente (salvo alcune varianti grafiche) per quelle doti di musicalità e per il registro già nell' '82 positivo<sup>16</sup> che la rendevano discordante rispetto all'atmosfera angosciosa del I, III. Variante è invece da considerare il posto che la lirica viene ad occupare all'interno della nuova raccolta. È, infatti, la prima di un gruppo di quattro notturni - CO 6-9, in CN1 rispettivamente III 9, II 10, II 14 e II 16 - accostati, oltre che per l'analogia tematica, per l'andamento musicale e per la singolarità della scansione metrica<sup>17</sup> rispetto alla sostanziale uniformità dei metri - elegiaci, alcaici e asclepiadei - di CN2. Le prime due, CO VI e CO VII, già in CN1 delicate e musicali descrizioni di paesaggi lunari, rimangono pressoché invariate; le altre due, CO VIII e CO IX, richiedono il consueto ribaltamento al positivo per essere uniformate alle prime anche per il contenuto. Delle tre strofe originali della prima (cioè di II 14) vengono scartati i vv. 7-8, legati al tema della difficoltà del comporre ("Io veglio: da 'l cuore germoglia la strofe, / ma bianca dinanzi la pagina sta"), e gli ultimi versi (11-12), appesantiti dall'immagine del vampiro baudelaire ("Oh, vieni su 'l petto, gentile vampiro; / ti dono il mio sangue, la mia gioventù."); mentre un gioco di riprese ad ogni strofa a partire dal v. 3 ("scintillano l'Orse ne 'l cielo profondo:") permette di accentuare la musicalità della poesia e, riflettendosi sul testo stesso, di inserire una nuova unità strofica. Nell'altra, CO IX, si assiste viceversa all'eliminazione della strofa finale di II 16 ("Come in vano io mi contorco ne l'angoscia / che mi avvinghia qui a la gola, che mi sugge / con le sue mille ventose / viscide di polipo!") che, funzionale in CN1 come tramite tra le fasi positive e negative del libro, diventa superflua nel diverso clima di CN2.

Se l'inserzione delle poche poesie dei libri finali presupponeva certe correzioni prevalentemente tematiche, le esclusioni dai primi due libri di CN1 obbediscono principalmente a criteri estetici. Nella maggior parte dei casi si tratta, infatti, del rifiuto delle liriche più legate agli antichi moduli naturalistici e nelle quali sono più scoperti i plagi di quelle prime sperimentazioni. Del resto il problema più immediato della redazione definitiva sarà quello di alleggerire la sensualità delle immagini e del linguaggio che era stato il limite evidente della

raccolta sommarughiana, alla ricerca di una raffinatezza e preziosità linguistica e visiva che dia risalto all'avventura divina del poeta. Si impone cioè l'esigenza di nobilitare le notazioni naturalistiche stemperandone la violenza impressionistica nel tentativo di ottenere uno stile e un linguaggio simbolicamente suggestivo. Un esempio evidente lo offrono certe correzioni di CO X, già II 9, ai vv. 20-24:

## II 9

e da le rame le foglie, i fiori  
a cento a cento, Lalla, pitoruppero,  
le foglie grasse, rossastre, simili  
a lembi di carne, chiazziati  
i fiori, o Lalla, di sangue umano,

## CO X

e da le rame le foglie, i fiori:  
lucide foglie, oltremirabili  
fiori, corolle ampie di porpora  
che ardendo rendevano odore  
come urne piene di fuoco e aroma:

dove la corposità della prima descrizione, affidata alle assonanze, a un gusto per i colori e alle notazioni sul sangue che aveva trovato l'esatto corrispettivo nelle novelle di *Terra Vergine*<sup>28</sup>, si trasforma in una rappresentazione fatta di un linguaggio allusivo e da accostamenti preziosi.

Per le poesie più scopertamente sensuali, quelle del possesso carnale, alla necessità di sfumare l'originale violenza descrittiva si accompagna la volontà di sottolineare il carattere eccezionale dell'avventura del poeta. In CS X, già I 8, il passaggio dalla terza alla prima persona singolare (I 8, str.6: "Entra fra le acacie de 'l elvivo ella ridendo, / ed ei la persegue via fra le acacie basse" - CS X, str.6: "Entra fra le acacie de l'umido elvivo ridendo / ella, ed io la persegui giù per il verde intrico") significa rivendicare la paternità di un'azione volutamente simbolica. Così l'ampliamento mitologico della seconda redazione modifica l'antica violenza naturalistica accentuando l'aspetto superomistico della conquista:

## I 8, str.7-11'

Come due serpi in caldo si piegan trà 'l  
[verde; da' rami  
spezzati un profumo inebriante spriz-  
[za,

si spande ne 'l sole. Non sente giù giù  
[pe' ginocchi,  
per le reni languida la voluttà fluire?

non sente in bocca un novo licor da ver-  
[sare ne' baci  
la vergine, più bella di un'amadriado  
[antica?

## CS X, str.7-15'

Più d'Atalanta non fu sì veloce. Da' rami  
troncati un profumo inebriante sprizza;

sprizzan vermiglie stille di nostro sangue  
[da' rami  
viventi gemme, tratto dagli aculei;

né io so, per l'ebrezza, quale più odori, se  
[il sangue  
o la linfa, l'umano spirito o l'arboreo.

O pantera flessibile da li occhi ove bru-  
[cia il desio,  
ei t'avvinghi pe' fianchi, là, come un  
[gladiatore;

e su l'erba t'inchiodi. Plaudite plaudite  
[plaudite  
come un popolo a 'l circo, piante, col-  
[line, mare!

Ma precipita ella pe 'l elvivo. Non fu sì  
[veloce  
la vergine scheneia quando scagliava il  
[dardo;

né a me soccorre con gli aurei pomi Afro-  
[dite  
come a l'ardente figlio di Macarco.

Pur io la giungo alfine; le mani entro i  
[fulvi capelli  
pöngole. - Vittoria! - Ella si torce in  
[vano.

Come una forte fiamma sonora che tutto  
[m'avvolga  
sento io su' miei sensi la sua bellezza  
[intera.

Vibra come una fiamma mentre io la  
[piego:  
sembrami che s'accenda l'erba dov'ella  
[cade.

Meravigliosa lotta. Plaudite plaudite  
[plaudite  
come un popolo al circo, piante,  
[colline, mare!

Del resto le liriche di CN1 destinate a diventare la struttura portante dell'edizione definitiva saranno appunto quelle in cui quest'ideale di potenza si concretizzava nella metamorfosi naturalistica del poeta, metamorfosi che nella nuova redazione si configura sempre più come atto di conoscenza superomistico. In questo senso l'intervallo sulla I 5, poi CS VII, è decisivo. Scomparso nel secondo distico il paragone con l'animale ("agile pardo" diventa significativamente "fauno antico") il paesaggio perde le connotazioni coloristiche (I 5, str. 3: "Sotto brillano l'acque infinite perdendosi via, / ne 'l cupo cobalto, lunge a 'l perlato cielo") e l'attenzione, che un tempo era centrata sulla comunanza di sensi tra il protagonista e la natura, si sposta così sull'eccezionalità del sentire del poeta grazie all'inserzione di un nuovo distico:

## I 5, str. 5'-7'

(...) Oh pioggia lucente di schegge e di  
[squame  
sovra il mio capo, sopra l'erbette in  
[fiore!

## CO VII, str. 6'-8'

Cademi una pioggia lucente di schegge e  
[di squame  
su 'l capo ove nitida ridemi l'immagine.

O vipere bianche, cerulee bisee lascive	Sembrano le onde, sotto, cerulee bisee
	[ lascive
scherzanti con freschi strepiti su le	scherzanti con freschi strepiti su le
[ ghiaie!...	[ ghiaie.
	M'infondon nel sangue non so quale
	[ panica ebrezza
	gli odori agresti misti a la salsedine.

L'ampliamento finale giustifica maggiormente la prospettiva offerta dalle varianti precedenti. Quella che nella strofa finale di I 5 era l'invocazione di un possesso tutto umano, anche se riferito alla "driade", (str. 13': "Rompi da 'l cortice; e tutto, com'ellera umana, / tutto, ecco, suggimi di giovinezza il fiore!") si trasforma nelle nuove quattro strofe di CS VII nell'invocazione di una trasfigurazione divina attraverso quello:

## CS VII, str. 13'-16'

Rompi dal cortice; e fa che le mie mani ardenti  
ponga io ne la tua carne come in un fresco rivo;

fa che da la tua pura bocca io con un sorso infinito  
beva il respiro de la foresta immensa;

fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narcisso nel fonte,  
la mia nova bellezza trasfigurato io miri;

oh fa che anche una volta nel mondo il Giovine viva  
come un possente dio ne la sua favola!

Spesso a sottolineare l'unicità della metamorfosi contribuisce la stessa intonazione eloquente che si era espressa nelle *Vergini delle rocce*.

Nella seconda sezione scompare definitivamente "Lalla" sostituita dall'"Ospite", un personaggio nuovo e indefinito, non più come nell' '82 destinataria del canto, ma elemento funzionale alla narrazione, compagna di un'immaginaria vita nell'Ellade. Allo stesso criterio assolutizzante risponde il passaggio dall'iniziale minuscola a quella maiuscola in *Mare, Speranza, Mondì, Meriggio*, che del resto aveva avuto un precedente nelle varianti dell'*Intermezzo* del '94. È infatti a partire dalla redazione dell'*Intermezzo* che si fa strada in D'Annunzio l'esigenza di servirsi della mitologia per superare il peso del naturalismo e non più, come osserva Ciani, di una mitologia "repertorio di metafore", quale in passato, ma "espediente per sorreggere la metamorfosi della propria esperienza in mito". Significative a questo proposito le innovazioni di *Venere d'acqua dolce* (*Intermezzo* 1894), in particolare della terza parte completamente rifatta:

vv. 163-164 Cantava ella; e vivevano i suoi soggiorni  
di favolosa vita a la sua voce.

vv. 169-172 E vissi anch'io la vita favolosa:  
lungo le rive d'un terrestre fiume!  
Il mio cuore fiori come una rosa  
a l'aura immensa ed a l'immenso lume.

vv. 177-184 Ella cantava l'inno unico immenso  
de la Gioia; e pareva che un mistero  
sacro mi rivelasse. Un altro senso,  
qualcosa di raggiante e di leggero,  
si diffondea ne le mie vene. Io penso  
fosse qualcosa de l'antico Omero.  
In lei cantava l'anima infinita  
de la Terra a le fonti de la Vita.

Da queste varianti nasce, infatti, lo spunto per la rielaborazione di CO X, già II 9:

vv. 29-44 spandeva l'ombra carca di effluvi  
sopra il suo capo; e tu bevendola  
cantavi quasi ebbra, nel sacro  
silenzio un canto non mai udito.

Cantavi come in una favola,  
incoronata d'oro. I miei calici  
purpurei s'empivano, come  
d'una rugiada, de la tua voce.

Ebra cantavi le metamorfosi  
misteriose. Ed io immemore  
de' fati era, e d'ogni altra  
cosa mortale, nel mio fiorire.

E il canto e il fiore, prodigio duplice  
sagliente, il cielo sommo attingevano...  
Ah, tutta la gioia del mondo  
nel tuo cantare, nel mio fiorire!

La direzione comune è quella della trasfigurazione mitica, che, tuttavia, nella lirica dell'*Intermezzo* è appena accennata e inserita ancora in una cornice naturalistica, mentre in CO X, più che in altre liriche di CN2 maggiormente legato alla versione originale, viene portata alle sue ultime conseguenze: il prodigio si compie e la metamorfosi, grazie all'identificazione della strofa con quella voce, è interamente riferita e applicata a quella della poesia.

L'altro elemento determinante in questa corrispondenza tra le varianti di *Venere d'acqua dolce* e CO X è l'insistenza sul tema della gioia, soprattutto se visto nella prospettiva del componimento immediatamente seguente, CO XI, l'unico, oltre alle *Offerte Votive*, composto espressamente per l'edizione Tre-



ves. Il discorso interrotto dagli ultimi versi di CO X continua con una maggior attenzione alle caratteristiche dell'esperienza superomistica e con una affermazione di potenza e un desiderio di conoscenza dionisiaca che si rifanno alle recenti letture nietzschiane. Del resto, come osserva il Palmieri, è proprio Nietzsche della *Gaia Scienza*<sup>2</sup> che offre lo spunto iniziale della lirica:

Aver sensi delicati e gusto fine... godere di un'anima forte, audace, temeraria; attraversare la vita con occhio tranquillo e passo sicuro; essere sempre pronti alle cose estreme come ad una festa; pieni del desiderio di monti e di mari e d'uomini e di Dei non ancora rivelati; ascoltare ogni musica serena (...)

CO XI vv. 1-8    Canta la gioia! Io voglio cingerti  
di tutti i fiori perché tu celebri  
la gioia la gioia la gioia  
questa magnifica donatrice!

Canta l'immensa gioia di vivere,  
d'essere forte, d'essere giovine,  
di mordere i frutti terrestri  
con saldi e bianchi denti voraci,

vv. 13-20        e di ascoltare tutte le musiche,  
e di guardare con occhi fiammei  
il volto divino del mondo  
come l'amante guarda l'amata,

e di adorare ogni fuggevole  
forma, ogni segno vago, ogni imagine  
vanente, ogni grazia caduca,  
ogni apparenza ne l'ora breve.

Con un'insistenza sul tema di per sé significativa, nelle varianti della seguente (e ultima) poesia di CN2 il mondo della gioia si precisa come quello dell'Ellade antica, che presente da sempre nell'opera di D'Annunzio, era stato rivissuto dal poeta durante il periplo dell'Egeo compiuto sulla barca di Scarfoglio nell'estate del '95.

CO XII vv. 42-60    (...) Il mare, il sole, gli alberi,  
i frutti, una chioma, l'amore,  
la giovinezza, fiamma del mondo,

e le squillanti risa feminee  
come i cristalli, e i rosei vertici  
d'un seno, ed i gesti leggiadri,  
ed una musica di parole,

tutte apparenze divine, creano  
questa perfetta gioia che gli uomini  
conobbero sotto gli antichi  
tuo cieli, o Ellade, e conoscemmo

pur noi nel tempo quando in un'isola  
armoniosa dell'arcipelago  
costei si nomava Ioessa  
ed io nomavami Dorione,

e l'una in voto offriva a Venere  
Cipria lo specchio il cinto il pettine  
e l'altro sacrava ad Apollo  
Deliò la rete l'arco la lira.

Ancora una volta il termine di queste esaltazioni diventa l'enumerazione eloquente delle "apparenze divine", la "musica di parole" che perdono qualsiasi valore semantico per diventare puri suoni. Il modello è quello degli epigrammi dedicatorii dell'*Antologia Palatina*, sulla scia dei quali verranno composte anche le tre *Offerte Votive*, poste come intermezzi del libro "grecamente composto", secondo uno schema che si riprodurrà nei *Diirambi* di *Alyone*. A queste il compito di introdurre il Sole come unica fonte di conoscenza (OV I', vv. 19-20: "L'igneo tuo spirito accenda il giovine sangue; risplenda / su l'ardua fronte, unica lampa, il Sole"), di indicare nell'Ospite la compagna dell'avventura mitica (OV II', vv. 27-28: "Largo sii di frutti a me ne la breve stagione: / ai miei piaceri, Pan, e a la dolce Ospite!"), e di narrare l'aspirazione verso una poesia sovrumana, capace di esprimere la totalità delle esperienze (OV III', vv. 39-46: "vengono le cicale che bevvero a l'alba una stilla / di rugiada e ne sono ebre ancora, // (...) rivi di melodia // versano ne la cava testudine, si che non mai / trassene il plettro più soavi numeri // nè mai su le terre e su l'acque e su' cari pensieri / nostri flui co' i suono serenità più pura."). La poesia si dichiara strumento di vita e si apre in questo modo la strada ad *Alyone*.

## NOTE

1. La prima edizione di *Primo Vere* (Chieti, Ricci) è del 1879; dell'anno seguente quella definitiva (Lanciano, Carabba).

2. Dopo le due edizioni Sommaruga pubblicate a Roma nel 1884, l'*Intermezzo di rime*, ampiamente rimaneggiato, verrà ristampato nella *ne varietur* a titolo *Intermezzo* solo nel 1894 (Napoli, Bideri).

3. Il sonetto introduttivo di CN1, "O strana bimba da li occhioni erranti", è dedicato ad E.Z. con la data 15 aprile 1882, anniversario del loro primo incontro.

4. Come l'"Alceo" e il "Prometeo" di Palermo, l'"Espero" di Bologna, il "Gazzettino Letterario", il "Preludio" di Ancona, e tra le più note la "Rivista italiana di scienze, lettere, arti e teatri" e l'"Arte" di Firenze e la "Farfalla" di Milano.

5. L'ultimo *Dai "Thalassien"* è pubblicato in "Arte" l'11 marzo 1882 e, data la lontananza rispetto al gruppo delle liriche omotime e l'imminenza della pubblicazione del CN1, fa

pensare ad un recupero da parte dei redattori della rivista (o dello stesso D'Annunzio) di un testo non più utilizzato.

6. Cfr. *Lettere inedite di G. D'Annunzio a Paola De Cecco* di Ettore Moschino in "Giornale d'Italia", 18.6.1940.

7. *Marina* pubblicata in "Gazzettino Letterario" il 23.1.1881, vv. 1-4: "Dileguano le spiagge / sotto l'afa maligna; / folgora una sanguigna / striscia, là, il sol che muor".

8. *Marina* pubblicata in "Preludio" il 30.3.1881, vv. 15-17: "(...) ... Io la veggio / bella marmorea Diva drizzarsi ne 'l ciel di cobalto / su da la roccia flava di sole, tra g'inni infiniti".

9. *Marina* pubblicata in "Preludio" il 30.3.1881, vv. 13-16: "Volare, o tempesta, vorrei su' cadaveri torvi / dei naufraghi, volare sì come una libera e forte / diomedea, fra i lampi, fra i mugghii, fra i gridi, all'ignoto!".

10. *Dall'Idillio moderno*: "Oh come fresco il sangue per le vene / riarse da la febbre de 'l desio / correr mi sento e, rotte le catene, / in questa immensa chiarezza m'oblio! // Ne 'l ritmo de l'ondata su le arene / la strofe balza fuor de 'l petto mio, / e al fin per le selvagge aure serene / libero un inno di vittoria anch'io... // O maschera di marmo da l'ovale / occhio raggianti immobili fulgori, / maschera impenetrabile e fatale, // dilegua a 'l fondo! Io qui tra i salsi odori / navigo lento a 'l vespero autunnale / sognando l'Arte e più gagliardi amori."

11. Nella comunicazione al convegno a Gardone del settembre 1977 su "D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione".

12. Le prime poesie *Dal "Canto Novo"* sono i sette sonetti pubblicati sul "Fanfulla della domenica" il 20.11.81, poi confluiti dopo alcuni rimaneggiamenti nel L V di CNI. Cfr. nota seguente.

13. Il nucleo originale del L V era formato dai sette sonetti inviati al Nencioni per il "Fanfulla della domenica" (cfr. nota 12) con la raccomandazione di pubblicarli tutti insieme. Diventati otto dopo l'ampliamento tematico dei primi due componimenti, riassumono la vicenda narrata in prima persona nei primi quattro libri di CNI attribuendola però ad un personaggio diverso dall'io dannunziano (V 1, 3: "ei si librò"; V 2, 1: "Ei li guardò"), simbolo probabilmente di un aspetto giovanile e immaturo della personalità del poeta, con il quale il nuovo D'Annunzio si confronta (V 3, 5-8: "el co 'l fino de l'arte agile stile / tormentava la strofe; io come ardente / cuspide il verso libero e virile / di Lucrezio sentia ferir la mente") e dal quale prende le distanze per affermare la sua volontà di lotta (V 8, 1: "Io mi affretto a le pugne").

14. Si tratta in genere di storie impersonali più vicine alle esperienze di *Terra Vergine* che alle liriche dei primi libri: III 4, 1-4: "Sta seminudo sopra lo scoglio / un pescatore: contempla il sughero / fluttuante su l'acqua verdastra; / gialla è la canna ne 'l cielo turchino".

15. Per le varianti di *Intermezzo* cfr. Ivanos Ciani, *Sull'Intermezzo di G. D'Annunzio*, in "Studi di filologia italiana", XXXII (1974).

16. Cfr. A. Sodini, *Ariel armato*, Milano, Mondadori, 1934, pag. 253.

17. Cfr. A. Sodini, *op. cit.*, pag. 268.

18. III 9, 1-4: "Van li effluvi de le rose da i verzieri, / da le corde van le note de l'amore, / lungi van per l'alta notte / piena d'incantesimi".

19. CO6 e CO9 sono formati entrambi da tre strofe tetrastiche: due versi di tre piedi tetrasillabi, un terzo di due piedi tetrasillabi e un senario sdrucciolo. Mentre CO7 e CO8 sono composti rispettivamente di tre e quattro quartine, ciascuna di due novenari e due doppi senari, di cui il secondo tronco.

20. Nella novella *Terra Vergine*, pubblicata per la prima volta sulla "Cronaca Bizantina" il 12 aprile 1882 e poi ristampata nell'omonima raccolta, la stessa attenzione alla metamorfosi della natura: "Dall'umidità estuosa del terreno pullulava, scoppiava una forza giovine e aspra di tronchi, di virgulti, di steli, simili a colonne di malachite, striscianti in basso, attercigliantisi con spire di rettili, abbracciantisi in impeti di lotta per un'occhiata di sole. Le orchidee gialle, turchine, vermiglie, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screeziavano tutta quella vivente verzura avida di umore; le edere, i caprifogli si slanciavano tra fusto e fusto, si stringevano in volute inestricabili d'intorno alle scorze; dai frutici chiusi le bacche pendevano a corimbi; ed era al vento una tempesta immensa, era come un respirare, un alenare di petti umani".

21. Cfr. I. Ciani, *op. cit.*, pag. 32.

22. F. Nietzsche, *Gala Scienza* (302), Milano, Adelphi, 1964 pag. 176.

JOHN WOODHOUSE

## Il *Canto novo* e i nuovi rimatori inglesi. Un'occasione perduta?

Questa mia relazione sarà divisa in tre parti: all'inizio parlerò di come fu accolto in principio il *Canto novo* in Gran Bretagna (e dico Gran Bretagna solo per non offendere quei molti Anglo-irlandesi e Anglo-galesi che nel 1893 ne studiarono le prime traduzioni); nella seconda parte tenterò un'analisi di quei poeti che furono "testimoni" di quelle traduzioni, esaminando certi loro temi, per esempio il tema del *Volo di Icaro*, il *Furib aestus*, il *piacere* e altri concetti che, più o meno, ripetono temi fondamentali della poesia dannunziana, ma che per contrasto spesso possiedono un'atmosfera del tutto inglese o celtica, ben diversa da quella dannunziana; nella terza parte accennerò alla fortuna critica del *Canto novo* durante il periodo successivo. In fondo a tutte le mie osservazioni ci sarà una domanda implicita: il *Canto novo*, per la sua immediata popolarità, sebbene poi questa risultasse di breve durata, sembrò offrire l'occasione per una maggior diffusione della fama e dell'influenza di D'Annunzio in Inghilterra. Sappiamo che tredici delle più belle poesie della raccolta furono offerte con entusiasmo spontaneo dal loro traduttore ad alcuni tra i più importanti direttori di collana, editori, poeti e critici dell'Inghilterra, tutti amici suoi. Ma l'influsso successivo del *Canto novo*, nonché di D'Annunzio in genere sembra rimanere minimo. La domanda implicita dunque sarebbe la seguente: il *Canto novo* avrebbe fornito una possibilità di diffondere la poesia dannunziana in casa nostra? E se così fu, come mai non se ne sfruttò l'occasione?

ne? Per rispondere alla domanda, mi servirò di un metodo storico, ma aggiungerò all'evidenza dei fatti certe ipotesi, certe opinioni che forse non si potranno mai verificare storicamente, ma che saranno divertenti, spero, per un loro interesse intrinseco.

Fin dall'inizio avverto che anche se i titoli delle poesie inglesi da me addotte sembreranno rispecchiare titoli di poesie dannunziane (e non solo quelle del *Canto novo*), non sarà per niente mia intenzione dimostrare un'imitazione diretta di tali poesie. Anzi, non intendo nemmeno accennare a un influsso diretto su quelle poesie inglesi, ma più spesso farò spiccare le differenze essenziali tra i toni e i modi della poesia inglese e quelli dannunziani anche quando trattano gli stessi temi, scegliendo gli esempi più o meno a caso. Per cominciare, però, vorrei citare un autore a suo tempo celebre critico di letteratura europea e professore d'inglese a Alexandra College, il quale, diversamente dagli altri, subì un influsso dannunziano maggiore. Dico George Arthur Greene, il quale nel 1912 pubblicò un'antologia di poesia intitolata *Songs of the open air* (Canti dell'aria aperta). Sia nel titolo che nel contenuto le poesie rispecchiano un atteggiamento e un tono che possiamo caratterizzare come dannunziani. Ivi è ben visibile non solo una poesia della natura, voglio dire in poesie come *In the sunset* (Al tramonto), *The song of the hills* (Il canto delle colline) o *The call of the mountains* (Il richiamo delle montagne), ma anche una vena più dinamica, come *The pathfinder* (Il battistrada) e *Beyond* (Sempre oltre); e nella lunga poesia *The return* (Il ritorno) vediamo addirittura una celebrazione della Roma imperiale:

Roma, grande, terribile, eterna, i piedi  
Saldi nell'abisso del Tempo, invecchiata  
Ormai di fama e sempre sublime, alza la  
Testa meteorica... Roma dalle nuove speranze  
lungimiranti - che pulsano per l'Italia.

Dovrei aggiungere che Greene era anche una persona religiosa e ortodossa e adoperava alcuni dei suoi temi in un senso mistico che va oltre il francescanesimo laico di D'Annunzio. *Il battistrada*, ad esempio, pur essendo pieno di forza eroica, raffigura anche Gesù Cristo. Qui credo che ci sia una differenza fondamentale tra i due poeti, né voglio, a questo punto, forzare i paragoni. Basti per ora un assaggio della sua poesia più lunga, *Il ritorno*:

Queste son l'onde dove la barca fatata  
Affondò senza ricordo, e questa la plaga  
Dov'era dal fuoco consumata la creta corporale  
In cui un tempo s'incendiò la scintilla divina.  
La sabbia silenziosa, la pineta taciuta non rendevano suono.  
Senza suono spuntò il sole, il vento sospirando  
Triste ritenne il sospiro; la terra desolata  
Giace come madre nella morte senza luce,  
Nell'immensità del suo lutto, muta, cieca, coronata dal dolore.

L'atmosfera evocata da Greene è molto simile a quella delle tre poesie dell'*Alcyone*, dove D'Annunzio tratta lo stesso argomento, cioè, *L'alpe sublime*, il *Gombo* e *Anniversario orfico*, voglio dire l'approdo del corpo di Shelley. Basti pensare a versi come:

Oh silenzi tirreni  
nel deserto Gombo (*L'alpe sublime*)

oppure:

L'immensità del duolo  
del lutto immedicabile senza  
fine, terrestre fatta  
qual Niobe... (*Il Gombo*)

e tutta la nozione della madre dolorosa che riempie *Il Gombo* e *l'Anniversario orfico*.

Se teniamo a mente il tono più somnesso tipico dei poeti in lingua inglese, soprattutto trattando un argomento funebre, e per contrasto il tono di esaltazione tipico di D'Annunzio che onorava un suo precursore eroico, la differenza non è tanto grande.

George Arthur Greene nacque a Londra nel 1853, passò giovane a Firenze dove imparò l'italiano prima di andare a Trinity College, Dublino. Brillante la sua carriera accademica; vinse la *Gran Medaglia d'oro* per i suoi studi sulla letteratura moderna; ottenne poi la cattedra di letteratura inglese ad Alexandra College (1877-1880); diventò *Esaminatore* di lingue moderne all'università di Oxford nell'epoca in cui Vitale de' Tivoli, successore di Aurelio Saffi come docente d'italiano, era incaricato dell'insegnamento della cultura italiana. Celebre critico letterario, Greene era anche redattore delle antologie del *Rhymers' Club*, e forse il più anziano dei soci. Morì nel 1921.

Dovrei forse spiegare che *The Rhymers' Club* (Il circolo dei rimatori) fu costituito da un gruppo di giovani poeti che, come tanti altri in quel periodo, volevano riformare la poesia. Fra i soci il *Club* contava alcuni tra i più famosi poeti e letterati dell'epoca. Tra questi W. B. Yeats e Ernest Rhys, che fondarono il *Club*, e Arthur Symonds forse erano i più rinomati e più influenti, ma vanno aggiunti altri nomi a loro tempo molto importanti, Edwin Ellis, T. W. Rolleston (il terzo co-fondatore), Lionel Johnson, John Todhunter, Ernest Dowson, lo stesso Greene e altri che si riunivano al "pub", *The Cheshire Cheese*. Per il primo anniversario della fondazione del circolo, George Greene compose una poesia celebrativa, in cui notava le caratteristiche innovative, se non rivoluzionarie, del gruppo. Eccone una stanza tipica:

#### Canzone dei fabbri di canti

Noi fabbri di canti, come quelli antichi  
Che plasmavano le parole d'oro  
In paesi sconosciuti, in zone lontane,

Noi a quel fuoco antico spiriamo  
 Con fiato giovane, vivace,  
 Martelliamo le rime dorate,  
 Martelliamo le rime sonanti  
 Affaticando gli echi.

I *Rhymers* pubblicarono due libri di poesie; il primo uscì nel 1892, e conteneva la canzone di Greene già citata, il secondo fu pubblicato due anni dopo, nel 1894<sup>7</sup>. Nel *Toast* (il Brindisi, cioè) del secondo volume, invocazione composta da Ernest Rhys, è visibile sempre il fine proposto da Greene:

Stasera rimare come una volta  
 Era bene - Ah, fosse nostro!  
 Ma la Musa vediam depressa, diversa purtroppo;  
 Sbiadita la sua ghirlanda di lauro.

Ritorniamo al gruppo conviviale; per ora vorrei sottolineare il fatto che qui c'era una brigata di giovani entusiasti che cercavano una nuova poesia.

Nell'intervallo tra la pubblicazione delle due antologie, cioè nel 1893, George Greene pubblicò presso lo stesso editore, Mathews e Lane, un'antologia di traduzioni dai cosiddetti lirici italiani contemporanei (*Italian Lyricists of Today*). Era una bella raccolta. Spiccavano i nomi di Capuana, Carducci, Chiarini, De Amicis, Ferrari, Fogazzaro, Fucini, Graf, Nencioni, Panzacchi, Pascoli, Rapisardi, Stecchetti - nomino solo i tredici autori più rinomati, ma c'erano ben trentaquattro poeti in tutto. All'inizio dell'antologia, anche perché i poeti erano presentati in ordine alfabetico, Greene mise il Nostro. Tradusse quindici sue poesie, più che per qualsiasi altro autore: una dall'*Intermezzo di Rime*, una dalla *Chimera* e ben tredici dal *Canto novo*. Come prefazione ad ogni poeta, Greene premetteva un breve ritratto biografico (non sempre accurato) e aggiungeva un suo giudizio critico su ciascun autore. Devo sottolineare che il suo entusiasmo per D'Annunzio supera ciò che scrive a proposito degli altri autori. Ecco un suo elogio del Nostro, proprio nell'introduzione del volume:

"Gabriele D'Annunzio, anche se in qualche modo riunisce in sé l'influsso di Carducci e di Stecchetti, nondimeno, in termini generali, ha battuto una nuova strada tutta sua. Ancora molto giovane è forse dotato della più abbondante vena di genio poetico che sia stata concessa a qualsiasi altro giovane Europeo vivente durante la nostra epoca. Ha corso il rischio, però, (e lo fa tuttora) di scialacquare il suo capitale letterario. Indubbiamente non c'era da aspettare che, avendo ottenuto un successo così meraviglioso, D'Annunzio non sarebbe stato viziato. È il più interessante fenomeno della letteratura italiana contemporanea, ma finora, a mio avviso, le sue prime cose restano ancora il miglior lavoro che ha fatto e il suo avvenire sta nelle sue stesse mani. Se D'Annunzio può aggiungere il discernimento, l'esperienza e l'osservazione al vigore, all'eloquenza e alla somma abilità artistica che già possiede, il suo sarà uno dei nomi più grandi dell'epoca; in questo momento rischia di diventare un giovane *d'un bien beau passé*" (p. xxix).

Abbiamo visto che Greene aveva passato parecchi anni a Firenze prima di andare all'Università. Senza dubbio aveva assorbito in Italia certe leggende, le quali poteva poi riportare ai suoi confratelli del *Rhymers' Club*. Fra l'altro riferisce, nella sua introduzione, che "Questo giovane poeta, straordinariamente brillante, nacque nel 1864 (*sic*) sullo yacht *Inene*<sup>8</sup>, non lontano da Pescara nell'Abruzzo, sulle acque dell'Adriatico, le cui marce sembrano echeggiare nei suoi versi" (*ibid.*, p. 3). Greene è pieno di entusiasmo e le sue frasi entusiastiche si succedono fitte: "la più meravigliosa serie di successi trionfali vista in qualsiasi nazione durante questi ultimi cinquant'anni" (*ibid.*, p. 4); "(...) che dico? non ho ancora fatto menzione della sua opera in prosa, *Terra vergine*, allora pubblicata. Poco più di un ragazzo, era già nell'avanguardia degli scrittori del suo tempo" (*ibid.*); "(...) la velocissima ascesa di D'Annunzio, ripeto, è uno dei fenomeni più stupendi di questo secolo" (*ibid.*, p. 6).

A parer mio le traduzioni fatte da Greene sono molto belle; colgono molto bene il senso, i sentimenti, i ritmi e il linguaggio dannunziano. Ecco, per interesse generale, le tredici poesie che Greene tradusse; ne cito i primi versi:

1. La dedica alla Zucconi.
2. Nuotano pe' chiarori.
3. O falce di luna calante.
4. Mi ronzano pe' l' capo sonnolente.
5. Stanno in cerchio a' l' padule di Treccati.
6. Via da lungi per l'aire sonnolente.
7. Era un bastardo. Ne l'occhio maligno.
8. Nessuno. Ella passava stornellante.
9. Diceva la canzone. Alga marina.
10. S'inerpicava su per la scogliera.
11. Il mare canta una canzon d'amore.
12. Quando spassato dalle pugne amare.
13. Ancora ancor su l'ultima bandiera.

La maggior parte della piccola antologia è composta di sonetti e di canzoni che riflettono certi aspetti della natura, e abbiamo già visto che diversi echi si possono intravedere anche molti anni dopo nelle poesie dello stesso Greene. Torneremo alla sua raccolta dei *Canti dell'aria aperta*, ma per ora basti sottolineare che, proprio al cuore di un gruppo di giovani rimatori, un nome particolare, quello di D'Annunzio, è proposto come il fenomeno poetico più rivoluzionario dell'epoca in Europa.

Passiamo oltre per il momento per esaminare l'atteggiamento critico-poetico di Ernest Rhys, collega di Greene e, come abbiamo visto, co-fondatore del *Club dei Rimatori*. Certo il nome di Rhys non sarà conosciuto in Italia, e va ammesso fin dall'inizio che nei suoi scritti non trovo che brevi menzioni del nome di D'Annunzio. Ma forse non sarà mai possibile valutare in modo adeguato l'enorme influenza di quest'*eminentie grise* sulla letteratura novecentesca inglese. Rhys aiutò molto il giovane Yeats, pubblicando le sue prime raccolte folkloristiche irlandesi; diventò poi direttore della più prestigiosa collana inglese di classici della letteratura, la cosiddetta *Everyman's Library* (La biblioteca

dell'uomo qualunque), una collana molto prestigiosa su cui vennero pubblicati quasi tutti i classici di tutti i paesi, nonché opere originali come la splendida edizione di Giuseppe Mazzini, curata da Thomas Jones. Sotto la sua direzione uscirono circa mille titoli, e la collana continua tuttora. Rhys nacque a Londra da padre gallese nel 1859 (morì nel 1946). Come molti altri soci, dunque, anche egli era di origine celtica, ma mentre gli altri soci irlandesi (e perfino gli Inglesi!) forse sotto l'influsso di Yeats, si rammaricavano a volte dell'influenza inglese nella loro patria, Rhys era fiero di poter riunire in sé gli elementi migliori delle culture gallesse e inglese e ne scriveva orgogliosamente nel suo *Wales England Wed* (Il Galles sposò l'Inghilterra) (poesia che in modo epigrammatico riassume la propria biografia) e nell'antologia da lui curata, *The old country. A book of love and praise of England* (Il vecchio paese. Un libro di amore e di lode per l'Inghilterra), pubblicato nel 1922.

Rhys era anche vice-presidente dell'accademia gallesse più rinomata, la cosiddetta *Società Onorata del Cymmrodorion*. Questa era ed è ancora un'associazione piuttosto austera, di tendenza protestante, ma molto famosa per l'alto livello accademico delle conferenze ivi tenute. Fra poco daremo uno sguardo ad alcune delle poesie di Rhys che, per un loro tono domestico, spesso casalingo, formano un forte contrasto con una poetica come quella dannunziana. Se teniamo a mente gli anni in cui i *Rhymers* si riunivano in quel pub londinese, soprattutto nel periodo dal 1891 al 1895, vediamo uscire, alla fine di quel lustro, un'antologia critico-poetica molto importante, curata dallo stesso Rhys, motivato come era dallo stesso zelo innovatore. Nel 1895 aveva già trentasei anni compiuti. Maturo e ben equilibrato pubblicò quell'anno *The Prelude to Poetry* (Il preludio alla poesia). È un'antologia di saggi critici e di poesie didattiche in cui gli stessi classici della letteratura inglese, da Chaucer a Wordsworth, avevano difeso la propria arte e incoraggiato una fede nella poesia. Nella sua introduzione Rhys afferma che, anche sul Continente, scrittori come Goethe avevano detto cose importanti a proposito della necessità dell'arte poetica ma è soprattutto la poesia inglese che vuole risvegliare e così è nella tradizione inglese che vuole riaffermare la propria fede. Ecco un passo dove dichiara uno degli scopi della antologia critica:

"Fa rivivere, come niente altro nel mondo critico, la fede orgogliosa della gioventù nella poesia e nel mondo dell'immaginazione. Ci ridà la nostra prima fede nel destino e nel diritto divino del nostro Poeta-monarca, per adoperare un termine di Sidney. L'antologia restituisce ancora una volta gli standards eterni grazie ai quali la poesia inglese potrà sperare di mantenere le grandi tradizioni di Spenser e Milton, di Keats e Wordsworth e degli altri maestri della nostra galleria di fama" (p. xx).

Dunque, come gli altri soci del *Rhymers' Club*, anche Rhys cercava di rivivificare la poesia inglese, e come abbiamo visto, fu lui a scrivere il brindisi tipico che inizia la seconda antologia del *Rhymers' Club*.

Rhys, però, non era il solito sciovinista: adorava il sole e passava molto tempo nel Mediterraneo - in Italia e in Sicilia e sulle Isole Azzorre. Durante la pri-

ma guerra mondiale scrisse un elogio dell'Italia, in cui esorta i giovani soldati di tutti i paesi a partire per combattere contro gli Austriaci. La poesia, che s'intitola *Italy*, comincia con una citazione dantesca:

"O splendor di viva luce eterna"

Eccene un passo:

Guardate al Sud voi soldati,  
Qualunque la patria vostra; guardate quell'astro  
D'Italia che Dante vide; alzate la mano; giurate  
D'armarsi, di soccorrere l'Italia  
Nella sua dura necessità,

E già nella sua prima raccolta di poesie, *A London rose and other rhymes* (Una rosa londinese e altre rime), pubblicata, a proposito, dal solito editore Mathews and Lane<sup>6</sup>, contrappone spesso la nebbia e il freddo londinese al bel sole mediterraneo. *Orange song* paragona una giornata invernale londinese all'oro delle arance siciliane, mentre *A winter's night Bacchante* (Baccante di una notte d'inverno) riporta un suo sogno d'Italia:

Ma è sparita; e solo ora in sogno  
Può la fantasia seguirla per mare e per terra  
Fin dove soggiorna, forse nell'armonioso  
Meridione dove corre come il fauno che sveglia il mattino  
Nell'Italia armoniosa.

Il termine *compromesso* non suona bene agli orecchi di un Italiano, e l'uomo qualunque ha certe sfumature politiche poco buone da voi altri. Invece in Inghilterra la nostra storia è composta di compromessi storici fatti da uomini qualunque. Rhys stesso è un ottimo esempio del successo di una tale politica: accordava nella propria persona la cultura inglese e gallesse (nonché irlandese perché sapeva le due lingue celtiche e sposò una ragazza irlandese); dirigeva la collana dell'uomo qualunque; durante e dopo la prima guerra mondiale celebrò il soldato semplice inglese in una serie di bellissime poesie e un poema, *The Tommiad*, pubblicati nel 1918 nell'antologia *The leaf burners and other poems* (I bruciatori di foglie e altre poesie). Per Rhys la guerra fu un'enorme tragedia che distrusse la gioventù d'Europa, e il tono delle poesie militari è sempre sommo. I morti sembrano dirgli di essersi sacrificati per assicurare i giorni di festa dei vivi, per i venticelli freschi, le foglie, le fragranze nascoste; sono concetti della poesia *Reverdie*. Non esiste per Rhys la gloria, anzi la vanagloria, che spesso si vede lodata nelle opere di D'Annunzio; al contrario nel *Ritorno del soldato* egli sottolinea la vita terribile delle trincee, altro che lirica:

"(...) e quando hai subito mesi di Krupps in trincea,  
Non chiedi poi liuti nelle mani delle Grazie."

Più tardi, nel 1933 pubblicò le sue *Rhymes for Everyman*<sup>8</sup> (Rime per l'uomo qualunque), e nell'introduzione discerniamo anche a questa tarda data una preoccupazione per la crisi in cui versava la poesia moderna che lo riallaccia al *Rhymers' Club* di cinquant'anni prima:

"In un periodo di crisi, quando si dice che la poesia non è più stimata (...) ciò può essere in parte perché tanti dei nuovi poeti sembrano considerare l'arte poetica quasi fosse solo per gli eletti (...) Queste mie rime, come si accenna nel titolo, sono destinate di principio all'uomo qualunque" (p. 8).

Non credo che occorra analizzare i motivi per cui D'Annunzio non sarebbe andato a genio a uno come Rhys, ma sarebbe ingiusto concludere senza far menzione delle lodi accordate al Nostro da Rhys nella sua autobiografia, la quale s'intitola, in modo tipico, *Everyman remembers* ossia L'uomo qualunque ricorda. Per lui le "forze provenienti dall'estero, il dramma musicale di Wagner (...) per non parlare dei drammi di D'Annunzio in Italia, dovevano essere riconosciuti da chi voleva affrontare le nuove esigenze del mondo letterario" (p. 72). Altrove paragona D'Annunzio a Guy de Maupassant e a Cecov nel suo modo "di trattare le tradizioni folkloristiche come la base di un nuovo genere di racconto molto raffinato" (p. 275). E descrive, poi, in modo molto divertente, una rappresentazione della *Nave dannunziana*, avvenuta durante un soggiorno di Rhys a Roma, presente Mussolini. Rhys commenta: "(...) comincio tardi, circa alle nove, e continuava sempre in modo magnifico quando noi ci ritirammo esauriti dopo mezzanotte" (p. 307). Nella sua autobiografia Rhys notò che era stato ispirato (o spinto!) ad andare in Italia quando Arundel Del Re (allora professore d'italiano a Oxford) lesse a Rhys e a sua moglie qualche poesia di D'Annunzio: "Ci lesse certe poesie di Carducci e D'Annunzio, le quali infiammarono la nostra mente fino all'impazienza (di essere in Italia)" (p. 217).

A questo punto mi fermo per sottolineare due nozioni: la prima è l'atteggiamento di George Greene, il quale adulava quasi la nuova poesia dannunziana, considerando il Nostro come il nuovo astro poetico dell'Europa; la seconda nozione è l'amore che Ernest Rhys portò verso l'Inghilterra, dedicandosi a una rinascita delle lettere inglesi, pur essendo gallese e multilingue.

Ora, il personaggio più importante e il poeta più rinomato del *Rhymers' Club* era innegabilmente William Butler Yeats. In un saggio importante del 1975<sup>9</sup>, Ezio Raimondi collegò il nome di Yeats a quello di D'Annunzio tramite Arthur Symons. Ecco le sue parole:

"In un libro che ha avuto un ruolo rivelatore nella poesia inglese del Novecento da Yeats a Eliot, *The Symbolist Moment in Literature*, Arthur Symons, poeta e critico della *fin de siècle* uscito dalla scuola dell'estetismo, rivolgendosi a Yeats e ripetendo ciò che questi aveva scritto qualche anno prima nel suo saggio *The Celtic Element in Literature*, presenta il D'Annunzio come il protagonista italiano del simbolismo, di una poeti-

ca, egli dice, che vuole 'spiritualizzare la letteratura' e riscoprire 'l'anima delle cose' nello specchio musicale e inquieto della vita interiore" (p. 25).

A me questo passo dà l'impressione che Yeats avesse scritto sulla poetica dannunziana, e in questo senso Benedetta Bini sembrò accettare la dichiarazione quando nel 1979 scrisse il suo interessante articolo su "D'Annunzio e la fin de siècle inglese"<sup>10</sup>, notando: "È proprio da questa definizione che parte il saggio di Ezio Raimondi" (p. 99).

Ma in quel saggio di Yeats<sup>11</sup> il nome di D'Annunzio si vede una sola volta, e questo solo *en passant*. E difatti nelle opere di Yeats ci sono pochissime menzioni di D'Annunzio. Ecco, ad esempio, nel saggio citato, scritto nel 1897, l'unico riferimento al Nostro è nel passo seguente:

"Il movimento simbolista che s'è perfezionato in Germania con Wagner, in Inghilterra coi preraffaelliti, in Francia con Villiers de l'Isle-Adam e Mallarmé e in Belgio con Maeterlinck e ha stimolato l'immaginazione di Ibsen e di D'Annunzio, è l'unico movimento che ha qualcosa di nuovo da darci" (p. 187).

Il suo silenzio è straordinario. Ripensiamo un po', Georges Greene un altro socio del *Rhymers Club*, era sostenitore molto entusiastico del *Canto novo*. Arthur Symons, uno dei più grandi amici di Yeats, dedicandogli il testo fondamentale del suo *Symbolist Movement in European literature*, caratterizzò D'Annunzio come simbolista e come "l'unica forza nuova in Italia" (*Dedica*). Symons continuò, solo tra i critici inglesi, a scrivere elogi di D'Annunzio almeno fino al 1914. Symons fece la famosa recensione al *Trionfo della Morte* nel 1898. Symons aggiunse una sua introduzione e qualche traduzione poetica all'edizione del *Piacere* pubblicata nel 1898. Symons tradusse in inglese *La città morta* (1900), *la Gioconda* (1901) e *la Francesca da Rimini* (1902). Symons pubblicò due lettere scritte da D'Annunzio nel 1900 e 1901 in cui il Nostro lo ringraziò per la sua bella traduzione della *Città morta* (le lettere furono pubblicate sul *Graphic* nel 1920). Perché insisto tanto su Symons? Perché lo stesso Yeats lo dichiarò il suo più caro amico di quegli anni, perché erano insieme soci del *Rhymers' Club*, perché per un anno condivisero l'entrata di due appartamenti gemelli a Londra e s'incontrarono quasi ogni giorno. Tutto questo senza tener conto delle discussioni serali e di parecchi lunghi viaggi fatti insieme. Mi domando: era possibile che non discutessero di D'Annunzio? Non credo. Ma Yeats ne fa appena menzione e poi in modo molto generico parlando di cose tangenziali.

Yeats s'interessava soprattutto di due cose: la rinascita (o meglio forse il risorgimento) della cultura irlandese (e in modo particolare la letteratura irlandese) e la sua propria reputazione. E per far spiccare questi due interessi Yeats era pronto a riscrivere la storia a modo suo - magari omettendo certi fatti. È facile trovare esempi. Nella sua autobiografia ricorda certi dettagli minuziosi dell'associazione del *Club*, nominando, ad esempio, quei letterati che as-

sistevano qualche volta senza voler iscriversi, e tra questi ricorda Arthur Cecil Hellier che si arruolò solo tardi. Registra anche l'elenco dei soci. Ma da quell'elenco omette il nome di George Greene, forse il più assiduo dei soci, autore della canzone che celebrava il primo anniversario del *Rhymers' Club*, autore anche di sei poesie in tutto che furono pubblicate dai *Rhymers* (Yeats stesso non pubblicò che sei poesie nella stessa antologia). Perché? Sarà perché Greene lodava tanto Gabriele D'Annunzio? A Yeats non piacevano le lodi offerte ad altri poeti che erano ancora in vita, e forse nell'autobiografia possiamo intravedere la sua ambizione di allora quando asserisce che "da tutti questi soci usciranno solo pochi di noi a vincere la gloria poetica" (p. 171)<sup>35</sup>. Ad ogni modo, quando Greene morì Yeats sembra congratularsi con lui per esser morto, descrivendolo come "un'erbaccia grassa sulla sponda di Lete"<sup>36</sup>. Evidentemente non voleva rivali. In secondo luogo, anche se Yeats era eclettico, pregiando molto la letteratura inglese fino al Settecento, c'entrava il suo patriottismo culturale. Per uno come Yeats che voleva esaltare il genio irlandese, un nuovo fenomeno prodotto dal genio latino sarebbe stato poco peggiore d'un nuovo fenomeno anglosassone. Bell'esempio di questo sciovinismo è l'entusiasmo con cui, nel suo saggio sul *Celtic element in literature*, cita la teoria di Ernest Renan che era alla cultura celtica che Dante doveva l'invenzione della cornice della *Divina Commedia* (ivi, p. 185). Non voglio prolungare questa discussione, ma per chi vuol andare oltre, rimando ai giudizi di Yeats sulla poesia di Rhys (*Autobiografia*, p. 165)<sup>37</sup>, dove, come diciamo noi, la debole lode lo condanna, e al suo giudizio su George Moore che tentò insieme a Yeats di riformare il teatro nazionale irlandese (ivi, p. 431)<sup>38</sup>. Rhys e Moore avevano in un certo senso abbandonato le loro origini celtiche, Rhys perché celebrava l'Inghilterra e la cultura anglosassone insieme a quella gallese e irlandese, Moore perché, deluso, due volte lasciò l'Irlanda per Londra dove svolse la maggior parte del suo lavoro letterario. Non parlerò dell'edizione prestigiosa dell'*Oxford Book of Modern Verse* curata da Yeats<sup>39</sup>, e delle notevoli omissioni ivi di importanti poeti inglesi, mentre allegò diverse poesie di un poeta inferiore come l'Irlandese Oliver St. John Gogarty.

Non credo che sia necessario sottolineare l'influsso negativo di un personaggio come Yeats, una specie di D'Annunzio irlandese. Per caso attorno a Yeats in quella *fin de siècle* si creò un deserto, magari come avvenne con Boito fra gli Scapigliati o Govoni fra i Crepuscolari: i più bravi, cioè, morirono presto, lasciando campo più o meno libero al sopravvissuto. L'unico letterato del gruppo a dichiarare il suo odio per Yeats e per gli Irlandesi (e lo dichiarò a Rhys), respingendo la possibilità di associarsi ai *Rhymers*, fu lo Scozzese John Davidson (1857-1909)<sup>40</sup>: quattro anni dopo la conversazione con Rhys si suicidò, annegandosi nel mare. Ma John Davidson, da buon Scozzese, preferiva la propria indipendenza, e nel 1893, pubblicando le sue *Eclogues of Fleet Street*, conseguì molti elogi. Con modestia si dichiarò il maggior fenomeno poetico dell'epoca. Per lo più, però, l'influsso di Yeats era supremo.

Se Ernest Rhys, vissuto a lungo, diventò l'austero vice-presidente della sua associazione nazionale gallese, ritenendo però un profondo amore per l'Inghil-

terra, certo non fu così la carriera di un suo collega giovanile. Lionel Johnson era collega di Rhys e di George Greene, socio anche lui del *Rhymers' Club* e amico e discepolo di Yeats, tant'è vero che si convertì al cattolicesimo nel 1891 e intitolò la sua principale antologia di poesia, *Ireland with other poems* (L'Irlanda e altre poesie)<sup>41</sup>, riflettendo l'influsso di Yeats, perché Johnson, pur avendo qualche antenato irlandese, era inglese, nato a Broadstairs nel 1867 e figlio di un capitano dell'esercito. Aveva già acquistato una fama nazionale tra i suoi coetanei per le sue poesie quando morì nel 1902. Una raccolta delle sue poesie fu curata da Yeats nel 1904 (uscì subito dopo l'*Aeyone*)<sup>42</sup>. Scelgo un brano di quest'antologia per offrire un po' il gusto della sua vena poetica, in cui è possibile discernere un atteggiamento immaginativo non dissimile a certe scene dannunziane, ma meno violento, più mite. La poesia s'intitola *Sancta Silvarum*:

Fresca la foresta dove volano veloci  
Fauni dagli occhi vivaci, leggiere i piè,  
Occhi vivaci, piedi leggeri, il verde calpestando  
Delle felci verginali, sdegnosamente.

Condotta dalle daine saltanti  
Passa la truppa precipitandosi  
Per macchie folte, attraverso radure  
Inseguita dai fauni.

(...) Sotto le aure del bosco  
Godono una vita di grazia abbellita;  
Distinto il loro nobile aspetto,  
Ma sono cose o sogni?

Si dice (ma chi lo può dire)  
Che sono una truppa incantata  
Di giovani e di vergini bianchi,  
D'un tempo che fu. Sarà vero.

Lionel Johnson faceva parte di quella generazione che Yeats nella sua autobiografia caratterizzò come "la generazione tragica" (p. 279), e che avrebbe potuto comprendere anche la Scapigliatura o almeno Scapigliati come Emilio Praga, e Boemi come Rimbaud e Verlaine. Johnson era omosessuale e alcolizzato e morì così giovane perché si fratturò il cranio cadendo da una sedia in un bar londinese, non potendo fare a meno di un litro di whisky al giorno.

Un altro consocio nel *Rhymers' Club*, giovane brillante anche lui, fu Ernest Dowson<sup>43</sup>. Ecco un campione della sua poesia più famosa intitolata: *Non sum qualis eram bonae sub regno Cytharæ*:

Tutta notte sopra il mio cuore il suo cuore  
Sentii battere caldo; tutta notte giacqui  
Tra l'amore e il dormiveglia.  
Certò dolci erano i baci della sua bocca pagata,

Ma desolato fui e stanco d'una passione vecchia.  
Svegliandomi, grigia trovai l'alba.  
Ti fui fedele Cynara a modo mio.

Certo ci sono elementi sensuali nella poesia di Dowson, e questi si potrebbero magari paragonare ai sentimenti del giovane D'Annunzio che fa all'amore con la sua Lalla nel *Canto novo*, ma nella poesia di Dowson ci sono un'ironia e un rimpianto che sarebbero inconcepibili in una poesia di D'Annunzio. L'ironia sta nel fatto che Dowson, pur stando a letto con una prostituta, dedicasse la sua poesia a un'altra che, sappiamo dai suoi biografi, non contraccambiò mai il suo affetto (onde il rimpianto).

Ernest Dowson era anche lui un "poerino"; come Verlaine s'era dato al liquore d'assenzio, e come Praga si drogava. Quando morì, nel 1900, aveva solo trentatré anni. A leggere l'autobiografia di Yeats, questi era molto affezionato a quei due suoi "discepoli", benché aborrisse la sensualità che caratterizzava la vita di Dowson, o almeno *doveva* abborrirla anche se è facile trovare un suo commento su Dowson che rivela che Yeats invidiava quella sua vita dissoluta: "in quei giorni ero ascetico convinto, ma invidiavo a Dowson la sua vita dissoluta" (p. 492). E così a proposito di quell'altro suo conoscente, George Moore, poteva scrivere:

"Odiavo gli amoriamenti ora sentimentali ora promiscui di George Moore, i quali costituivano la sostanza fondamentale della sua conversazione. Io sono stato romantico in un periodo in cui il romanticismo godeva le sue ultime stravaganze, ma credevo sempre che una donna sola, sia essa moglie o amante o anche ispirazione all'amor platonico sarebbe bastata per una vita intera" (p. 431).

E anche quella robusta energia di giovani poeti come Dowson e Johnson, a Yeats sembrava inutile:

"Essi mi avevano insegnato che l'energia violenta, che rassomiglia a un fuoco di paglia, consuma in pochi minuti la vitalità nervosa, ed è inutile per le arti" (p. 318).

Per Yeats, invece, Dante Gabriele Rossetti esercitò l'influsso fondamentale artistico, sebbene in modo subcosciente, sui poeti della fine del secolo, mentre da Walter Pater derivavano la loro filosofia (*ibid.*, pp. 302-3). Così riassume l'atteggiamento di quella sua generazione in parole che sembrano escludere D'Annunzio:

"Forse era per l'influenza di Pater che noi altri, con certe nostre pretese alla cultura, ci arrogammo tutta la letteratura come la nostra autorità, invece di cercarla, come i giovanotti dell'epoca comica che seguì poi, in qualche nuova e così irrefutata autorità. Per via di Pater preferimmo la roccia ancora non sgratolata alla spuma del mare ancora immacolata. Per via di Pater eravamo tradizionali nel nostro modo di vestire, nelle nostre maniere, nelle nostre opinioni, nel nostro stile" (p. 303).

Questi dunque gli atteggiamenti di Yeats e di alcuni suoi amici. In effetti non è difficile vedere come sarà stato soffocato quel primo entusiasmo per le poesie del *Canto novo* manifestato nelle traduzioni e negli elogi di George Greene.

Abbiamo già notato il gusto poetico di alcuni dei rimatori. Vorrei continuare questa parte adducendo un paio di poesie di Rhys il quale, come abbiamo visto non era per principio avverso alle poesie di D'Annunzio. Prendo i miei esempi da tre poesie che, a sentire i titoli potrebbero essere anche di D'Annunzio. La prima s'intitola *The new Icarus* (Il Nuovo Icaro):

Con le ali d'uccello e il cuor d'uomo  
Compi il viaggio aereo, e cittadi e mari su cui  
Volava gli eran come nebbia sotto i piè. Visse  
Una grande vita, mentre noi altri dormivamo nella  
Notte buia. Se n'andò poi a casa per il corso marino,  
Giù per la vuota via della galassia.

Nella versione originale inglese si nota subito l'atmosfera piuttosto domestica che eroica, ben diversa, ad esempio dal quarto ditirambo di *Alcyone* o dall'*Altius egit iter*. Lo stesso si potrebbe dire della poesia *Pleasure* (Il Piacere):

O Piacere, dove ti trovo?  
A casa, in una stanza, vicino al caminetto  
A parlare? O per la strada d'una città antica?  
O giù verso il fiume, a camminare?

Le altre fonti del piacere nella poesia sono ugualmente casalinghe. Così anche, descrivendo *High Summer* (Piena estate), a differenza di *Furius aenus*, le scene provengono dal paesaggio inglese e danno impressioni placide e domestiche. Due versi che avrebbero potuto uscire dalle pagine dell'*Alcyone*, cioè la sua descrizione del piombino, sono forse degni della nostra attenzione qui:

Il piombino in un guizzo svelto, scintillante,  
Porta con sé l'azzurro del cielo lungo il fiume".

I versi mi ricordano il piombino del *Commiato*. E in un'altra poesia, *The rebel rose* (La rosa ribelle) del 1937<sup>29</sup>, è interessante un'esortazione di Rhys al giovane ragazzo:

Fa' ciò che ti comanda il sangue; sii stravagante;  
Cogli il tuo ramo dall'albero fiorito della vita.

È interessante, dico, perché in una delle sue rare note, Rhys osservò che "quei versi sono stati adattati liberamente da una poesia stampata in un mensile americano degli anni ottanta" di cui non ricordava più né l'autore né il titolo. "Ma i versi erano rimasti fissati irrevocabilmente, staccati nei miei ricordi incerti di quell'epoca" (p. 43). Intravediamo in quel suo commento la possibilità, l'occasione, ormai perduta, che simili ricordi della *fin du siècle* avrebbero



potuto essere dannunziani.

Ho tralasciato fin qui le poesie di Arthur Symons. Forse nei suoi versi erotici ci si coglie meglio che altrove una sensualità dannunziana, e negli attacchi personali lanciati contro Symons, nella soppressione di quelle poesie, è possibile vedere la fine che avrebbero fatto simili poesie dannunziane. Qui non si tratta solo delle belle poesie giovanili del *Canto novo*. La traduzione di Greene era del 1893 e già prima di quell'anno il Nostro aveva conseguito una reputazione piuttosto lasciva. Ho notato, e non solo in questa sede, che Arthur Symons era il più forte propugnatore di D'Annunzio. Nel 1895 Symons pubblicò le sue *London nights* (Notti londinesi)<sup>24</sup>, una raccolta di poesia erotica. Il libro veniva straziato dai critici, i quali agivano sotto lo stesso impulso puritano che altrove ho descritto parlando dell'influsso dello Scozzese Robert Buchanan. Per ora ricordo solo l'effetto del suo saggio sulla *Scuola carnosa di poesia*, in cui Buchanan attaccò la *Casa di vita* di Rossetti, e effettivamente annullò per molti anni la reputazione del poeta-artista<sup>25</sup>. Sappiamo, poi, i risultati delle indiscrezioni di Oscar Wilde proprio in questo periodo, le quali influivano non solo sulla sua stessa vita, ma anche sulle sue opere. Insomma, la raccolta di Symons era straziata soprattutto perché voleva scrivere in modo franco e aperto dei suoi amori. Se diamo uno sguardo ai suoi versi, non è difficile discernere un'impronta quasi dannunziana. Ecco un paio di versi della poesia *Presages* (Presagi):

I miei sensi agognano la donna  
Con una gioia straripante che porta  
Un presagio di cose che non durano.

Bevo i profumi dei suoi capelli  
Con labbra che s'indugiano nel suo collo  
Con labbra sitibonde che vagano  
Dove la rosa vitale può appena macchiare  
Il bianco del petto, nudo sotto il velo  
Dei capelli fragranti.

La poesia ricorda l'atmosfera dell'idillio dannunziano "Come gioconde l'ombre si allungano (...)" in versi come:

(...) salgon li effluvi da l'erbe in fiore  
li effluvi aspiri tu con un fremito  
d'onza in amore, ed io l'acrisissima  
fraganza di vivo che emana  
da' tuoi disciolti capelli aspiro,  
avidamente bevo, ecco, io li aliti  
tuoi caldi e l'aure marine.

E ripensando alla poesia dannunziana:

Teneami il sonnò. Le carezzevoli  
tue dita, o Lalla, io non sentiami  
per entro n' capelli, né dolce  
io sù pe 'l volto, Lalla il tuo fiato,

la si può paragonare al *Sleep* (Sopore) di Symons; ecco un verso di quella poesia:

Come stanca dal baciare  
Felice di posar  
Qui sul mio petto  
La bocca che le doleva per i tanti baci,  
Mi si chinò all'omero, sospirando un po';  
Rise poi come una bambina felice;  
Mi s'addormentò sul petto.

La raccolta di Symons è piena di concetti simili. Concludo i miei esempi con una stanza della poesia *Bianca*:

Le labbra mie metto sulle sue,  
Preme le mie mani nelle sue mani, rabbrivendo.  
Le labbra mie metto sulle sue, che si chiudono  
In una rosa finta, irreali;  
Sulle sue labbra assetate verso  
Una pioggia di baci e invano  
Chiude inesorabilmente le labbra.

E a questa si potrebbero paragonare i seguenti versi di "Quale se i giovini raggi tripudii"; dico versi come:

(...) e a 'l tuo flessibile fianco di daina,  
Lalla, io le braccia, e a la tua trepida  
bocca anelando amore  
tendo io la bocca trepida:

i baci scoccano, corrono brividi  
lungi per l'intime vene ...

Symons, da quel giovane che era, resisteva agli attacchi dei critici e ripubblicò la raccolta nel 1897 con una risposta ai suoi nemici che rivela molto bene l'atmosfera morale del periodo:

"La stampa inglese accolse la pubblicazione di questo mio libro con una singolare unanimità di insulti. In qualche caso gli insulti erano ignobili, per lo più erano solo ignoranti (...)

Sono stato attaccato, dunque, per conto della moralità e da gente che ha condannato il mio libro non perché l'arte fosse malvagia ma perché crede che la morale sia nociva, gente che dimentica che qui si sta confondendo un giudizio morale e un giudizio artistico, limitando così l'arte senza giovare alla morale. Io combatto per la libertà artistica e nego che

la morale abbia giurisdizioni sopra l'arte. La morale può giovare all'arte, l'arte non può mai essere schiava della morale, perché i principi morali fluttuano secondo il riflusso della marea spirituale dei tempi" (p. xiii)

Abbiamo visto altrove che è stato lo stesso spirito puritano a proibire in Inghilterra la pubblicazione dell'*Amante di Lady Chatterley*. Cito questo romanzo ancora una volta perché come illustrazione di quel vecchio atteggiamento metto insieme l'*Amante di Lady Chatterley* e queste *Notti londinesi di Symons* proprio come furono messi insieme sugli scaffali "osceni" del *British Museum* e della *Biblioteca Bodleiana* (e probabilmente di altre biblioteche ma ne nomino due delle più famose). Questi scaffali furono letteralmente chiusi al lettore qualunque e per consultarli bisognava richiedere un permesso speciale. Ora occorre sapere che per non dover ricatalogare molti scaffali e per conservare questi esempi viventi della storia del gusto, la nostra biblioteca, la Bodleiana, mantiene sempre quelle vecchie collocazioni. Così quando il mese scorso, cent'anni dopo la pubblicazione del *Canto novo*, sono andato a consultare *Notti londinesi*, mi sono divertito, essendo costretto a seguire quelle vecchie tradizioni, dovendole leggere in una zona della biblioteca appartata e sotto il controllo di un bibliotecario a cui dovevo riconsegnare il libro appena finita la consultazione<sup>26</sup>. Come dicevo, è un esempio vivente di un gusto morale dell'epoca vittoriana. Spero che l'aneddoto offra anche a voi la nozione di come fossero le cose in quel periodo, e come sarebbe stato difficile per un D'Annunzio dell'epoca bizantina acquistare un pubblico inglese.

Parlando per l'appunto dell'influsso romano, un grande ammiratore di D'Annunzio, il già ricordato professore d'italiano di Oxford, Arundel Del Re, notò che l'effetto del *Canto novo* fu più o meno rovinato dall'esperienza della vita della Capitale. Ecco le sue parole: "I sei volumi di poesia (*Intermezzo*, *Isotte*, *Chimera*, *Elegie Romane*, *Poema paradisiaco*) che D'Annunzio pubblicò tra il 1882 e 1892 (...) sono il risultato lirico della sensualità, edonismo e decadenza espressi nel *Piacere* e nell'*Innocente*. Sono, infatti, un documento dell'effetto della vita cittadina su un essere umano forte, vigoroso, naturale e sano (...) il peso della sensualità sottomina la sua vitalità" (p. 895)<sup>27</sup>.

Questi dunque alcuni dei principali motivi critici e sociali per cui si perse l'occasione a cui accennai. Mi resta ora il compito di tracciare brevemente la fortuna successiva del *Canto novo* in Inghilterra. Parola-chiave è *brevemente*, perché a parte ciò che scrisse George Greene nel 1893, il *Canto novo* non ha mai avuto successo da noi. Trovo solo due poesie stampate e ristampate nell'*Oxford Book of Italian Verse*, curato da Carlo Dionisotti<sup>28</sup>, e cioè *Canta la gioia* e *O falce di luna calante*. Del resto la disapprovazione generale che ha quasi sempre accolto D'Annunzio in Inghilterra ha infettato anche i giudizi sul *Canto novo*<sup>29</sup>. I germi dell'insuccesso generale delle poesie dannunziane si vedono già in quell'elogio di Greene. Sappiamo bene che Greene era molto entusiasta delle poesie giovanili del Nostro, ma perfino nella sua introduzione laudatoria risuona una nota di cautela. Greene ammonisce cioè i suoi lettori contro quello che egli definisce "l'impulso erotico che raggiunse un culmine nel 1883" e si schiera apertamente con "quei critici italiani che per motivi ben

giustificati attaccavano in modo violento l'*Intermezzo di Rime* per conto della moralità" (op. cit., p. 4); più tardi nota quello che definisce, con disapprovazione, "l'influsso erotico e libidinoso dello Stecchetti che si fece presto sentire" nelle poesie del Pescarese. Da questo punto in poi siamo alle prese con i soliti pregiudizi di cui ho parlato parecchie volte, né mi voglio ripetere. Quei pochi critici che dedicano due righe al *Canto novo* lo vedono come un bel fiore poetico che sbocciando diventò nelle raccolte successive e nei romanzi una pianta piuttosto grossolana, mentre gli altri che fino all'impresa di Fiume continuavano a dir bene delle sue opere fanno appena menzione delle sue poesie giovanili.

## NOTE

1. Londra, Elkin-Mathews.
2. *The Book of the Rhymers' Club*, Londra, John Lane; *The Second Book of the Rhymers' Club*, Londra, Mathews and Lane.
3. Che tali voci furono divulgate intorno al 1882 da Edoardo Scarfoglio, e, dieci anni più tardi, dallo stesso D'Annunzio ha accertato EURIALO DE MICHELIS, *D'Annunzio a contraggenio*, Roma, Ateneo, 1963, p. 245.
4. Londra, Dent (edizione riveduta di quella pubblicata nel 1917), 1922. Notevole contrasto si vede tra il tono quasi elegiaco delle reminiscenze rhyssiane, che ricordano un'Inghilterra del passato, e il "fegatoso entusiasmo" patriottico dimostrato poco tempo prima dal Nostro durante l'impresa di Fiume.
5. Londra, Dent.
6. Londra, 1894.
7. Londra, Dent. Anche qui vediamo un altro tentativo elegiaco-nostalgico dalla parte di Rhys di far rivivere i vecchi valori morali e familiari di prima della guerra, proprio nel periodo in cui il Nostro, invece, si stava preparando per l'attacco su Fiume.
8. Londra, Lovat Dickson.
9. Londra, Dent, 1931.
10. "Il D'Annunzio e il simbolismo", sta in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. MARIANO, Milano, Il Saggiatore, 1976.
11. Sta in *Gabriele D'Annunzio: la scrittura e l'immagine*, autori vari, Napoli, Guida, 1979, pp. 93-9.
12. Sta in W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, Londra, Macmillan, 1961.
13. W. B. YEATS, *Autobiographies*, Londra, Macmillan, 1955 (sesta ristampa, 1977).
14. ERNEST RHYS, nelle sue *Letters from Limbo*, sopprime la maggior parte di questa lettera, indirizzatagli da Yeats; ivi lo scrittore irlandese avrà scritto in modo molto offensivo dell'italianismo, Greene, morto da poco; cfr. *Letters from Limbo* Londra, Dent, 1936, p. 159. Yeats cita approssimativamente da *Anleto*, I, iv.
15. Cfr. "Spesso le sue poesie mi hanno commosso, ma non mi viene in mente nessun altro che le abbia lette" (*ibid.*).
16. Cfr. sotto per i commenti su Moore.
17. Pubblicato a Oxford, University Press, 1936; molto più equilibrata l'antologia che seguì, cioè *The Oxford Book of Twentieth-century English Verse*, a cura di Philip Larkin, Oxford, University Press, 1973.
18. ERNEST RHYS, nel suo *Everyman Remembers*, Londra, Dent, 1931, p. 109, parla di questo e di altri episodi contingenti. Le prime *Eclogues of Fleet Street* erano pubblicate nel 1893 (terza edizione 1896), Londra, John Lane.
19. Londra, Elkin-Mathews, 1897; significativa l'epigrafe di questa antologia, cioè: *Hiberniae nitenti / Victoriam optans / Scriptor*.
20. *Twenty-one poems*, a cura di W. B. YEATS, Dundrum, edizione prestigiosa che

come le altre edizioni *Dundrum*, dimostra l'orgoglio patriottico irlandese di quegli editori.

21. Cfr. *The poems of Ernest Dowson, with a memoir by ARTHUR SYMONS* (il curatore), Londra, John Lane, 1906 (il *memoir* è del 1900). Importante è un commento del curatore che contrappone lo stile di Dowson a quello dei "sensualisti francesi e latini", e cioè: "In Inghilterra l'arte deve essere protetta non solo contro il mondo ma contro lo stesso artista e contro i suoi consoci-artisti, tramite una specie di modestia disinvolta che è la "posa" naturale dell'Inglese, metà orgoglio e metà sfiducia in sé".

22. Scelgo i tre esempi dalle *Rhymes for Everyman*, cit.

23. Pubblicata sull'antologia, *Songs of the Sun*, Londra, Dent, 1937.

24. Londra, Smithers. Symons era anche amico e ospite (a Londra e a Parigi) di Paul Verlaine e certo le sue *Noti londinesi* rispecchiano l'influenza del poeta francese.

25. Per una discussione di queste polemiche, cfr. il mio articolo "Il Trionfo della morte, traduzioni e reazioni anglosassoni", sta negli *Atti del terzo Convegno Internazionale sul Trionfo della Morte*, Pescara, Centro studi dannunziani, 1982.

26. Ci sono, va senza dire, altre edizioni sugli scaffali "aperti".

27. Cfr. ARUNDEL DEL RE, *The Poetry of Gabriele D'Annunzio*, sta in *The Nineteenth Century*, lxxxviii, 1915.

28. Oxford, University Press, 1952.

29. Siccome s'è parlato di un articolo di Eugene Benson sul giovane D'Annunzio, concludo adducendo quest'altra occasione mancata, stavolta un'occasione critica. Solo tre anni dopo l'antologia e la presentazione dell'entusiasta Greene, Eugene Benson pubblicò (nel 1896) sullo *Yellow Book*, forse la rivista più discussa dell'epoca, un suo articolo, *Gabriele D'Annunzio. The new poet and his work*. Benedetta Bini ha già notato molti dei difetti del saggio, anche se scorge qualche merito o qualche novità nell'autore americano: un discorso confuso, un'ambiguità, l'omissione dei titoli delle opere "non si sa se per rispetto o pruderie" (p. 95); sono parole sue né credo che mi occorra dire altro, se non che credo che la Bini forse è stata troppo gentile e troppo cortese, perché il saggio di Benson vale poco, non solo per la sua genericità, ma anche per un suo stile noioso. I commenti di Benson sono così generali che avrebbero potuto riferirsi a qualsiasi autore e forse l'unico suo merito è stato il tentativo di far capire al pubblico inglese la differenza tra il temperamento latino e quello anglosassone. L'effetto del saggio sarebbe stato di addormentare il pubblico senza istruirlo. Per questo lo considero un'altra occasione perduta.

JEANNE-MARIE TOSI-RIVET

## La fortuna di *Canto novo* in Francia

Quando all'inizio del 1912 D'Annunzio mette a punto, insieme a Georges Hérèlle, un'antologia delle sue poesie anteriori alle *Laudi* e che egli stesso ha preparato per la traduzione francese, *Canto novo* è al centro delle sue preoccupazioni: egli cerca, talvolta con asprezza, di imporre per certi passi - in particolare per il *Canto del sole* - la propria traduzione; dopo aver scartato dalla raccolta la sua produzione più giovanile, ripete allo Hérèlle in francese e in italiano o mescolando le due lingue: "Penso che sarebbe opportuno cominciare il volume col *Chant nouveau*"; "Il faut absolument commencer le volume par le *Canto novo*", opera che egli considera la sua prima opera poetica, il simbolo stesso della sua "giovinanza barbara e forte".

Bisogna premettere che, se quest'opera ha fatto scorrere molto inchiostro in Italia - si tratti dell'edizione Sommaruga del 1882 o della nuova versione del '96 - non vedremo nulla di simile in Francia dove l'antologia del 1912 occuperà un posto molto modesto nell'attualità letteraria, voglio dire nella critica giornalistica. *Canto novo* ha attirato quasi esclusivamente l'attenzione di certi autori di monografie, come Jean Dornis (pseudonimo che nasconde un'italiana) o André Geiger, e non sarà oggetto di studi seri, se non da parte della critica universitaria dal 1925 in poi.

C'è da meravigliarsene? Se dopo la traduzione dell'*Innocente* (*L'Intrus*) i romanzi e, a minor titolo, le opere drammatiche di D'Annunzio faranno di lui in

Francia un autore adulato o contestato; se, quando si parla di lui lo si chiama "il poeta", i francesi però - a cominciare da quelli che diventeranno suoi amici, come Anatole France, Anna de Noailles, Maurice Barrès - ignorarono la sua opera poetica, della quale soltanto alcuni frammenti sono stati tradotti prima del 1912.

Dopo una rassegna cronologica degli articoli e dei saggi della critica militante esaminerò gli studi degli universitari.

Contrariamente a quanto affermerà Remy de Gourmont nel "Mercure de France" dell'aprile 1893: "Voici M. D'Annunzio pour la première fois annoncé en France", tale onore spetta a Vittorio Pica con un articolo apparso nel marzo del 1887 nella "Revue indépendante" dedicato a *Intermezzo di rime* ma nel quale egli risale agli inizi del poeta:

"Quando Gabriele D'Annunzio, a 17 anni, pubblicò il suo primo volume di versi, *Primo Vere*, al quale fece seguito, poco tempo dopo, *Canto novo*, fu applaudito entusiasticamente, e i primi a lodarlo, ad affermare che egli possedeva un eccezionale temperamento di poeta, furono il Chiarini, il Nencioni e il Panzacchi, critici seri, poco inclini a montarsi la testa. E in verità queste due prime raccolte di versi, scritte da un giovane che poteva ben dirsi ancora un ragazzo, avevano così squisite qualità plastiche, luminose, liriche, che si aveva perfettamente ragione di affermare che un nuovo e forte poeta era dato all'Italia".

Nell'ottobre del '90, il Pica, sempre nella sua cronaca italiana della "Revue indépendante", presenta ai lettori francesi, con quattro anni di ritardo *Isootta Guttadauro*, e per meglio caratterizzare quello ch'egli chiama "il terzo stadio" del talento del poeta, torna di nuovo sulle due prime raccolte, senza differenziarle fra loro, ma affinando la sua critica e raggiungendo su certi punti l'opinione espressa nell'82 dal Capuana:

"In *Primo Vere* e in *Canto novo* ... si ammirava una fattura sapiente, assai rara in un principiante ... e un osservatore perspicace poteva notare qua e là immagini e tratti di un'eleganza ricercata e inusitata, poteva soprattutto notare che le descrizioni vivaci delle spiagge adriatiche, solcate dal passaggio delle vele polierome, che i ritratti delle seducenti stornellatrici dalle labbra carnose e porporine, dagli occhi scintillanti, dalle grosse buccole d'oro agli orecchi, erano delle felici traduzioni poetiche delle tele di Michetti, più che impressioni proprie. Se è vero che, in questo doppio passaggio attraverso l'alambiccio dell'arte, queste impressioni pittoresche perdevano un poco in natura e in verità, in compenso acquistavano una rara intensità molto piacevole, assai raffinata per coloro che, come osservano i Goncourt, preferiscono naturalmente i quadri ai paesaggi ... C'era già in embrione l'artista aristocratico e artificioso dell'avvenire".

In codeste osservazioni, Vittorio Pica sembra dunque meno convinto di certi altri critici italiani della spontaneità e dell'*animalità* del giovane poeta; egli sembra avvertire piuttosto la sua raffinatezza di esteta come una sensibilità ri-

flessa, la quale invece di reagire direttamente di fronte alla natura, si ispira ad un'opera d'arte.

Un anno dopo questo secondo articolo del Pica, D'Annunzio entra in rapporto con Georges Hérèlle che gli ha proposto di tradurre *L'Innocente*; lo scrittore quasi sconosciuto in Francia, vi diventerà immediatamente un romanziere celebre. Un amico dello Hérèlle, critico alla "Revue hebdomadaire", Amédée Pigeon, dedica a D'Annunzio alcune pagine elogiative e cita il verso famoso di *Canto novo* "O falce di luna calante", in una traduzione meno armoniosa: "O faux de lune décroissante".

Col primo gennaio del 1895 ecco la consacrazione accademica grazie allo storico articolo di Melchior de Vogüé *La Renaissance latine* nella "Revue des Deux Mondes". Ma l'autore s'interessa alla poesia di D'Annunzio soltanto a partire da *Intermezzo*. François Carry, nel "Correspondant" del 10 luglio dello stesso anno presenta *La poésie en Italie*, dedicando qualche riga a *Canto novo*, nel quale ammira "una maestria consumata" nell'uso dei metri antichi, "una esuberanza nel colore"; e, dopo un appunto: "vede troppo in tutti i sensi", aggiunge subito: "è un difetto invidiabile, un segno di forza".

Un aspetto di *Canto novo*, fino allora inosservato dai critici francesi, era la rivolta sociale, la pietà per i diseredati; ed ecco che una rivista di ispirazione anarchica, "L'Humanité nouvelle", pubblica nella primavera del 1898, e per motivi non solo letterari, la traduzione della poesia *Lazzaro*, che in francese potrebbe essere definita la "chanson d'un gueux". Ma questo tentativo di sottolineare l'orientamento "verista" di *Canto novo*, resterà unico, tanto più che D'Annunzio stesso nell'edizione definitiva del 1896 eliminerà, fra tante altre, tutte le poesie di carattere sociale.

Soltanto alcuni critici universitari faranno riferimento alla prima versione; in Francia, *Canto novo* sarà ormai quello dell'edizione del '96, anche se come nel saggio di Jean Dornis, si rimanda erroneamente al *Canto novo* dell'82.

E la "Revue de Paris" diretta da Louis Ganderax, la stessa che ha pubblicato *L'Enfant de Volupté*, che il primo febbraio del 1898 apre le sue colonne a Jean Dornis per *Les poésies de Gabriele D'Annunzio*. Jean Dornis è lo pseudonimo virile di una persona "bien parisienne", definizione che spesso sottintende l'origine straniera: è il caso appunto di Madame Guillaume Beer, fiorentina di nascita. Donna di mondo, scrittrice, una delle ultime "fiamme" della vecchiaia di Leconte de Lisle che la chiamava "la rose de Louveciennes" - perché essa aveva là una proprietà dove amici e letterati si davano convegno - Jean Dornis fu per D'Annunzio un'amica fedele. Le pagine pubblicate nella "Revue de Paris" appariranno poi in un volume su *La poésie italienne contemporaine*, nel quale il capitolo dedicato a D'Annunzio ha il merito di far conoscere le lettere del poeta adolescente al critico Chiarini, e di presentare, in traduzione e in lingua originale, numerose poesie fra cui una mezza dozzina di distici del *Canto del sole*. Lo studio sottolinea la "religione del mare", quel mare che rivela al poeta la natura intera e dopo aver messo in rilievo le evocazioni di paesaggi in cui i personaggi sembrano visioni, forme di statue che si profilano su uno sfondo di affresco piuttosto che liberi esseri umani erranti attraverso

la varietà infinita delle cose, così conclude: per D'Annunzio paesaggi e personaggi sono "materia d'arte e cornice al suo pensiero poetico"; le sue composizioni sono paragonate a quelle di Puvis de Chavannes<sup>12</sup>. Affermazione azzardosa perché le creature esangui e piatte del pittore francese - poco apprezzato d'altronde da D'Annunzio - sono agli antipodi delle robuste driadi e delle carnose Veneri rusticane alla Maupassant che popolano la raccolta del 1882 e *Intermezzo di rimè...* Purtroppo, oltre a cadere in questo evidente controsenso, lo studio di Jean Dornis su *Canto novo* resta sommario e superficiale; le negligenze abbondano; le citazioni tratte dall'edizione definitiva del 1896 rimandano, come s'è detto, a quella dell'82 e così via ...<sup>13</sup>.

Dopo aver visto quanto poco tradotti siano stati i versi di *Canto novo*, bisogna segnalare, nel 1904, in parecchi numeri delle "Annales politiques et littéraires", fondati da Yvonne Sarcey-Brisson, diverse traduzioni una delle quali, intitolata *La joie*, è tratta dal *Canto dell'ospite*.

Durante parecchi anni, nonostante l'enorme lavoro di traduzione dei romanzi e delle opere teatrali di D'Annunzio, Georges Hérèlle aveva, dal canto suo, tradotto un certo numero di poesie, scelte dallo stesso D'Annunzio; il quale, dopo aver lungamente esitato, si è finalmente deciso, avendo l'editore Calmann già fatto stampare le bozze alla fine del 1911, a licenziare il volume *Poésies* (1878 - 1893). Abbiamo detto quanto D'Annunzio tenesse che il *Canto novo* del '96 fosse integralmente tradotto e messo in testa al volume; nello stesso momento, lo scrittore Ricciotto Canudo, italiano di Parigi dal talento versatile, aveva fatto anche lui una traduzione di *Canto novo*, che D'Annunzio, pur dichiarandosi poco soddisfatto di quella dello Hérèlle, non volle e non vorrà mai lasciar stampare, come spiegano Mirella Conenna e Domenico d'Oria negli *Atti del Congresso per il Centenario di Canudo*<sup>14</sup>.

Attirerà finalmente l'antologia del 1912 l'attenzione della critica e del pubblico? Conosciamo una lettera di ringraziamento a D'Annunzio - inedita - di Jean Cocteau, il quale non sapeva l'italiano più della maggior parte degli scrittori francesi, e che parla di "splendore tradotto"<sup>15</sup>. Un solo grande articolo, il 21 febbraio 1912: quello di Paul Souday, temuto critico del "Temps" che è allora il quotidiano più serio di Parigi; il Souday ammira D'Annunzio il "poeta magnifico", "dionisiaco", "l'uomo del Rinascimento saturo di umanesimo". Egli si dilunga particolarmente su *Canto novo* di cui sottolinea "l'ispirazione ellenica". Delle *Offrandes votives* (*Offerte votive*), egli dice che "un certo alessandrinismo non impedisce la spontaneità" ed avverte pudicamente che esse non sono una lettura per giovinette: "il fauno spia troppo avidamente la ninfa timorosa dal corpo agile e nudo". Ma si affretta ad aggiungere:

"Quel che nobilita in questo poeta le effusioni voluttuose e i peggiori sviamenti, è il fatto che non dimentica mai l'opera da creare, la legge del lavoro assiduo, il dovere di accrescere il comune patrimonio della grandezza e della bellezza. Questo pagano sensuale supera l'epicureismo egoista dei mediocri; sfida talvolta la morale stabilita e non ha per niente la nozione di peccato; ma ha una coscienza e un ideale"<sup>16</sup>.

In piena guerra, nell'agosto del 1918, André Geiger, romanziere dilettante, colpito dal fatto che nessuno studio globale sia stato ancora dedicato a D'Annunzio, cerca di scrivere quello che egli chiama un saggio di "critica dinamica", che non separi lo scrittore dalla sua opera: egli cita abbondantemente *Canto novo*, spesso in italiano - ma anche nella traduzione dello Hérèlle - per illustrare con gusto e giustizia la giovinezza del suo eroe, non senza servirsi dei giudizi dei critici italiani<sup>17</sup>.

Alla fine della guerra e dell'avventura di Fiume, dopo l'interesse per il soldato, torna quello per D'Annunzio artista, per il poeta. Nel gennaio del 1924 "Le Nouveau Mercure" gli dedica un numero speciale<sup>18</sup> nel quale Georges Hain definisce così *Canto novo*:

"È un inno pagano alla terra d'Abruzzo, al sole e alla gioia di vivere: poesia splendida e forte, e di una sicurezza che stupisce in un giovane di diciotto anni. L'influenza di Carducci è sensibile, ma questo lirismo solare ha già una frenesia propriamente dannunziana"<sup>19</sup>.

L'anno seguente compaiono due opere dedicate a D'Annunzio: Una è di Pierre Courthion, *Gabriele D'Annunzio, son oeuvre*; l'altra un *Essai sur G. D'Annunzio* di Jean Dornis.

Il breve saggio del Courthion dice poco del *Canto novo* e quel poco non è privo di qualche inesattezza: il poeta non ha cercato a inaugurare una nuova metrica né un genere nuovo: si è accontentato di nozioni finissime, di sillabe armoniose e immagini "qui sont plus que l'illustration de ce qu'il veut dire, qui sont cela même". Ammettiamo, ma quando il Courthion dichiara che D'Annunzio nel 1881 aveva già consacrato i preraffaelliti grandi pittori e si sforzava di imitarli facendo sapienti trasposizioni letterarie dei loro quadri, egli anticipa di qualche anno la scoperta del preraffaellismo dalla parte del nostro.

E non sempre egli distingue *Canto novo* da *Terra vergine* nella quale, alla traduzione pittorica della natura appresa dal "gustoso novelliere Giovanni Verga", D'Annunzio aggiunge sontuosità e fantasia<sup>20</sup>.

Jean Dornis - che negli articoli già citati, si era fermata al '96 - ora rivede e completa il suo lavoro ma lascia sussistere la maggior parte degli errori di carattere cronologico che abbiamo segnalato; tuttavia arricchisce le sue osservazioni su *Canto novo*, insistendo sulla "passione selvaggia della natura", sulla "unità panica delle cose che i Greci sentirono, la fraternità fra l'uomo e gli alberi, le stelle, le sorgenti, gli animali" - aspetti che sembravano esserle sfuggiti in passato - e conclude con convinzione: "quello che D'Annunzio cantava non era mai estraneo al suo essere, in *Canto novo* egli era sinceramente ateniese..."<sup>21</sup>. Osservazioni, in verità, che non portano molto lontano.

A partire del 1925 la fortuna del *Canto novo* in Francia è legata alla critica universitaria che si esprime in articoli, in saggi, in corsi cattedratici.

Lo stesso anno, la rivista "Etudes italiennes" pubblica *Gabriele D'Annunzio, poète lyrique* di Pierre de Montera, allora giovane professore "agrégé"; l'analisi di *Canto novo*, come l'autore precisa fin dall'inizio, si fonda sull'edi-

zione del 1896. *Canto novo*, dice Montera, è "un lungo canto di giovinezza e d'amore ma di un amore a cui l'anima non partecipa, qualcosa di selvaggio e insieme di primitivo, un canto di gloria per il poeta e per la natura". Per Montera D'Annunzio aveva trovato subito la sua strada: se ne allontanerà per diversi anni in compagnia della "Chimera estetico-afrodisiaca" ma tornerà sulla dritta via:

"Si può credere che quest'uomo del Rinascimento rimarrà un preraffaellita della poesia, quando improvvisamente lo vediamo strapparsi all'arte formale e andare con passo sicuro verso la "Grande Arte" e verso "la Vita". Ritornava alla sua prima ispirazione e il libro di *Aleyone* e *Laus Vitae* si ricollegano direttamente al *Canto novo*, con la differenza che *Canto novo* è il capolavoro di un adolescente, mentre i due libri delle *Laudi* sono la più perfetta visione di un artista arrivato all'apice del suo talento"<sup>22</sup>.

Tre anni più tardi, Benjamin Crémieux, noto per aver rivelato in Francia Pirandello e Svevo, pubblica un *Panorama de la Littérature italienne contemporaine*. Dopo aver ricordato l'influenza di Carducci e la "sensualità dionisiaca" del poeta adolescente, afferma che "l'arte naturale di D'Annunzio è unicamente, fondamentalmente impressionista... Questo impressionismo mostra tutto il suo splendore nella descrizione lirica. Il panteismo di D'Annunzio, il suo modo di unirsi col mondo animale e vegetale che lo circonda, ha una forma e un sapore uguali e talvolta superiori a quelli di Walt Whitman". Così il Crémieux<sup>23</sup>.

Un anno prima della morte di D'Annunzio, Paul Arrighi, che occupò la cattedra d'italiano all'Università di Aix-en-Provence, pubblica, a complemento del suo imponente volume sul *Verismo*, un saggio sulla *Poésie Vériste*<sup>24</sup> e s'interessa essenzialmente al *Canto novo* dell'82: "Sarebbe errato", egli dice, "vedere in quest'opera soltanto la passione del sole e del mare, il colore o la gioia panica e panteistica del poeta che si sente diventare un dio, e le reminiscenze di Orazio e di Tibullo"<sup>25</sup>. E l'Arrighi insiste sulle poesie e sui passi in cui il giovane D'Annunzio s'intenerisce sui poveri contadini intenti a vagare senz'acqua né pane sotto il sole ardente (III, 6), sul pescatore Rosaccio che, maltrattato, si suicida (III, 7), su Lazzaro, lo straccione affamato:

"Là dov'è fame, là dov'è freddo, là dove si muore, a notte un sordo fremito propagasi."

Tutti questi personaggi sono i fratelli dei braccianti e dei pescatori del Verga; "ma c'è di più", dice l'Arrighi, "una di queste poesie (IV, 2) riprende il tema della ribellione (già indicato nell'*Ora satanica* di *Primo Vere*)":

"Non più sogni, non ozi. L'azza sfavilli ne'l pugno salda; guardi l'occhio vigile a l'avvenire".

Dopo aver osservato che il Borgese notava in *Canto novo* soltanto il desiderio

delle nuove esperienze di vita che D'Annunzio tenterà poi a Roma, l'Arrighi conclude: "Noi abbiamo il diritto di vedervi piuttosto un'ultima eco delle aspirazioni, altrettanto ardenti che vaghe, alle "battaglie della libertà"<sup>26</sup>.

Dopo la morte di D'Annunzio i due italianisti, Armand Caraccio e Henri Bédarida, l'uno dell'Università di Grenoble, l'altro della Sorbona, gli dedicano nel '39-40, due corsi rimasti nella maggior parte inediti.

Armand Caraccio fa una sintesi nutrita di tutti gli studi della critica italiana su *Canto novo*, sottolineando l'oscillazione costante dell'ispirazione fra le sensazioni violente e le sensazioni "crepuscolari", tra la sensualità ardente e il languore sensuale.

Il corso di Henri Bédarida è più particolareggiato; comporta numerose citazioni in italiano e anche traduzioni personali delle poesie dell'82, finemente analizzate; sono ricordate le fonti letterarie ma viene anche sottolineata l'originalità del poeta che "manifesta davanti alla vita universale una emozione sincera". Il Bédarida come l'Arrighi cita e commenta la maggior parte delle poesie "sociali", e s'indugia sul rimaneggiamento del '96: Elda, la piccola ispiratrice fiorentina dell'82, diventa nel *Canto novo* del '96 l'*Ospite*, simbolo dell'amore indefinito, del "piacere". E Henri Bédarida conclude:

"Con *Canto novo* ... la poesia va verso il sole, l'aria aperta, la campagna e il mare... Questo poeta della gioia di vivere, della gioia dell'amore, ha ristabilito il contatto fra le energie della giovinezza e le forme della più difficile e sapiente poesia".

Nel 1942 J. Th. Paolantonacci, professore come l'Arrighi all'Università di Aix-en-Provence, pubblica uno studio penetrante, *Doctrine et poésie dans *Maia**<sup>27</sup>, nel quale fa spesso riferimento a *Canto novo*; citando i quattro famosi versi che cominciano: "O Mare, o gloria, forza d'Italia...", il Paolantonacci vede in essi il germe di quello che egli chiama il tema della "purificazione", "l'aspirazione sincera a una vita sana, ritemperata alle energie del mare"; tema che preluderebbe a quello della "purificazione" di Delo in *Maia*, ciò che pare forzato<sup>28</sup>. Indiscutibili invece sono le pagine in cui il Paolantonacci insiste sulla differenza fondamentale tra l'ispirazione puramente "panica" dell'82 e l'accento dionisiaco e nicciano che giustifica le modifiche, le soppressioni e le aggiunte del '96. A questo proposito, egli osserva come, in una lettera a Vincenzo Morello, D'Annunzio pretendeva di aver già dato nel primo *Canto novo* "i germi dell'idea di potenza e di dominio che si svilupperanno in Claudio Cantelmo... e in Stelio Effrena", allegando a prova la poesia *Canta la gioia...* del *Canto dell'Ospite*: allegazione evidentemente abusiva giacché questa poesia non figura nell'edizione dell'82 ma solo nella versione del '96, posteriore alla scoperta, da parte di D'Annunzio, del messaggio nicciano. Il primo *Canto novo*, scrive Paolantonacci, è diverso:

"Il sentimento panico vi è, certo, evidente, ma istintivo, diffuso e vago, cioè senza che si appoggi su una concezione ragionata, e neppure intuitiva del mondo e della vita. Paragonato alla poesia di un Carducci,

l'accento è veramente nuovo, nel senso che supera gli schemi del classicismo tradizionale, per impegnarsi risolutamente nella vita del naturalismo pagano... Giovane e ardente, D'Annunzio ha osato varcare il limite entro il quale la coscienza di quel che non si addice più all'età matura e fors'anche una certa riserva di professore universitario, aveva trattenuto il Carducci. Niente tuttavia fa pensare a Nietzsche. C'è in Nietzsche un'affermazione dionisiaca che rende la gioia inseparabile dalla volontà di potenza e dalla mentalità di 'signore'..."<sup>29</sup>

Nell'ode alcaica del '96 *Canta la gioia*, "Gioia e volontà di dominio" dice il Paolantonacci, "vi si confondono in uno stesso slancio verso il possesso dei beni terrestri". E se la si confronta alle poesie dell'82, quando D'Annunzio non conosce ancora Nietzsche, le differenze saltano agli occhi:

"C'è qui, oltre al sentimento panico della natura, un'affermazione nettamente dionisiaca, dunque un fatto nuovo, anche se mirabilmente integrato nel corpo dell'opera.

Mette l'accento su tendenze che dovranno venire, ma che nondimeno chiedono di essere precisate. Qua e là alcuni altri rimaneggiamenti hanno per effetto di chiarire ancor meglio il significato di questo orientamento.

"Fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narcisso nel fonte,  
la mia nova bellezza trasfigurato io miri;  
oh fa che anche una volta nel mondo il Giovine viva  
come un possente dio ne la sua favola!"

(*Canto del Sole*, VII)

Quanto rilievo hanno acquistato questi versi dopo l'ode alla gioia... Ci sentiamo veramente alla soglia delle *Laudi*"<sup>30</sup>.

Nel 1979 Guy Tosi pubblica due articoli che non riguardano esclusivamente *Canto novo*: *D'Annunzio et La Faute de l'abbé Mouret* nei "Quaderni del Vittoriale" del marzo e *D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français* negli *Atti del I° Convegno internazionale di studi dannunziani* di Pescara.

Sapevamo che la critica italiana contemporanea, a cominciare dal Nencioni e dal Mazzoni, aveva segnalato con discrezione l'influenza della *Faute de l'abbé Mouret*. Il 5 maggio 1882, nel "Capitan Fracassa", Uriel, cioè Ugo Fleres, ci aveva alluso anche lui, aggiungendo tuttavia perentoriamente: "D'Annunzio non ha letto questo romanzo"<sup>31</sup>. Ettore Paratore, a sua volta, ricordava nel 1963 le suggestioni della *Faute de l'abbé Mouret*<sup>32</sup>.

Ora Guy Tosi, dopo aver dimostrato prove alla mano, reminiscenze letterali del romanzo zoliano in *Terra vergine*, ne vede altrettante in *Canto novo*, contrariamente a quanto aveva affermato Iole Nardi nel '51 per cui *Canto novo* è "immune da qualunque influenza francese"<sup>33</sup>. Per Guy Tosi invece, l'influenza del naturalista francese "controbilancia quella dei Greci, dei Latini, di Carducci e di Verga"<sup>34</sup>, qualunque sia la loro innegabile importanza. E conclude: "La *Faute*, letta a sedici anni, ha certamente contribuito a rivelare a D'Annunzio

un aspetto essenziale del proprio temperamento, a spingerlo nel suo proprio senso", verso quella sensualità panteista, quel naturalismo lirico che caratterizzano il primo *Canto novo* e non sono assenti dal secondo"<sup>35</sup>.

\*\*\*\*\*

Questa rapida scorsa sulla fortuna di *Canto novo* in Francia, ci ha rivelato l'irrilevanza quasi generale della critica giornalistica, dovuta al fatto che l'ignoranza della lingua originale rappresenta, specie per la comprensione della poesia, un difficile ostacolo. In compenso la critica universitaria, nel condurre un'analisi storica e filologica, ha nettamente distinto l'ispirazione panteista-carducciana o zoliana che sia - del *Canto novo* dell'82 da quella dionisiaca del *Canto novo* del 1896.

La poca eco di *Canto novo* in Francia è legata alla scarsa conoscenza della poesia dannunziana in generale da parte di quel medesimo pubblico che, per lunghi anni, lesse con fervore le traduzioni dei romanzi. Delle *Laudi* solo il primo volume è stato tradotto integralmente da Hérelle e, pubblicato nel 1947, passò quasi inosservato; frammenti di *Alcyone*, tradotti da André Doderet, Henri Bédarida, Guy Tosi, Montera sono apparsi in riviste e nell'antologia che accompagna l'ottimo saggio di Pierre de Montera del 1963. Negli ultimi vent'anni, nessun editore è stato più tentato dall'opera poetica di D'Annunzio e si può prevedere che la critica universitaria sarà quasi sola in Francia ad occuparsene fino a quando D'Annunzio non vi godrà di quell'interesse rinnovato al quale si assiste in Italia e che nessun segno lascia ancora prevedere in Francia.

#### NOTE

1. Lettera in italiano (Bibliothèque Municipale de Troyes, Fonds Hérelle, pubblicata tradotta in francese da G. TOSI, *D'Annunzio à G. Hérelle, Correspondance*, Paris, Denoël, 1946, p. 405), s. d. (gennaio 1912). La lettera in francese, inedita, s. d. (timbro della posta di Arcachon: 17 janvier 1912; Bibl. Municipale de Troyes, Fonds Hérelle) dice: "Les livres (même un choix chronologique de poésies) ont, comme les édifices, une beauté de façade. On ne s'attend pas à lire, en prélude à un livre de Gabriele D'Annunzio, des fadeurs sentimentales, révélées dans toute leur misère par la traduction en prose. Il faut que le volume commence par ce poème panique. Je désire que le volume s'ouvre par l'*Offrande votive*".

2. "Revue Indépendante", mars 1887, pp. 356-57.

3. L. CAPUANA, "Funfulla della Domenica", 4 giugno 1882, rip. in *Per l'Arte*, 1885, pp. 27-39.

4. "Revue Indépendante", oct. 1890, pp. 95-97.

5. L'espressione si trova nell'articolo di Ed. Scarfoglio, *Per certe bugie del Dottor Verità*, "Cronaca bizantina", 16 giugno 1883: "Era veramente un *Canto novo*, poichè per entro vi palpitava l'animalità seniente e intelligente, che è la caratteristica dell'umanità darwiniana"; rip. nel *Libro di Don Chisciotte*, ed. del 1911, p. 206.

6. Amédée PIGEON, *G. D'A., poète et romancier italien*, "Revue Hebdomadaire", XIII, 24 juin 1893, pp. 593-613.
7. Melchior de VOGUÉ, *La renaissance latine, G. D'A., Poèmes et romans*, "Revue des Deux Mondes", 1er janvier 1895, pp. 187-206, rep. in *Histoire et poésie*, Paris, Armand Colin, 1898. Nel numero di febbraio 1895, la rivista d'avanguardia, "L'Ermitage" (che D'A. leggeva), parla di G. D'A. come di "un giovane poeta napoletano"! *Echos de l'Ermitage*, p. 125.
8. François CARRY, *La Poésie en Italie*, "Le Correspondant", t. 144, 10 juillet 1895, pp. 79-83.
9. *Lazare*, traduit par P. Mazzini, "L'Humanité nouvelle", pp. 595-6.
10. Jean DORNIS, *Les poésies de G. D'A.*, "Revue de Paris", 1er Février 1898, pp. 627-50; rip. in *La Poésie italienne contemporaine*.
11. DORNIS, *La Poésie italienne contemporaine*, Paris, Ollendorf, 1898.
12. *Ibid.*, pp. 275-80.
13. *Ibid.*, p. 277.
14. *Ricciotto Canudo (1877-1923); Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita*, a cura di Giovanni Dotoli, Grafischena Fasano, 1978. Mirella Conenna e Domenico d'Oria, nel loro articolo in francese: *La traduction de Canto novo*, scrivono: "La correspondance D'A. - Hérelle ne parle pas du tout de Canudo" (p. 306); di fatto, Canudo non è nominato ma è chiaro che la lettera del gennaio 1912 di D'Annunzio (pubblicata da Guy Tosi, *D'A. à G. Hérelle. Corresp.*, p. 405, in trad. francese) allude alla traduzione che Canudo aveva l'intenzione di pubblicare presso il "Mercure de France". Ecco il brano nel testo originale: "C'è nell'aria la minaccia d'una traduzione clandestina del *Canto novo* nella prima edizione sommarughiana, la quale è caduta in dominio pubblico. Ho cercato d'impedirla fino ad ora, e in fatti il *Mercure* non la pubblicherà. Ma non posso far niente contro i piccoli editori" (Bibl. municipale de Troyes).
15. Ecco il biglietto inedito di Jean Cocteau: 3 février - 1912 - 10, rue d'Anjou. "Impuissant et ravi je me trouve en face de ces poèmes dont je connais la splendeur traduite et je les regarde comme le soleil, l'orage, le crépuscule, et tous les autres trésors secrets du langage des dieux. Reconnaissance émue, respectueuse et enthousiaste" (Arch. Vittoriale).
16. Paul SOUDAY, *Les poésies de G. D'A.*, "Le Temps", 24 février 1912, rip. in *Les livres du Temps*, 1ère série, Paris, Emile-Paul, 1929.
17. André GEIGER, *G. D'A.*, Paris, La Renaissance du Livre, 1918. *Il Canto del sole* è citato pp. 30-37 e *Canto novo*, senza altra precisione, pp. 43-48.
18. George HAIN, *La poésie de G. D'A.*, in "Le nouveau Mercure", N° spécial dédié à G. D'A., janvier 1924, pp. 33-39.
19. *Ibid.*, p. 24.
20. Pierre COURTHION, *G. D'A. Son oeuvre*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue critique, p. 13.
21. Jean DORNIS, *Essai sur G. D'A.*, Paris, Perrin, 1925, pp. 16-26.
22. Pierre de MONTERA, *G. D'A. poète lyrique*, "Revue des Etudes italiennes", janvier-mars 1925, et avril-juin, 1925.
23. Benjamin CREMIEUX, *Panorama de la Littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928, pp. 145-151.
24. Paul ARRIGHI, *La Poésie vériste*, Paris, Bolvin, 1937.
25. *Ibid.*, p. 199.
26. *Ibid.*, pp. 199-200.
27. J. Th. PAOLANTONACCI, *Doctrine et Poésie dans Maia. 1er livre des Laudi de G. D'A.*, Cavailon, Imprimerie Mistral, 1942.

28. *Ibid.*, pp. 37-8.
29. *Ibid.*, p. 97.
30. *Ibid.*
31. "Capitan Fracassa", 5 maggio 1882 in FORCELLA, *G. D'A. 1863-1883*, n° 451.
32. Ettore PARATORE, *Studi dannunziani*, Napoli, Morando, 1963, p. 87.
33. Iole NARDI, *D'A. ed alcuni scrittori francesi*, Cesena, E. O. A. 1951, p. 90.
34. *D'A. et la Faute de l'abbé Mouret*, art. cit. p. 15.
35. *Ibid.*



EMILIO MARIANO

## Il nuovo di *Canto novo* 1896

\* In una precedente ricerca, l'espressione del D'Annunzio " *cose mirabili*" mi ha consentito di seguire nella genesi del *Trionfo della Morte* un itinerario di significati nietzschiani fino al loro approdo in un'area di valori greci. Occorre sapere se quei "valori" proseguono oltre il *Trionfo*. Ne esaminerò alcune tracce dall'*Intermezzo* (1894) alle *Laudi* (1904) e cercherò di interpretarne i macro-significati nel *Canto novo* del 1896.

### Il "manifesto 1882" ovvero l'insufficienza stilistica

Se è vero che le spinte filosofiche del secolo dei lumi hanno innescato uno

\* — Le sigle correnti sono: a) D.E.T. (Dattiloscritto delle *Lettere di Gabriele D'Annunzio a Emilio Treves 1885-1915*, compilato da MARIO GUABELLO, conservato negli Archivi del Vittoriale) b) M.G.H. (Lettere di Gabriele D'Annunzio a Georges Hérelle conservate nella Biblioteca di Troyes, dal Microfilm negli Archivi del Vittoriale) c) D.A. à G.H. (*D'Annunzio à Georges Hérelle, correspondance* curata da G. TOSI [v. nota nr. 13]) d) Meridiani I (G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria* ... a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI ... [v. nota nr. 2]).

— Il corsivo nelle citazioni significa che il testo è di D'Annunzio.

scontro progressivo tra chi nella società deteneva il monopolio di antichi valori e chi codesti valori intendeva riformarli oppure sostituirli, diciamo che una logica di tensioni storiche porta, nella seconda metà dell'Ottocento, a un "vuoto di valori". D'Annunzio si forma e opera in codesto "vuoto di valori" dove improvvisi spazi si aprivano a ogni tipo di manifesto, di programma, di ipotesi, di utopia.

Dentro a questi spazi si colloca, e forse si giustifica, un problema che è insieme filologico, critico, storico-letterario. Mi riferisco al problema di *Canto novo*. Il D'Annunzio lo ha reso pressoché insolubile; una specie di *à n a ξ* nelle letterature di tutti i tempi. Delie due redazioni, quella del 1882 (Roma, Sommaruga) è un manifesto datato "Naturalismo" europeo e "Verismo" italiano. La seconda redazione, quella del 1896 (Milano, Fratelli Treves), è un manifesto direi "occidentale", altrettanto datato, di tensioni che classifico, per ora, "dionisiache". Il D'Annunzio dichiara subito a Emilio Treves che intende far dimenticare il manifesto del 1882. E fin qui, problemi non ne esistono. Essi invece si annideranno malignamente più tardi quando, nel 1929, per l'Edizione Nazionale, il D'Annunzio farà pubblicare con la data "1881" [!?!] quel *Canto novo* in circolazione da più di trent'anni con la data che solo è sua del 1896.

Il nostro discorso, per la prima volta, non terrà conto della falsificazione; verranno, dunque, considerati nella loro successione effettuale sia il manifesto del 1882 sia quello del 1896.

La chiave di lettura del *Canto novo* 1882 potrebbero diventare i distici della decima elegia del Libro I. Raccontano con immediata semplicità lo sgomento e l'insufficienza dell'uomo davanti al fenomeno "Natura":

"... ch'io fermi un accento solo ne 'l verso, e muoia! / Ma Natura non ode... / io passo correndo... / io passo... / io salgo, io salgo... / diritto su 'l vertice io grido / liberamente, come un sannite antico.  
... Diritto su 'l monte io l'invoco / invoco e ti canto, / o Natura, o immensa sfinge, mio folle amore!"

Per il suono, la figura della ripetizione esprime appunto di fronte a "Natura" l'eccesso e insieme l'impotenza del "sentimento". Natura, nelle sue ragioni profonde, è un'"immensa sfinge". Ella non ode perché nessuna parola umana ha la possibilità di raggiungerla. Il rapporto d'amore Natura-Uomo non potrà mai essere soddisfatto e non andrà oltre al comportamento di un primitivo ("un sannite antico") quando, per esprimere lo stupore e lo sgomento davanti al mistero ("sfinge") di ciò che è "natura", non disponeva che di un lungo libero "grido". La lirica è da considerare un valido vertice di significati del Manifesto 1882. Qui, il D'Annunzio anticipa di una decina d'anni la felice formula Arte=Natura - X, con la quale, in Germania, Arno Holz, riferendosi al più acceso "naturalismo" di tipo zoliano, indicherà "la insufficienza dei nostri mezzi espressivi nel riprodurre il vero". La situazione "Natura non ode" vale a qualificare il fondo di naturalismo europeo della raccolta 1882. Proprio il significato di insufficienza (Natura - X) porterà il D'Annunzio a eliminare questi

distici nella ristrutturazione del 1896, impegnata in formule esattamente opposte. Che l'istinto adolescenziale di forzare la formula Natura - X nel Manifesto 1882 fosse ancora privo di definiti strumenti stilistici, e però restasse in questo senso velleitario, è confermato dal fatto che il D'Annunzio per un decennio non muterà la poetica "Natura non ode" della Sommaruga. Le riflessioni dell'*Invincibile* nel capitolo XIII sono datate 23 febbraio 1890 ("Tribuna illustrata", Roma) e il 22-23 maggio 1893 ("Il Mattino", Napoli), verranno accreditate definitivamente al *Trionfo della Morte*:

"Noi non abbiamo contatto con la natura. Noi non abbiamo se non la percezione imperfetta delle forme esterne. È impossibile all'uomo comunicare con le cose. L'uomo potrà infondere nelle apparenze create tutta la sua sostanza, ma non riceverà mai nulla in cambio. Il mare non gli dirà mai una parola intelligibile. La terra non gli svelerà mai il suo segreto. L'uomo potrà sentire tutto il suo sangue correre nelle fibre dell'albero, ma l'albero non gli darà mai una goccia della sua linfa vitale".

Coerente con questa situazione da *Canto novo* 1882, il 7 marzo di quello stesso 1893 il D'Annunzio aveva proposto all'appena recuperato Emilio Treves la ristampa in un volume unico delle raccolte Sommaruga così come erano:

Resina, 7 marzo 93

Caro Don Emilio,

Omissis

Come accennavo nella mia di ieri, amerei che voi riuniste in un altro volume dello stesso formato il *Canto novo* e l'*Intermezzo* che sono ancora ricercatissimi e ormai introvabili. Io metterei davanti al volume una lunga e importante prefazione, un po' autobiografica. In tal modo la mia opera poetica sarebbe raccolta in una serie progressiva - così:

I *Canto novo - Intermezzo* (1879-1883)

II *L'Isoteo - La Chimera* (1885-1888)

III *Elegie romane* (1887-1891)

IV *Margaritae ante porcos* (1891-1892)

Osserviamo, allora, che D'Annunzio dopo *Canto novo* (1882), salvo qualche nostalgia georgica, ignorò ogni problematicità del fenomeno "Natura", e sperimentò altri problemi che, per la loro estraneità, potremmo definire, usando impropriamente un termine di Nietzsche, anti-Natura.

Qui, nell'anti-Natura, e per tutto il decennio cosiddetto "romano", il giovane scrittore sperimentò freneticamente una "pluralità" linguistica, stilistica, ideologica, da valutare come antefatto capace di far esplodere per contrasto quel grido unitario di "cose mirabili", accennato sopra, e datato 19 giugno 1893.

## Intermezzo 1894

Il cenno a *Intermezzo* è ora d'obbligo dal momento che su di esso non è mai stata condotta una ricerca del tipo proposto<sup>7</sup>. Che cosa, dopo la lettera a Emilio Treves del 7 marzo 1893, abbia convinto il D'Annunzio a rinunciare a una ristampa di *Intermezzo di rime 1884*, l'interessato non lo ha mai detto esplicitamente. La rinuncia e la conseguente rielaborazione della raccolta è presumibile che sia avvenuta verso la fine del 1893, quando il *Trionfo* dovette subire una battuta d'arresto, e mentre continuavano ad apparire su vari periodici schegge liriche di *Parnasse* e di simbolismo. La nuova raccolta risultò gonfiata rispetto al testo 1884. I sottotitoli, *Animal triste*, *Le Adultere*, *Eleganze*, *Plastiche*, rimandano a tipiche pluralità degli anni ottanta (edonismo, estetismo, parnasse, simbolismo). Ma l'ultimo sottotitolo, "Verso l'antica gioia", in cui fa uso del semantema nietzschiano, offre una chiave proprio al plurilinguismo in atto. D'Annunzio, dopo le "cose mirabili", intende liquidare sontuosamente quanto gli è rimasto del magazzino "Anti-Natura". L'indice di riferimento diventa allora l'esiguo ma decisivo gruppo 1893-1894: *Preludio*, *Erotica-Heroica*, *Commiato* e, aggiungo, *La tredicesima fatica*.

Il linguaggio di *Intermezzo 1894* splende di una tecnica simbolistico-parnassiana che giunge a una perfezione formale non inferiore ai più alti modelli francesi. Non a caso, mentre nel libro sventola il tema "Arte", un motto nuovo era già apparso sulla carta da lettere: "qualis artifex valeo".

L'operazione disturba i testi del naturalismo (*Peccato di Muggio*, *Venere d'acqua dolce*) preferibili nella stesura originaria. La raccolta soffre, giustamente, d'una pluralità di scritture. D'altra parte, con un po' di buona attenzione, vi potremmo riconoscere una unità metrico-strofica e un'altra unità dialettico-semantica. Salvo i recuperati poemetti 1883-1884 che formano un nucleo a sé (v. nota 7), il corpus è un seguito di sonetti, e l'unità dialettica è data dall'assonanza "Erotica-Heroica" del nucleo. L'*Intermezzo* diventerebbe così un poema in strofe di sonetti dove l'assonanza è implicita in ogni passaggio e assurge a "conclusione" degli ossimori che avevano lacerato il decennio romano. Ma mentre nel *Piacere*, nella *Chimera*, nell'*Innocente*, l'alternativa agli *Erotica* restava una ipotesi dolorosamente non realizzabile, qui, per la prima volta, una alternativa è indicata trionfalisticamente nell'eroe tra la terra e il "dio Sole", nella "eroica lotta", nella "forza" attinta a una "vita remota"<sup>8</sup>. A questo punto, distinguere tra amori "vili" e amori "oltrapassenti" significa collocarsi dopo il *Trionfo* e giustificare così la rinuncia a una ristampa di *Intermezzo di rime*. Nel 1894, Eros diventa un simbolo che non ha più come fine il "piacere", sibbene la fatica erculeica di generare l'uomo di domani. *La tredicesima fatica*, su modello anche metrico della *Venus rustique* di Maupassant, venne stesa nella tarda estate del 1883 a Pescara, quando la sposa Maria di Gallese era incinta del primogenito, e il ventenne Gabriele programmava il distacco

dall'edonismo con una serie di *Poemi eroici* annunciati dal Sommaruga<sup>9</sup>. Ne realizzò solo due, *La tredicesima fatica* e *Il sangue delle Vergini*, che non furono mai utilizzati in quel decennio romano privo di una effettuale volontà "eroica". Ma appena le note circostanze nietzschiane gli rivelano la tematica, vita ascendente opposta a vita discendente<sup>10</sup>, si ricorda dei *Poemi* e vi introduce alcune varianti che ripresentano in una nuova dialettica simbolica il problema della "generazione". Il simbolo è ora quello zarathustriano appreso negli *Estratti A travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche*<sup>11</sup>. Può così saldare insieme gli *Erotica-Heroica* con gli eroici *Poemi* superstiti. Le variazioni testuali allineano i significati della *Tredicesima fatica* all'anno 1894.

Nel 1883, le femmine tremavano al potere naturale del sesso, e il "mistero" della vita era "gioioso"; nel 1894, il "Mistero dolce, terribile e divino", assume la maiuscola, ed Ercole appare un semidio, "strumento" di una "Potenza oscura", all'unico scopo di gettare "il buon seme della specie futura". Ormai le suggestioni nietzschiane lo spingono nei dintorni delle *Vergini delle rocce*, la cui stesura avrà inizio tra pochi mesi. E qui è fin troppo facile sorridere delle amplificazioni "supreme", per cui ora le concubine di Ercole sono "tremila", ("trecento" nel 1883!). Il numero servi a D'Annunzio (fin dal 1883) per simboli metanaturalistici. Ma ora, nel 1894, il compito di immaginare un trapasso totale è affidato ai canti di apertura ("Preludio") e di chiusura ("Commiato") che significano il rifiuto di quanto finora sperimentato, e l'avvio a una esperienza diversa. "Pegaso" è il *monstrum* in senso latino e il suo simbolismo era già istintivamente diffuso nel *Canto novo* dell'adolescenza. Ora, nel 1894, esso diventa l'immagine di una Natura ascendente (con le "ali") opposta sia a un edonismo sia a una bontà protettiva, ambedue "discendenti". Il Poeta apre così il nuovo *Intermezzo* con un eccesso di confessione, una specie di bilancio morale per i temi della sua opera, nel metro nobile della terza rima dantesca.

Il "Commiato", steso poco prima del III capitolo nel Quinto Libro del *Trionfo della Morte*, usa alcuni sintagmi di tipo nietzschiano ("E' l'Aurora", "una più larga vita", "gioia promessa") e suggella la liquidazione della "Chimera estetico-afrodisiaca" ("Addio selve di miri", "vergogna", "menzogna"). La perentorietà dell'indicativo, dell'articolo determinativo, della maiuscola (*Anima*, *Amore*, *Nave*, *Mare*, *Isola*, *Gioia*), sottolinea la certezza trionfalistica del "voyage", alla data 1894; dieci anni prima, un analogo *explicit* di *Intermezzo di rime* era sotto il segno del dubbio ("... ora germogliano i rosai! ... e forse un giorno i marinai / vi drizzeran la prora arditamente")<sup>12</sup>.

L'indicazione thalattica nell'*explicit* della "gioia" antica, vuol significare il ritorno a semantemi del 1882. Ma la grafia ripetutamente greca (Θάλαττα) le improvvisate epigrafi in greco (Euripide, Teocrito) e in latino (Virgilio, Seneca, Ausonio), assunte solo ora nelle edizioni 1894 (Bideri) e 1896 (Treves), indicano che il mare non è più l'abruzzese Adriatico del 1882, ma un ampio Mediterraneo greco-latino, al quale corrisponde una visione di tipo parnassiano-alesandrino lontana da Nietzsche.

## Avvicinamento a Canto novo 1896 ovvero l'idea della Grecia

A questo punto, il quesito da porsi diventerebbe: verso quale Grecia (nel "Commiato" c'è una metafora: *Isola promessa*) navigava il D'Annunzio del 1894?

La legittimità della domanda deriva da una mappa di diversi "intendimenti" greci, tra il 1894 e il 1895: intendimenti alessandrini (*Intermezzo*, marzo 1894), intendimenti presocratici (*Trionfo della Morte*, maggio 1894), intendimenti socratico-platonici (*Le Vergini delle rocce*, ottobre 1895). Sappiamo che le "cose" nietzschiane, nel giugno del 1893, apparvero "mirabili" proprio perché rivelarono alcuni significati di vita "ascendente". Tuttavia, quelle prime indicazioni presocratiche non lo dissuasero dal cercare altri tipi di grecità, che il Nietzsche già aveva respinto con furore e sarcasmo. Valuteremo meglio alla fine la dissuasione anti-nietzschiana dell'amico Angelo Conti. Il proposito di un certo mascheramento verso Friederich Nietzsche, nel senso di usare equivalenze di termini senza mai nominare il Filosofo, è documentabile subito dopo il *Trionfo*. Nelle *Vergini delle rocce* sparisce il termine "Uebermensch" testimoniato nel *Trionfo*. Una serie di sintagmi si risolverà solo dopo dieci anni con il termine "Ulisside", nella *Laus Vitae*. La volontà di assumere certe distanze dall'incombente Nietzsche del *Trionfo* si fa esplicita nella nota lettera a Vincenzo Morello. Il destinatario la pubblicò tardivamente, senza eccessivo rigore, estraendone una citazione di due pagine. La data della lettera risulterebbe allora il 23 ottobre 1895. Ecco, quanto a noi interessa:

*"Con l'apparizione della volontà comincia nei romanzi del Giglio l'apparizione della potenza. E, nota, Claudio Cantelmo non deve nulla a Federico Nietzsche la cui dottrina, del resto, non vale affatto per la novità ma soltanto per le forme liriche ond'è vestita dal poeta frenetico.*

*Se tu ti ricordi di certe odi del Canto novo, convieni con me che là sono i germi dell'idea di potenza e di predominio, i quali si svilupperanno in Cantelmo con un risultato di pura poesia e in Stelio Effrena con un risultato di azione e di elevazione...."*

Si potrebbe fin da ora notare "frenetico" per non dire "dionisiaco"; e i termini staccati, "volontà" e "potenza".

Angelo Conti non farà che riprendere l'identica posizione nella *Beata riva* quando al secondo dialogo ARIELE-GABRIELE darà una intonazione ideologicamente antinietzschiana:

GABRIELE [cioè, D'Annunzio]:... "le affermazioni mie concordanti con quelle del filosofo tedesco, le ho attinte dal fondo della mia stessa natura. Tu le troverai in germe nel mio primo libro di poesia, nel libro della mia adolescenza" [*Intende, Canto novo 1882*]...."

Il "viaggio in Grecia" non muta la posizione del D'Annunzio verso il "filosofo", ma accumula una serie di informazioni e di esperienze che lo riportano a Nietzsche. Esempifico con una citazione dai *Taccuini* che ho già utilizzato altrove<sup>11</sup>:

*"Lo spirito greco si formava nella continua reazione dell'uomo contro la precisa e imponente personalità delle cose. ... Non è possibile sottrarsi al loro dominio, trascurarle, non considerarle. Esse si impongono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere più forte delle cose. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch'essi abitavano era per loro un continuo stimolo, un continuo suscitatore di energie e di volontà ..."*

Certo, "uomo energico", "volontà", suonano come altrettante equivalenze di "superuomo". Ma ora sarei più cauto a parlare di esplicito mascheramento della fonte. Gli elementi che stimolano all'energia codesto Elleno presocratico non sono gli stessi della predicazione di Zarathustra. Codesto Elleno mediterraneo andò al di là del Bene e del Male superando una opposizione storica diversa da quella che dovrà superare Zarathustra dopo gli anni Ottanta.

Se nell'energico Elleno si trovano equivalenze nietzschiane, vi si trovano altresì ulteriori codici di informazione. La serie di scritti creativi che segue a quel "Viaggio", testimonia, dunque, ai vari livelli, una poetica di grecità. I primi segnali di analogia poetica nel *Trionfo* e nell'*Intermezzo* erano apparsi in alternativa, sia pure privilegiata, ad altre visioni del mondo. Dopo il "viaggio", negli "Esametri" e nel *Canto novo* (ambidue del 1896), la Grecia non è più una alternativa, ma la direzione unica, la "poetica". Questo va detto, perché critici e biografi non mi risulta che finora abbiano valutato sino al fondo il senso conoscitivo di questo viaggio<sup>12</sup>. Possiamo dire che *Laudi* e "Teatro" privi del "viaggio", se mai fossero venuti alla luce, sarebbero opere diverse da quello che oggi sono. L'interrogativo iniziale "quale Grecia?" diventa un vero oggetto di ricerca.

Per chiarire il senso dell'interrogativo, anticipo una breve sintesi della conclusione. Le formule ascendenti nietzschiane contaminate con riflessioni socratico-platoniche proposero un modello-uomo, Claudio Cantelmo, che non aveva più i caratteri decadenti dell'intellettuale (Sperelli-Hermil-Aurispia) privo di volontà e di energia, e vitale non oltre la voluttà della "rosa". Ma il "giglio", un misto astratto di estetica e di politica, un misto di grecità postsocratica e di Roma, dopo il viaggio in Grecia, dopo l'energico Elleno arcaico, si esaurisce a sua volta, e via via perde le motivazioni che lo giustificano. Il modello-uomo diventerà allora Stelio Effrena con la totalità del "melograno". Sarà Stelio Effrena a riproporre, per la prima volta, i miti mediterranei eschilei. Ma, a mano a mano che quei significati originari raggiungono il mistero dello "stile" che *solum* li può esprimere, la sequenza narrativa si riconosce non più nel periodare lungo sibbene nella strofe del poema.

Il volto di Stelio Effrena tenderà a connotarsi diversamente quando si presentano nella Storia l'Ulisside, e nella Natura Glauco. Tutto, allora, risulterà

detto. E il discorso si chiuderà. Dietro a queste concatenazioni letterarie c'è un'idea della Grecia in progressione che guida lo svolgimento creativo.

### La ristrutturazione di Canto novo.

Con i segnali di "grecità" che finora ha elaborato, nella tarda primavera del 1896, poco dopo la stesura degli "Esametri", il D'Annunzio a Francavilla compie la ristrutturazione di *Canto novo*. Probabilmente il lavoro fu ininterrotto e rapido; segno che il Poeta aveva voglia di dire quel che oramai sapeva. Accompagna l'invio dal manoscritto a Emilio Treves con queste parole:

*"Il lavoro di condensazione, d'eliminazione [dove prevalgono le ragioni del significato] e di lima [ragioni del significante] è stato assai disagiato. Ahimè, quando io rimetto le mani in un mio libro, non so tenermi dal rifarlo tutto da cima a fondo [ciò avviene solo quando la poetica sia profondamente cambiata, come nei casi, appunto di *Intermezzo* e di *Canto novo*: ma il caso non si verificò quando gli spostamenti furono minimi, come per il passaggio dall' *Isaotta Guttadauro* all' *Isoteo*, nel 1890]. Qui ho cercato di estrarre la vera essenza del *Canto* [espressione che indica ancora i significati]. Di un libro sovrabbondante .... contraddittorio, ho fatto un libro quasi greicamente composto"*.

Il sintagma "greicamente composto" può valere sia per il significato sia per il significante.

La radice di tutti gli equivoci che gravarono su *Canto novo* 1896, e che tuttora si perpetuano, nacque dalle parole indirizzate a Emilio Treves da Francavilla in data 31 agosto 1896 quando la stampa della nuova edizione era già a buon punto e l'Editore proponeva un rimando bibliografico alla Sommaruga del 1882:

*"Credo inutile e inopportuna la nota bibliografica. Lasciamo un po' di lavoro ai futuri studiosi di cronologia. Rimaneggiando quelle poesie io ho voluto far dimenticare la primitiva forma; e non mi giova quindi risuscitare il ricordo"*.

Cominciamo da "quelle poesie" [l'edizione Sommaruga, 1882] che voleva far dimenticare.

Senza insistere sulle proposizioni di positivismo, sul lessico di botanica, che han suggerito a qualcuno il nome di Charles Darwin e di Emile Zola, nei messaggi di tipo sociale del Libro III, nell'Eros legato alla presenza o assenza fisica di Lalla (Libro II), nel paesaggio abruzzese sempre dal "vero", riconoscerel

i segni di quel Naturalismo europeo al quale è applicabile la formula holziana *Natura-X*. Quello che, anche rispetto all'Europa, è nuovo nel 1882, è la frenesia di sostituire il "meno" con un "più". I lettori capirono subito che in un racconto di sintassi naturalistica l'adolescente aveva introdotto un "sentimento" insolito, e decretarono il successo della raccolta. Già abbiamo documentato che la frenesia non bastò all'adolescente per espugnare il segno "più" (vedi sopra p. 181). Le persone e i luoghi erano disponibili alla poesia nella loro realtà, con i loro stessi nomi. Ascendenze carducciane si rivelarono in stilemi, in ritmi, in scelte metriche. I nomi della poesia latina del secolo d'oro erano letteratura (Virgilio, Tibullo, Ovidio: ancora una spia carducciana). I cinque "libri" della Sommaruga erano un magazzino di fervori non sempre chiaramente risolti ["un libro sovrabbondante, contraddittorio"].

Nel 1896, il Poeta ristruttura le eterogeneità tematiche secondo una geometria greca ("ho fatto un libro quasi greicamente composto"). Le tre "Offerte", nove, funzionano come frontoni del tempio diviso in parti uguali, un *Canto del Sole* apollineo e un *Canto dell'Ospite* afroditico. Dello smisurato onomastico veristico del 1882 sopravvivono una "Maiella" (*C. del Sole*, VI, 3), un paio di verdi Adriatici (*C. dell'Ospite*, I, 2; IV, 3), e alcuni rimandi sannitici. Vengono conservati altresì i rimandi toscani (*C. del Sole*, III: *C. dell'Ospite*, II). Ma la tendenza è quella di far sparire i nomi del presente mentre cominciano a risuonare i nomi greci. I mitologemi del racconto di Atalanta (*C. del Sole*, X) sono tolti dalle *Metamorfosi*, ma una spia lessicale ("Afrodite") grecizza il latino di Ovidio. Nella III del *Canto del Sole* introduce, rispetto al 1882, una variante di stilemi arcaici: "il sole ... / un sorriso innumerevole / diffonde su l'acqua" che deriva dagli "Esametri" stesi da poche settimane ("il libero... Pelago... rideva d'un innumerevole riso"). Tenendo per ora in sospenso la cura di identità dei vari segnali greci, si deve dire che nel 1896 la rappresentazione "natura" tende a simbolizzarsi in un'enfasi di maiuscole dove gli ampliamenti risultano fuori da qualunque sia naturalismo storico. Ormai codesto "Canto" è "nuovo" per ragioni diverse da quelle che "nuovo" lo facevano nel 1882.

Il *Canto del Sole*, con i suoi riferimenti soprattutto al Libro I della Sommaruga, consente raffronti testuali:

#### CANTO NOVO 1882

*Libro IV*, V [sette strofe]

Impressioni realistiche del Poeta che dopo "la febbre" e la "tosse nel petto estenuato" "sotto la grave coltre", comincia una fisica convalescenza al "mite sole" e può così, "tra' rami fini de' mandorli", far volare carduccianamente "le strofe, candide tortore"

#### CANTO NOVO 1896

*Canto del Sole*, II [due strofe]

Le strofe ridotte a due perdono i significati dal vero (la convalescenza dell'io narrante). Diventano una esaltata affermazione di forza vitale ("un vigor") davanti all'"ardente neme" (il sole).

## Libro I, VI [diciassette distici]

Avendo come referente un alessandrinismo di tipo latino ("il riano sereno di *Albio Tibullo*") e "pensando / gli amor d'una iddia con un mortale", fa una "panoramica" del paesaggio abruzzese visto all'alba dal mare e sentito carduccianamente secondo l'esortativo "Amate!".

## Libro I, V [tredici distici]

Il paesaggio naturalisticamente descritto "nel gran meriggio" (mare, cielo, boschi, bisce, odori, paranze ...), gli fa ritenere che "forse ripalpitava vive le driadi antiche", care "a *Vergilio*". A una bella Driade chiede di essere amato ["tutto, ecco, suggimi di giovinezza il fiore!"]. L'alessandrinismo di tipo bucolico latino [Virgilio] consegue da una visione naturalistica; ma alla Driade chiede di essere amato secondo canoni di afroditismo (*Il Piacere, La Chimera, Intermezzo*) che saranno tipici dell'imminente decennio romano.

## Libro I, VIII [undici distici]

Il giovane, vedendo ancheggiare ["lombi stupendi"] nei campi

## Canto del Sole, IV [diciannove distici]

Aggiunge alcuni distici per rappresentare l'attimo di quegli "amori": l'alba diventa "la *Immortale*"; il mortale diventa il poeta stesso ("fatto splendido come un nume") che si congiunge con l'Alba, "in gioia", "nel profondo mistero". L'operazione implica un alessandrinismo di tipo greco dentro a una cornice che resta sempre quella di naturalismo latino-carducciano del 1882.

## Canto del Sole, VII [sedici distici]

Sull'identico fondo di paesaggio naturale, nel gran meriggio, le presenze mitiche passano dall'ipotesi ["forse", del 1882] alla certezza del 1896 ["certo ripalpitava vive" ...]. La mitologia perde il referente latino-carducciano [Virgilio] e lo sostituisce con plurimi referenti di alessandrinismo greco, in coerenza col gran meriggio: presenza di Pan ["*Menalio*"], "il fauno antico", "la ninfa" di "carne", "Narcisso". È proprio una greicità alessandrina che consente al poeta di auspicare sé stesso "come un possente dio ne la sua favola!"

## Canto del Sole, X [quindici distici]

L'identica scena di eros naturale recupera il mito presocratico

la "bella stornellatrice", che poi entra fra le acacie ridendo, acceso di desiderio, auspica di possederla con la violenza di un gladiatore nel circo plaudente della grande Natura. La coerente scena di eros naturale termina con l'immagine latina del circo<sup>20</sup>.

di Atalanta e insieme conserva l'immagine del circo.

L'espressione pre-aleonica "l'umano spirito e l'arboreo" non salva la stornellatrice abruzzese della forzata compromissione mitica. Osserviamo che i semantemi ovidiani (*veloci, piedi, Macareo, scheneta* e per inerzia *vittoria*) si fermano ad Afrodite che non è in Ovidio il quale invece, nello stesso Libro X, per i precedenti miti di Pigmalione e di Mirra aveva usato il nome latino (*Venus*).

Infine, che tre liriche del 1882 passino sostanzialmente intatte nel "canto" quasi grecamente composto, (l'aleica del *Canto del Sole*, VI; e soprattutto i tetrastici dell'*Ospite*, VI e VII), potrebbe trovare la spiegazione in quella loro *Stimmung* già miracolosamente metanaturalistica, con un sentimento dello spazio, assoluto, astratto.

## L'"Explicit 1896" e i suoi significati

Inoltrandoci nella seconda parte, (il *Canto dell'Ospite*), un confronto parallelo dei testi crea problemi nuovi.

La struttura a tempio greco poggia sopra l'utilizzazione dell'*Antologia Palatina*, soprattutto del Libro degli "Epigrammi votivi", il sesto, richiamato proprio dalle inedite "Offerte"<sup>21</sup>. Subito dopo il "Viaggio", D'Annunzio aveva chiesto a Georges Hérelle una "edizione classica" dell'*Antologia*<sup>22</sup>. Nella prima parte del *Canto* abbiamo appena incontrato una pluralità e eterogeneità di segnali veristici, naturalistici, carducciani, classici. La seconda parte, il *Canto dell'Ospite*, ha come riferimento il Libro II del 1882, dedicato a Lalla. Ma nello stesso momento in cui abbandona il nome di Lalla e lo sostituisce con quello anonimo della "dolce Ospite", il D'Annunzio si comporta in modo da rimuovere le persone e la sequenza dell'incunabolo 1882 ["ho voluto far dimenticare la primitiva forma"]. Nulla rimane ora di quella vicenda veristica che terminava con lo strappo di Lalla ripartita per Firenze ("ella è lungi", L. II, XVI, 8). Il

recupero delle due liriche "1882" miracolosamente già metanaturalistiche (qui, VI e VII) determina nella sequenza una svolta. Si tende verso una certa omogeneità di temi e di sentimenti. La "dolce Ospite" presiede anonima alla sequenza finale. Questa parte, semanticamente decisiva, è o totalmente nuova (l'"Offerta" di chiusura, e l'alcaica XI) oppure sottoposta a variazioni tali rispetto alle origini da produrre liriche nuove sia nei suoni sia nei significati. Ormai, non si tratta di varianti filologiche o di passaggi nei significati, ma di sequenze narrative diverse. Un raffronto testuale 1882-1896 non avrebbe più senso.

Decifrare i segnali di "grecità" che gremiscono la nuova sequenza narrativa diventa, ora, e solo ora, un'operazione critica finale.

Rispetto a codesti segnali di grecità, l'*explicit* ha inizio con la VII del *Canto dell'Ospite*. La XVI nel Libro II del 1882 era un "notturno". Il giovane, sopraffatto da visioni erotiche, non riusciva a esprimere poeticamente il suo sentimento ("la pagina" gli stava davanti "bianca", vv. 7-8). Era una tipica situazione "Arte=Natura-X". Nel 1896, cade il richiamo negativo veristico. La scena si trasforma in un'"alba". Il sintagma della prima strofe ("scintillano l'Orse") diventa un suggerimento musicale per le strofe successive di suoni monoossitoni che ci conducono in un cielo di segni mitici (Boote, il Cigno, la Leda). Dietro a questi segni sorge l'alba. Il semantema dell'"alba" si trasferisce subito alla lirica seguente (IX): "Ella dorme. A l'amor mio / ridi, alba?". Con trapasso fulmineo (che presuppone il rimando dantesco per cui all'alba la mente dell'Uomo ha la rivelazione della verità, "quasi è divina"), l'uomo "vede" "i sogni ... mattutini", "ultimi", dell'Ospite che gli dorme accanto. [All'origine, la stessa lirica concludeva il ciclo del Libro II con l'angoscia mattutina del giovane rimasto solo dopo la partenza di Lalla]. Sui semantemi dell'"alba" e dei "sogni" rivelatori, la lirica che segue marca un passaggio prima di tutto di suoni. Dopo l'"andante" quasi cantabile dei tetrastici precedenti (numeri VI, VII, VIII, IX) ha inizio un ritmo alcaico fortemente strutturato. Questo ritmo serve a scandire la verità del sogno mattutino: metamorfosi e gioia. Nel 1882, la terminologia era al limite della botanica, la metamorfosi si esauriva in una fantasia naturalistica e si rifaceva, qualunque fosse il moderno rimando, a un implicito Ovidio (v. già nella XIII, v.29, del Libro I: "Da me inconscio rampollino erbe e virgulti..."). Nel 1896, l'"alba" è la garanzia religiosa del sogno, e però l'"alta metamorfosi" è vera. Essa giustifica "un canto non mai udito", una sequenza in strofe alcaiche aperte senza interruzione alla XI e alla XII, per sfociare nei simboli dell'ultima *Offerta votiva*.

Codesto "canto non mai udito" esalta il passaggio dall'umano al divino naturale secondo una operazione dove l'uomo perde la propria identità. Il concetto che occorre una potenza enorme (v. 28) per trasformare l'uomo in "albero / divino" (vv. 26-27), potrebbe riconoscere la propria matrice ancora nella proposizione dei *Taccuini* secondo cui l'antico Elleno diventava "energico" perché voleva essere continuamente "più forte delle cose" (v. sopra, alla n. 15).

Ma l'uomo che è "immemore / de' fati umani... e d'ogni altra / cosa mortale" (vv. 38-40) perché perde la propria identità nel passaggio dall'umano al divino,

è un "prodigio" (v. 41) di cui mancano i referenti. Nel mito, l'uomo che si congiunge al divino non perde di norma la propria identità, e genera eroi mortali: Achille, da Teti e Peleo; Enea, da Anchise e Afrodite... Non diversamente, nella IV del *Canto del Sole*, il giovane tende a congiungersi con una immortale [l'Alba]. Immemore dei fati umani e di ogni altra cosa mortale, l'uomo diventa un mito nuovo ("una favola", v. 33), e il suo segno è "tuna la gioia del mondo" (v. 43). Al semantema "gioia", ripetutamente emerso nella sequenza 1896, viene ora dedicato un "inno" [alcaica XI] che denuncia una pluralità di referenti non concepibile nel 1882. Esplicito è quello di Nietzsche, per i significati che si oppongono alla gioia ("Lungi / da l'anima / nostra il dolore, veste cinerea. / È un misero schiavo colui / che del dolore fa la sua veste", vv. 21-24), ma anche e soprattutto per l'eccesso dionisiaco in timbri e in ritmi. Il consistere di questa gioia è riferito alla totalità della vita ("il volto divino del mondo", v. 15). È un ulteriore referente che non si allontana da Nietzsche, se non per un insistere di "afroditico" (essere forte, essere giovane, mordere i frutti, per le mani audaci, tendere l'arco, ascoltare, guardare, adorare...). Ma l'ultimo referente è quello che qualifica il limite mortale dell'Uomo:

...adorare ogni fuggevole  
forma, ogni segno vago, ogni immagine  
vanente, ogni grazia caduca,  
ogni apparenza ne l'ora breve. (vv.17-20)

La "brevità" è una delle proposizioni fondamentali della religiosità omerica di cui è portatore sublime Apollo attraverso il simbolo dell'arco e il concetto di "lontananza" ( $\gamma\upsilon\omega\theta\iota$   $\sigma\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu$ ). Qui, il discrimine socratico è di assoluta evidenza. Fino al V secolo la "brevità" esprimeva una valutazione dell'umano priva di illusioni. Dopo Socrate, la "brevità" alla fine acquisterà referenti opposti, di tipo metafisico. Dove il D'Annunzio abbia colto nel 1896 il senso religioso della "brevità" greca è difficile stabilirlo. Quale che sia la risposta, sappiamo che il 5 agosto 1895 il D'Annunzio era a Delfi, mentre andava decifrando il senso di "quella" religiosità apollinea in testimonianze archeologiche e letterarie. Nella alcaica XI, referenti nietzschiani e greci delineano una visione che non si esaurisce né in Nietzsche né in Omero e assegna alla "gioia", per la prima volta, una moralità. Nella ultima lirica, la XII, avviene l'identificazione di codesta "gioia".

L'iniziale "simmetria 1882-1896" di lessico e di stilemi naturalistici [*i ciliegi, il sol di giugno, il fiammante mare, l'altalena pendula*] è condizionata da una diversità di suoni e di significati. La XIII del Libro II 1882 si era svolta e si era chiusa con rimandi coerentemente positivistici ("fiotti di sangue ricco d'ossigeno / rifermentanti entro le arterie"). I significati 1896, attraverso una coerenza a livello più profondo, rivelano alla fine l'Ellade: "Sotto gli antichi .... cieli" dell'"Ellade" (vv.51-52) "gli uomini conobbero", per la prima volta, la "perfetta gioia" (v. 50). Questa gioia era perfetta perché veniva rivelata ai brevemente vivi dalle "apparenze" per la prima volta "divine" (v. 49) del "mare", del

"sole", degli "alberi", dei "frutti", dell'"amore", della "giovinanza" (vv. 42-44), dei "gesti leggiadri", delle "parole" musicali (vv. 47-48). Con queste immagini, il Poeta offre alcuni elementi conoscitivi alla "immensa gioia di vivere" della XI e a "tutta la gioia del mondo" della X. La identificazione di sé stesso e della dolce Ospite con quegli Elleni che conobbero per un attimo la perfetta gioia, suggella tutta la sequenza narrativa:

..... in un'isola

armoniosa de l'Arcipelago [Egeo]  
castei [la dolce Ospite] si nomava Ioessa  
ed io [D'Annunzio] nomavami Dorione,  
e l'una in voto offriva a Venere  
Cipria lo specchio il cinto il pettine,  
e l'altro sacrava ad Apollo  
Delio la rete l'arco la lira. (vv. 53-60)

Importano meno le fonti alessandrine dell'Onomasticon (*Antologia Palatina*, VI 211 e 118 e i *Dialoghi delle cortigiane* di Luciano), e ha il rilievo che ha anche il rimando implicito alle architetture del tempio greco (il *Canto del Sole* per l'Apollo Delio di Dorione, il *Canto dell'Ospite* per la Venere Cipria di Ioessa). Osserviamo, invece, che nella fonte (la 118 del Libro VI) la "rete" l'"arco" la "lira" sono altrettante offerte di tre persone distinte e diverse (due uomini e una donna). Ma il Moderno che converge le medesime offerte sopra un unico personaggio (Dorione), postula una sequenza narrativa nuova di cui egli stesso diventerà il protagonista mitico. La rete, l'arco, la lira, cioè: la caccia, l'azione ardata, la poesia, sono i segni che identificheranno il "fanciullo" di Alcione.

A questo punto, diverse cose si schiariscono. L'explicit "1896" brucia dietro di sé tutti i riferimenti all'opera che precede e diventa un segnale verso l'opera futura, verso le *Laudi*. Nella prima parte (*Canto del Sole*), l'"apollineo" si era mescolato a un vitalismo ancora adolescenziale. Nella seconda parte, l'"afroditeo" non finisce in sé stesso (il "piacere", dei Romanzi della Rosa) ma nella consapevolezza della vita "breve". Vuol dire che l'afroditeo ha ora un referente conoscitivo, secondo la Grecia di Omero. In questo senso, l'"Ospite" svolge una funzione analoga a quella di Ermione che in *Alcione* "andrà lungi per sempre". La qualifica stessa di "Ospite" implica un significato di brevità per una stagione felice. Sul piano conoscitivo, l'explicit di *Canto novo* allinea un seguito di proposizioni esplicite e implicite che diventeranno, nella sequenza del 1904, il mito della individuale brevità nell'eterno fenomeno della Natura. *Alcione*, alla fine, trasformerà in "tristezza" tutta la gioia del mondo.

L'altra chiarificazione tocca la "greicità". Occorre aver presente il graduale spostamento del D'Annunzio di fronte alla Grecia; accanto cioè alla posizione letteraria, egli tende ad assumere una posizione conoscitiva, in rapporto alla religiosità. Non c'è dubbio che a questo spostamento abbia contribuito soprattutto la conoscenza delle categorie rivelate da Nietzsche. La cosa rende idonea una verifica sopra le interpretazioni di mitologi venuti dopo.

Sull'esempio di Nietzsche, i moderni studiosi del mito affrontano i testi della poesia presocratica come documenti di sapienza, senza sospettare che l'indicazione risale a Ugo Foscolo<sup>21</sup>. Nel nostro caso, vuol dire che quando il D'Annunzio indica "le metamorfosi / misteriose" (*C. dell'Ospite*, X, 37-38) come una umanamente "breve" (ib., XI, 20) contemplazione di "tutte le apparenze divine" (ib., XII, 49), esprime, della religiosità omerica, una concezione non diversa da quella esposta da Walter Friedrich Otto:

"All'uomo..., che non deve mai dimenticare d'essere solo uomo, è dato di uscir fuori solo di tempo in tempo dai meschini intrighi e travimenti della esistenza transeunte per immergersi nel grande archetipo della divinità"<sup>22</sup>.

La "metamorfosi", che nell'explicit di *Canto novo 1896* è poco più di una immagine, diventerà nella sequenza di *Alcione* il vertice creativo di una vicenda oltre l'uomo, dal Ditirambo II, metamorfosi in dio marino, fino a Versilia, al Centauro, all'Oleandro, al "meriggio" panico:

CANTO NOVO 1896  
*Canto dell'Ospite*, X, 38-40

ALCIONE 1904  
*Meriggio*, 89-91; 106-109

... io immemore  
de' fati umani era, e d'ogni altra  
cosa mortale, nel mio fiorire.

E io sono nel fiore  
della stiancia, nella scaglia  
della pina...  
Non ho più nome né sorte  
tra gli uomini; ma il mio nome  
è Meriggio. In tutto io vivo  
tacito come la Morte.  
E la mia vita è divina.

Il confronto delle strutture grammaticali conferma, nella sintassi, nel lessico, nei suoni, il passaggio da una costruzione articolata a una semplificazione retorica dello stile. Riteniamo che proprio l'invenzione dello strumento espressivo (la lunghezza di una libera strofe) abbia offerto un idoneo supporto ai significati<sup>23</sup>.

L'explicit "gioia" del 1896 si configura, infine, come una anticipazione della lunga "Lode alla Vita" che occuperà i canti I, II, III, di *Maia*. Qui, le motivazioni conoscitive della "gioia" porteranno, come nel 1896, all'Ellade<sup>24</sup>. Dopo quasi mezzo secolo, Walter F. Otto, per conto suo, chiosa:

"La volontà di godere o d'essere potente non è per lui [il greco d'Omero] cosa né buona né cattiva, sibbene cosa naturale"<sup>25</sup>.

Nell'explicit di *Canto novo 1896*, per la prima volta, la Grecia viene indicata per un approdo nel mito. Non a caso, dunque, il D'Annunzio, all'explicit con-



cluso fa seguire una ultima "Offerta" greccamente "votiva". Le fonti alessandrine della "Offerta" rivelano un tipo di mitizzazione che, nei riferimenti uranici, avrebbe un segno callimacheo. Ma il Moderno introduce ora nel mito significati da verificare.

Se la Natura ebbe a sostituire con una cicala la corda spezzata alla cetra del poeta di ieri Eunomo di Locri, al Poeta di oggi, più ricco di suoni, la stessa Natura sostituirà non una ma tutte le sette corde. Infatti, quando un Poeta racconta nel colmo del sole meridiano ("il sommo del cielo", v. 35), "terre" "acque", "cari pensieri" (v. 45), ha bisogno di "rivi di melodia" (v. 42).

I fenomeni naturali del mondo minerale, vegetale, animale, e umano, disponibili alla vita, all'amore, alla conoscenza, nominati nella undecima (*i frutti terrestri, ogni preda, le musiche, l'arco*), nella dodicesima (*il mare, il sole, gli alberi, i frutti, i gesti leggiadri, musica di parole*), e ora nella Offerta ultima (*terre, acque, cari pensieri*), configurano tre degli elementi naturali (*aria, acqua, terra*); e il "fuoco" simbolizzerà in quegli stessi anni l'ideologia del romanzo). Il comportamento umano è affidato a una sintesi di uomo energico (*rete, arco*) e di poeta celebrante (*la lira di Dorione, le sette corde, i cari pensieri del Moderno*).

Walter Friedrich Otto riferirà i due fenomeni alla religiosità omerica in questi termini:

"La prima rivelazione dello spirito è la religione omerica ed è ad un tempo la prima grande rivelazione della natura".

"Non si può certo individuare logicamente il momento ove cessa l'azione umana e subentra la divina. Ma gli eletti e illuminati l'intuiscono ad un certo punto della via con prepotente certezza fino ad elevarsi in casi particolari ad immediata intuizione della divinità.

Il più illuminato è il poeta... egli sa chiamare il nome del dio e conosce il segreto delle sue intenzioni... Il miracolo sta... in ciò ch'egli rivela ai suoi ascoltatori".

Inconsapevole, il mitologo tedesco potrà così dettare l'epigrafe di ogni concordanza dannunziana:

"I poemi... non vogliono... fondare nessuna dottrina del divino. Vogliono solo contemplare e, nella gioia della contemplazione, dar forma, mentre ad essi si apre tutta la ricchezza dell'universo: terra e cielo, acqua e aria, alberi e animali, uomini e dei".

Alla fine di *Canto novo 1896*, disponiamo di figure e di sintagmi sufficienti per assegnare al poeta il compito di "lodare" cielo, mare, terra.

L'*explicit* ci porta dunque al limite dei significati delle *Laudi*; ma non alle *Laudi*. Perché "il miracolo", di cui parla l'Otto, avvenga, occorre dare a questi significati il "suono" unico che li trasforma in "rivi di melodia", in sette corde dell'universo. Solo per questa "via" [il termine è ancora dell'Otto, v. subito sopra], il Poeta potrà comunicare agli uomini il "divino". L'esame dei testi docu-

menta che nel corso del suo grande decennio creativo 1894-1904 il D'Annunzio giunge ogni volta al significato un momento prima che al significante.

Strutturalmente, se non stilisticamente, le alcaiche X, XI, XII del *Canto dell'Ospite* ripetono l'architettura energica, gli *enjambements*, l'allacciamento strofico delle alcaiche I, II, XVI (e di altre) del Primo Libro della edizione definitiva delle *Odi Barbare*. Quello che distingue, qui, il D'Annunzio dal "Maestro" è l'insieme dei temi: la strutturazione energica dell'alcaica servi al Carducci per significare temi di romanità soprattutto oraziana applicati all'Italia di Porta Pia; l'analoga strutturazione serve al D'Annunzio per esprimere "tutta la gioia del mondo", "l'immensa gioia di vivere". Ora, se per significare motivi di Storia, civile e militare, i quinari doppi e il settenario dell'alcaica offrono ritmi idonei, l'analoga armatura, idonea non sembra per una narrazione che deve esprimere i prodigi e i misteri della libera natura. L'operazione metrica del Carducci non è più sufficiente; né la poesia italiana offriva la Nostro altri modelli. È databile da questo momento la necessità di trovare una struttura metrica nuova per liberare i significati della sua poetica. Cominciando da ipermetrie e da variazioni musicali sull'endecasillabo, il D'Annunzio inventerà suoni e linguaggi dove è auspicabile una ulteriore verifica tecnica e stilistica per sapere se e fino a che punto esistono riferimenti alle strutture dei Cori tragici, ai ritmi ditirambici di Stesicoro, a quelli logaedici delle odi pindariche<sup>22</sup>. Per meglio chiarire la verifica di cui intendo, mi limito al raffronto di due immagini analoghe:

## CANTO NOVO 1896

(*Canto dell'Ospite*, Offerta votiva 31-32)

...tra grandi corni lontani  
tesse la ragna nello spazio vacuo

## ALCIONE 1904

(*Le stirpi canore*, 35-37)

... i teli  
che fra due steli  
tesse il ragno.

Nel 1896, la serie di sillabe toniche sulla *à* (gràn -, - tãn, rà -, spà -, v`à -) rende enfatica, senza necessità, l'immagine delle corde spezzate. Nel 1904, la *è* sillaba tonica più chiusa che aperta, riduce l'attenzione sul ragno (ra -) e aumenta la sonorità con le allitterazioni in sede privilegiata (prima sillaba). Quel che divide le due stesure, nella sintassi, nel lessico, nella compagine musicale, corrisponde ancora una volta a quel che divide un neoclassicismo di filtro carducciano, dalla semplice melodia.

## Oltre Canto novo. Grecia e Stile.

Nei tre anni che seguono a *Canto novo 1896*, testimoniati da Romain Rolland<sup>23</sup>, assistiamo a un maturarsi rapido di proposizioni e di temi in atto alme-

no dal 1892. Codesto maturarsi è la condizione preliminare per l'avvicinamento alle *Laudi*. D'Annunzio libererà il nuovo corso della sua poesia quando avrà raggiunto una sistemazione, sia della tematica Nietzsche-Grecia, sia dello "Stile". Sono i temi di Maria Teresa Marabini Moevs. L'Autrice, come è noto, privilegia fonti archeologiche e suggeritori tedeschi e anglosassoni (Schopenhauer, Nietzsche, Pater). La scelta del Decennio creativo, le fonti classiche e i loro moderni interpreti, l'individuazione finale di una "estetica" (da me intesa nel senso di "poetica"), sono gli elementi di fondo che accomunano la ricerca della Marabini alla mia, pur nella differenza di metodo e di percorsi<sup>18</sup>.

Già abbiamo accennato alla progressione semantica del concetto "umanità migliore", da "superuomo" (*Trionfo della Morte*) a "Ulisside" (*Mala*). Una verifica di questo tipo esige che le fonti, gli *Erlebnisse*, i significati, gli stili, reagiscano non dentro a una immobile sincronia, ma lungo un processo evolutivo. In questo, mi differenzio dalla Marabini, e in rapporto alla estetica valuto le *Vergini* non una sistemazione ma un passaggio.

Osserviamo che negli anni novanta, dove noi siamo, il D'Annunzio comincia a far uso dei termini in senso estensivo. Con "stile" egli sempre più intende una "virtù" finale il cui oggetto non si limita al mondo delle arti, ma già implica il destino dell'uomo. L'affermazione "la virtù dello stile sarà allora una virtù di creazione pura" è del 1892<sup>19</sup>. Questo uso, conseguendo da una progressiva certezza di poetica, alla fine coinvolgerà il significato di "stile" con il significato stesso di "poetica".

Nel corso del 1893, il Nietzsche intravisto nelle traduzioni francesi gli indica ulteriori estensioni di termini conati ormai su misura. Nel *Cas Wagner*, il Filosofo lega il concetto di "estetica" a "premesse biologiche" quali la condizione di "plenitudine", di "sovrabbondanza di forza". D'Annunzio apprende così da Nietzsche che esistono due realizzazioni di estetica, una decadente di tipo chimerico-idealistico, e una ascendente di tipo classico<sup>20</sup>. Pochi mesi dopo (aprile 1894), firma la Prefazione del *Trionfo della Morte* "A Francesco Paolo Michetti". Codesta Prefazione dice cose diverse a seconda se la si storicizza alla data, oppure se la si legge come documento iniziale del Decennio creativo: Per la prima lettura (e l'allineamento delle fonti francesi è merito di Guy Tosi)<sup>21</sup>, le pagine introducono al romanzo, e però la loro tematica ha inizio e termine nella programmazione "d'un ideal libro di prosa moderno .... vario di suoni e di ritmi come un poema" il quale riunisca "nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta".... e alterni "le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno". Il tutto allo scopo finale di rappresentare creativamente "la vita.... di un essere umano collocato al centro della vita universale" [*Trionfo d. M.*, p. 653, nn.]<sup>22</sup>. Il primo tentativo di questo "ideal libro" era appunto il *Trionfo*.

Letta come documento iniziale del decennio creativo, la Prefazione importa meno per il problema in sé della "fonte" e più, invece, per il criterio di scelta: le formule hanno da essere proprio "quelle" non altre.

Le teorie, datate all'aprile 1894, intendono ipotecare il futuro del romanziere. Sia per lo stile sia per la poetica, il D'Annunzio presenta allora formulazioni opposte dove spiega e afferma ragioni di scelta: no, a un certo stile e a una

certa poetica: sì, a un altro stile e a un'altra poetica.

Il "no" per lo stile è a qualunque sia espressione di tipo veristico che si configura ogni volta come un impoverimento di vocaboli, di suoni, di significati [*Trionfo cit.*, pp. 654-5 nn.nn.]. Implicito è un "no", per la Poetica, a qualunque sia visione del mondo i cui fondamenti siano o il solo fisico o il solo metafisico [*ib.*, p. 657 n.n.]. Il D'Annunzio, dunque, rifiuta quegli stili e quelle poetiche che ritiene non idonei a rappresentare "la vita... di un essere umano collocato al centro della vita universale". Subito, indica gli strumenti stilistici e la visione del mondo che considera, invece, idonei. Per lo Stile: "i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo" dalla "nostra lingua... rampollata dal denso tronco latino" consentono di rappresentare non solo "tutto il mondo moderno esteriore", ma altresì gli "stati d'animo più complicati e più rari", fino al "sentimento", al "pensiero", al "sogno". Solo a questo punto è possibile trovare nei nostri tesori linguistici gli "elementi musicali" indispensabili a rappresentare la vita dell'Uomo moderno, ottenendo risultati non inferiori a quelli della "grande orchestra wagneriana". Partendo da questi teoremi, indica alcuni modelli stilistici italo-latini. Per la rappresentazione degli stati d'animo, rifiuta "gli antichi novellatori di nostra lingua" [credo, la novellistica semi-anonima, di cose antiche e contemporanee, tra il due e il trecento] curiosi solo dei fatti esteriori ("tristi e liete avventure"), e propone, invece, "gli asceti, i casisti, i volgarizzatori di sermoni, di omelle e di soliloqui" [*Trionfo cit.*, p. 656 nn.], da Bono Giamboni a Caterina da Siena. Per gli elementi musicali della prosa, indica Marco Tullio Cicerone, Tito Livio, il Boccaccio, il Firenzuola e Annibal Caro. Per la Poetica, infine: "sì" all'"avvento dell'*Uebermensch*, del Superuomo" [*Trionfo cit.*, p. 658 nn.]. L'indicazione, secca, chiude la "Prefazione". Il fatto che le scelte qui indicate non conobbero una applicazione integrale pari alla loro enunciazione, e il fatto che gli identici problemi dello stile e della poetica si risolveranno, ma con formule ben diverse, nelle *Laudi*, è da me assunto a controprova che il decennio è creativo nel senso della progressione.

La "Prefazione" vale, pertanto, come documento di apertura. Fin dal maggio di quel 1894 pensa a un "romanzo nuovo" sopra a uno "schema di pura idealità", considerando se stesso in un "periodo di ascesa"<sup>23</sup>. Questi propositi prendono avvio concreto tra l'ottobre e il novembre. Definisce "Romanzi della Rosa" il ciclo ormai compiuto e "Romanzi del Giglio" il ciclo da compiere<sup>24</sup>. Nello stesso tempo informa che prepara il "Convito", che il *Canto novo* è da ristampare, che l'*animus* è più che mai anti-veristico (darebbe volentieri al fuoco la sua produzione novellistica degli anni ottanta), e che per il nuovo romanzo usa "uno stile latino, a grandi periodi..."<sup>25</sup>.

Poco dopo, il 19 [10?] maggio 1895, ammette, per la prima volta, che *Canto novo* ha bisogno di una revisione, ma limitatamente alla forma<sup>26</sup>. Scrive l'ultima pagina delle *Vergini* il 30 giugno [1895]. Subito dopo, si prepara a navigare verso la Grecia. Legando questi segnali alla lettura di Platone<sup>27</sup>, ai temi e allo stile delle *Vergini*, ai programmi di "Venus victrix" stesi per "Il Convito", i quattordici mesi tra il *Trionfo* e la "Grecia" confermano una tendenza a lati-

nizzare non sólo lo stile (come aveva scritto nella "Prefazione"), ma anche la poetica nietzschiana [cfr. il "Re di Roma"].

Il D'Annunzio, per indicare i moduli stilistici, in data 5 maggio 1895 scrive a Georges Hérèlle:

*"Pensate che io ho voluto comporre un poema e non un romanzo nel senso volgare della parola; e che sono partito da questo principio: 'La poesia è la realtà assoluta. Quanto più una cosa è poetica, tanto più è reale'"*.

Tradotti in teoria estetica, le proposizioni nella "Prefazione" avevano detto: per rappresentare l'uomo moderno nel centro della vita universale [cioè, per rappresentare l'uomo di domani, l'*Uebermensch*], occorre un libro di prosa, "ideale", in quanto esso deve tener presente che la realtà è fatta di cose esterne, di cose intime, di cose pensate, di cose sognate. E però, lo stile idoneo per codesto ideal libro è una prosa musicale. Dopo un anno, le corrispondenti proposizioni dicono: occorre un romanzo che sia un "poema", in quanto tutta la "realtà" è unicamente "poesia". Nella differenza dei significati sta quel che noi intendiamo per "progressione". Codesta differenza conferma che il Nostro, in questo momento particolare del Decennio, è assillato anche e proprio da problemi teorici per giungere a definizioni sia di stile sia di poetica. Si comprende allora perché, in questi mesi, pensasse di scrivere un "libro d'arte". E si comprendono gli scambi del Decennio con persone affini e con gruppi che portarono a iniziative quali "Il Convito".

Dentro a simili scambi Angelo Conti ebbe, fino alle *Laudi*, una funzione privilegiata. Si tenga, allora, presente la "scoperta" estetica del Winckelmann che attribuiva alla statuaria e alla architettura greca del V e IV secolo canoni eterni di "Bellezza" e di "Armonia". La idealizzazione di simili canoni, che postulavano la poetica della "serenità", valse a confinare sempre più "l'arte greca nel mondo delle idee di Platone". In questo mondo, Goethe elaborò, con pretesi recuperi presocratici, la "Seconda Parte" del *Faust*, consegnandola a Hegel e a Schopenhauer. In Italia, Angelo Conti appare, in sostanza, un epigono minore di una simile tendenza estetica, accettabile da qualunque sia cristianesimo. D'Annunzio, invece, rimase subito folgorato dalla visione nietzschiana di grecità, dove il "dionisiaco" sconvolgeva e capovolgeva i canoni del classicismo winckelmaniano.

Dopo Nietzsche, le posizioni del Poeta e del Cristo sono intimamente discordi. La gentile amicizia e le reciproche influenze di idee e di fonti non riusciranno mai a turbare questa loro serena discordia che resta documentata dalla dialettica, nel *Fuoco*, dei dialoghi STELIO EFFRENA-DANIELE GLAURIO, e ARIELE-GABRIELE nella *Beata riva*.

Verso la metà del 1894 il Conti aveva pubblicato *Giorgione* dove fece in tempo a citare alcuni motivi della "Prefazione" e a tener presente il III capitolo del Libro V. Formulò, allora, principi classicistici che avrebbero pilotato il D'Annunzio verso *Le Vergini delle rocce*. I greci, in quanto "espressero dalla

natura, in tutta la sua luce, la potenza idealizzatrice delle forme", inventarono "lo stile". Da allora, il segno di un'opera d'arte "è lo stile", la forma unica, l'espressione semplice, quasi infantile, e nel medesimo tempo più vicina all'idea e più ricca di vita" [Ib., p. 82]. A questo punto, il Conti postula una specie di "linea greca" che, stilisticamente, partendo dai secoli V e IV di Atene, attraversa il Quattrocento italiano e il Rinascimento, per finire in una epifania di arte contemporanea [Ib., p. 81]. Qui, gli artisti recuperano la "patria perduta" [Ib., l'espressione tornerà nella *Beata riva*, pp. 59-60]. Il Conti mette Platone e Aristotele sullo stesso piano di Lisippo, di Fidia, di Parrasio, di Apelle, di Eschilo, di Sofocle (p. 69). Ritiene che la filosofia, dopo Platone, non possa "dir nulla di nuovo" (*ibidem*). Il D'Annunzio non reagisce, per ora, a codesti direi "ibridi conoscitivi", né avrà difficoltà ad accettare, nei programmi del "Convito", aperture che Nietzsche considerava "discendenti", come quelle di grecità platonica, e di alessandrinismo. Questo specifico sincretismo "dannunziano" di stili e di idee vale fino alla vigilia del Viaggio in Grecia e influisce sulla stesura delle *Vergini delle rocce*.

Il problema di tutti i problemi, per Claudio Cantelmo, è quello dello "stile". Egli dispone delle teorie elaborate l'anno precedente, nelle pagine "A Francesco Paolo Michetti", e quando parla delle "leggi" dello "stile" [*Le Vergini delle rocce*, p. 406], di Socrate cultore di musica [Ib., p. 408], di "aroma conservatore" [Ib., p. 397] allo scopo di rappresentare "questo umano mondo che in eterno s'accresce di bellezza e di dolore" [Ib., p. 405], egli usa termini equivalenti a quelli della "Prefazione 1894". Tuttavia, sembra che l'Autore si esprima ora con maggiore cautela: "Per ciò oggi io tento l'arte" [Ib., p. 397]. Infatti, l'impegno estetico diventa una visione del mondo, una "Poetica", nel momento in cui il suo fine è quello di rappresentare Bellezza e Dolore. Generare il "Re di Roma" diventa impresa difficile, dolorosa, che esigerà il sacrificio di tre simboli femminili, Massimilla, Anatolia, Violante. Ogni rimando socratico, ogni morbidezza platonico-cristiana, ogni recupero di Quattrocento italiano, implicano rapporti di lettura e di colloquio con Angelo Conti. Dall'altra parte, quello che, per la prima volta, distingue la sequenza narrativa delle *Vergini* da qualunque sia precedente sequenza è la tipologia "ascendente" dell'azione simbolica. Ciò significa che l'incontro con Friedrich Nietzsche [v. *Trionfo della Morte*] fu determinante e diede come primo frutto il concepimento stesso di una "trilogia del Giglio".

Questo, ripeto, è il panorama ideologico fino alla vigilia del viaggio in Grecia. Tutto cambia a partire dall'agosto 1895.

Mentre nei due epistolari di lavoro, quelli con Emilio Treves e con Georges Hérèlle, usa per la prima volta un vocabolario di grecità ["mi son rituffato nell'Ellenismo", a E.T., 10.VIII.1896], ora, ogni volta che crea in ritmi di poesia, i simboli della Grecia occupano significati totali; in altre parole, tendono a rappresentare la vita dell'Uomo nel centro della vita universale. La tendenza è testimoniata anche negli scritti teorici "d'arte" di questo periodo. Solo in tale senso, considero "scritto d'arte" anche la narrazione del *Fuoco*.

Ed ecco, il 3 agosto 1895, a Olimpia, nel meriggio, conversando con Geor-

ges Hérèlle, guardando un pino "bellissimo e potentissimo come una persona vegetale", quell'"uomo" da rappresentare "nel centro della vita universale" diventa l'"uomo energico..." [v. sopra n. 15] "nell'Eterno divenire" della vita immortale". Codesto spostamento di significati è un ulteriore segno di quello che intendo per "progressione". Quando, nel Taccuino nr. 11856, riprende la proposizione di Angelo Conti: "s'intende che i greci - abitando in questo paese, abbiano sentito e creato lo stile" (p. 72), il riferimento non è più al Platonismo, ma a una greicità di elementi presocratici. Dentro a una molteplicità di suggestioni subordinate, il Poeta torna a visioni nietzschiane e insieme alle "profondità dei miti mediterranei" dove solo ora partecipa, con Nietzsche, al definitivo distacco da qualunque sia conclusione di alessandrinismo e di neidealismo. E qui occorre spendere una parola sul tipico carattere dannunziano che Luciano Anceschi definisce la maniera "di trarre emozioni talora più dal paesaggio trovato in un testo che da quello trovato in natura"<sup>12</sup>. I Taccuini "greci" sono una raccolta di emozioni davanti al paesaggio naturale. La cosa, non contraddice l'epigrafe dell'Aneschi ma proprio la conferma. Il "Viaggio in Grecia 1895", è l'unico e ultimo approdo conoscitivo del D'Annunzio fuori dei luoghi italiani. Il D'Annunzio lo visse subito come recupero della "patria perduta". La differenza tra *Le Vergini delle rocce* e il "Viaggio in Grecia" è la medesima che passa tra un libro e un *Erlebnis*. Dopo quel "viaggio", un filo di analogie legherà la "sua" Grecia al paesaggio degli Abruzzi e a quello della Toscana. Su questo filo, nascono rispettivamente *Canto novo* 1896 e *Alcione* 1904. Il paesaggio "Grecia", elemento di visione del mondo, è conclusivo. Il D'Annunzio può e potrà ricevere dai libri altri paesaggi; dalla natura, non può ricevere che la Grecia con i suoi fili abruzzesi e toscani (cfr. *Il Fanciullo* e i *Sogni di terre lontane*). E forse il D'Annunzio in quel momento, non si rende conto fino a che punto egli si inserisce in una linea storica della letteratura italiana che parte dal pre-umanesimo e dall'umanesimo toscano (dove Poliziano è il vertice), e riprenderà con il Foscolo e con il Leopardi. Il rimando, nel *Fanciullo*, è esplicito.

Può, allora, diventare comprensibile che dopo simile *Erlebnis* le motivazioni che fanno "ascendente" la vita siano altre e più ricche di quelle di Claudio Cantelmo, metà contiano metà nietzschiano; il viaggio greco porterà all'automatico abbandono di quelle strade che si rivelino impercettibili. Tale è la strada del "Giglio".

Dall'altra parte, il Conti si impegnerà, nella *Beata riva*, a fronteggiare il Nietzsche, nella presunzione che rinnovellando Platone con un po' di Schopenhauer, un po' di Wagner e un po' di Walter Pater, avrebbe potuto, senza passare per il Cristo, "salvare" l'amico. Platone platonior, il Conti, nei due dialoghi del suo Libro, assegna a Gabriele proposizioni sufficientemente esatte ["Oggetto dell'arte non è l'idea" ma "la vita"]<sup>13</sup>, e assegna altresì quella pagina delle cicale toscane sospesa tra l'ultima offerta di *Canto novo* e il lessico di *Alcione* ["...se noi potessimo, coi simboli dell'arte, esprimere limpidamente l'intuizione che dell'acqua ha un delfino, delle foreste un leone, della luce una cicala, dell'aria una alfidola.... etc..."]<sup>14</sup>. Nel contemporaneo *Fuoco* il D'An-

nunzio presenta i due paralleli dialoghi dove Daniele Glauro è, letteralmente, strascinato via da Stelio Elfrema. L'affermazione di "greicità" presocratica che conclude il *Ragionamento* ["... le creature tragiche di Eschilo portano in loro il segno dei miti naturali onde escono...."]<sup>15</sup>, non a caso ritorna nel *Fuoco*, più articolata ma con formulazione identica". Codesta "tragicità" ha un significato determinante qualora si rifletta sopra la sua matrice nietzschiana e sul fatto che, meglio del teatro, le *Laudi* ne esprimono la dialettica dionisiaco-apolleina. Come che sia, la *Beata riva* chiude per sempre un quasi ventennale colloquio di stile e di estetica.

I segni di "greicità" e di nietzschianesimo si suggellano con alcune testimonianze fuori dall'*opus* poetico.

Il "positivo" di codeste testimonianze risulta automaticamente dai negativi che ho scattato finora. Dopo le prime settimane di "sogno" in Toscana, con Eleonora Duse, il 16 gennaio 1896 scrive a Georges Hérèlle, da Pisa:

"Vado a San Rossore, nei boschi, a contemplare le fila di cammelli carichi di frasca; e poi al Gombo, sulla riva del Tirreno sparsa d'alge morte, dove erra lo spirito giovanile di Percy Shelley.  
Sbocciano nella mia anima - da alcune settimane - fiumi di poesia"<sup>16</sup>.

Dopo il "Viaggio" in Grecia, comincio a diventare *Erlebnis* la proposizione di otto mesi prima: "Quanto più una cosa è poetica, tanto più è reale" (cfr. sopra, n. 44). Questi potenziali fiumi di poesia preparano lo spostamento dalla eloquenza latina dei romanzi al canto delle *Laudi*, dai simboli astratti alla realtà viva, dal periodo lungo alla strofe. A distanza di quarantotto ore, da Firenze, il D'Annunzio si interroga:

"Debbo scrivere la novella per la Revue de Paris? O debbo menarmi subito alla Grazia? O in fine debbo affrettare il compimento della Città morta?"<sup>17</sup>.

In una lettera al Treves, senza luogo e senza data, ma presumibilmente del gennaio 1897, facendo il ritratto di sé stesso lavoratore, scrive: "E pensare che dopo due mesi dovrò rimettermi allo sgobbo per terminare La Grazia...."<sup>18</sup>. Se con questi segnali teniamo presente che il cielo del Giglio da più di un anno non riesce a decollare (e non decollerà mai), mentre il *Fuoco*, con una genesi difficile, arriverà al compimento ma in un altro Cielo programmato su significati diversi, si è tentati di osservare che dopo il "Viaggio", là dove c'è "Grecia" (come nel *Fuoco*) presto o tardi la spinta creativa avanza, mentre va progressivamente calando là dove c'è carenza di "Grecia". In altre parole, quel tipo di letteraria e un po' ibrida greicità del "Giglio" (socratica-platonica-nietzschiana, finalizzata a un recupero di romanità imperiale: "il re di Roma"), dopo il "Viaggio" si attenua. A Olimpia, insorgono l'"apolleico" e l'"ermetico"; quest'ultimo, ignorato da Nietzsche<sup>19</sup>. E però, nell'interno dell'analogo toma, si attua quella che io chiamo "progressione". Di uno sviluppo della sua

poetica, l'Autore ebbe chiara coscienza fin dal 31 agosto 1896 quando spiega gli annunci editoriali dei futuri "Cicli" con queste parole:

*"D'altronde io pubblico quei titoli ["La Grazia" .. etc.] per stabilire una priorità: pour prévenir date; e anche per mostrare che un'idea direttrice guida la mia opera verso il compimento"*<sup>55</sup>.

Se l'idea direttrice è quella che guida [io dico; fa progredire] il D'Annunzio verso il compimento della sua opera, si tratta di stabilire un criterio sufficientemente sicuro per distinguere l'idea-pianeta ["direttrice"], da uno sciame di idee-satelliti. I segnali che qui e altrove ho via via allineato, dal *Trionfo della Morte* ai *Taccuini* agli "Esametri", a *Canto novo 1896*, al "Ragionamento", al *Fuoco*, progrediscono e convergono sopra una "Grecia" di miti totali. In questi miti, riconosco l'"idea direttrice". Allo sciame delle idee-satelliti assegno qualunque sia suggestione contenga i cui segnali, invece, regrediscono dalle *Vergini* al *Fuoco alle Laudi*.

La formulazione del Ciclo del "Giglio" è datata 27 ottobre 1894, (lettera a Georges Hérèlle), e però risente sia di un Nietzsche del *Trionfo* sia di un Angelo Conti del *Giorgione* o del "Convito". La formulazione del Ciclo del "Melograno" è datata 22 gennaio 1900, dopo il "Viaggio", e a *Fuoco* concluso:

*"Come i Romanzi del Giglio, i Romanzi del Melograno saranno occupati tut'e tre dai medesimi personaggi, ossia saranno tre parti di una medesima narrazione; e si chiameranno: Il Fuoco, La Vittoria, Trionfo della Vita"*<sup>56</sup>.

E però l'ultimo romanzo "chiuderà le tre trilogie trionfalmente"<sup>57</sup>, in una "sintesi suprema", eroica e armoniosa<sup>58</sup>.

Fin dal dicembre 1896, a *Fuoco* acceso, D'Annunzio trova il simbolo del melograno:

*Fruit emblème nouveau de mon âme que hante  
le désir de contraindre un monde à son empire...."*<sup>59</sup>.

Questa qualificazione del "nuovo" simbolo contiene già i motivi di plenitudine, di eroismo, e quindi di vittoria e di trionfo, che renderanno il Ciclo del Melograno "ascendente" per ragioni diverse da quelle del Giglio. Tra il 1897 e il 1898 il D'Annunzio pensò di scrivere la sua seconda tragedia greca, quella appunto che avrebbe mitizzato il simbolo attraverso la vicenda temporale, Demetra-Persefone-Ade. Degli intendimenti drammatici, restano le pagine all'inizio del *Fuoco* con il frammento in esametri ("Quando tu coglierai il colchico...")<sup>60</sup>. Il romanziere dà al mito un fine solipsistico che, nel turgore del "periodo lungo", non riesce a tradursi in immagini di conoscenza umana:

*... "quando sarò morto... i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano"... "per affinità, sono condotto a svilupparmi secondo il*

*genio magnifico della pianta in cui mi piacque di significare le mie aspirazioni verso una vita ricca e ardente"*<sup>61</sup>.

Gli esametri, stilisticamente privi di Carducci, riflettono, invece, i significati originari del mito (il tedio della luce, il cuore che trema, la madre che lacrima...). Il D'Annunzio non riceve il mito da Nietzsche<sup>62</sup>. Solo in *Maia*, quando avrà risolto il teorema stilistico, presenterà una versione capovolta del mito, come rinuncia umana all'eternità:

*... "io [Ermete] voglio offerirti [a te, Poeta del secolo XX]  
il pomo granato che aperse  
Core, di Demetra la figlia  
pura, con le chiare sue dita.  
Ne prese tre soli granelli:  
Aidoneo re sorridente.  
Bella era la bocca di Core...etc."*<sup>63</sup>.

Il teorema dello stile passa attraverso il Fanciullo musico di *Alcione* quando si asside "sul grado / più alto" del Partenone con i suoi "calami toscani". Il Poeta italiano, tornato "nell'Ellade scolpita / ove la pietra è figlia della luce / e sostanza dell'aere è il pensiero" potrà, e solo allora, armoniosamente procedere "per tutti i campi della Terra pura"<sup>64</sup>. Ormai, lo strumento per l'*explanatio* del fenomeno "vita universale", che il "periodo lungo" non era mai riuscito a costruire, ininterrottamente glielo offre la "strofe lunga". Quando le parole vengono estratte "con mano / casta e robusta dal gorgo / della prima origine", e sono disposte "nei modi / dell'arte" per rivelare "le segrete / radici... / che legano tutta la stirpe / alla Natura sonora", per far apparire "tra l'una / e l'altra sillaba / mille / volti del Passato tremendi", per illuminare "l'ombra / del Futuro preta di mondi"<sup>65</sup>, allora, queste parole, "mitica forza", diventano strumento conoscitivo sia nella Natura (*Alcione*), sia nella Storia (*Maia*, *Elettra*).

Nella Prefazione-manifesto del *Trionfo*, per esprimere la "vita universale", la parola aveva come referenti Caterina da Siena, Domenico Cavalca, Jacopo Passavanti, Marco Tullio Cicerone, Giovanni Boccaccio, Annibal Caro, fino alla grande orchestra wagneriana. Con questo programma di stile e di poetica, il D'Annunzio aprì ai romanzi del Giglio e ai futuri del Melograno. Dieci anni dopo, alla fine di *Maia*, quelle stesse parole, provenendo dall'alvo della Madre Grecia, diventano "segni italici"<sup>66</sup> che hanno come referenti le radici all'origine, i semantemi, le "sillabe eterne"<sup>67</sup>.

La "parola" del Manifesto 1894 era priva della Grecia, e fu programmata intellettualmente per un ciclo, in prosa di romanzi, subito interrotto. La "parola" del 1903 è già passata attraverso la Grecia e ha concluso un poema in tre libri dove il Fanciullo musico ha già cantato in strofe i fenomeni dell'uomo nella Storia e nella Natura (la "Commedia capovolta" del Borgese)<sup>68</sup>. Questo significa che le *Laudi* adempiono, sì, al programma intellettualmente previsto dal Manifesto 1894, ma con uno strumento stilistico assolutamente diverso e con una visione finale del mondo che è ascendente, sì, ma non nei modi

dell'*Uebermensch* di Nietzsche.

Questo significa, infine, che l'"*idea direttrice*" che porta alle *Laudi* è riconoscibile nel discorso di poesia di quegli stessi anni; e però, se il ciclo del Melograno ha reso superfluo il ciclo del Giglio, le *Laudi* nella compiutezza dei loro tre Libri hanno, a loro volta, privato di spazio qualunque sia "melograno". L'immissione dei miti ctōnii (Demetra e Ermete), con un sentimento del tempo che individua la brevità dell'uomo e delle sue metamorfosi, motiva il fondo di malinconia. La "Vita" sarà disponibile più alla "*Laude*" che al "*Trionfo*". Nella metamorfosi dall'umano al divino dove il D'Annunzio giunge grazie a Nietzsche, non si trova più Nietzsche.

Il problema di storia e di filologia: "quale Grecia per il D'Annunzio?" resta, in quanto tale, aperto. Giorgio Pasquali e Ettore Paratore hanno trovato segnali esatti per una Grecia alessandrina. Carlo Diano ha trovato i referenti ermetici addirittura pre-greci. Maria Teresa Marabini Moevs risale alla Grecia arcaica. Lorenzo Braccesi e Marziano Guglielminetti documentano l'incidenza di Roma nella greicità di *Maia*. Per la mia parte, mi riferisco al presocratico, intendendo, con tale termine, il periodo dal II millennio al V secolo, quando, in area greca, si formarono e si conclusero i miti della Natura e della Storia. Ma per una "Commedia capovolta" come le *Laudi*, una designazione storica rischia sempre di lasciar fuori, ideologicamente, qualcosa. Stiamo allora contenti al "quia" del Poeta: "*I nostri miti del Mediterraneo ci insegnano tutto, ci ammaestrano sempre*"<sup>12</sup>.

## NOTE

1. EMILIO MARIANO, *La genesi del Trionfo della Morte e Friedrich Nietzsche*, Estratto da *Trionfo della Morte*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, 1983, pp. 142-193.

2. Sulla falsificazione operata dall'Autore nel 1929 per l'Edizione Nazionale, v. il cenno di SILVIO MUZZI, *D'Annunzio, Brueri e il progetto dell'ultima edizione di tutte le opere del Poeta*, in *L'Arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di studio 7-13 ottobre 1963, a cura di EMILIO MARIANO, Verona [Tip.], 1968, pp. 663-673. Le variazioni testuali furono, per la prima volta, confrontate in nota da ENZO PALMIERI nel suo Commento (7 voll.), tuttora consultabile, delle "Poesie complete" (v. *Primo Vere*) *Canto novo / Intermezzo*, Zanichelli, Bologna, 1953, pp. 200-267). Nella antologia poetica *D'Annunzio da me curata* (Nuova Accademia Editrice, Milano, 1959, pp. 1-269), ho tenuto conto nella scelta e nel commento dei due "manifesti" (pp. 73-74, 105-106, 176-178, 200-202). Ora, le due redazioni sono disponibili, con idonee note, nei "Meridiani" della Mondadori (*Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da LUCIANO ANCESCHI, a cura di ANNA-MARIA ANDREOLI e NIVA LORENZINI, Introduzione di L. ANCESCHI, Milano, 1982. Testi, alle pp. 135-221; note alle pp. 829-872 [per il 1896], pp. 873-908 [per il 1882]).

3. *Canto novo*, Sommaruga, Roma, 1882, pp. 41-43. Ora, in *Meridiani I*, op. cit., pp. 182-183.

4. La formula *Kunst gleich Natur minus x* ("Kunst=Natur-X") si trova in ARNO HOLZ, *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin, 1891, p. 112. Nel merito, cfr. EMILIO MARIANO, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Vicenza [Tip.], 1972, pp. 49-51, pp. 361-362.

5. Sui problemi testuali dell'*Invincibile* e del *Trionfo* cfr. gli Atti del cit. Convegno di Pescara. In particolare, IVANOS CIANI, *Da L'Invincibile al Trionfo della Morte* (Estratto dall'op. cit., pp. 29-46), e il mio testo già cit. (*La genesi del Trionfo della Morte...*). Cfr.

inoltre, RAFFAELE TIBONI, *Il Trionfo della Morte nelle "prose" di Gabriele D'Annunzio* (ib., pp. 349-359).

6. *Lettere di G. D'Annunzio a Emilio Treves 1885-1915*, Il dattiloscritto [da me rigolato; D. E. T.], realizzato a suo tempo dal collezionista Mario Guabello, è scorrente nel testo e nelle date. Cito da una copia negli Archivi del Vittoriale. La lettera cit., con il nr. 50, è mutila. Tra alcuni giorni le *Margaritae* diventeranno il *Poema paradisiaco*.

7. I *Meridiani I* a cura di A. ANDREOLI e di N. LORENZINI, op. cit., presentano *Intermezzo* con la data falsificata del D'Annunzio [1883], e inoltre i testi dell'*Intermezzo di Rime*, Sommaruga, sia della I [1883] sia della II [1884] edizione, con le Note relative (pp. 909-975). L'operazione del D'Annunzio sulle strutture di *Intermezzo*, per l'Edizione Nazionale del 1927, provocò ulteriori equivoci quando incluse i poemetti rimaneggiati del naturalismo (in martelliani e in ottave) nel capitolo *Eleganze*. Nelle strutture della Bideri (1894) e della Treves (1896), invece, quei poemetti stavano ognuno a sé e intendevano costituire un nucleo "eroticismo-erotismo" in opposizione ai temi "sperelliani" della raccolta. Per la sua edizione commentata, Enzo Palmieri, tra le due volontà dell'Autore, rispettò quella originaria del momento creativo 1894-1896; in questo caso, fece bene.

8. *Meridiani I*, op. cit., pp. 280-281.

9. Sommaruga pubblicò subito i poemetti nella "Cronaca Birantina" (*La tredicesima fascia*, n. III, v. 9, Roma, 16 ottobre 1883; *Il sangue delle Vergini*, n. II, v. 12, Roma, 1 dicembre 1883) dove, altresì il 1 e il 16 ottobre 1883 e infine il 16 gennaio 1884 annunciò la prossima pubblicazione dei *Poemi eroici*.

10. E. MARIANO, *La genesi...*, op. cit., pp. 156-158.

11. *Ib.*, p. 176. Il problema della "generazione", il D'Annunzio l'aveva rilevato fin dal luglio 1893 nel terzo articolo su *La morale di Emilio Zola* ("La Tribuna", Roma, 15 luglio 1893) che recensiva *Le Docteur Pascal*, ora in: *Pagine disperse...* di GABRIELE D'ANNUNZIO, coordinate e annotate da ALIGHIERO CASTELLI, B. Lux, Roma, 1913, p. 366.

12. *Ai Poeti in: Intermezzo di Rime*, Sommaruga, 2<sup>a</sup> ed., Roma, 1884, pp. 73-76. Ora in: *Meridiani I*, op. cit., p. 338.

13. VINCENZO MORELLO (Rastignac), *Gabriele D'Annunzio*, Società Libreria Editrice Nazionale, Roma, 1910, p. 62. Tranne il brano citato, la lettera con la data 23.X.93, ritorna in fac-simile d'autografo da pag. n.n. 713 sgg. In questo caso (cioè, se il brano a p. 62 fosse parte della medesima lettera) sarebbe la prima volta che appare il nome del protagonista del romanzo futuro. D'altronde, fin dal 27 ottobre [1894, Francavilla] informava Georges Hérèlle sul proposito di un terzo ciclo: "*I romanzi del Lauro*" [v. *D'Annunzio à Georges Hérèlle*, correspondance présentée par GUY TOSI, Editions Denoël, Paris, 1946, p. 201]. La lettera al Morello ha lo scopo di fornire notizie per la recensione delle *Vergini delle Rocce* a firma RASTIGNAC sulla "Tribuna" (Roma, nr. 298, 27 ottobre 1895).

14. ANGELO CONI, *La beata riva*, Treves, Milano 1900, p. 125.

15. Fondazione "Il Vittoriale degli italiani", Archivio Personale, Tacetino nr. 11854 ("*Crociera nello Ionio e nell'Egeo...*"). Ora, in: *Taccuini*, a cura di ENRICA BIANCHETTI e ROBERTO FORCELLA, Mondadori, Verona [Tip.], 1976, pp. 56-57.

16. "Viaggio in Grecia" vuol dire *Lux Vitae*. Vemienne, GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE recensì e capì immediatamente (*L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio*, in "Nuova Antologia", XXXVIII, 1903, fasc. 761-762, 1-16 settembre), e ribadì il giudizio con ulteriori riferimenti nel *Gabriele D'Annunzio* (Ed. R. Ricciardi, Napoli, 1909). Cfr. in particolare i capitoli "La vittoria" [p. 82 sgg.] e "Forma, lingua e stile" [p. 135 sgg.]. Se è vero che il saggio del Borgeese, di tutta la bibliografia dannunziana è l'unico che abbia attraversato si può dire intero tre generazioni di critica alterna (fino alla attuale quarta ristampa a cura di ANCO MARZIO MUTTERLE, Mondadori, Milano, 1983, dalla quale si cita), è altrettanto vero che quelle tre generazioni si rifiutarono poi di cogliervi (in un senso o in un altro) l'analisi del Viaggio-poema, totalmente positiva. In Francia, essa fu invece portata avanti da J. TH. PAOLANTONACCI (*Doctrine et poésie dans Maia*, Cavallion [Grenoble], 1942) e da GUY TOSI (*D'Annunzio en Grèce - Lux Vitae*, Calmann-Lévy, Paris, 1947) che ebbe altresì il meritorio coraggio di far stampare la traduzione di Georges Hérèlle della *Lux Vitae* [Calmann-Lévy, Paris, 1947, pp. 1-261]. Vedi, ora, EMILIO MARIANO, *Gli "Esametri" e la Grecia in "Il Verri"*, (numero unico dedicato a G. D'Annunzio, in corso di stampa).

17. D. E.T., luglio 1896, nr. 120.
18. *Ibidem*, 31 agosto 1896, nr. 122.
19. E. MARIANO, *Gli "Esameri"...*, vv. 26-27 (citaz., sopra, nr. 16).
20. Qui, la questione se *La faute de l'abbé Mouret* fosse [GUY TOSI] o non fosse [EURIALO DE MICHELIS] fonte della scena naturalistica non va oltre all'ipotesi di un adolescente diciassettenne che nel 1861, in una Pescara di tremila abitanti, sarebbe stato tra i lettori italiani di Emile Zola. In ogni caso, vale quanto già osservato per i poemetti di *Intermezzo*: la scena naturalistica vive più nella redazione 1882 che nelle intromissioni mitologiche del 1896.
21. L'"*Antologia*" è inesistente nella Sommaruga 1882 dove Anacleto è ogni volta un puro riferimento di metrica (L. I, I, vv. 14-16; I, XII, 19-20; II, II, 14-16).
22. *D'A. à G. H.*, op.cit., Francavilla, 23-IX-1895, p. 257. Il D'Annunzio nella sua biblioteca al Vittoriale ha con rilegatura della Capponcina la *Anthologie grecque*, Librairie Hachette, Paris, 1863 [2 tomi]. Numerosi i segni di lettura. Il primo frontespizio è firmato: *Gabriel Ariel*. Indicano gli interlocutori dei due dialoghi della *Beata Riva*?
23. UGO FOSCOLO nell'"*Orazione*" *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, condotta sul principio che "le lettere siano annesse a tutto l'umano sapere" (p. 3), parla dei "poeti filosofi" (p. 15), della greccità arcaica (p. 17 sgg.), e rimanda al Vico e al Discorso IV della propria *Chioma di Berenice* [Cito dal vol. VII della Edizione Nazionale delle Opere, Edizione critica a cura di EMILIO SANTINI (Firenze, 1972)].
24. WALTER F. OTTO, *Gli dèi della Grecia...*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 303. La traduzione (di Giovanna Federici Airolidi) da *Die Götter Griechenlands*, è condotta sulla terza edizione aumentata del 1934.
25. Per il linguaggio di *Alicione*, PIER VINCENZO MENGALDO parla di "organismi 'classici' in certo senso immediatamente inattuali, con tendenza al tono alto se non eloquente" (*Un parere sul linguaggio di "Alicione"*, ora in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 189). In precedenza, E. RAIMONDI nella relazione al Convegno del Vittoriale 1973 sul Simbolismo francese (ora in: *Il Silenzio della gorgone*, Bologna 1980, p. 129) aveva connesso "il rituale dell'eloquenza" con il "crisma metzschiano" e il "teatro oratorio" con "l'irrazionalità dionisiaca", rimando sotto alla n. 32. D'altra parte, sul problema specifico, la scuola di Pavia ha dato e sta per dare risultati ultimi (FRANCO GAVAZZENI, *Le sinopie di "Alicione"*, R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1980); PIETRO GIBELLINI, a sua volta, concluderà le sue numerose ricerche con un "*Alicione*", primo volume della Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele D'Annunzio.
26. Per le motivazioni del discorso sul Canto III, rimando alla mia ricerca *Il dionisiaco-afroditico come presupposto della mitizzazione isule*, Estratto da "Quaderni del Vittoriale", 23, settembre-ottobre 1980, Milano [pp. 1-14].
27. W. F. OTTO, *Gli dèi...*, op.cit., p. 226.
28. Tra le fonti, indicate per la prima volta da F. Palmieri, la più diretta sembra la 584 di Anonimo nel Libro IX. La traduzione francese dell'epigramma nella Ediz. Hachette citata (v. sopra n. 21) si trova a p. 340 del 1° tomo, priva di segni di lettura.
29. W. F. OTTO, *Gli dèi...*, op. cit., p. 200.
30. *Ibidem*, pp. 246-247.
31. *Ibidem*, p. 16.
32. Non mi risulta che, nella riconosciuta pluralità dei segni linguistici delle *Laudi*, i ricercatori abbiano finora raccolto, portandole avanti, le indicazioni di G. A. BORGESÉ nell'*op.cit.* ("la pindarica strofe di ventun versi"..., p. 97), soprattutto nel capitolo non invecchiato "Forma, lingue e stile" (pp. 122-129). Cito dall'ultima ristampa 1983 (v. sopra n. 16).
33. A Zurigo, nell'incontro del settembre 1899, Romain Rolland trova il Poeta, tra l'altro, "segnato dall'eccesso di lavoro... stanco, amareggiato... strapieno di progetti e di dubbi su se stesso... sempre a caccia di particolari tecnici". Cfr. GUY TOSI, *D'Annunzio visto da Romain Rolland...*, Estratto da "Il Ponte", XIX, 3-4, marzo-aprile 1963, Firenze, pp. 14-15.
34. MARIA TERESA MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, Japadre, L'Aquila, 1976.
35. G. D'ANNUNZIO, *Il romanzo futuro. Frammento di uno studio sull'arte nuova*, in "La Domenica di Don Marzio", Napoli, 31 gennaio 1892. L'articolo è ripubblicato e ricostruito sulle fonti francesi da GUY TOSI (*Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, "Quaderni del Vittoriale", 26, Milano 1981).
36. La pagina che contrappone "vita ascendente - estetica classica" a "vita declinante - estetica della decadenza" sta nell'epilogo del *Fall Wagner* (1888). Il D'Annunzio lo lesse nella traduzione francese di Halévy e Dreyfus (Schulz, Paris, 1893) e la ritrovò poco dopo negli *Extraits: A travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche*, par P. Lauterbach e Ad. Wagnon, Schulte, Paris, 1893, p. 81. Le letture furono documentate per la prima volta da GUY TOSI (*D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)* in "Italianistica", n.3, II, 1973, Milano).
37. GUY TOSI, *D'Annunzio e "il romanzo futuro"*, La prefazione del "*Trionfo*" e le sue fonti francesi in "Quaderni del Vittoriale", Milano, settembre-ottobre 1981, 29.
38. La citazione (e le ulteriori nel mio testo, tra parentesi quadre) è tratta dalla Prefazione al *Trionfo della Morte* ("A Francesco Paolo Michetti", *Prose di Romanzi I*, pp. nn. 653-658).
39. D. E.T., nr. 69, Francavilla 25 giugno 1894.
40. La notizia appare per la prima volta nella lettera a G. Hérédia del 27 ottobre 1894 (v. *D'A. à G. H.*, op.cit., pp. 201-2), ed è ripresa e diffusa nelle seguenti del 5, 11, 12 novembre 1894. In D. E.T., nr. 79, la notizia è datata 14 novembre 1894, Francavilla al Mare.
41. Cfr. M. G.H. Poi in *D'A. à G.H.*, p. 225 (Francavilla, 10 gennaio 1895).
42. D. E.T., nr. 89, 19 [?] maggio 1895.
43. *D'A. à G.H.*, op.cit., p. 247. Nella Biblioteca di D'Annunzio al Vittoriale in "Scelte XXVII" è conservato il vol. [due tomi] dei "Dialoghi di PLATONE tradotti da RUGGERO BONGHI" (Fratelli Bocca, Torino-Roma-Firenze, 1888). Il Bonghi nel primo tomo introduce il *Convito*, nel secondo traduce sia Platone sia Senofonte. I numerosi angoli di pagina piegati testimoniano la lettura del secondo tomo. Qui, il frontespizio è occupato da un testo autografo in francese sul punto di sbiadire, verosimilmente di mano di Eleonora Duse. La rilegatura è degli anni della Capponcina.
44. *D'A. à G.H.*, op.cit., p. 240. Il principio è di C. Cantelmo (*Le Vergini delle roccie*, p. 499). Le citazioni di pagina del romanzo, qui e sotto, sono desunte da qualunque sia tiratura di *Prose di Romanzi II*, Mondadori, Verona [tip.], pp. 359-567.
45. D. E.T., nr. 104, 5 dicembre 1895 [?], Francavilla.
46. MARIA TERESA MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e l'arte classica*, in: AA. VV., *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, "Quaderni del Vittoriale", 34-35, luglio-ottobre 1982, Milano, p. 196.
47. E. RAIMONDI, *Il silenzio...*, op.cit., p. 132.
48. ANGELO CONTI, *Giorgione*, Fratelli Alinari, Firenze, 1894, p. 69. I susseguenti rimandi di pag. nel mio testo si riferiscono al *Giorgione*.
49. Per questo punto dell'"estetica" dannunziana e per il suo significato "superstorico", rimando ai due primi capitoli ("Le Vergini delle roccie" e "La genesi dell'estetica dannunziana") del vol. della MARABINI MOEVS (*Gabriele D'Annunzio e le estetiche...*, op.cit., pp. 9-203).
50. Oltre ai *Taccuini* del Viaggio in Grecia ["*Crociera nell'Ionio e nell'Egeo*", Archivi Vitt., nr. 11854] pubblicati postumi, si vedano: la presentazione del "Convito" (1.1895, ora nel *Libro ascetico della giovane Italia*, 1926, con il titolo *La parola di Farsaglia*), *L'Allegoria dell'Autunno* (R. Poggi, Firenze, 9-X-1895), *L'orazione agli Ateniesi* (9 febbraio 1899), (queste ultime ora introducono *L'Allegoria dell'Autunno*, 1934), e infine il "Ragionamento" che precede *La Beata Riva* di ANGELO CONTI (genn. 1900). È innegabile, per gli "scritti d'arte", un sincronismo con quelli di Angelo Conti.
51. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, op.cit., p. 51.
52. LUCIANO ANCESCHI, *Da Ungarelli a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano, 1976, p. 144.
53. A. CONTI, *La beata riva*, op.cit., p. 36.
54. *Ibidem*, pp. 40-41, Il passo fu citato anche da E. RAIMONDI nella relazione 1973 (ora, in: *Il silenzio...*, op.cit., p. 136).
55. A. CONTI, *La beata riva...*, op. cit., p. XLVII.
56. G. D'A., *Il fuoco in Prose di romanzi II*, Mondadori, Verona [tip.], 1964, p. 715.
57. M. G.H. - Poi in *D'A. à G.H.*, op.cit., Pisa 16 gennaio 1896, p. 269.
58. *Ibidem*, Firenze 18 gennaio 1896, p. 270.

59. D.E.T., nr. 148, s.d. ma: gennaio 1897.
60. Per l'"apollineo" a Olimpia, v. ora MARIA TERESA MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e l'arte classica*, op. cit., pp. 183-202. Per l'"ermetico", v. il cit. taccuino nr. 11854 in *Taccuini*, op. cit. Significato e valenze dell'"ermetico" furono per la prima volta interpretati da CARLO DIANO (*D'Annunzio e l'Ellade* in: *L'arte di Gabriele D'Annunzio*, op.cit., pp. 51-67).
61. D. E.T., nr. 122, 31 agosto 1896, Francavilla al Mare.
62. M. G.H. - Poi in: *D'A à G.H.*, op.cit., Settignano 22 gennaio 1900, pp. 336-337.
63. D. E.T., nr. 157, 25 gennaio 1900.
64. M. G.H. - Poi in: *D'A. à G.H.*, op.cit., p. 337.
65. I dodici *Sonnets civalpins* furono pubblicati da GUY TOSI in *D'A. à G.H.*, op.cit., pp. 308-315. *La Grenade* è il decimo sonetto.
66. *Il fuoco...*, op.cit., pp. 579-583.
67. *Ibidem*, p. 583.
68. Le "informazioni" sul demetriaco (non categorizzato da Nietzsche) gli giunsero presumibilmente, negli anni di stesura del romanzo, attraverso *The myth of Demeter and Persephone* di Walter Pater (in: *Greek studies, a series of essays...*, C.L. Shadwell, 1895), e attraverso *L'inno omerico a Demetra* (Livorno, 1896) dove V. Puntoni presentava in Italia, per la prima volta, i problemi filologici e strutturali dell'Inno.
69. *Maia. Laus Vitae*, con interpretazione e commento di ENZO PALMIERI, Zanichelli, Bologna, 1949 [CANTO IX, vv. 2934-2940].
70. *Laudi...*, con un avvertimento di UGO OJETTI, Mondadori, Verona [Tip.], 1952<sup>ss</sup>, p. 566.
71. *Maia...*, op.cit., passim dal v. 7970 al v. 8001.
72. *Ibidem*, v. 7978.
73. *Ibidem*, v. 7974.
74. G. A. BORGESSE, *Gabriele D'Annunzio...*, op.cit., p. 94 [cito sempre dalla ediz. Mondadori, introdotta da ANCO MARZIO MUTTERLE]. Il BORGESSE riferisce il sintagma alla sola *Laus Vitae*.
75. G. D'A., *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ora in *Prose di ricerca II* [Mondadori, Verona [Tip.], 1950], p. 398.

## COMUNICAZIONI e INTERVENTI



RENATO CHIESA

## Tosti, Respighi e il *Canto novo*

Questo contributo sulle due versioni musicali più importanti delle odi *O falce di luna calante* e *Van li effluvi de le rose*, vuole essere un aspetto parziale, anche se non secondario, del mio progetto di analizzare tutta la poesia dannunziana coinvolta nella lirica da camera, dai due ultimi decenni del secolo scorso perlomeno fino alla prima guerra mondiale, nel quadro più ampio della romanza italiana della stessa epoca. Se in qualche modo il repertorio del primo Ottocento in questo senso è stato studiato con sufficiente cura, del secondo Ottocento si va solo ripetendo che si è trattato di una produzione copiosissima, di grande diffusione salottiera e popolare, sulla quale sembra inappellabile un giudizio negativo che è invece tutto da verificare.

Il solo musicista che in qualche modo si è salvato da questo livellamento è proprio Francesco Paolo Tosti, che è diventato il simbolo, dalla critica più tollerata che amata, di una certa cultura. Così, se oggi la figura del popolarissimo compositore ortonese, soprattutto per il lavoro che sta conducendo Antonio Piovano e che è stato acutamente trattato da Paola Sorge nel recente convegno di Gardone, sta per trovare una sua precisa collocazione, resta il caso più generale di innumerevoli prodotti in massima parte occasionali, dilettanteschi, da analizzare al di là delle etichette<sup>1</sup>.

"Bastava una poesia sentimentale o pittoresca - ha scritto Domenico De Paoli - una melodia piacevole e non troppo difficile da ritenere, che rispec-

chiasso più o meno vagamente il tono della poesia, un accompagnamento di pianoforte discreto ed elegante che non facesse concorrenza alla voce o la soverchiasse... e la " lirica da camera " era fatta". "È questo un discorso che, se limitato a Tosti, diviene per forza riduttivo, perché non considera figure centrali come quelle di Gaetano Palloni, Luigi Denza, Mario Costa, Enrico De Leva".

Quando sulla scena appare D'Annunzio, scatta subito una specie di succheggio abbastanza spregiudicato della sua poesia, per ragioni pratiche di successo. *Primo Vere* e *Canto novo* sono due miniere preziosissime, quando non si ricorre alle liriche che il poeta pubblicava anche con degli pseudonimi, come quello di "Mario de' Fiori" che si trova nelle cinque liriche di *Malinconia*, le ultime composizioni toscane scoperte da Piovano, come nella celeberrima *Musica proibita* di Stanislao Gastaldon ("Ogni sera sotto al mio balcone / odo cantare una canzon d'amore...").

Se il rapporto D'Annunzio-Tosti è certo privilegiato, con trenta collaborazioni per qualche verso tutte notevoli, quello con musicisti più accademicamente consacrati, come Sgambati, Pizzetti, Casella, Respighi, è altrettanto importante. Il caso di *O falce di luna calante* e di *Van li effluvi de le rose* con l'accostamento delle realizzazioni di Tosti e Respighi, trascurandone in questa sede altre minori, è senz'altro suggestivo.

Alle spalle di Tosti c'è tutta una tradizione ottocentesca che ha compiuto un proprio cammino indipendente dalla grande produzione liederistica europea: è caratterizzata da presenze illustri come quelle di Bellini, Rossini e Donizetti, fra una miriade di compositori minori, ed è mescolata senza scrupoli a brani tolti dal melodramma, con una divulgazione fortissima soprattutto in Francia, per mezzo de "La lira d'Italia" e del "Journal d'Euterpe", o in Svizzera con l'"Euterpe ticinese".

Anche la nomenclatura è molto varia, da "romanza" a "melodia", "barcarola", "aria", "canzonetta". È tutto un mondo che porta senza fratture al rapporto genuino fra D'Annunzio e Tosti, come a quello fra Salvatore di Giacomo e Mario Costa, o alla presenza diversa di Nicola van Westerhout, il compositore pugliese creatore di un genere vocale aristocratico e ispirato.

Musicisti come Ottorino Respighi invece non si potevano sentire eredi di questa tradizione e così, all'atto pratico, il compositore bolognese dimostra di non aver nulla da spartire con l'autore di *A' vucchella*. Il rapporto con D'Annunzio è di altra natura, più simile a quello della generazione dell'Ottanta, Pizzetti, Malipiero, Casella. A parte un tentativo irrealizzato di collaborazione con il poeta in campo teatrale negli anni Trenta, Respighi risolve il suo interesse dannunziano in modo pregevole in sette composizioni di notevole interesse: *Van li effluvi de le rose* e *O falce di luna calante* dal *Canto novo*, *Mattinata*, e infine le *Quattro liriche dal Poema Paradisiaco*.

Le prime due provengono dalla prima serie delle *Sei liriche* del 1909 e per raffinatezza e sensibilità, anche se di gusto squisitamente italiano, possono trovare agganci formali ed espressivi nella liederistica francese, quella celebratissima di Fauré, Debussy e Ravel e dei suoi poeti, da Verlaine soprattutto a

Mallarmé, Baudelaire, Pierre Louys.

Sulle fonti di lettura delle odi che sono oggetto del nostro studio è certo che sia Tosti che Respighi si servirono di un'edizione sommarughiana, come appare da particolarità grafiche e, per quanto riguarda *O falce di luna calante*, dal secondo verso della seconda strofa che nel 1882 suona "di fiori di flutti da 'l bosco", poi modificato, nel 1896, in "sospiri di fiori dal bosco".

Veniamo ora all'analisi musicale della prima operazione, di Francesco Paolo Tosti. Non saremmo così drastici, come ha fatto Paola Sorge, nell'affermare che dalla musica di Tosti, sia pure raffinata, l'ode *O falce di luna calante* non riceve alcun apporto. Fermo restando il giudizio che poeticamente è per D'Annunzio questa una soluzione magica di eccezionale completezza e che pertanto non esistono sovrapposizioni sonore in grado di renderla più perfetta, è anche vero che Tosti, con le due realizzazioni dal *Canto novo*, insieme unite con il titolo di *Due piccoli notturni*, editi da Ricordi nel 1911 compie un'operazione elegante e semplice, rivissuta nella linea melodica di facile respiro, praticamente senza complicazioni armoniche degne di considerazione e piuttosto quadrata sotto il profilo formale.

Nel primo notturno (*Van li effluvi de le rose*) cercheremmo invano delle raffinatezze nella parte pianistica, che è assolutamente tranquilla nel suo movimento a crome, a parte qualche istante di sospensione nelle battute finali. L'armonia è statica, l'atmosfera dolce, vellutata, ma abbastanza generica: ciò che nuoce di più è probabilmente la necessità, in Tosti, di rispettare la struttura stufica della romanza. Così le otto misure del primo periodo, una linea quasi tutta per grado, soavemente nostalgica, nella ripetizione non è più in grado di ritrovare quell'atmosfera che in qualche modo era stata raggiunta prima, di *vago senso notturno*.

"L'aspro vin di giovinezza brilla ed arde / ne le arterie umane: reca l'aura a tratti / un tepor voluttuoso / d'aliti femine!": c'è qui una situazione diversa per cui Tosti non ha voluto inventare neppure un elemento nuovo, un'appoggiatura, un pedale armonico; ma d'altro canto il clima unitario della breve canzone, di sole 32 misure, ne avrebbe forse sofferto, per una logica puramente musicale. La terza strofa, che inizia con il verso "spiran l'acque a i solitari lidi: vanno", nella linea vocale solo sotto l'aspetto ritmico ripete il procedimento delle strofe precedenti, mentre la melodia si apre maggiormente con una digressione a Do minore, per ritornare poi subito alla pacificata quiete del relativo maggiore.

Anche se a questo punto sarebbe più giusto parlare del secondo notturno, *O falce di luna calante*, lo spirito di questa mia analisi mi porta ad esaminare invece la realizzazione respighiana della stessa ode. Sul compositore bolognese valgono le premesse generali formulate prima e devo precisare che lo scopo di questo diretto accostamento non è quello di stabilire dei paragoni fuori luogo o delle graduatorie estetiche. È curioso notare subito come ci sia una strana somiglianza con l'inciso iniziale usato da Tosti: ma le affinità si limitano solo a questo, suggerite probabilmente dalla metrica del verso stesso.

Respighi non compie nulla di rivoluzionario, sia bene inteso, e la quadratura

è assolutamente regolare come nella tradizionale romanza italiana. Strutturalmente la composizione consiste di tre strofe rispettivamente di otto, nove e otto misure. La dilatazione di quella centrale è motivata da una scelta espressiva diversa. Le tre strofe sono simili ma si tratta di una somiglianza apparente: si consideri a questo proposito la tonalità che muta in tutti i casi, come il lavoro di ritrovamento del senso dannunziano che, proprio per il caso citato della seconda strofa a proposito di Tosti, qui porta invece ad un sofferto cromatismo discendente della linea vocale, di forte sensualità.

Il cromatismo, del resto, è nello spirito di tutta la composizione, almeno nella parte pianistica, con tutto un gioco calcolato di modulazioni, di appoggiature e di note di passaggio che costituiscono una specie di ricamo di grande finezza e sensibilità.

*O falce di luna calante* è il secondo momento, più noto e celebrato, in D'Annunzio come nei due musicisti in questione. Formalmente in Tosti è molto simile al primo notturno. Il clima cullante è creato nelle prime battute da una soluzione armonica abbastanza usuale nel tardo romanticismo: un pedale di tonica sul quale si alternano l'accordo di triade di Mi bemolle maggiore (nella versione per soprano o tenore) e la settima di dominante con la quinta alzata, in posizione di sesta eccedente. È un momento d'incanto che il compositore però lascia ben presto per delle scelte armoniche abbastanza scontate, che raffreddano l'atmosfera. La terza strofa ("Oppresso d'amor, di piacere") si allontana dalle altre due, per un attimo verso Mi bemolle minore, per rientrare subito nella regolarità.

Il salto a Respighi, in questo caso, è certamente più forte: ci troviamo di fronte ad una pagina geniale, con il massimo rispetto per la poesia dannunziana, come si può vedere nella purezza della linea melodica che anche qui non rinuncia ad una quadratura formale ben precisa, con l'adozione di una forma strofica solo apparentemente ripetitiva. La vaporosità di tutta la resa musicale nasce per la sovrapposizione di due tagli ritmici diversi: un tempo dispari per la voce, di 12/8, e uno pari per il pianoforte, di 4/4. È una situazione strana, con la frequente sfasatura fra voce e strumento che crea uno stato di infinito, dalle sfumature finissime.

L'inciso puntato della prima frase vocale è la cellula costruttiva di tutta la composizione, di un'intima tensione naturale, in qualche momento ulteriormente sensibilizzata da un acuito senso cromatico che passa, con mirabile senso di apertura, anche al pianoforte. È lo stesso inciso che crea, in un dolce rincorrersi di voce e strumento, la nota più espressiva verso la liberazione finale, in Si maggiore. Se la parte vocale è molto semplice e chiara, nonostante i suoi procedimenti cromatici, quella pianistica costituisce un esempio di sottofondo armonioso basato su un arpeggio diviso fra mano destra e sinistra senza urti, sollecitante per la presenza di note estranee, appoggiature, passaggi, pedali, con zone di espansione quando si recupera la melodia vocale.

Nelle ultime sette misure, voce e strumento si trovano finalmente insieme e per entrambi il tempo resta quello di 12/8, sugli ultimi due versi dell'ode, "O falce calante, qual mèsse di sogni / ondeggià a 'l tuo mite chiarore qua giù!". È

un crescendo graduale con la linea cromatica della voce, ascendente verso la riscoperta tonale.

In conclusione si può dire che, come i *Pastori* di Pizzetti, anche l'ode più conosciuta del *Canto novo* in Respighi non ha perso nulla del suo profumo, ma nella musica ha acquistato anzi una veste diversa fatta a sua misura, senza accorgimenti di ripiego. È un caso che possiede tutti i requisiti della migliore lirica europea, con una responsabilità che, non dimentichiamolo, va riversata anche sui versi di D'Annunzio.

## NOTE

1. La relazione è stata pubblicata negli Atti del Convegno nei "Quaderni del Vittoriale" (34-35).
2. D. DE PAOLI, *Gabriele D'Annunzio la musica e i musicisti*, in *Nel centenario di Gabriele D'Annunzio*, Torino 1963, p. 53.
3. Cfr. A. DE ANGELIS, *La musica a Roma nel secolo XIX*, Roma 1944, pp. 197-9.
4. Il dubbio è sollevato sempre da D. DE PAOLI, *op. cit.*, p. 54, nota 4.
5. Cfr. E. RESPIGHI, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma 1975, p. 163: si parla dell'incontro, fra poeta e musicista, avvenuto nel 1932 al Vittoriale, nella Sala della Musica e poi nell'Officina, per il progetto di *La Vergine e la Città*, un dramma corale sinfonico destinato ad una rappresentazione all'aperto. Il progetto non sarà mai realizzato.
6. Le due liriche in questione sono state ristampate, da Bongiovanni di Bologna, nel 1968 (*O falce di luna calante*) e nel 1981 (*Van li effluvi de le rose*).
7. Ma la composizione dei *Due piccoli notturni* dovrebbe essere precedente di qualche anno.

ERMANN0 CIRCEO

Consonanze *Canto novo* - *Terra vergine*

*Canto novo* e *Terra vergine* apparvero quasi contemporaneamente, com'è noto, nella primavera del 1882; alcune liriche dell'uno e vari bozzetti dell'altra videro la luce in anteprima nel "Fanfulla della domenica" e in altri giornali per la maggior parte nell'81. Tra le tante ragioni che ne consigliano una lettura comparativa, questa della contemporaneità non va trascurata, costituendo il raccordo primo per una indagine tematico-formale, non soltanto a livello sincronico. Quel che risalta con immediatezza in entrambe le opere, e ne è, senza dubbio, l'elemento caratterizzante, è, come ha rilevato recentemente il Gibellini<sup>1</sup>, "l'analogismo ferino", la gran copia di "metafore esotiche". Lo attestano principalmente i libri III e IV dell'*editio princeps*, rifiutati in seguito ed esclusi dalla *ne varietur* del '96 che, come tutti sanno, e come precisava lo stesso D'Annunzio in una lettera al Treves del 7 luglio 1896, è cosa totalmente diversa, calata in altra aura, quella delle *Laudi*, di cui è già possibile avvertire, con il diffuso panismo, uno degli aspetti preminenti del D'Annunzio paesista e mitografo. Non più, dunque, "un libro sovrabbondante, disdegnante, contraddittorio", ma, stando all'autodefinizione dell'autore, "quasi greccamente composto". Al contrario, nel primo *Canto novo*, e segnatamente nelle sezioni indicate, si respira in gran parte la stessa atmosfera di *Terra vergine*; vi sono, infatti, abbozzate le "medesime figurine abruzzesi", a cominciare da Toto, profilato con le stesse connotazioni ("il grigio occhio selvaggio", "la

grossa testa") del personaggio del bozzetto omonimo. Naturalmente, si pensa subito al Verga, anche se le sollecitazioni prime vengono al poeta da un modello indigeno, F. P. Michetti, e difatti, in III, VII, il "bastardo", cui "un ciuffolo rossigno / stava ritto sul capo sformato", richiama Rosso Malpelo, ma solo esteriormente e marginalmente, ch  ad un'analisi pi  attenta, esso svela l'attitudine propria al D'Annunzio a rappresentare il primitivo, il selvaggio, con un compiacimento estraneo allo scrittore siciliano, e non altrimenti comprensibile fuori della cornice di quell'Abruzzo "barbarico", ch'egli idoleggia almeno fino alla *Figlia di Iorio*. C' , dunque, una visione della regione natale del tutto alterata, cui l'etichetta verista serve solo da pretesto letterario, mentre vi appare, gi  interamente spiegato, il D'Annunzio sensuale ed estetizzante, impressionista e predecadente nel gusto della parola, nel fasto dei colori, nella ricerca dell'esotico, cui egli fin d'ora sembra tendere, quasi per un bisogno istintivo, carnale, di espandere la dovizia delle immagini, tanto pi  ambite e perseguite quanto pi  eccentriche e selettive.

Rossaccio, questo Rosso Malpelo di marca abruzzese, a hen vedere,   pi  nella linea del Cincinnato di *Terra vergine* (il bozzetto pi  antico, apparso nel "Fanfulla della domenica" il 12 dicembre 1880) che della novella verghiana.

Taluni tratti, certo, ricalcano il personaggio del Verga: la condanna a una sorte disumana, che lo fa assimilare a un cane ("Io sono un cane... Io sono un cane", ripetuto con triste tiritera), la rabbia omicida, quasi per una volont  di rivincita contro la natura e contro la sorte. Ma c'  un intenerimento, una richiesta affettiva ("per me non c'  n  anche una carezza, / non c'  n  anche un bacio") che rimanda puntualmente a Cincinnato, uno dei personaggi pi  umanamente plausibili di *Terra vergine*, allorch  mestamente sussurra al poeta tredicenne, il "ricciutino": "Tu hai la mamma, a casa, che t'aspetta e ti bacia".

Vibrazioni siffatte, cos  affettuosamente partecipi, raramente ritroveremo in D'Annunzio. V'  inoltre, un descrittivismo fresco, che poi si diluisce e diventa maniera, ispirato dal paesaggio abruzzese, e specificamente pescarese (qui i "gabbiani a schiera", in VIII "la luna nova" che "pende su Montecorno", la Maiella, il "fiume verdastro" che "passa tra i pioppi"; in III, XII, "le diafane acque de la Pescara / che eguale fluisce di sotto il gran ferreo ponte / silenziosamente a l'Adriatico"), sfondo insostituibile di queste prime opere.

E anche il lessico   spia della circolarit  interna ad esse; un esempio l'aggettivo *diafano*, che tanto colpisce Cincinnato, con cui il poeta ama connotare il suo fiume.

La presenza, come si accennava, del Verga e, tuttora insistente, del Carducci, con tutta l'*enflure* che lo distingue ("Alto sonava de l'uman lavoro / il fulvo lioral", leggiamo nell'ultimo sonetto di III, VII o, con calco pi  evidente, in III, VIII: "La dea s'addorme in un molle vapore azzurrino / che da le membra immani par saliente; a lei son talamo i colli felici che tendono a l' mare", dove l'eco di *Alle fonti del Clitumno*, 101-104,   fin troppo scoperta), se attesta lo sperimentalismo del D'Annunzio, "disposto dalla natura e dall'arte a esperimentar tutto, a conquistar tutto, ad ambir tutto", come pi  tardi affermer  in una delle tante autologie, non intacca quel che di autonomo,

di genuinamente sentito, di emotivamente vissuto   in lui nel suo felice esordio di poeta e di narratore. Oltre il parallelismo degli attacchi, spesso con anafora iniziale, e la sintassi coordinativa ("Era un fanciullo da' neri selvaggi capelli", III, III; "Era un bastardo...", III, VII; "Sta seminudo sopra lo scoglio / un pescatore", III, IV; "Stanno in cerchio a l'palude di Treccati / alberi gobbi...", III, V, ecc.), accomunano *Canto novo* a *Terra vergine* il ritmo narrativo e lo stesso campionario umano.

Un vero e proprio bozzetto in versi  , tra gli altri, il componimento IV del libro III, in cui il pescatore   ritratto con la stessa essenzialit  di alcuni personaggi di *Terra vergine*; di Lazzaro, per esempio, sorpreso mentre guarda "la campagna squallida, taciturna", nel medesimo atteggiamento smarrito del pescatore che "contempla il sughero / fluttuante su l'acqua verdastra". Ma la storia tragica di Lazzaro rivive con intensit  maggiore in IV, IV, e nella versione in prosa, sicuramente pi  incisiva nel suo crudo realismo. In entrambe le opere le immagini sono allineate paratticamente, in sequenze brevi, quasi rapidi *flashes*: "Un porco biancastro chiazzato di bruno-viola / grufola ne l' trogoletto"; "Un bimbo colore di rame con li occhi assonnati / traga una paranza gialla di sole in mare...", III, X). Gli stessi moduli ricompaiono in *Terra vergine*: "La strada si slanciava innanzi, sotto la rabbia del sole di luglio...; "Il branco di porci irrompendo per quella bianchezza sollevava nugoli enormi" (*Terra vergine*); "Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino; e il nomignolo gli stava a capello" (*Dalfino*). E si potrebbe continuare nelle esemplificazioni. *Canto novo* e *Terra vergine* nascono, dunque, da una medesima ispirazione e da una stessa matrice; onde l'assoluta reciprocit  di personaggi, ambienti, paesaggi. Per accertarsene ulteriormente, basti osservare taluni ricorrenti nuclei tematici e strutturali. Ecco: si prenda Dalfino, "con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola, con quella grossa testa lanosa"; non diverge nelle caratteristiche fisiche dal pescatore di III, IV ("curva ha la grossa testa") e di Toto di III, V ("Toto ascolta anelante; indi reclina la grossa testa, si fa bianco bianco"). Ma l'analogia tra le due opere risulter  pi  evidente ove si tenga presente il costante rapporto uomo-animale, che d  luogo alla lunga serie di "metafore zoomorfe" su cui ha insistito, come s'  accennato, il Gibellini.

Per ricordarne soltanto alcune, il "giovane ignudo" del *Preludio*   "come un bianco cefalo"; Lalla, in II, XI, una "povera antilope prigioniera"; il poeta stesso, in I, X, "come un giaguaro famelico". Non diversamente in *Terra vergine*, Iori e Mila, di "Ecloga fluviale", sono visti rispettivamente come un "gatto sonnacchioso" e uno "scoiattolo famelico"; ne "La gatta", Nora   una "giovenca sazia", Mingo un "giaguaro innamorato". Spesso la stessa immagine (negli esempi riferiti quella del giaguaro) torna con insistenza nelle due opere, pur variando l'attributo: segno, per un verso, di sostanziale limitatezza e uniformit  di temi e di linguaggio, muovendosi lo scrittore nell'*hortus conclusus* delle sue prime esperienze; per altro verso, di una volutt  gi  tutta esplicita di privilegiare quelle immagini che meglio rendono la violenza e l'ebbrezza delle sensazioni di fronte alla natura animale e vegetale con cui gli esseri umani, peraltro pretestuosamente degradati e "imbarbariti" nella sua ottica deformante, fini-

scono con l'identificarsi.

Tutto ciò spiega nel primo D'Annunzio, con l'esuberanza del temperamento, gli "eccessi" e gli "artifici", di cui primo s'avvide il Capuana, che pur rilevò nel *Canto novo* "l'emozione viva, intensa", e spiega altresì la "frattura", secondo un giudizio del Debenedetti, tra i primi e gli ultimi libri, dove, venuto meno l'impeto iniziale, c'è una evidente caduta di tono e uno iato "tra lo scoppio dei temi e una loro esplorazione e risolvimento analitico"<sup>7</sup>.

Di qui il bisogno dell'esordiente poeta di rifarsi a modelli illustri, e *in primis*, si è detto, a Verga e Carducci, l'esigenza di colmare l'allentarsi dell'ispirazione con la ricerca del pretestuoso, del peregrino, dell'abnorme, disperdendo in tal modo quel che di autentico era nel filone tematico originario. Ma la dispersività è propria del D'Annunzio e il *Canto novo*, momento indubbiamente importante del suo itinerario, ne è una conferma, a volerne ripercorrere la sofferta e laboriosa storia interna lungo l'arco dei 14 anni che separano le due edizioni maggiori.

#### NOTE

1. Nella introduzione alla recente ediz. di *Terra vergine*, da lui curata per gli Oscar Mondadori, Milano 1981.

2. Dalla lettera cit. del D'Annunzio al Treves del 7 luglio 1896.

3. Cfr. "Laude dell'illaudato" (il famoso discorso "La siepe" del 1897), in *Prose di ricerca*, I, Mondadori, Milano 1966, p. 471.

4. Cfr. P. Gibellini, *Intr. cit.*, pp. 7 segg.

5. La metafora dell'antilope è ritornante (cfr. II, II, III) ed è così cara al poeta che la manterrà anche nell'ediz. definitiva: si vd., in proposito, "Canto dell'ospite", II, 8 e III, 17, dove ha sostituito la lezione originaria *dàina*.

6. Cfr. L. Capuana, in *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, p. 209.

7. Cfr. G. Debenedetti, *Saggi critici* (1927), seconda serie, Mondadori, Milano 1955, p. 351.

RAFFAELE COLAPIETRA

## Società e cultura in Abruzzo nell'anno del *Canto novo*

Il nome di Gabriele d'Annunzio è tutt'altro che assente nella fitta cronaca culturale, civile, ed in lato senso politica, dell'Abruzzo nel corso dell'anno 1882.

Lo riscontriamo anzitutto nella pronta informazione<sup>1</sup> che *Il Corriere Abruzzese*, il bisettimanale teramano di una sinistra moderatamente trasformista<sup>2</sup>, diretto da Francesco Taffiorelli, forniva il 13 maggio ai suoi lettori circa la pubblicazione dei "graziosi volumi" dal titolo *Canto novo e Terra vergine*, ad opera dell'editore Sommaruga, autore "un giovanotto di molto ingegno nativo di Pescara e che ora studia lettere nell'Ateneo Romano"<sup>3</sup>.

Segue immediatamente, il 15 - 16 maggio, la recensione che a *Terra vergine* dedica la *Gazzetta di Aquila*, un trisettimanale diretto da Tito Fabi e chiaramente ispirato alla Sinistra dissidente del Crispi<sup>4</sup>, una sfumatura politica della quale dovremo ricordarci per apprezzare nella giusta misura il ruolo determinante rivestito da Primo Levi in tutta la prospettiva che attualmente ci concerne.

Il testo della recensione si riporta integralmente in appendice, ma non si può qui passare sotto silenzio il rilievo critico fondamentale, che nega ai bozzetti dannunziani la lode di perfezione artistica, e cioè la mancanza di "studio accurato psicologico", di "documenti umani", di "sentimenti del cuore" e dei "colori del dipinto" grazie a cui il giovanissimo Gabriele si appresenta quasi natu-

ralmente ed irresistibilmente a Michetti, Barbella e Tosti, "ed è nato fatto per compiere la quaderna".

Il 21 giugno è la volta del *Corriere Abruzzese*, aperto anche alla valutazione di *Canto novo*, ed è significativo che la "quaderna" costituisca anche qui un dato di fatto, una constatazione preliminare, a definire un'atmosfera culturale ormai compiuta ed armonica su dimensioni regionali che aspira ad assumere rappresentatività nazionale, insieme al compiacimento per il "passo gigantesco" realizzato dal Nostro rispetto al suo esordio poetico, per la "certa perizia" con cui maneggia la metrica a descrivere quasi ossessivamente il mare, per tutta la michettiana "fosforescenza dei colori" ancorché priva di "arte nel disporli", una sorta di apologia, insomma, sintomaticamente accentrata su *Canto novo* assai più che su *Terra vergine*, e velata soltanto, ma con forza, dalla deplorazione per il trionfalismo orgiastico onde la critica sembra accompagnare e quasi stordire il giovane artista.

Ma il 21 giugno 1882 è data per altri versi ben più incisiva così nella cronaca abruzzese come in quella biografica del Nostro, corrispondendo essa alla visita di Antonio Cecchi a Chieti, a visitare la madre del Chiarini, a cui è dedicata, su una sfumatura esistenziale e titaneggiante il cui approfondimento è demandata ai competenti, *Terra vergine*, ma anche per rivestire in certo ruolo, tra l'evangelico e lo scienziato, che non dovette marcare di suggestionare ancora il giovane Gabriele, ancorché materialmente assente<sup>1</sup>.

Quando egli interviene, infatti, il 2 settembre, a rappresentare e privatamente il padre, sindaco di Pescara all'epoca in difficile situazione politica<sup>2</sup> nel convegno di villa Coppa a Castellammare, promosso, d'intesa con Primo Levi, che sta visitando la regione non soltanto per scrivere *Abruzzo forte e gentile*, da Benedetto Giulio Capponi, candidato di schietta sinistra proprietaria e radicaleggiante alla presidenza del consiglio provinciale dell'Aquila ed alle imminenti elezioni generali a suffragio allargato, per porre il porto canale di Pescara all'ordine del giorno della piattaforma elettorale, quando parla, dunque, il "simpaticissimo" Gabriele, "pregato a dire qualche cosa", accetta l'invito per fare "con gentile pensiero provare un nota mesta fra l'ilarità generale ricordando con belle parole il nostro compianto abruzzese Giovanni Chiarini perito nell'Africa, eroico cavaliere della scienza e della civiltà"<sup>3</sup>.

È difficile non vedere, più o meno distintamente e polemicamente, dietro questa risentita ed insidiosa evocazione dannunziana, l'ombra di ben altro "cavaliere" che nelle settimane precedenti si era disteso sulle piazze abruzzesi non meno che su quelle di tutta l'Italia a dare la misura di un certo gusto e di un costume determinato, dei quali si sarebbe reso impietoso fustigatore Edoardo Scarfoglio<sup>4</sup>.

Comunque ciò sia, nel corso di una stagione balneare che a Castellammare era stata particolarmente brillante e movimentata<sup>5</sup> i versi di *Canto novo* erano diventati rapidamente di moda e l'ispirazione "secentista" del loro autore oggetto costante di discussione, se è vero che un corrispondente del *Corriere Abruzzese* si sentiva di scrivere, il 19 agosto: "Ognuno qui, senza avere la tavolozza del D'Annunzio soverchiamente smagliante di colori, si sente poeta la

sua parte per virtù di bellezze naturali che, scolpite sulle poderose spalle del Gran Sasso, si riflettono nelle limpide onde del fragrante, sì, ma non triste Adriatico!"<sup>6</sup>.

E Gabriele, per parte sua, non si sottraeva certo ad una notorietà anche paesana, prendendo parte ad esempio, con la gioventù dorata castellammarese, i Filippini ed i Coppa, alla grande festa di fine stagione che un vecchio garibaldino, Aurelio Ciampani, organizzava a Silvi al club dell'Armonia<sup>7</sup>.

Proprio in quei giorni di metà settembre 1882, precisamente, il 12, *La Riforma* iniziava a pubblicare quelle *Impressioni d'occhio e di cuore* che il suo direttore Primo Levi era andato raccogliendo durante le settimane precedenti, e che prima della fine dell'anno avrebbe stampato col Perelli di Roma sotto il titolo famoso *Abruzzo forte e gentile*.

Si tratta, l'abbiamo accennato, di un viaggio le cui implicazioni politiche vanno molto e più complessamente al di là del pur normale intermezzo elettorale a cui vorrebbe circoscrivere l'autore<sup>8</sup>, sia nella mitizzazione oleografica della "gente serena come l'ignoranza, riflessiva come la sapienza" e del suo contadino "bruto sublime" contrapposto alla "luminosa follia" del progresso<sup>9</sup> sia soprattutto nella felicità con cui individua nell'opera assidua di Antonio De Nino e Teofilo Patini, ricca durante il 1882 di risultati particolarmente rilevanti e commentati<sup>10</sup> una virtualità promozionale e coordinatrice non solo sul patrimonio artistico della regione fine a se stesso ma per la sua utilizzazione a fini culturali e latamente civili<sup>11</sup>.

Era stato questo del resto il senso, esplicitato nella dedica al conterraneo Settimio Costantini, segretario generale all'Istruzione col Baccelli, di quell'interminabile denuncia di guasti e di rovine, culminante con la visione catastrofica di S. Liberatore<sup>12</sup> che Vincenzo Bindi aveva steso a Napoli ai primi del 1882 col titolo *Monumenti di arte negli Abruzzi e segnatamente nel Teramano*, tanto opinabile dal punto di vista storico e critico quanto benemerita nella prospettiva che poc'anzi abbiamo creduto di poter attribuire al Levi<sup>13</sup>.

Ma, s'intende, quest'ultimo è anche, e principalmente, scrittore ed intenditore d'arte, e sotto questo punto di vista, come s'immerge volenterosamente in un'atmosfera tutta michettiana e dannunziana nella descrizione della festa del Perdono all'Aquila<sup>14</sup> così presenta implicitamente i due amici, nella significativa compagnia di solenni scienziati quali Annibale De Gasparis e Salvatore Tommasi, come i più rappresentativi abruzzesi contemporanei<sup>15</sup> e, quanto personalmente a Gabriele "quei grand'occhi ingenui e primitivi" appaiono anche a lui come i mediatori irresistibili per l'Abruzzo "qual'egli lo vede", quell'orgoglio di colori e quella mescolanza inquieta di prosa e di poesia su cui convenivano un po' tutti, anche il più conformista dei gusti provinciali<sup>16</sup>.

Ma che cos'era poi in realtà quest'Abruzzo nell'anno di grazia 1882, al di là delle irrequietezze aristiche con cui si pretendeva vederlo e descriverlo, e dell'utilizzazione più o meno demagogica e convenzionale che ne derivava?

Abbiamo già fatto cenno di certe sfumature politiche, che non si differenziano per la verità gran cosa all'interno del variegato panorama della Sinistra meridionale, e di un fervore, questo, sì, insolito, per l'antichità, l'archeologia, più

latamente per il patrimonio architettonico e monumentale della regione.

Ma erano le città intere a trasformarsi, o quanto meno ad evolversi, nell'aspetto esterno e nel gusto, non solo l'Abruzzo che "si appresta ad accorgersi del suo mare ed ad approfittarne", come sembrava a Primo Levi e vistosamente agli osservatori più superficiali<sup>21</sup> ma le antiche città dell'interno, Aquila col grande porticato del liceo di Alessandro Mancini, premiato a Firenze, che ora si progettava di pressochè raddoppiare con galleria e passeggiata invernale di ambizioni metropolitane<sup>22</sup>, Chieti con la sistemazione del largo del pozzo intorno al palazzo della Banca Nazionale, con l'elegante costruzione di Cesare De Laurentiis e Giulio Mammarella a via Pollione, con la caserma dei Cappuccini, col borgo di S. Anna<sup>23</sup>, entrambe le città col problema dell'allacciamento della stazione ferroviaria e della relativa rete tranviaria.

Perciò il Levi, sviluppando il discorso poc'anzi accennato<sup>24</sup> aveva proposto al marchese Giulio Dragonetti di affidare al Patini l'alta direzione di una scuola d'arti e mestieri, con selezione di pittori e di borsisti, le cui opere obbligatorie avrebbero costituito progressivamente una autentica galleria regionale, quella ricerca dell'organicità, del sistema, che abbiamo visto nel De Nino e nel Bindi, e che in questi mesi medesimi Gennaro Finamore inaugura con la raccolta di novelle delle *Tradizioni popolari abruzzesi* "copiosa abbastanza da poter servire agli studi di mitologia comparata, non meno che a quelli delle varie parlate comprese nel giro del dialetto abruzzese"<sup>25</sup>.

Ma il medico di Gessopalena ha un altro titolo per risultare al centro della cronaca regionale abruzzese nella primavera 1882, la polemica<sup>26</sup> da lui intrapresa col Tommasi quanto alle possibilità di diffondere stazioni climatiche estive in Abruzzo, tanto balneari quanto di montagna, fiducioso il Finamore, grazie anche al prossimo completamento regionale<sup>27</sup> in un positivo processo spontaneo in proposito, insistente il Tommasi (e con lui gli ambienti di Castellammare vicini al sindaco Leopoldo Muzii) sulla necessità preliminare d'infrastrutture e di spirito imprenditoriale per poter realizzare un risultato del genere.

L'Abruzzo, insomma, si va "appena appena scoprendo ora dal resto degli italiani, se ancora non è stato in gran parte scoperto dagli abruzzesi", per dirla con Primo Levi<sup>28</sup> ed in questo processo di ammodernamento ed aggiornamento si affida largamente alla mediazione letteraria, i bozzetti dannunziani ma anche le novelle di Domenico Ciampoli<sup>29</sup>, le polemiche antiveriste convenzionali di Giuseppe Bonanni Caione<sup>30</sup> ma altresì quelle scoppiettanti anche in senso antimanzoniano di Vittorio Pica<sup>31</sup>, le traduzioni da Zola e da Turgenev<sup>32</sup>, i romanzi storici di Vincenzo Runcini pensosi peraltro di non discostarsi dalla traccia erudita degli storici locali teramani, il Muzi ed il Palma<sup>33</sup> e quelli sociali e corposamente anticlericali di Alessandro Renzetti<sup>34</sup>, i tentativi di sintesi di Orazio D'Angelo, il futuro bibliotecario aquilano, con sullo sfondo Bovio e la sua filosofia<sup>35</sup> e le evocazioni quanto mai convenzionali ed esteriori di Gabriele Rossetti nel centenario della nascita<sup>36</sup> fino ai *Paesaggi abruzzesi* di Alessandro Casella<sup>37</sup> in cui il progressismo di parata vien messo una buona volta alla berlina e, anzichè dissertare d'istruzione e d'educazione della donna, si consiglia brutalmente di "studiare il modo di mettere la donna in condizioni tali da darci

dei figli meno rachitici, scrofolosi, anemici, di quelli che affliggono in modo tanto spaventoso la presente generazione".

Si entra così in pieno nella vera e propria questione sociale, ed è assai istruttivo che vi si entri consapevolmente soprattutto nella provincia di Teramo<sup>38</sup> dove la grande proprietà illuminata aveva inaugurato il 1882 con la vivace polemica di Giuseppe Savini contro Leopoldo Franchetti sul primato della mezzadria teramana anche nei confronti di quella toscana, all'ombra delle parole d'ordine più conservatrici e tradizionalistiche possibili<sup>39</sup> e dove un distinto economista, Orazio Albi, nell'atto d'esordire in un lungo insegnamento di computisteria nel locale istituto tecnico, raccoglieva nell'ottobre 1882 a proprie spese, per i medesimi tipi del Centenari che adornaavano le edizioni Sommaruga, i suoi letterari *Peccati di gioventù*, in cui non solo il titanismo degli eroi ed il bozzettismo delle contadinelle sul Gran Sasso e della degenerazione parlamentare in città richiamavano un certa sensibilità ed un gusto ben determinato<sup>40</sup> ma la novella *Il renitente di leva* toccava un elemento tutt'altro che secondario della questione sociale<sup>41</sup> e specialmente il dramma *L'emigrato*, ambientato significativamente nella Bassa mantovana, tratteggiava un conflitto di protesta e di speculazione, di disperazione e d'umanitarismo, da cui la condanna dell'emigrazione, ormai largamente diffusa<sup>42</sup> scaturiva non tanto in termini moralistici e conservatori quanto soprattutto a difesa della dignità dell'uomo e del lavoratore<sup>43</sup>.

Un Abruzzo, dunque, aperto all'attualità con rimarchevole prontezza e preparazione adeguata nel corso dell'anno 1882, sia che i critici musicali aquilani ragionassero a fondo quella che ad essi sembrava involuzione verdiana nei *Vespri Siciliani*<sup>44</sup> ed i loro colleghi teramani e chietini li imitassero con impegno a proposito di testi non facili quali la *Linda di Chamonix* o il *Roberto il Diavolo*<sup>45</sup> mentre la produzione teatrale in prosa si teneva disciplinatamente agli autori di successo, Cossa, Ferrari, Cavallotti, Sardou, Scribe<sup>46</sup>, sia che un fisico non ancora trentenne, l'ascolano Temistocle Calzecchi Onesti, futuro precursore della telegrafia senza fili, tenesse il discorso ufficiale all'istituto tecnico dell'Aquila, presente l'arcivescovo Vicentini, sull'energia termica e su quella solare, e che l'aquilano Raffaele Casti lo imitasse dissertando scientificamente di una "trinità del cosmo" ora in voga, la forza, la materia ed il moto<sup>47</sup>, sia che Biagio Lanzellotti seguisse animosamente le orme del De Nino nell'individuare e valorizzare la antichità teatine<sup>48</sup>, sia infine che un giovanissimo studioso atessano, Filippo Cicchetti Suriani, e due vecchi filosofi, l'atriano Mambelli ed il chietino Raffaele Lanciano, si trovassero concordi nel richiamarsi al "limpido fonte della tradizione", ed al primato italiano nel campo della scienza in nome del libero esame e della sovranità della ragione, dinanzi ad un evento per tanti versi emblematico come la scomparsa del Darwin, di cui il pensiero dello Spencer "non è che conseguenza"<sup>49</sup>.

Non è perciò senza dubbio un caso che, in un Abruzzo che va scrutandosi e conoscendosi sempre meglio, cost a livello di erudizione storiografica e critica, da *I signori di Melatino*, la ponderosa opera d'esordio di Francesco Savini nel campo degli studi medievisti<sup>50</sup> alle nuove ricerche biografiche ed artistiche del



Bindi<sup>11</sup>, come sul piano della spicciola divulgazione scolastica<sup>12</sup>, non è un caso, dicevamo, che la cronaca letteraria ed artistica regionale del 1882 si concluda su due episodi di singolare portata; il 1° ottobre l'inizio della pubblicazione di *Triste primavera*, romanzo che per il *Giornale di Chieti* è stato richiesto espressamente dal direttore Giuseppe Mezzanotte, e che si concluderà nel giugno 1883, ed il 19 dicembre, sulla *Gazzetta di Aquila*, l'annuncio del grandioso quadro di 14 metri che si sta dipingendo da Michetti per l'esposizione nazionale di Roma<sup>13</sup>.

È *Il voto*, naturalmente, così come il romanzo non è che la prima versione di un futuro romanzo famoso del medesimo Mezzanotte: così il discorso abruzzese e quello dannunziano tornano ad intrecciarsi su piano nazionale, e riprendono il loro cammino con raddoppiata vitalità.

## NOTE

1. *Canto novo*, la cui dedica è datata, com'è noto, 15 aprile 1882, e raccoglie espressamente le liriche composte nello spazio esatto di un anno, fu stampato il 5 maggio successivo dalla tipografia Centenari, per conto dell'editore Sommaruga, in 500 copie numerate.

2. Si vedano le sue prese di posizione, il 25 gennaio, attraverso l'intervento d'un lettore che si qualifica libero pensatore, contro "l'apparato pomposo di che si vuol far mostra negli accompagnamenti funebri", il 28 gennaio in favore dell'introduzione dello scrutinio di lista nella nuova legge elettorale, l'8 febbraio auspicando un'intesa all'epoca quanto mai improbabile tra il Depretis ed il Crispi "i due uomini di Stato che per vie diverse convengono nel punto supremo dell'applicazione graduale e corretta dei grandi ideali politici che altre nazioni ci invidiano", il 5 aprile ospitando una lettera di Giorgio Sinigaglia e Gennaro Della Monica, il pittore di cui sentiremo ancora parlare, per protestare contro l'eccessiva ingerenza governativa e gli ostacoli frapposti al diritto degli operai allo studio ed al miglioramento, che si sono verificati al congresso di Roma, dove essi hanno rappresentato la società operaia di Teramo presieduta da Filippo Delfico (per l'atmosfera delle commemorazioni di Garibaldi si veda più avanti).

3. Il comunicato conclude: "Il nostro *Furio* se ne occuperà" (la recensione di cui si sta per parlare nel testo non è firmata). Si veda anche *Giornale di Chieti* 16 aprile 1882 sui due volumetti che si metteranno in vendita il 20.

4. Si veda l'articolo introduttivo *L'Italia nel 1882* nel numero del 2 - 3 gennaio, ricco di speranze ed addirittura di "sogni dorati" per l'abolizione del corso forzoso e perché, grazie alla riforma elettorale, "la rappresentanza nazionale si appaleserà come espressione veritiera del volere del popolo e non più come risultato di intrighi e maneggi di pochi privilegiati", mentre la pubblica istruzione, secondo le classiche prospettive progressiste, si definisce quale "pietra fondamentale da cui ripeter si debba la civiltà di un popolo", ma fortemente perplesso a causa di Bismarck, che "fa l'occhio languido al partito ultramontano... abbandonando il sentiero illuminato dal faro della libertà, e si getta a capofitto fra le tenebre e l'oscurantismo". Pochi giorni dopo, il 6 - 7 gennaio, nell'articolo *Il Papato e l'Italia*, la politica di Crispi in proposito è guidata "energica e leale" sì da sottrarre il giovane regno ad ulteriori umiliazioni. Sempre sulla linea dello statista siciliano sono gli interventi *La rappresentanza delle minoranze* del 13 - 14 febbraio, contro un'innovazione che mette in pericolo lo

scrutinio di lista. Dopo le feste del 12 - 13 aprile per l'abolizione del Senato, l'1 - 2 maggio *Le leggi militari* per un armamento adeguato, 15 - 16 maggio *Una occupazione* (è quella dell'Egitto) per un'intesa con Vienna, 14 - 15 luglio *Il bombardamento* sul medesimo tema ("La terra delle Piramidi ha già sentito il piombo civilizzatore della civile Bretagna"), 31 luglio - 1° agosto *Inverveto* ("Andiamo in Egitto per impedire che altri, adducendo illustri pretesti, vi si stabilisca come padrone") fino all'interessante e significativo *La questione sociale*, che è dell'8 - 9 novembre, subito dopo le elezioni generali che hanno mandato alla Camera un Costa ed un Maffi ("La rivoluzione sociale è certa, è inevitabile, nè vi ha selva di baionette nè autorità di governo che possa arrestarla; la previdenza però di un saggio governo può capitanarla, deve padroneggiarla e guidarla").

5. Mentre infatti il deputato del collegio, Camillo Mezzanotte, teneva il suo intervento ancora una volta su una linea intimamente crispina ("Il bisogno che l'attività nazionale sente di trovar nuove vie per espandersi è indizio di progresso, di civiltà e di potenza") ed il presidente della società operaia Camillo De Attilis, autore nel dicembre 1868 di un progetto per il porto canale di Pescara, ed il provveditore agli studi Giovanni Maiorotti, un garibaldino trevigiano non ancora quarantenne, autore inestimabile di canti patriottici e filosofici, e di testi più o meno convenzionalmente scolastici, si affidavano alle grottesche risorse della retorica e della stornellata popolare ("Ti degni triclinalare tra noi, che siamo inorgogliiti del prelibato onore di tua visita preclara... Fior del caffè, in genti fiere, della civiltà Fatta è maestra Italia mia per te") il Cecchi pronunciava una conferenza quanto mai sobria, limitandosi a raccontare i fatti e la morte del Chiarini, e più tardi, invitato dal preside Quarantotti ad apporre un pensiero sull'album dell'istituto tecnico, scriveva "Civilizzare l'Africa cogli africani" (*L'Operaio*, un giornale operaio popolare chietino diretto da Luigi Zotti, che il 24 giugno riportava la notizia, così la commentava: "Nobile il pensiero, ma chi sa che non sia anche questo un sogno da poeta. Ed Antonio Cecchi, anima valorosa, cuore nobilissimo, ben potrebbe essere un profeta dell'umanità", sfumatura tutta garibaldina, quest'ultima, della quale dovremo ricordarci nel testo).

Anche ad altro era servita comunque la visita di Cecchi, a rilanciare ad esempio la campagna democratica per la fusione tra Castellammare e Pescara "che il fiume divide ma che il porto canale dovrà un giorno necessariamente riunire, formando lo scalo più importante del commercio degli Abruzzi e della provincia di Roma, la linea di congiunzione più diretta e più breve tra il Tirreno e l'Adriatico" (*L'Abruzzo* 2 giugno 1882, di cui veda il 22 giugno per la cronaca precedente: si tratta del bisettimanale di Castellammare, diretto all'epoca da Francesco Ciccarelli, per la cui successiva campagna contro il municipalismo di Leopoldo Muzii mi permetto di rimandare al mio *Pescara 1860 - 1960*, Pescara, 1980, pp. 99 - 107 e sgg. per la reincarnazione pescatese, nel novembre 1883, col nome di *Nuovo Abruzzo*, più apertamente polemica, contro il Muzii).

6. La rappresentanza ufficiale era tenuta da Teofilo D'Annunzio. Per tutto l'argomento si veda la mia *op. cit.* pp. 57 - 62.

7. Ho citato, con qualche adattamento formale, dalla corrispondenza di Ciccarelli al *Corriere Abruzzese* 9 settembre 1882. *L'Abruzzo* del 3 settembre aveva collocato l'intervento del "simpatico giovane Gabriele D'Annunzio" in una sorta di protocollo abbastanza modesto, dopo Giovanni Di Bene presidente della Società operaia di Orsogna e prima di Gaetano Carusi sindaco di Chieti, che lo avrebbe ringraziato, essendogli piaciuto "nellailarità del banchetto rianzare col mesto pensiero alla memoria di un cavaliere della civiltà e della scienza, Giovanni Chiarini, incontrando il pietoso ed universale suffragio dell'assemblea".

8. Tra le commemorazioni di Garibaldi notevole quella del 17 giugno a Sulmona, non solo per l'intitolazione al generale della piazza maggiore della città, ma a causa del "grandioso monumento disegnato dal sempre infaticabile professor Piccirilli" (*Gazzetta*

di Aquila 21 - 22 giugno 1882: anche a Pescosansonesco, come riferisce *Il Corriere Abruzzese* del 1° luglio, l'effigie dello scomparso fu ritratta da un personaggio destinato a gran fama, Pier Luigi Calore, mentre il 19 giugno a Tocco Casauria, leggiamo ancora sulla *Gazzetta di Aquila*, la filarmonica locale eseguì evidentemente un adattamento del *Requiem* di Verdi, nell'ambito di quell'atmosfera d'informazione e d'aggiornamento musicale sulla quale torneremo più avanti nel testo). Le cerimonie garibaldine ebbero un grosso strascico ad Atri, dove il canonico Mambelli, di cui pure parleremo ancora, aveva parlato a fianco di Vincenzo Bindi, di Rodolfo Sorricchio e del sindaco Forcella, ricevendo la sospensione *a divinis* dal vescovo Murtucci (*L'Abruzzo* 27 luglio 1882). Si ricordi anche a Chieti un'elogia del Saraceni musicata dal Lovati (*Il Corriere Abruzzese* 24 giugno 1882).

9. "Castellammare ha quest'anno l'aspetto di una grande città - scriveva il 9 agosto 1882 *Il Corriere Abruzzese*, che in seguito avrebbe informato i lettori circa lo spettacolare programma di ascensioni di mongolfiere, fuochi di bengala, globi aerostatici, macchine pirotecniche, fiaccolate, realizzato il 20 agosto in onore della brigata Reggio che, comandata dall'abruzzese generale Emerico Mayo, teneva nella zona il proprio campo militare - Da una parte la colonia balneare numerosissima, dall'altro il campo militare con le sue brillanti musiche, quell'amenità litorale è il soggiorno più desiderato dai buontemponi. *L'high-life abruzzese* v'è tutta: il corso delle carrozze è imponente nella sera" (ma sui risvolti di quella "festa di speculazioni, dove tutti hanno guadagnato, tutti hanno goduto, meno gli invitati ed i poveri soldati, per i quali pare fosse data la festa a titolo di addio" si veda *L'Operaio* 28 agosto 1882). Si veda anche *Giornale di Chieti* 20 agosto 1882 su cui torneremo più avanti.

10. Per la verità in *Canto novo* II, l.p. 57 dell'edizione 1882 si legge: "Un mio libero Tristo fragrante verde Adriatico".

11. *Il Corriere Abruzzese* 20 settembre 1882.

12. *Op. cit.* pp. 175 - 182 in cui è rilevante l'omissione di Raffaele Cappelli tra i candidati vittoriosi ai quali il Levi dichiara la propria amicizia e tra cui, s'intende, è primo di Capponi.

13. *Op. cit.* pp. 10, 49 e 59. Si veda anche a p. 41 la ripresa del vecchio motivo del brigantaggio come "espressione morbosa di qualità che un popolo libero, uno Stato indipendente potrebbero senza pena trasformare in virtù".

14. *La Gazzetta di Aquila* 19 - 20 luglio 1882, dando notizia della relazione al consiglio provinciale dell'Aquila sugli scavi nella necropoli di Alfedena, effettuati dal De Nino, poi stampata dal Morano di Napoli, osservava: "Desidereremmo che questi scavi fossero fatti in più ampie proporzioni senza lesinare nella spesa". De Nino, che il 3 settembre avrebbe ricevuto dalla camera di commercio un medaglia d'oro per la sua collezione etnografica (*ibidem* 28 - 29 agosto 1882), aveva aperto l'anno su una tematica squisitamente civile, occupandosi delle acque potabili di Sulmona in discussione con Nicola Alicandri (*Il Gran Sasso* 29 dicembre 1881 e 12 gennaio 1882), aveva riferito in un altro giornale aquilano, *Il Popolo Vestino*, il 15 aprile sulla scoperta di un sepolcretò presso Raiano che faceva supporre l'esistenza di un *pagus* sulla Claudia Valeria ed il 7 maggio sulla stanza mortuaria sotterranea rinvenuta durante la demolizione della chiesa aquilana dei Conventuali di S. Francesco, ed era intervenuto sul *Giornale di Chieti* di Giuseppe Mezzanotte (che il 23 luglio avrebbe criticato la sua relazione perché "poco più di un catalogo") il 14 maggio con *L'età della pietra nella vallata dell'Alento*, il 21 maggio ed il 2 luglio sull'ubicazione di Foretum. Quanto al Patini, egli era uscito per la prima volta dal suo studio per dipingere a guazzo la grata sala del liceo, offrendo il fianco ad un commento di Luigi Cialente (*Gazzetta di Aquila* 7 - 8 agosto 1882) che sembrava richiamare anche la sua arte nell'ambito del colorismo impressionistico michettiano e dannunziano ("Quel che l'artista in particolar modo a nostro avviso si prefisse dimostrare fu che la

forma sola del paesaggio era adatta ad esprimere in complesso il carattere regionale della nostra provincia").

15. *Op. cit.* p. 161 sul mancato inserimento dell'Annunziata di Sulmona tra i monumenti nazionali e sull'opera del De Nino "intento ad illustrare non solo gli usi e costumi abruzzesi, ma a scoprire a Corfinio la vita antica, ad Alfedena l'antica morte, assai meglio che dell'Aquila non si cerchi di dissotterrare Amiterno" (lo aveva scritto anche *Il Popolo Vestino* 9 luglio 1882 per la penna di Raffaele Cavarocchi *Amiterno e il monumento a Sallustio*, una contrapposizione sottilmente polemica rispetto all'iniziativa patrocinata da Niccolò Persichetti e da conservatori e cattolici a livello internazionale, come una sorta di espiazione culturale per l'abbattimento di S. Francesco, ma era poi venuto fuori il 15 luglio Raffaele Casti con l'argomento del giorno *I monumenti e Giordano Bruno* e tutto era finito lì) e soprattutto p. 229 su Patini pittore della sventura e del cervello, rispetto a quel "campione superiore della pianta uomo ... ingenuo saggio dell'uomo primitivo" che era Michetti ("L'arte tua è stata ora una protesta, che ha scosso la gente di pensiero, ed ha spaventato la gente di piacere. Completa questa commo- zione, di modo che l'arte, fatta preghiera, muti quello spavento in una convinzione, che si traduca nel provvedimento").

16. "Oggi il tutto è stato tolto dalla chiesa e venduto, l'altar maggiore portato a Bucchianico, altri altari a mosaico si trovano nella chiesa di Serramonacesca, le campane a Chieti. Non restano quindi che le mura, una bellissima porta, il campanile, un chiostro a metà distrutto ed invaso ogni giorno più dalle acque del fiume Alento".

17. La citazione precedente è a p. 236. A p. 90 si parla dell'ambone di Moscufo "nascosto in una remota chiesa rurale, ridotta oggi a camposanto, in luogo umido ed oscuro", a p. 108 dello "stato miserando" di S. Clemente a Casauria ed a p. 242 di quello analogo delle pitture di Cellino (in *ibidem* l'episodio del parroco che s'è servito d'un dipinto per farne la parete di un confessionale "e fattovi praticare nel mezzo un grosso foro ... se ne serve ora per ascoltare le peccate delle sue belle penitenti") ed ancora a p. 244 del "deplorabile ed indecoroso abbandono" in cui giace S. Clemente a Vomano, mentre a p. 248 si stigmatizzano non meno vivamente i marmi e le dorature che l'arcivescovo Luigi Ruffo Scilla ha fatto mettere nella cappella del Sacramento della cattedrale di Chieti. Si ricordi che nel frattempo Tommaso Gentile, allievo del Duprè, sta restaurando per incarico governativo la facciata aquilana di Collemaggio, e con intenti arditissimi, che la *Gazzetta di Aquila* 1° - 2 settembre 1882 sintetizza nel completamento del rivestimento di pietra bianca e rossa, nel restauro del portale maggiore con foratura del rosone, nell'applicazione di cristalli colorati ai tre rosonei, nella costruzione di un basolato davanti alla facciata, da chiudere con una balaustra di ferro e tre porte, nella rifazione delle sei statue a grandezza naturale della facciata con mensole e pinnacoli, e delle statuette delle nicchie.

18. *Op. cit.* pp. 138 - 139 per cui vedasi l'appendice.

19. La gente abruzzese, leggiamo in *op. cit.* p. 11, prorompe "qui in un pittore meraviglioso, in un poeta gentile, là in un veggente speculatore dei cieli, in un dotto ricercatore della umana salute nella umana infermità".

20. Riportiamo in proposito in appendice le pp. 210 - 212 dell'*op. cit.* del Levi ed un sonetto di Raffaele Petrosimolo apparso sul *Giornale di Chieti* 15 ottobre 1882 e dedicato a D'Annunzio, ai pari del settimo dei sonetti sulla madre morta facenti parte della raccolta *Fiore di spine* che il pescarese Garibaldi Bucco stampava presso il Carabba di Lanciano e su cui vedi *L'eco dei giovani* 15 novembre 1882, un mensile chietino che nel fascicolo successivo avrebbe ospitato *Davanti a un teschio di donna* di Giacomo Pellicciotti.

21. *Op. cit.* pp. 53 e 190, quest'ultima, puraltro, molto riduttiva su Castellammare rispetto alle attrattive più "spontanee" presentate da altre spiagge abruzzesi. Si veda sul *Giornale di Chieti* 23 luglio 1882 una corrispondenza da Francavilla, dove si pensa ad un

piano regolatore ed al miglioramento dell'illuminazione a gas, ed intanto s'illumina la passeggiata fuori porta S. Franco, adornandola con la fontana ed i sedili di legno, e rallegrandola con la banda due volte la settimana, si apre in piazza un caffè con un bigliardo e si procura un pianoforte per il casino. Richiama invece all'atmosfera di Collemaggio la corrispondenza pescarese all'*Operaio* del 26 novembre, dove si parla di una donna sessantenne abitante presso la chiesa di S. Rocco che due volte al giorno parla con gli angeli ed una alla settimana con la Madonna, annunziando castighi "fino a muovere ad un pazzo pianto quella gente gonza, la quale raddoppia il dolore allorchè costei comincia a farsi de' strazi, e così, dopo compiuta questa ridicola scena, si appresta a farsi baciare il piede".

22. *Gazzetta di Aquila* 28 - 29 agosto e 11 - 12 settembre 1882.

23. *L'Operaio* 12 febbraio, 26 marzo e 3 settembre 1882.

24. Se ne veda la lettera in *Gazzetta di Aquila* 30 - 31 agosto 1882.

25. Datando la prefazione 3 giugno 1881 il Finamore precedeva di alcuni mesi quel che avrebbe scritto Francesco Vicoli alla vigilia della morte (*L'Abruzzo* 15 gennaio 1882 *Del raccogliere le popolari tradizioni abruzzesi*): "Ogni paesello ha la sua tradizione. Il poeta che la vestisse con semplici forme diverrebbe in breve popolare, perchè il poeta domestico è lo storico e l'educatore del popolo. E che anche le raccogliesse nella loro ingenuità, e le unisse in un volume, farebbe opera utile alla storia, alla morale - sic! - ed alla linguistica, e certamente non delle meno piacevoli alla lettura". Il Finamore, quando a lui, a parte le considerazioni sulla novella "epopea embrionale" in quanto "momento infantile, irriflesso, nella evoluzione dello spirito", mostrava chiaramente di voler presentare la sua fatica essenzialmente come "un altro contributo agli studi di dialettografia patria" dopo il *Vocabolario dell'uso abruzzese*.

26. Vedine il testo in opuscolo presso il Carabba e giornalmisticamente nella *teramana Provincia* il 14 e nell'*aquilano Popolo Vestino* il 20 maggio, con l'importante replica dell'*Abruzzo* 11 maggio 1882, per cui, e per la cornice dell'argomento, si veda la mia *op. cit.* pp. 102 - 103.

27. Era in corso con mezzi ordinari, sulla Roma-Sulmona, l'allestimento della galleria di monte Bove, mentre quella di Cocullo era stata affidata alla perforatrice meccanica dell'impresa di Enrico Campos (*L'Abruzzo* 17 dicembre 1882). Anche sull'Aquila-Terni, appaltato in gennaio il tronco tra Rocca di Corno e Borgovelino, fervevano i lavori, col luttuoso episodio di tre morti alla galleria di Scantrone (*Il Popolo Vestino* 29 luglio 1882). La *Gazzetta di Aquila* del 29 - 30 maggio segnalava la presenza in città di "alcuni signori capitalisti" per una ferrovia a scartamento ridotto per Teramo, vivamente propagata da Ernesto Narci, e da collegarsi alla propaganda alpinistica che Ettore Manfredi veniva contemporaneamente svolgendo sul *Corriere Abruzzese*.

28. *Op. cit.* p. 9.

29. *Lustra scarpe*, apparsa sulla *Gazzetta di Aquila* 4 - 5 gennaio 1882, ed ambientata nel "cortilaccio" napoletano di S. Domenico Maggiore, a tinte risentitamente veriste nella descrizione del gergo raccogliatore d'immondizie, non fa parte né di *Trece nere*, che il Treves avrebbe raccolto a fine 1882 (e dove appare invece *Zingara*, che la *Gazzetta di Aquila* aveva cominciato a pubblicare il 26 - 27 maggio) né di *Cicuta*, che è del 1884.

30. *Un'altra pagina del mio giornale* in *Gazzetta di Aquila* 27 - 28 gennaio 1882 si rivolge a Stecchetti: "Sentirei di mentire se affermassi che l'arte tua sia la vera... Aborro le laidezze che tu vai discorrendo in essa coll'aria di apologista e di poeta". Si vedano anche in *ibidem* 8 - 9 marzo *Bozzetta*, quanto mai conformista, tra lo stornello della spogliatrice e l'augurio del vecchio contadino, e gli articoli del giugno *Educhiamo il popolo!*

31. *Il Gran Sasso* 9 e 12 febbraio 1882 *A proposito di verismo e di veristi* - *Carte* sulla "fillosera" di Stecchetti, che non durerà neppure un decennio, mentre quella manzoniana s'è protratta per mezzo secolo "ed anche ora abbiamo il sentimentale e piagnucoloso Edmondo De Amicis, che dicesi sia l'ottimo manzoniano, ed io, non essendo mai riu-

scito ad avere dall'ammirazione per questo beniamino dei critici e dei letterati italiani, ho per lui quel vago senso di gratitudine che si ha per l'ultima pagina di un libro noioso". Sul medesimo bisettimanale aquilano, che sarebbe finito di lì a qualche giorno, e la cui redazione significativamente si dissociò dal giudizio del Pica sul De Amicis, si veda il 26 gennaio una recensione di Giovanni Setti, insegnante di latino e greco al liceo, alla versione del platonico *Convito* eseguita da Francesco Aeri "come riprova... contro i veristi filosofi, politici e poeti" (anche *La Provincia* se ne occupa a Teramo il 22 gennaio, auspicando peraltro un'interpretazione "più spirituale" di Platone). Sempre il Setti riferisce nella *Gazzetta di Aquila* 26 - 27 luglio 1882 sull'ascensione da lui compiuta il 9 dello stesso mese al Gran Sasso in compagnia dello studioso Eberhard Gothein, il celebre studioso del Rinascimento meridionale.

32. Del primo si veda *Il molino di Roccause*, poi più noto come *L'assalto al molino*, che la *Gazzetta di Aquila* finisce di pubblicare il 21 luglio - 1° agosto 1882, di Turgenev, in traduzione dal tedesco. *Il primo amore*, che comincia ad apparire il 19 aprile sul *Corriere Abruzzese*. Una chiara derivazione "alla maniera di Zola" è quella di *Renaggio fatale* il racconto che la *Gazzetta di Aquila* avrebbe finito di pubblicare il 20 - 21 agosto a firma di Giorgio Palma, il noto pseudonimo di Emilia Luzzatto, notissima traduttrice del romanziere francese.

33. Mi riferisco a *La difesa di Montorio - storia abruzzese del secolo XV* che *L'Abruzzo* cominciava a pubblicare col capofoglio 1882 e che l'Achilli di Urbani avrebbe raccolto in volume nel 1887 con una significativa lettera, datata dicembre 1879, di Aurelio Saffi all'autore ("Descrivete passioni, costumi, fatti storici, con affetto patrio, e ricordi domestici della natura de' luoghi dove collocate la scena del racconto, che attrarrebbe l'attenzione dei lettori, se vi vien fatto di trovare chi ve lo stampi").

34. *La libera pensatrice* comincia a stamparsi sull'*Abruzzo* 5 novembre 1882, subito dopo che l'autore ha pubblicato con Giustino Ricci a Chieti il racconto *Paolina - Storia contemporanea*, e subito prima del suo intervento nel numero natalizio dell'*Abruzzo*, dove la ricorrenza cristiana è definita "festa della pappatoria", ma anche De Nino, discorrendo delle apparecchiature sceniche, i cosiddetti "talumi", di Orsogna, conclude che ad essi "guarda il prete con epieurea compiacenza, perchè a lui, di regola, spetta tutta quella grazia di Dio".

35. "L'arte che si ribella alle tradizioni e si fa nuova nella verità, la filosofia che si fa matematica e trova la proporzione dell'esistenza umana, ed il popolo che applaude al filosofo del nuovo pensiero, ci avvertono che tutto ciò è saffio potente di vita nuova, potentemente sentita, ed è auspicio di grande avvenire" (*Il Popolo Vestino* 7 maggio 1882).

36. Si veda per tutti *Il Corriere Abruzzese* 5 aprile 1882. Più interessante la biografia, dovuta a Lorenzo Stoppato, un insegnante scienziista ma in senso spiritualista ed anticarducciano a forti tinte conservatrici (*Giornale di Chieti* 28 maggio 1882 per l'inno *Al Pensiero* e 4 giugno per una lunga conferenza *Il popolo e i libri che legge*, *Gazzetta Abruzzese* 4 luglio 1882 per le quartine improvvisate durante la visita di Cecchi) che il *Giornale di Chieti* pubblica tra il 25 marzo ed il 21 maggio 1882, facendoli precedere dalla nota del Carducci per l'edizione Barbera, che si conclude con un richiamo a Rossetti in chiave forse implicitamente antidannunziana: "C'è in lui qualche cosa d'informe, di abbozzato, di primitivo, e non è forse molto lontano di lì che deve rompere la fonte dell'arte nova".

37. Sarebbero stati raccolti dal Cesari di Ascoli nel 1883 col titolo *Aprutum - Poesie e leggende*. Il Casella si sarebbe rifatto vivo nel 1910 a Napoli, stampando col Ricciardi il carteggio tra Giannina Milli e la contessa Chiara Maffei. La citazione del testo è nel *Corriere Abruzzese* 13 dicembre 1882.

38. Non è un caso che la *Gazzetta di Aquila* 20 - 21 gennaio 1882 riporti una conferenza teramana di Gennaro Della Monica per dissuadere gli operai dal mandare i figli

alle scuole classiche, dove diventavano degli spostati. In provincia dell'Aquila non si va infatti al di là del paternalismo salomonese, posto sempre all'ombra confortante di Panfilo Serafini (*ibidem* 2 - 3 gennaio e 19 - 20 luglio 1882) e persino un grosso episodio come l'invasione del municipio di Navelli, il 23 luglio, con repressioni ed arresti, viene liquidato, in poche righe (*ibidem* 28 - 29 luglio 1882). Di molta importanza, viceversa, ma circoscritta all'atmosfera proprietaria e notabile, è la polemica di Vincenzo Cerri e Rosato Sclocchi contro le conseguenze del prosciugamento del Fucino operato da Torlonia, per cui sono costretti a rimandare a quanto ne dico in *Fucino ieri 1878 - 1951*, Aquila, 1978, pp. 30 - 35, mentre non superano l'ambito blandamente riformistico, benché informato e serio, con citazione da Bertani e Lombroso, gli articoli che Antonio Marchi viene scrivendo sul *Popolo Vestino* tra il marzo ed il luglio 1882 sull'accattonaggio e la questione rurale.

39. "Il nostro è essenzialmente ladro e poi ha troppe occasioni per esser tale .... Io auguro al contadino pretuziano di rimaner sempre nella sua ignoranza, che in questo caso deve chiamarsi felice ..... Io vorrei che il contadino non si allontanasse un giorno solo dal suo podere ..... La poltroneria è il nostro male, e la cagione degli altri mali ..... La seconda cagione sono le tasse ... La terza .... la molteplicità eccessiva de' matrimoni" (*La mezzeria nel Pretuzio preceduta da alcune considerazioni sulle condizioni economiche dei contadini pretuziani*, Firenze, Barbera, 1882 pp. 27, 30, 31, 33, 37, e 42; l'opuscolo è in replica alle *Condizioni economiche ed amministrative delle province napoletane* del Franchetti, di cui documenta effettive gravissime carenze d'informazione, e risponde ad un'autentica sfida lanciata dal Sonnino sulla *Rassegna Settimanale* 1° maggio 1881). Di particolare importanza è la recensione che il 23 luglio 1882 l'organo moderato teramano, *La Provincia*, dedica al Savini, rimproverandogli "la poca fede che egli ha nello Stato come moralizzatore ed educatore. Noi viceversa crediamo che questa è funzione dello Stato ..... Vorremmo il grosso proprietario non padrone solo ma padre, insegnante, educatore dei suoi contadini" (e qui l'esempio inevitabile di Giuseppe Devincenzi sulle colline di Cologne, portato anche dal Savini).

40. "Vedete Alfredo Cappellini - leggiamo a p. 17 *La tempesta dei morti* - freddo, impassibile, col più dolce sorriso sulle labbra, colla fermezza del martire, collo sguardo intenso verso la riva, dare l'estremo addio alla madre, alla Patria ..... vedetelo come attende la morte!" (prendiamo occasione da quest'evocazione dell'eroe di Lissa per ricordare un altro resoconto del brindisi di Gabriele a villa Coppa, quello del *Giornale di Chieti* 12 settembre 1882: "Furono molti i brindisi e, si capisce, tutti rivolti al porto canale ed alla prosperità degli Abruzzesi: uno ripeté quell'intonazione, e fu Gabriele D'Annunzio che bevve alla memoria di Giovanni Chiarini cavaliere della scienza"). Quanto ad Albi, *Sul Gran Sasso d'Italia - Note e ricordi*, a p. 65 sgg. dell'*op. cit.* (che si andava pubblicando contemporaneamente sulla *Gazzetta di Aquila* tra il 20 - 21 settembre ed il 15 - 16 novembre) è interessante sia per la presenza di Alessandro Rossi, il celebre industriale ed economista, a fianco del Della Monica e di Gregorio De Filippis Delfico tra gli escursionisti, sia per il bozzetto verista dell'inevitabile Menica (la medesima protagonista di una novella di Pier Vittorio Carlomagno in *ibidem* 12 - 13 giugno 1882) sia infine per la complessiva presentazione "mitologica" della montagna, analoga a quella in grazia della quale Raffaele Persiani proponeva d'isciversi nel granito una lapide per Vittorio Emanuele "opera di Dio ... senza interessate gare, più o meno artistiche, senza concorsi a premio" (*L'Abruzzo* 8 gennaio 1882). *Iacopo Lungro* in *op. cit.*, p. 117 sgg. è finalmente l'uccisore del barone Maffio di Cinquepulci in uno sfondo di corruzione politica ed ambientale a fortissime tinte.

41. *Op. cit.* pp. 23 sgg.

42. *L'Operaio* 3 settembre 1882 *Per chi vuol emigrare*: "Operaio, a voi una volta io pure avrei consigliato di fare una scappatina in America: oggi invece vi consiglio di ri-

manere in Italia, che, se volete, il lavoro non vi mancherà".

43. "La febbre gialla non sarà inesorabile come la pellagra - grida Antonio, il protagonista, nell'atto di emigrare - Alle nostre proteste, al nostro grido di pane e lavoro avete risposto con tante faciliate! E volete lagnarvi se ce ne andiamo?" mentre l'agente Gianfelici decanta il Brasile "terra delle miniere d'oro e d'argento", il medico Roberti assume un ruolo vagamente alla Bertani ("Essi desertano un paese che nega loro un pane, ..... Gridano: l'Italia si spopola; migliaia di braccia desertano questo paese essenzialmente agricolo, e vorrebbero, per impedirlo, magari che i contadini tornassero servi della gleba!") e Stanislao dissuade vivamente all'emigrazione, in termini che Antonio, nel finale, avrebbe riecheggiato quasi alla lettera ("Venite ora voi, difensori dell'emigrazione, voi, incettatori, agenti, compagnie, venite a vedere quanti dolori, quanti affanni avete dispensato! .... Ah, l'emigrato .... gli ingannatori .... i mercanti della nostra patria .... i vendicatori del nostro sangue ..... levate le tenebre ... scovatevi ... la mia ultima parola". Eugenio Cerulli, sul *Corriere Abruzzese* 25 novembre 1882, liquidava Albi come scrittore in termini estetici che si direbbero diannunzianeggianti, notando che egli "volle, ma non poté riuscire artista, che per me è un sognatore ad occhi aperti, studio, studia, ma lo studio non trasforma l'indole, non crea l'immaginazione".

44. "Abbondante di scerzi, di varietà impertune, quest'opera dimostra che il Verdi smarriva da quell'epoca il suo carattere distintivo, quella velocità di stile, quell'incenso concitato, determinato e sicuro, che si fa padrone del senso anche quando non accontenta l'intelletto" (*Gazzetta di Aquila* 30 giugno - 1° luglio 1882 al termine di una stagione verdiana che aveva visto in scena anche *Traviata* ed *Ermioni*).

45. L'opera di Donizetti era data a Teramo insieme con *La forza del destino* e con *Il paria* del Villafiorita, uno dei molti melodrammi esotici dell'epoca, e vi si soffermava soprattutto, nell'aprile 1882, *La Provincia* col suo critico Francesco Verna (*Siebel*). Quanto a Meyerbeer, egli era di scena a Chieti nelle medesime settimane con a fianco *La muia di Portici* dell'Auber.

46. Se ne rappresentavano rispettivamente la *Messalina* nel febbraio ad Atri, *Il codicillo dello zio Venanzio* nella medesima stagione ed *Il giovane ufficiale* in novembre all'Aquila, pochi giorni prima del *Cantico dei Cantici* di Cavallotti la cui prima assoluta al Valle era dell'ottobre 1881. *Dora e Divorziamo* di Sardou e *Le dita di fata* di Scribe nel dicembre a Teramo, insieme, s'intende, col repertorio popolare d'occasione, da *Le due orfanelle* a *La capanna dello zio Tom*, fino ai gatti e saltimbanchi che mettevano in scena *Don Piripicchio Lenticchio*, *Il campanello dello speziale* e farse del genere. Tra gli autori abruzzesi, si mantenevano all'ordine del giorno i chietini Pietro Saraceni e Giustino De Sanctis, a buon livello nazionale, il primo col dramma *Fata*, che veniva rappresentato al Gerbino di Torino ed a Mantova dalla compagnia Pietriboni (*L'Operaio* 29 gennaio e *L'Abruzzo* 28 maggio 1882), il De Sanctis con la commedia *Le manine educatrici* andato in scena al Nuovo di Firenze con la compagnia Udina (*L'Operaio* 5 febbraio 1882).

47. *Gazzetta di Aquila* 10 - 11 marzo e 15 - 16 settembre 1882.

48. *L'Abruzzo* 1° gennaio 1882 recensisce *Di un antico sepolcreto presso Chieti* e dà notizia sugli scavi che si vanno copiando in agri di S. Cecilia e Torrevecchia nelle proprietà Olivieri e Bassi (*ibidem* 5 marzo 1882) mentre l'8 aprile è il Lancellotti stesso ad illustrare l'esigenza di scavi sistematici in città sul *Giornale di Chieti*.

49. L'espressione è nel *Corriere Abruzzese* 26 aprile 1882 Ciecchitti Suriani, che dall'86 al '90 avrebbe insegnato al liceo dell'Aquila, per poi trasferirsi a Fano, scrivendo un manuale scolastico, *La religione della scienza* molto elogiata dal Labanca e *La tirannide sociale*, che delineava in campo politico una sorta di radicalismo legalitario alla Baccarini, trattava sull'*Abruzzo* 28 e 31 dicembre 1882 di *Carlo Darwin e la trasformazione della specie* concludendo così: "Il darwinismo ha prodotto i suoi funesti effetti scientifici, letterari, morali e sociali ... distruggendo il concetto di autorità e indebolen-

do la fede in ogni ideale. .... I giovani, prima di rigettare la nostra nobile tradizione per accettare ad occhi chiusi le negazioni straniere, la meditino con affetto". Quanto al canonico Mambelli, insegnante di filosofia e matematica nel seminario di Atri, le sue voluminose *Lezioni di filosofia del diritto*, che sarebbero state stampate nel 1885 dal Tropea di Catania, venivano annunciate sul *Corriere Abruzzese* 8 aprile 1882 con le espressioni che si sono sunteggiate nel testo. Finalmente, *Il Giornale di Chieti* 28 luglio 1882 segnala l'opuscolo *L'oggetto della sensazione* del Lanciano, pubblicato a Milano.

50. Se ne veda soprattutto un'ampia recensione di Pietro Pinton sul *Corriere Abruzzese* 4 febbraio 1882.

51. *Artisti abruzzesi dagli antichi a moderni. Notizie e documenti* si annunziano sul *Corriere Abruzzese* 2 dicembre 1882.

52. Interessante e significativo in proposito è un opuscolo di Giulio Marconi, direttore delle scuole tecniche di Sulmona, dal titolo *Il giovinetto abruzzese guidato allo studio della sua regione*, Aquila, 1882, sia per l'insistenza sul tradizionalismo ed il primitivismo degli abruzzesi, sia per l'accento all'Agro Romano come "sepolcro" per molti contadini, sia soprattutto per il ricordo della grande frana dell'anno precedente a Castelfrentano, per la quale "pare che l'intero paese sia destinato a scomparire" (*op. cit.*, pp. 13 e 23).

53. Un altro quadro assai rappresentativo del gusto dell'opera sollevava nel frattempo le più accese polemiche, il giudizio di Bruto Maggiore del Della Monica per l'aula della corte d'assise in Teramo.

## APPENDICE I

## GAZZETTA di AQUILA

15 - 16 maggio 1882.

G. D'Annunzio - *Terra Vergine* - Roma, A. Sommaruga e C., 1882.

Son nove bozzetti, la più parte pubblicati già in giornali letterari, ed ora raccolti in elegante volumetto da Sommaruga, l'editore oggi in voga, che è in via di dare il gumbetto a Zanichelli.

Il perché del titolo *Terra Vergine* non è ben chiaro: porta lo stesso titolo il primo bozzetto, ma questo niente scapiterebbe se s'intitolasse *Fiore o Tulespre* o che so io. C'è chi pensa che quel titolo è stato messo lì per dire al lettore: Ecco, vi presento artisticamente una regione sconosciuta: son paesaggi e tipi abruzzesi non ancora noti, son studi fatti sul luogo, in quel tratto dell'Abruzzo che si stende tra Francavilla e Castellammare e che dall'Adriatico va su fino alle falde della Matese, risalendo la Pescara. E la dedica a Giovanni Chiarini, morto nel cuore dell'Africa per scoprire terre vergini, potrebbe anche avvalorare questa ipotesi.

Ma io non mi ci so acconciare, perché quel titolo, così spiegato, mi avrebbe tropp'aria di pretesione, e D'Annunzio è troppo ingenuo e modesto per credere o lasciar credere che con questa pubblicazione tenti davvero svelarci un pò di terra vergine - messo che l'Abruzzo sia ancora terra vergine.

Ma che serve fantasticare intorno ai fini riposti d'un titolo, che potrebbe non essere mai stati nella mente dello scrittore?

Son belli codesti bozzetti? Ecco ciò che promette - parmi.

E belli sono, a mio credere, se bello si vuol chiamare ciò che è piacevole a leggere: e non sono, se per bello s'ha da intendere *artisticamente perfetto*!

Tutti e nove han questo di comune che son pensati e scritti con anima di giovane poeta, con coscienza artistica della natura esterna e pennelleggiati con colori vivissimi, ma senza studio accurato psicologico, senza preparazione dei *documenti umani* - per usar la frase di recente trovata. - La natura si presenta agli occhi dello scrittore, come a pochi fortunati artisti; e lo scrittore se ne commuove, se n'infiamma, e ritraendola riesce a farci impressione: ma i sentimenti del cuore ne' loro svolgimenti, nelle loro gradazioni, nel loro insieme non sono con pari fortuna colti e studiati, e la fusione di essi in tipi originali manca affatto. Dopo la lettura, diletta per smaglianti immagini e novità di descrizioni, non resta nella mente un carattere vivo, scolpito, e se adoperi la critica, i protagonisti ti diventano falsi ed impossibili.

I cinque bozzetti *Delfino*, *Cincinnati*, *Campani*, *Toto* e *Fra Lucerta* sono ricamati sullo stesso canevascio - l'amore sfortunato - ed hanno catastrofi che si assomigliano tanto da parere convenzionali e manierati. *Delfino* sgozza il rivale e s'annega; *Cincinnati*, impazzito per amore, finisce sfracellato sotto la locomotiva, dopo aver preso uno schiaffo da una donna, che crede la sua Tresa; *Biasee* s'impicca, perché gli muore di vaiolo la bella; *Toto* cade sulla neve, perché gli è morta irrigidita fra le braccia la fanciulla che sola ha amato al mondo, fra *Lucerta* resta lì lungo stecchito al seguito di convulsioni erotiche, pronunciando il nome di quel tocco di contadinotta, che gli ha messo il sangue in ebullizione ed ha riso della sua testa calva. È una moria per amore, che se davvero stesse fra i nostri villani abruzzesi, buonanotte signori! non si peschierebbero più pesci, né si mieterebbero più grani, per manco di braccia.

Ma, intanto, chi bada a codesto, leggendo i bozzetti? E chi bada all'assenza di ogni favola in *Fiore fiutelle* e in *Lazzaro*, che son due tozzi di penna buttati lì senza principio né fine? I colori del dipinto, l'occhibagliolo della cornice danno il fascino, e alle incoerenze del soggetto non si pensa neanche. Leggendo questo volumetto a volta ti par di guardare un quadretto di Michetti, a volta di par d'essere innanzi a un gruppetto di *Barbella*, a volta un certo periodare meraviglioso per armonia ti fa pensare a una canzone abruzzese musicata da Tosti. Gli è che D'Annunzio ha comuni con questi tre artisti abruzzesi le qualità artistiche fondamentali, ed è nato fatto per compiere la quaderna.

E quando chiudi il libro, se un carattere non ti si fissa nella mente, ti si ripresenta però la bella descrizione d'una alba di giugno (pag. 25), e quella d'un mattino domenicale (pag. 61), e rivedi *Mena* che canta (pag. 86 e 87), *Mingo* che fa la dichiarazione a *Vespa* (pag. 101 e 104) e la *Gatta* che s'aggira presso al mare in tempesta (pag. 106) e conchiudi: prosa siffatta non se ne scrive molta in Italia oggi.

La lingua è purgata, e più sarebbe, se l'amore del nuovo non trascinasse l'autore a qualche neologismo superfluo e a qualche contorcimento di frase troppo ardito.

Oh! sempre avanti, D'Annunzio, sempre avanti: il cammino è lungo, ma chi ha i garretti saldi come te non deve fermarsi per via. Le promesse date co' tuoi lavori giovanili debbono essere attenute. Dopo i bozzetti, che teniamo esecuzioni per addestrare la mano, vogliamò il quadro - l'opera d'arte.

APPENDICE II  
CORRIERE ABRUZZESE

21 giugno 1882

*Terra Vergine e Canto novo* di D'Annunzio - *Il Primo Passo*: note autobiografiche di Carducci, d'Ancona, Mantegazza, Guerrini ecc. - *Il Discorso* di Carducci per Garibaldi - *Una lezione bene scelta*.

Ciascuno di noi è in obbligo di conoscere il D'Annunzio, perché abruzzese: per chi noi conosca dirò che è giovanissimo, non ancora ventenne, sottile, nervoso, con certi occhi, che non sono niente affatto di falco, capelli neri, anzi nerissimi, cadenti a riccioli sulla fronte, e quarto alla già triade di artisti: Michetti, Tosti, Barbella. A diciannove anni è già sugli scudi, il suo nome lo si mette come fosse la cosa più naturale del mondo vicino a quello di Carducci, Guerrini, Mantegazza, Rapisardi; non di rado lo si dice genio addirittura. Chi scrive è un ammiratore dell'ingegno del D'Annunzio, quindi non potrà dirsi sospetta la sua parola. Non voglio giudicare la sua prima colpa letteraria commessa a sedici anni con la pubblicazione di un libricolo di versi, che erano una cattiva copia del canzoniere dello Stecchetti. D'allora ad oggi il passo è gigantesco, avendo col *Canto novo* e la *Terra vergine* mostrato dov'è tutto il suo ingegno. Unica fonte di poetica ispirazione per lui è il mare che canta in calma ed in tempesta, popolato di lapislazzuli, d'oro, d' ametista e che so altro, la metrica, la nuova, che maneggia con una certa perizia; il verso lo compone bene, nelle immagini è ardimentoso, talvolta un pochino seccantista e monotono; ma l'effetto del fascino subitaneo per altro lo ottiene, e non è poco. Conosce un gran segreto, la fosforescenza dei colori, ma gli manca l'arte nel disporli, i suoi quadri sono arruffò di carminio e di giallo, di verde mare e di azzurro smagliante come nei quadri del Michetti; ma la bizzarria piace perché sa di ribellione. Biasimo una sol cosa a suo riguardo, il catubar forte della Stampa più o meno interessata da intronarne le orecchie fino ai dormienti dell'Apocalisse. È bene questo, domando io? la buon'anima di Settembrini ci soleva dire che la lode esagerata è sottilissimo veleno per la gioventù. Il D'Annunzio, che è giovane di molto ingegno, dovrebbe tenere a mente queste parole e studiare invece di correre in Sardegna per sciuparvi inutilmente la sua vena di artista. Lo si conosce di già, ed è moltissimo all'età sua; si eclissi per un momento; ad un raggio di sole che torna dopo parecchi giorni di nebbie profonde, si benedice. Tratteggiat così a grandi linee la sua maniera nel *Canto novo*; *Terra vergine* ha meno pregi, e più difetti di quello: è un prosa convulsa e mi dà l'idea di una fanciulla che, accesa di desio, seminuda nel sonno si divincoli sopra un campo di papaveri e di fieno!

## APPENDICE III

## ABRUZZO FORTE E GENTILE

pp. 138 - 139

pp. 210 - 212

Chiesa, casa, bottega, mercato. Mezza campagna abruzzese è scesa a vendere in questi di il ciuccio, la vacca, il porco. - La gran piazza, le vie minori han brulicato sinora di pittoreschi costumi, di forme sode e potenti, di urti, di grida.

Tramonta, e il campo di Fossa è ora un brulichio di carri campestri, a tonde, a cuscini, su cui famiglie intere sen vennero alla fiera, su cui famiglie intere agglomerate in sessi ed età faran stanotte per migli la via buia, fra gli ardori del sangue, ed il tanfo dei cibi ingoiati, e le immagini della festa, sotto la protezione delle corone, delle medaglie e della bambagia benedetta.

E la folla dei contadini s'affretta in chiesa a stropicciar quelle corone, quelle medaglie, contro le casse delle sante reliquie, mentre in un angolo un bimbo si riempie alla poppa materna, e un altro si vuota; e le vecchie accasciate s'addormentano sui gradini; e dal deposito del Santo due ufficiali del Municipio, devoto alla festa per l'utile, distribui-

sono tanta bambagia benedetta da turar le orecchie allo stesso Progresso; e monsignor arcivescovo officia all'altar maggiore; e le note dell'organo si sposano alle voci dei mercantini che richiamano la folla che parla, sculpita, s'affretta, mangia, compra, vende, s'urta, s'ingiuocchia, prega, mentre l'osservatore si muove silenzioso tra questo spettacolo d'altri tempi, e l'amico cane filosofeggia a sua posta, sdraiato sul suolo ospitale.

Ma usciamo. La vasta spianata s'è gremita, al sole cedente che scherza sui vivaci colori dei più pittoreschi costumi, disposti a gruppi, a macchie, a file, a frotte, sui vari rialzi del terreno; e, mentre s'annega nella incolore folla borghese che ne occupa il mezzo, finisce a brillare sulle bardature degli aristocratici cavalli a un lato allineati, dai cui cocchi le dame della città ascoltano disattente le chiacchiere dei damerini,.....

In Gabriele D'Annunzio, la letteratura di paese non fu, invece, calcolo, calcolo fortunato come in Verga, sfortunato come in altri: in Gabriele D'Annunzio, la letteratura di paese è istinto.

Natura vergine, la vergine terra doveva naturalmente avere per lui un linguaggio attraente e imperioso ad un tempo. Ed egli, coi grand'occhi che sorridono in quella sua faccia che è la bontà e la bellezza della verginità appunto, e che però fa pensare, fra la speranza e il timore; con quei grand'occhi, che, ingenui e primitivi, si affacciavano alla vita, nel suo paese, del suo paese, guardò e vide - e dallo sguardo, il pensiero.

Ma nella terra, egli vide, insciente, se stesso, e nei ritratti della sua gente, egli mise senza volerlo, senza saperlo, tutta quella parte di vita, di verità, d'idealità che è in lui, si da confondere l'oggetto col soggetto. Tutto quel suo vitale di cui egli fa, scrivendo, uso ed abuso, non è soltanto quel dei boschi e del mare, delle greggi e del contadino: è il suo vitale che bolle e s'agita nel suo giovane e sincero organismo, e che, trovando nella sua forma fisica, gentile e minuta, espansione insufficiente, gli invade il pensiero, d'ond'esce in tante linee, in tanti colori, da confondere le linee e i colori che il paese consiglierebbe naturalmente alla sua tela.

Epperò *Terra Vergine* non è Abruzzo qual'è: ma quale appare ai suoi occhi, qual'egli lo vede.

Cessa, giovinetto gentile, di violar poesia, per indurla ad essere prosa. Mentre sarai così, in poesia, poeta, l'abituerali a sciogliere il realismo della prosa da ogni idealismo personale, e diverrai, come poeta prosatore.

Cessa, e rammenta inoltre che quanto basta al genio di quella pittura che ti abbaglia e ti ammalia, per la letteratura non basta.

## APPENDICE IV

## GIORNALE DI CHIETI

15 ottobre 1882

A

Gabriele D'Annunzio

Sonetto

*Excelsior*

Perché frenando il giovanil bollore  
Coi lacci al piè l'affanni a falsa meta,  
Se tanta chiudi poesia nel core  
Che in te spera l'Italia il suo poeta?

Perché il metro di Dante, e del cantore  
Di Laura spregi, e a te la rima è vieta?  
Perché canti in esametri l'amore  
E i sogni azzurri della tua pineta?

Forse nei giambi tuonano più audaci  
Del Carducci gli sdegni, e un pregiato  
T'è l'ardir, che sul Satana lodiamo?

O forse a Lilia chiederai tu baci  
Latinamente, e ti saria più grato  
DILIGO TE dal caro labbro o T'AMO

Raffaello Petrosimolo

FRANCO DI CARLO

### *Canto novo* e la poesia d'oltralpe (Lo "stile" del "primo" D'Annunzio tra classicismo, naturalismo e decadentismo)

Dopo le prime esperienze poetiche post-adolescenziali (*Ode a Re Umberto* e *Primo Vere* del 1879, *In memoriam* del 1880), ancora legate, sopra tutto a livello metrico-linguistico, alla lettura ed alla assimilazione della poesia "barbara" di Carducci, *Canto Novo* (1882) rappresentò per il "giovane" D'Annunzio, con tutto il concomitante e lussureggiante bagaglio vitalistico e sensual-naturalistico oltre che mondano-letterario della sua vicenda esistenziale ed espressiva, la necessaria premessa, sul piano sia stilistico che ideologico, della sua futura *vis* lirica e della sua poetica, i cui maggiori esiti furono raggiunti con le *Laudi* e, in particolare, con *Alcyone*.

In *Canto Novo* (che, non si dimentichi, uscì nello stesso anno dei "racconti" di *Terra Vergine*, a dimostrazione di una duplice, ma unitaria, ispirazione poetica-narrativa e lirica), pur restando vivo il richiamo alla patria fisica considerata nella sua doppia valenza e funzione, di paesaggio naturale e di simbolo antropologico, ma non etico, di un'umanità sensitiva e primitiva, primordiale e innocente, anche se sofferente, la poesia di D'Annunzio si apre ad influenze e presenze, a riscontri e confluenze, in particolare sul versante ritmico-espressivo della "forma" poetica, che la pongono, sul finire del secolo XIX, sul crocevia di un'esperienza creativa triplicemente strutturata: lo "stile" aulico, classicheggiante, di memoria carducciana, si fonde con un'invenzione musicale venata da forti suggestioni sensoriali (visive, olfattive e auditive) e pittorico-de-

scrittive, coloristiche, cui non è esente, però, l'amore sensuale e decadente per la parola in quanto mezzo misterioso di connubio totale con la natura e il suo paesaggio.

Classicismo e naturalismo, estetismo e decadentismo simbolistico, si uniscono, così, nella poetica dannunziana del "bello" e del "vero", dove la percezione sontuosa ed esoterica, ma anche passionale, della relativa padronanza dello "stile", conducono il poeta ad una "eloquenza" (ravvisabile anche nelle novelle "veristiche" di *Terra Vergine*) in cui la dimensione ritmica, i giuochi rimici, fonici e simbolico-verbali, la ricca e prorompente musicalità, fanno del linguaggio poetico dannunziano e della sua primaria funzione simbolico-metaforica, il centro propulsore della "sensibilità" linguistica ed espressiva, oltre che esistenziale e vitale del "primo" D'Annunzio.

Per questo, l'istinto panico o anche panteista è al fondo di una tensione fisica e spirituale che coinvolge corpo e anima, raffinatezze formali e sensazioni irripetibili, desideri carnali e appetiti estetici, nella dimensione non-contemplativa, ma attiva, dell'"attesa" del "piacere" e del "bello". Predomina, perciò, in *Canto Novo* un momento visionario e di ricerca verbale, per cui la parola diviene gesto febbrile e fanatico, appassionato inseguimento e esacerbata conquista della realtà (naturale e materiale), in un linguaggio arcaico e polimorfo, eloquente e interiettivo, dove il sistema delle "laudi" già esprime l'esaltazione panica della natura, l'appagamento, melodico, sensuale e cromatico, nei suoi colori e nei suoi suoni, l'esplorazione e la descrizione delle sue cadenze vitali: il paesaggio si trasforma, così, nelle liriche di *Canto Novo*, in un elegante, anche se elementare, oggetto di possesso e di apprendimento, di allusività e di conoscenza, di totale appropriazione e immedesimazione. E alcuni tra gli stessi "personaggi" - protagonisti di *Canto Novo* (pescatori abruzzesi e figure femminili dalle valenze mitico-simboliche, anche se reali) assumono una simbolicità tutta terrestre e *naturaliter* poetica.

A livello delle strutture metriche, la tecnica dannunziana risente ancora, in *Canto Novo*, dell'esempio del Carducci "barbaro" e del suo verso ad andamento regressivo, dattilico e ritornante (per l'uso degli sdruccioli): il lessico si fa prezioso, fastoso e sofisticato, ricercato, non esente da echi preraffaelliti, decadenti e simbolisti, seppure superficialmente assimilati. L'artificio estetizzante diviene, così, la molla principale della creatività dannunziana all'inizio dell'ultimo ventennio del secolo scorso: la voluttà e la voracità panico-descrittiva si mescolano, perciò, con una esuberanza sensoriale della parola e di un inconfondibile "discorso" poetico e mitico-simbolico, in cui tutto l'armamentario di una già scaltrita tecnica espressiva (metafora e sinestesia, analogia e similitudine, etc.) è utilizzato con eleganza e raffinata padronanza, sull'esempio della grande poesia decadente europea.

L'iter lirico dannunziano si compone, così, di un elemento parnassiano-decadente (l'eloquenza dell'artificio formale), cui resta legata, tuttavia, una corrosiva retorica della naturalità, colta nelle sue radici primordiali e nella sua forte e violenta, tortuosa carica deformante e antagonista.

La funzione simbolica e conoscitiva del linguaggio poetico diviene, perciò,

nel D'Annunzio di *Canto Novo*, sulla scorta del decadentismo d'oltralpe, la forza propulsiva al "canto" e ad una resa espressiva dove la parola assume significati risolutivi in vista un totale possesso delle cose, di una conquista integrale della realtà in quanto linguisticamente e sensorialmente dominabile.

L'equazione linguaggio-realtà è il segno ineliminabile di un'esperienza umana e conoscitiva che trova nella parola la sua misura naturale ed essenziale di espressione e di coscienza, non solo linguistica. La poesia "nova" di D'Annunzio partecipa, così, del divenire cosmico, della metamorfosi del reale, della sua continua trasformazione e mutabilità: ne suggella la struttura polimorfica e ininterrotta evoluzione. La lingua poetica è, così, non solo un espediente tecnico, un artificio retorico o un preziosismo formale, ma uno "stile" di vita e la possibilità di rappresentarne le minime vibrazioni, i dati emozionali, il ritmo creativo: la parola esprime tale realtà con la sua polivalente funzionalità e le sue varie, ma interagenti, componenti strutturali: immaginifica e musicale; sonora e visiva; fono-simbolica e analogica, con vertiginose rivelazioni e risonanze oniriche, sussulti panico-verbali o addirittura panteistici.

*Canto Novo* rappresenta e incarna, in questo senso, nell'ambito dell'apprendistato poetico dannunziano e della sua formazione ideologico-letteraria, una sensibilità e un gusto che tiene conto delle innovazioni provenienti dalla lirica d'oltralpe: in ciò risiede la stupefacente modernità, pur nei limiti di un inevitabile tributo alla "forma" carducciana (con tutto quello che rappresentò di retorico e di altisonante, di aulico e tradizionale), dell'ispirazione poetica del "primo" D'Annunzio e del suo sperimentalismo linguistico, notevole anche se non pari a quello pascoliano. D'Annunzio riceve e assimila i motivi e i temi, oltre che le espressioni dominanti del decadentismo europeo, in una lettura fondamentalmente estetica e raffinatissima, anche nelle esperienze giovanili di *Primo Vere* e *Canto Novo*, i cui versi, pur muovendosi dall'esempio carducciano, pervengono ad una "nuova" forma poetica a metà tra un intenso sensualismo descrittivo e naturalistico-decorativo e una forte tensione lirica e mitico-espressiva, evidente anche nelle opere poetiche successive, dall'*Isotto* alla *Chimera*, alle *Elegie romane*, fino ad arrivare alle *Laudi*, e nella stessa produzione narrativa, da *Terra Vergine* al *Piacere*. Quest'eco decadentistica è, dunque, ravvisabile in una poetica dove l'impressionismo sensuale, musicale e pittorico-visivo, la straordinaria e flessuosa vivacità immaginativa, aderiscono totalmente al mondo naturale, vi spariscono quasi identificandosi, ne sono dominati e, nel contempo, lo dominano, frutto di un atteggiamento psicologico di "rimozione dalla storia e dall'umano" (L. De Castris) e di ossessiva gestualità possessiva.

Per questo, le stesse forme metriche "barbare" e classicheggianti, di *Canto Novo*, nascondono un'acuta inclinazione al sensualismo e all'estetismo, una disponibilità completa al flusso del Tutto naturale, di ogni sua sollecitazione (visiva, coloristica, sonora) e delle sue trasformazioni: basti pensare al *Preludio*, poi ripudiato: "Ignudo le membra agilissime a'l sole ed a l'acqua / liberamente, come un bianco cefalo // nuota, fiutando ne l'aure lascivia di muschio / che da' salci a onde spargon le ceràmbici (...)".



Poesia della metamorfosi, dunque, dove il soggetto (lirico) e l'oggetto (lirizzato e poetizzato) perdono i loro rispettivi e autonomi, anche se interagenti, ruoli e connotati, espressivi e di rilevanza simbolico-interiore, fondendosi in un'unica, complessa e variegata realtà onnicomprensiva e totalizzante. Il poeta di *Canto Novo* ha, quindi, una visione soggettiva (di appropriazione) e insieme oggettiva (di de-personalizzazione) del reale e del mondo naturale: vi si immerge quasi scomparendosi e scorporandosi, e tenta di evederlo cercando di dominarlo, di controllarlo, di indirizzarlo verso di sé. Il poeta, così, "diviene", allo stesso modo della natura, ne rivela, baudelairianamente, i simboli e i misteri, per virtù, incantatoria e allusiva, di parole, per risonanze intime, per evocazioni, per suggerimenti. Una nuova sensibilità è già precocemente evidente ed affiorante in *Canto Novo* ed ancor più in *Primo Vere*: gli echi del modello carducciano si stemperano in una originalità e in una personalità poetica già formata e forgiata nelle sue fondamentali linee di poetica e di espressività. La lettura di Mallarmé, Baudelaire, di Rimbaud e del simbolismo (oltre che di Huysmans) sarà il necessario (anche se sintomo di una vistosa voracità culturale e di eccitanti esperienze intellettuali) *trait-d'union* con una sensibilità essenzialmente estetica, attenta al mito della classicità e ad un naturalismo di sapore, per così dire, "decadentistico" ed eslege.

Vitalismo, giovanilismo, amore per la natura e per la sua "bellezza": questi miti (tradotti poi in archetipi formali) affrancano il "noviziato" poetico-letterario di D'Annunzio da una stretta sudditanza verso i suoi "maestri", ponendolo in una "nuova" situazione e condizione, a metà tra innovazione e tradizione, modernità ed echi del passato, sperimentazione e retaggi culturali.

Avviene, dunque, in *Canto Novo*, una sorta di divinazione del mondo: la parola poetica ha il compito di rivelare (per via analogica) e di esprimere tale segreto, trasferendo nel verso (che "è tutto") ogni minimo elemento della realtà, ogni sua forma, ogni suo segno e immagine, evocandone la connaturata "musica vivente": la poesia diviene, così, *epifania* del reale, tentativo ostinato e raffinato di una sua "stilizzazione", *opera magica*.

Se, dunque, accanto a forme-sonetto, perdura, rispetto a *Primo vere*, secondo la formula carducciana, l'impianto metrico "barbaro" teso a conseguire, per mezzo di una tecnica versificatoria e ritmico-sillabica di tipo accentuativo e di sapore "antico", una lirica di chiara matrice classicheggiante, le strutture del linguaggio poetico di *Canto Novo* (ediz. 1882), d'altra parte, riservano non poche novità, insieme alla rivelazione di un vero e proprio *enfant prodige* della lirica italiana *fin de siècle* (sull'esempio, non-casuale, di Rimbaud e Lautréamont), la cui precoce maturità, nonostante le inevitabili ingenuità dovute alla giovane età, presenta una già precisa e determinata, quasi ossessiva, "volontà" poetica, duplicemente strutturata: in senso classico-umanistico e tradizionalistico, e moderno-innovativo, "sperimentale". La parola poetica di *Canto Novo* incentra in sé capacità visive e fono-simboliche insieme, è "materia" verbale e storica, sistema di impressioni e di segni che superano il mero dato fisiologico-naturalistico e il ristretto ambito e dettato realistico-oggettivo (e in questo risiedono i residui "positivistici" della formazione ideologico-letteraria di D'An-

nunzio), per divenire espressione, irriflessa e irrazionale, di una sensualità estenuata e contorta, straordinariamente tesa a un incontrollata gioia di vivere e ad una totalità espressiva della propria materialità, dai tratti quasi patologici.

La liriche di *Canto Novo* presentano, così, dei caratteri formali ben definiti e precisabili, cui è sottesa una tematica e una poetica di chiara matrice autobiografica e apologetico-interiore, nonostante sia presente, a livello contenutistico, un'ancora non ben precisata linea di comportamento concettuale. Il continuo e lussureggiante susseguirsi di forme, va di pari passo, perciò, con una altrettanto ininterrotta intercambiabilità tra i diversi momenti espressivi della realtà del Tutto (umano e naturale), fusi insieme in un unico, sfrenato, protagonismo: la stessa poesia è coinvolta in tale procedimento trasformativo, di continua metamorfosi, divenendo la stilizzazione di un'umanità resa natura e di uno scenario naturale umanizzato e reso sensibile, vivente. La curva ritmica della poesia dannunziana rispecchia tale andamento metamorfico, divenendo, così, fluidamente melodica e cantilenante, allo stesso modo del linguaggio in cui predomina una funzionalità analitico-descrittiva minuziosa, quasi pedante (si pensi alle descrizioni botanico-floreali e zoologiche), ma nel contempo indirizzata verso esiti e finalità di resa espressiva in senso analogico e metaforico. Le varie poesie sono, così, semanticamente saldate secondo una linea ritmica che utilizza forme anaforico-ripetitive che, attraverso rimandi, confluenze anche verbali (tra le diverse liriche e i loro raggruppamenti), riferimenti letterari e citazioni colte, conferiscono un sostanziale andamento unitario al "discorso" poetico, almeno nella prima e seconda sezione di *Canto Novo*, mentre nelle ultime tre sembra prevalere la consapevolezza di una "crisi" imminente che include forme letterarie e vita vissuta, paesaggio e storia, l'amato mondo abruzzese contadino e i miti eroico-giovanilistici.

Se, perciò, apparati metrici e schemi ritmici, modi espressivi e stilistici, forme e linguaggio sono ripresi massicciamente dal "maestro"-vate Carducci, la lettura della letteratura europea coeva (francese in particolare) e l'assimilazione natural-veristica di atteggiamenti, situazioni, trame, personaggi e quadri sociali desunti dal repertorio folcloristico-paesano e popolare di un Abruzzo primitivo e ai limiti dell'umano, sono alla base della "nuova" poesia dannunziana, il cui nucleo significativo fondamentale si affida a una identificazione totale nella vita metamorfica (vegetale e animale) della natura, attraverso inimitabili e violente esperienze sensuali e sensoriali, a metà tra l'onirico e il contemplativo, l'ascetico e il subumano. Da qui il ricorso a una parola poetica che aggredisce, forza liricamente la realtà, diviene parte integrante della sua fisicità, elemento naturale tra gli altri e, nel contempo, strumento conoscitivo: una parola stupefatta e densa di colore, vigorosa, immediata e insieme scorrevole in un discorso poetico agile e ricco di trasalimenti, il cui tessuto ritmico (ed anche sintattico, con predominio dell'uso paratattico in funzione di racconto e di semplificazione) si svolge insieme all'evoluzione sensoriale del poeta che investe e recepisce, aderendovi totalmente, l'universo naturale con le sue sensazioni primigenie, collocandolo in una dimensione quasi simbolica, trans-letteraria, ma contemporaneamente avvinghiata ai dati fisiologici della propria volontà trasfigurativa.

Il ritmo delle sensazioni, così, procede insieme a quello della vita psichica e impulsiva: la poesia e il suo linguaggio analogico, metamorfico, creativo, rappresentano il suo suggello, il suo momento di sintesi, unificandone le incontenibili tensioni sensoriali, estetiche e ideologiche, gli incontrollabili ed entusiastici movimenti espressivi.

ENZIO DI POPPA VOLTURE

### Derivazioni in *Canto novo*

Che D'Annunzio sia stato solito attingere all'altrui lo abbiamo già detto - pur sapendo di scoprire aria fritta - nel nostro intervento al I° di questi Convegni e ne abbiamo anche prospettato quelle che a noi parevano le ragioni: il voler cioè egli dimostrare di valere quanto gli altri, ossia di non ritenersi inferiore a nessuno e per ciò di essere nel pieno diritto di appropriarsi di quello ch'egli stesso era capace di creare, e magari di perfezionare. E ne portammo allora ad esempi *Calandrino e il porco* del Boccaccio e *Guerra di Santi* del Verga, adducendo fosse impossibile che una persona come lui non potesse non rendersi conto che tutti si sarebbero immediatamente accorti dell'aver egli non fatto altro che ricopiare cose tanto note e banali; d'essersi cioè ridotto a fare lo scrivano.

In verità pochissimi fino a lui avevano osato far tanto se non di furto e nella speranza di non venire scoperti, e specialmente col *Poema sacro* tutti i nostri poeti maggiori e minori vi si c'erano provati, a cominciar dal Petrarca il quale ufficialmente pretendeva di non averlo mai letto se non dopo che gli era stato donato dal Boccaccio; leggenda che noi abbiam potuto sfatare. Ma, a cominciare dal Carducci e poi con i suoi discepoli spirituali Pascoli e D'Annunzio, il riportare versi della *Commedia* diventa un vezzo e una civetteria e l'intera opera di questi ultimi tre nostri grandi è assolutamente zeppa di citazioni dal poema. Superfluo dire che con questo si può incorrere in confusioni ed equivo-

ci, cosa capitata a noi stessi quando, leggendo per la prima volta nella *Francesca da Rimini* lo stupendo verso "e vaninosene via le gallinelle", ci affrettammo a metterlo immediatamente sul piano di "le lunghe dita ceree dell'ava" e tale lo ritenemmo finché non scoprimmo che esso era nientemeno che del Cavalcanti!... E a questo punto non ci rimane che chiedere mercè se, in tanta vivacità di poesia contemporanea, ci atteniamo, come i nostri padri al "bel canto", così ancora al bel verso.

Ora nel *Canto Novo*, a parte il Carducci col quale ci riserviamo di concludere, il primo a prestarsi al gioco delle derivazioni è uno dei poeti italiani più ispidi e che pare il più vicino per temperamento al Nostro - il Foscolo - le cui "dolci vigilie" Gabriele ripigliava in "segrete vigilie" e il cui "per lungo ordine d'anni" egli, divenuto finto schifo di libri, muta in "per lungo ordine / di notti" che ha perduto su di essi invece di fare come il suo Meleagro di Gàdara che se l'era godute in giochi d'amore.

Segue una *contaminatio* assonantica di fra Parini e Giusti con la loro "indica vivanda" (D'Annunzio: indica bevanda) e poi un "per ogni vena" dell'immanicabile Dante, ripetuto una seconda, e poi una terza, oltre che una quarta con una "per ogni arteria", e con, sempre di Dante, "pispigliò", "pispigli" e "pispigliano".

Dopo esserci rapidamente sbrigati del mesto Petrarca col suo "il van desio" cerchiamo di ritornare a Dante. Il quale ce l'ha con i sogni peggio che se conoscesse Freud e, mentre nell'*Inferno* ci dice che "presso al mattin del ver si sogna", nel Purgatorio di questi sogni premonitori ne fa tre: uno "dell'aquila nel ciel con penne d'oro", un secondo della "femmina balba" e il terzo e ultimo di Lia e dei prati fioriti del Paradiso terrestre che gli anticiperanno le sfere celesti e Beatrice con l'accompagnamento alla mistica rosa.

Egli ci dice "mi prese il sonno" e il nostro Gabriele immediatamente lo capita con "Teneami il sonno". Ma perché se quelli di Dante si fanno al mattino, gli altri, di Gabriele, non lo dovrebbero essere anch'essi? E allora ecco "i sogni che dal cuore mattutini ne fioriscono" e dal momento che anche questa derivazione almeno a noi sembra certa e dimostrata, vediamo i versi.

Egli dice:

"I giovini  
capelli pareami nel sonno  
come un cespuglio vigoreggiare.

Aggrovigliarsi per tutti i muscoli  
sentiva i nervi che si facevano  
radici, fibrille suggerenti  
avide di sangue da ogni vena;

dal profondo cuore, ove l'anima  
ferve, pe' l' novo stelo con impeto  
la tepida linfa vermiglia,  
ecco, toccare l'ultime cime.

Allor nel sole fuor da le rosee  
gemme proruppe subita a l'aure  
l'infanzia gentil de le rame;  
e da le rame le foglie, i fiori:

lucide foglie, i fiori strani proruppero  
a mille a mille. Spandeva l'albero  
divino ne l'aure immoto  
le sua possanza non mai veduta.

Ha già detto:

"Non vivono forse i germi di tutte le vite  
ne la mia vita umana?" (*Canto del Sole*, XII)

E ancora:

"Tu cullami, o mare; nel tuo infinito respiro;  
compi tu, sole, l'alta metamorfosi.

Da le mie membra, fatte giganti, rampolli una selva.  
Scorgeranno l'ignota isola i nauti a sera" (*ibidem*)

Può darsi che D'Annunzio - il quale, è bene non dimenticarlo, nella *Canzone d'Oltremare* chiama Dante "il dio" - abbia sentito il bisogno di agganciare le sue filosofie a qualche origine nobilissima, e cosa vi può essere di più nobile d'un sogno che gli antichi ellèni, di cui egli stesso si sente figlio, si facevano mandare dagli dèi? Naturalmente tutto questo che diciamo può ben essere fantasticherie ma, come tutte le fantasticherie, ci può anche essere un briciolo di reale. Dunque, ammettendo, senza pur concederlo, che il giovane abbia voluto prender le mosse dall'antico, ricorderemo che, come Dante dopo il sogno vede il suo viaggio addirittura indiato, così anche il discepolo D'Annunzio si trova a seguire la strada di due filosofie. E altro che Nietzsche, di cui egli del resto farà da se stesso giustizia nel suo Canto "per la morte di un Distruttore".

Nella nostra supposizione - o nel nostro vagheggiamento - può darsi benissimo che, come il fiorentino dopo il sogno ha trovato bellissime donne e incantevoli prati fioriti e la sua Beatrice fino alla mistica rosa, così l'abruzzese abbia inteso d'essere un eroe di questa vita del tutto diverso e molto più in alto del resto dell'umanità.

E ora veniamo al Carducci senza il quale il *Canto Novo* sarebbe stilisticamente altra cosa. In verità, come già per il *Primo Vere*, il toscano ha dato tutto all'abruzzese secondo questi stesso confessa in una lettera al Chiarini. Dicevamo che gli ha dato tutto, o che l'altro tutto gli ha preso: dalle aselepiadèe alle suffiche alle arcaiche, insomma dalle *Odi barbare* alla maniera di atteggiare il periodo, dal vocabolario allo stile solare. Nel *Canto Novo*, ripetiamo, tutto è Carducci e tutto è carduccianesimo, si vi se ne tolga l'impeto e quasi irruenza del dire anche se in parte temperato dalla misura classica, e se vi si tolgono i

nuovi motivi poetici, quelli che abbiamo già detto precludere all'*Alyone*. Ma, come le cose occorre dimostrarle anziché limitarsi ad accennarle, ecco il frutto, sia pur disordinato del nostro impegno.

Lasciando l'aggettivo *imo* in tutte le sue forme infinitamente citato, e le altrettanto numerose *driadi e oreali* e i *cortici* mutati in *tronchi*, troveremo ancora:

## Carducci

"Te redimito di fior purpurei..."  
 "le braccia tende sul selvaggio mare"  
 "Tui fra le strette d'amator silvano  
 torcesi un'evia"  
 "di gloria di gloria di gloria"

"noi troppo odiammo e sofferimmo, amate"  
 "la faccia con gli occhi stellanti"  
 "l'effusa di lei chioma bionda"  
 "E chiama, chiama, se dall'Americhe"  
 "metalli: trema agli umani il core"

"Son cittadino per te d'Italia,  
 per te poeta..."  
 "Gemono i rivi e mormorano i venti  
 freschi..."

## D'Annunzio

"di maggiorane / redimite le tempie"  
 "giovà sul mare le braccia tendere"  
 "Ella si torce in vano"

"ne 'l sole ne 'l sole ne 'l sole"  
 "la gioia la gioia la gioia"  
 "la gioia la gioia la gioia"  
 "pe 'l mare pe 'l mare"

"queste nozze valgono un inno: amate!"  
 "purità dei grandi occhi stellanti"  
 "tutto l'effusa tua choma vestemi"  
 "E ridi, ridi: sotto la candida"  
 "era: tremavano ai contendenti il cuore"  
 "a me non tremi, come al citaredo, il cuore"  
 "per te germogli l'ecloga..."  
 "per te le frutta auree..."  
 "Freschi i venti mattutini ne la selva"

Non solo per queste derivazioni dell'ancor giovane poeta, al quale il maremmano mostrò la sua benevolenza quando al loro primo incontro nella redazione del *Capitan Fracassa* lo salutò giocosamente con l'emistichio *Talutu! Talutu!* dello stesso *Canto Novo* e nonostante la parola "avverso" scritta dallo stesso D'Annunzio, non ce la sentiamo di credere a una vera avversione del Carducci nei riguardi del Pescaraese. E non lo possiamo per più di una ragione. Prima delle quali è la *Salutazione a Enotrio* con cui si chiude il libro di *Mata*, sulla quale ci si permetta di soffermarci. Sono oltre 250 versi - preziosi versi dannunziani, cioè di un poeta fra i più alti di tutta la nostra letteratura - con i quali si glorifica un Maestro tanto men alto del discepolo. Digni piuttosto di esser dedicati a Dante, e Carducci non è Dante. Ma già tra parentesi diremo che questo eroe generosissimo ha avuto la medesima paga da coloro che ha esaltato: dal Carducci come Pascoli che pur ha chiamato "ultimo figlio di Virgilio"!

Dunque ricordiamo che, sebbene per primo l'abbia detto il D'Annunzio stesso, non può essere avversione quella del Carducci: sarà soltanto il broncio di un vecchio che non avrà mai capito il suo giovane compagno di strada, sarà forse dispetto per aver questi vissuto una così molteplice vita che tanto agitò le

acque d'Italia, sarà forse un poco di umana invidia per l'astro che ormai splendeva tanto in alto. Del resto, sia quel che sia, noi crediamo nella *Canzone* dedicata al Maestro "avverso", nella quale si evocano tutti i luoghi più nobili della nobile Toscana perché onorino il defunto: e più crediamo nel *congedo* di essa in cui il "guerriero e vate, principe e corsaro" afferma e conferma la sua fedeltà al Maestro caduto:

"Canzone, vammì ostaggio  
 che non ruppi mai fede a lui che parte:  
 le fiaccola che viva ci mi commette  
 l'agiterò su le più alte vette!"

Che vuol dire: a me, a me solo egli ha commesso la sua fiaccola viva, a me il suo stile solare, a me il suo "fuoco pugante" per la Patria, a me il disprezzo per i cialtroni. Ma insieme vuol dire ch'egli, il D'Annunzio, non potrà più agitare la fiaccola "su le più alte vette" ch'egli ha già attinto. Enotrio infatti muore il 1907, e l'*Alyone* e, se vogliamo, *La Figlia di Jorio*, sono del 1904. Più oltre non si potrà andare.

ERNESTO GIAMMARCO

Rilettura di "O falce di luna calante"  
ossia le 'forme naturali' come 'vocalità'

O. È la più nuova, perché la più nota, in quanto la più dannunziana; perché la meglio ideata e realizzata delle liriche di *Canto novo* (1882) e perché segna: l'esaurirsi della poetica 'subalterna' in contrasto con quella egemonica del 'maestro avverso' (*Faville del maglio*); G. Carducci, riflessa in sovrastrutture metriche - in verità meno pensate e convincenti che in *Primo vere* (1879) -; l'emergere di quella 'decadente', non tanto nella direzione delle 'sensazioni' di un dilettante (Croce), quanto nella tecnica dell'impasto (francese *nuance*); l'anticipo e la prima prova che può offrire un 'operaio' (ancora apprendista all'età di 19 anni) della parola (D'Annunzio), concepita ed avvertita come sintesi di 'suoni', cioè come suoni organizzati, evocatori di 'sensazioni' della vocalità delle cose, legate a notazioni sensitive - visive, olfattive, acustiche e coloristiche - nel momento che precede la sensazione, cioè nella fase del 'rumore', parallela alla fase della pausa musicale, che concepisce e precede la nota (D'Annunzio) o quella della 'pausa del mare' (*Canto novo* XI, v. 10), nei due tempi dell'esaurirsi e del rinnovarsi di un ritmo sonoro, cioè nella realizzazione dell'immagine di una 'cosa vocale'.

In questa direzione l'esempio carducciano gli viene dall'impasto acustico-coloristico dell'immagine suscitata dal 'silenzio verde' ('Il bove'), che è un modo 'decadente', che sprovvincializza il neoclassicismo montiano e foscoliano esasperato dal Carducci.

1. La lirica è architettata in due strutture portanti: a) la *macrostruttura* e b) la *microstruttura* convergenti e complementari.

1.1. La *macrostruttura* si sviluppa in una dimensione 'spaziale', il 'vasto' (v. 8), che abbraccia e ingloba il cielo lunare, le 'acque deserte' (v. 2), e 'il popol dei vivi' - si pensi alle *Laudi del cielo, della terra e del mare*, - non in una concezione 'arcaica', quale la notte ha sempre suggerito, e neppure in un paesaggio 'stato-d'animo', che accomuna il terreno e l'umano, umanizzando la natura o naturalizzando l'umano. La novità risiede nella soluzione che fonde la dimensione 'spaziale' con la 'vocalità' del 'vasto silenzio' (v. 8).

1.2. La *macrostruttura* assolve la funzione 'tecnica' di conferire significato alla 'microstruttura' risolvendola dalla dimensione spaziale a quella temporale; di indicare il nucleo centrale e l'epicentro nuovo della poetica delle forme.

1.2.1. La *microstruttura* poggia sulla categoria 'temporale', non concepita dinamicamente, ma fissa in un momento statico e assorto: 'non canto non grido / non suono' (vv. 7-8), che apre la soluzione alla poetica dell'incognito e dell'indistinto (Dante, *Purg.* VII 80-81), non ottenuta con una connotazione 'olfattiva' come in Dante ([*La natura*] di mille odori ... ne facea uno incognito e indistinto), ma in una nuova 'cifra' poetica, quella della connotazione 'acustica', espressa e congiunta a quella coloristica del 'mite chiarore' (v. 4) lunare. La staticità è data dall'assenza del 'popol dei vivi' (v. 10), degli uomini e degli animali, che non è una pura immagine rievocativa del sopore di ascendenza 'virgiliana', (*AE* - II 250-253), ma un espediente 'estrinseco', non sovrastrutturale, che crea un'atmosfera.

2. La levità delle cose, ammantate dal puro 'chiarore' lunare, porterebbe alla pagina 'bianca' se non fosse rianimata 'la pura forma naturale' dalla 'pura forma musicale': le forme vegetali significanti in forme musicali, espresse dalle foglie, dai fiori, dai flutti.

2.1. È la poetica della vocalità delle cose: "Il suono del silenzio è di pure forme vegetali, nel trascorrere del lievissimo vento" (*F. Flora, Il fiore della lirica*, Milano 1953, p. 20, n. 7-8). Questa dissolve le due strutture e le risolve nell'atemporalità e nell'aspazialità.

3. L'analisi linguistica, che conduce a queste 'cifre' poetiche, propone due 'chiavi' di lettura: a) quella fonetica e b) quella lemmatica.

3.1. La fonetica 'ammazzetta' tre voci che iniziano con una 'tricativa' - 'foglie fiori flutti' (vv. 5-6) - un'allitterazione cacofonica, secondo la retorica d'un tempo - che sottolineano, con la loro composizione fonica, il fruscio, esprimendosi in 'aneliti' (v. 5). Queste richiamano la voce iniziale 'falee', che anticipa la connotazione acustica. Pertanto l'immagine di 'falce di luna' non è pur un'immagine analogica con la 'falee' messoria, che l'espressione rimarrebbe a livello di terminologia 'rustica', ma la 'luna falcata' è associata alla 'falee messoria' per il termine non morfologico della sua circolarità di 'mezzaluna', quanto per l'immagine coloristica, che suscita l'argento colorato, risolvendosi poeticamente nel 'mite chiarore' (v. 4), e che è accentuata dal verbo 'ondeggia' che collega, dunque, e unifica la categoria 'spaziale' del 'cielo lunare', della 'selva', della messe e del mare deserto.

3.2. L'analisi lemmatica coglie il comune lemma o stilema di 'aneliti' (v. 5) e di 'esalano' (v. 7), con la medesima base di 'alito', da un verbo desiderativo iterativo,

risalente alla radice stessa di *anima*.

3.2.1. Pur svolgendosi in una poetica, che non può ancora prescindere dall'afflato 'umano' della natura vegetale ('La pioggia nel pineto'), il D'Annunzio celebra la sua poetica della 'vocalità delle cose', che durerà fino alla grande stagione di *Alyone*, nella quale essa si scioglie nella pura forma 'verbale' con la poetica della 'vocalità della parola':

*Ermione Ermione  
dalla voce sorgévole  
e talora virente  
quasi tra capelvenere  
acqua ombrosa.*

(*Alyone*, Il nome, vv. 25-29)

3.2.2. Lettura linguistica: Il 'nome' reduplicato 'Ermione' è una 'voce' di suoni organizzati a livello di fonosimbolo, la musicalità della quale richiama l'immagine figurativa della sonorità della sorgente d'acqua 'chiacchierina', che provoca una sensazione di frescura, e quella 'virente' del 'capelvenere', che nuota nell'ombra fresca dell'acqua. Premessa la rievocazione storica di 'Ermione', già idealizzata dal mito, la lirica non abbandona il valore ancora 'sensuale' di Ermione come donna, col richiamo ai 'capelli di Venere', con una metamorfosi 'vegetale' già sperimentata nella 'Pioggia nel pineto', ma essa assurge alla levità delle cose, trasfigurata nella pura forma 'musicale', attuata nel cromatismo 'virente' dei suoni della parola, evocatrice e creatrice di immagini poetiche.

OTTAVIANO GIANNANGELI

Indice di gradimento metrico  
in *Canto novo*

Non mi pare che qualche studioso abbia indugiato sul tema specifico della metrica in *Canto novo*, e francamente l'incuria può venire giustificata dal fatto che Gabriele esordiente aveva ricalcato già dal *Praeludium* della prima edizione di *Primo vere* (1879) la metrica barbara carducciana e che a Enotrio Romano, glorificato come autore delle *Barbare*, si era studiato sempre più di accostarsi, nella seconda edizione di *Primo vere* (1880) come in quella originaria di *Canto novo* (1882).

Persino nella revisione di *Canto novo* del '96 il D'Annunzio sembrava voler espungere tutto ciò che non era carducciano e non era "barbaro". È noto che i suoi endecasillabi "all'antica" scomparvero, mentre furono aggiunti i distici delle *Offerte votive* e quell'alcaica ("Canta la gioia! Io voglio'cingerti") più delle altre degne del modello, per piglio e per durata, dopo la quale il Nostro ripone nel forziere la strofa di Alceo, mentre fedele resta alla saffica (sia pur rimata) con cui chiude *ad unguem* l'*Alcyone* (*Il commiato*).

Se così stavano le cose, che motivo c'era per lo studioso di metrica di occuparsi delle esercitazioni dannunziane, destinate peraltro ad essere abbandonate nei futuri volumi?

Le propensioni, ripeto, erano le stesse del Carducci e medesima la tecnica strutturante. Dei 63 componimenti della prima edizione di *Canto novo*, i componimenti in sonetti tradizionali italiani in numero di 17 (di cui però uno dop-

pio e uno quadruplo) sembrano emblematicamente battuti per una unità dai 18 in distici elegiaci, mentre uno solo è in esametri monostici. Altro metro privilegiato è l'alcaico (14 componimenti). Dei tre tipi di asclepiadea carducciana (tra i cinque oraziani), D'Annunzio riprende il tetrastico con due asclepiadei minori, ferecrateo e gliconeo; e l'altro con asclepiadei minori e gliconei alternati (una volta dando la precedenza all'asclepiadeo, un'altra al gliconeo, proprio come il Carducci); mentre trascura il tetrastico di tre asclepiadei minori con gliconeo alla fine. I componimenti in asclepiadeo della prima edizione di *Canto novo*, di cui si sta parlando, sono 7. Vi compare poi un unico esemplare di strofa saffica: pochissimo, si dirà, per uno che si dimostrerà anche in seguito amatore di questo metro; ma non si dimentichi che il Nostro aveva debuttato proprio con una saffica: *A Umberto di Savoia*, in collegio, nel 1879. E siamo a 58 componimenti fino a questo punto. L'interessante forse comincia qui. Nell'originario *Canto novo* c'è una poesia melodicamente non spregevole, che strutturalmente è una "barbara": lo dice il tetrastico, composto di due distici, senza rima. Il suo schema, a me sembra, non è dato ritrovare in Carducci. Si tratta di una specie di sistema epodico capovolto, in cui il settenario piano dei versi dispari non alterna con un endecasillabo, ma con un settenario doppio (di cui il primo sdrucciolo) dei versi pari. Potrebbe trattarsi di una "combinazione" dannunziana che non si rifaccia a uno schema metrico preciso, e tuttavia nella quarta strofa della poesia che comincia col verso *Nuotano ne' chiarori*, leggiamo:

O vespero di maggio  
estremo, in cor mi ronzano, dolci rime, com'api.  
A te, vespro, io le sacro:  
tu m'aggioga la saffica strofe che haiza e freme.

Di quale strofa saffica si tratterebbe? Non certo del tetrastico di tre endecasillabi e un adonio, ma evidentemente del sistema saffico maggiore, adoperato una sola volta da Orazio (*Carm.*, I, 8: *Lydia, dic, per omnis*) e non rimesso in opera dal Carducci. D'Annunzio avrebbe pescato direttamente ai classici senza la mediazione del Carducci?

La mediazione del Carducci esiste invece negli ultimi quattro componimenti dell'edizione originaria di *Canto novo* inalveati in due schemi che si presentano singolari: mediazione del Carducci non tra metrica classica e metrica barbara italiana, ma tra quest'ultima e la metrica barbara tedesca di Federico Klopstock (1724-1803), che a sua volta aveva inteso rifarsi, ovviamente, a quella classica. Una mediazione alla seconda, dunque, quella del Carducci; anzi, se è vero ciò che osserva Manara Valgimigli, che cita Adolfo Gandiglio, non di metrica barbara si tratterebbe nei due schemi del Klopstock, ma di pura invenzione classicheggiante di quest'ultimo, che per giunta adoperava una sola volta i due schemi, sicché l'imitatore, che è D'Annunzio, usandoli due volte a testa, li onora più dell'inventore e del traduttore.

Cominciamo da *Die Sommernacht*, che Carducci traduce ("Notte d'estate"):

Quando il tremulo splendore de la luna  
si diffonde già pe' boschi, quando i fiori  
e i molli aliti de i tigli  
via pe' 'l fresco esalano,...

La strofa tedesca, che ha un piccolo aggiustamento nel Carducci, è un tetrastico a ritmo ionico minore. I componimenti del D'Annunzio redatti in questo metro sono il XVI (ultimo) del II Libro e il IX del III. Le prime strofe suonano rispettivamente:

Freschi i venti mattutini ne la selva  
entran:brividi pispigli con li odori.  
salsi via per l'ampia calma  
van de l'interludio...

Van li efflivi de le rose da i verzieri,  
da le corde van le note de l'amore,  
lungi van per l'alta notte  
piena d'incantesimi.

L'ultima poesia del Carducci di *Rime e ritmi* si rifà a questo primo schema del Klopstock, ma inserisce la rima e varia il dodecasillabo dei primi due versi in un ottonario doppio (*Presso una certosa*).

Il secondo schema che passa dal Klopstock al Carducci è quello della poesia *Die Frühen Gräber* ("Tombe precoci"). Traduce il Carducci:

Ben vieni, o bell'astro d'argento,  
compagno tacente a la notte.  
Tu fuggi? oh rimanti, splendore pensoso!  
Vedete? ei rimane: la nuvola va.

I lettori di D'Annunzio hanno già inequivocabilmente identificato il ritmo (che in tedesco è alternativamente giambico-anapestico e dattilo, e in italiano solo giambico-anapestico) della poesia più prestigiosa di tutto il *Canto novo*, e cioè di *O falce di luna calante* (in cui, tra l'altro, l'"esalano" è tolto di peso dalla prima traduzione del Carducci dal Klopstock: "via pe' 'l fresco esalano", in ted. *wehn*), nonché della sua gemella: *Si frangono l'acque odorose / con fievole musica al lido...*, che sarà rifatta e aumentata di una strofa nel '96. Non solo il ritmo è tolto in prestito, ma il clima: perché si tratta sempre di "poesie lunari e sfumate", come poeticamente scrive Eurialo De Michelis. Il metro delle ultime due poesie è, secondo la traduzione del Carducci dal Klopstock, di due novenari e due senari doppi, di cui il finale di strofa tronco. Ci sarebbe un lungo discorso da fare (ed ovviamente da saltare tutto in questa sede) sulla fortuna del novenario in D'Annunzio e in Pascoli: è il vero loro metro "novo". Il discorso è stato avviato, comparativamente, dal Contini: il filologo parla di maggiore elasticità dannunziana nel gioco degli accenti. Dei classici componimenti del Pascoli in novenari basterà ricordare *La mia sera* e *Il gelsomino*



nocturno; del D'Annunzio *Versilia e Undulna*, ma anche la presenza ossessiva del novenario nelle lasse di *Maia*<sup>4</sup>. Il novenario ha una lunga storia nella classicità greca, identificandosi con l'enoplio enneasillabo, presente nella poesia lirica, tragica e comica, come è noto, secondo elemento costitutivo dell'esametro. I metri "Klopstoccarducciani" (come furono chiamate da Demetrio Ferrari) valgono per D'Annunzio sia per una sollecitazione ad una metrica classicheggiante e non classica, settecentesca (vogliamo dire *neoclassica*, visto che anche la strofa classica *rimata* richiama Parini e Foscolo traduttore di Saffo?), sia, per quanto concerne "Tombe precoci", per la suggestione al novenario.

Vorrei concludere dicendo che il D'Annunzio si gettò con sconcertante rapidità sulle traduzioni carducciane dal Klopstock, se queste uscirono con le seconde *Barbare* nel marzo 1882<sup>5</sup> e *Canto novo* fu licenziato ai primi di maggio<sup>6</sup>. Evidentemente "O falce di luna calante" si ceda tra la revisione delle bozze tipografiche. Fatto non stupefacente, se D'Annunzio attendeva i volumi del Carducci con l'animo sospeso con cui quelli della mia generazione hanno atteso i libri di Montale.

*Postilla.* - Questa comunicazione fu accolta con molto interesse nel Convegno. Se non si opponesse etica di... convegnista, verrebbe voglia all'autore di presentarla ampliata e approfondita. Nella speranza di un ritorno al tema, se ne capiterà l'occasione, vorrei almeno far presente (come si vedrà del resto dai vari interventi al Convegno) che più di un relatore, studiando la novità redazionale dell'edizione 1896 del libro di versi dannunziano, ha affermato che si avverte vicina la stagione dell'*Alcyone* e che la mutata ideologia dannunziana motiva i tagli, le espunzioni, le aggiunte. Ciò non poteva non essere, in assoluto, perché persino la ristampa *in varietur* di un libro, e non di un altro, si iscrive nell'itinerario di un poeta come bisogno di autoterminazione, di scelta e risposta alle richieste del presente. Tutto sta a vedere se la novità, la "variante" essenziale dell'edizione, consiste per il D'Annunzio nel proiettare il *Canto novo* verso l'*Alcyone*, o nel riproiettare indietro verso *Canto novo* la mutata situazione, quasi a porre in grande evidenza il punto di scatto di una originalità poetica prodigiosamente intuita, e dal punto di vista tematico e da quello prosodico-metrico. Il "barbaro" resta e si converte in "superumano"; scompare la forma metrica che si rifà ai Greci e ai Latini, ma ne permane la quintessenza, starei per dire il "numero": quindi quella forma va celebrata come monumento al passato, ma a un passato quanto mai funzionale per il presente: ecco come si spiega, secondo me, la rimessa in opera del distico elegiaco delle *Offerte votive* e dell'alcaica *Canta la gioia!*, quando ormai questi metri, nella loro forma chiusa, sono sentiti lontani dal presente; ma il presente ripudia, ancor più, i versi tradizionali del "verismo" e della "quotidianità" e perciò sono spazzati via dall'edizione del 1896 gli endecasillabi di un antico non funzionale. Gabriele comincia a elaborare il suo mito. Si ricordino la nostalgia e il trasporto con cui egli alluderà al *Canto novo* (come vena ispiratrice e non come libro: perciò tra virgolette ma con iniziali minuscole) nelle ultime pagine del *Libro segreto* (p. 436 dell'edizione 1935): "e il 'canto novo' nelle vene, nelle midolle, ne' precordi; e nel polso le parole senza sillabe; e l'ambascia del mutolo, il bisogno folle d'inventare a me il mio linguaggio e le mie prosodie...".

## NOTE

1. Commento di M. Valgimigli alle *Odi barbare*, Bologna, 1959, p. 295.
2. Si possono leggere gli originali delle liriche di Klopstock in D. Ferrari, *Commento delle Odi Barbare*, Bologna, 1923, pp. 173 sgg.
3. *Tutto D'Annunzio*, Milano, 1960, p. 29.
4. Per il Pascoli ho fatto il discorso in *Pascoli e lo spazio*, Bologna, 1975, pp. 276 sgg.. Del suo novenario ho detto: "misura giambico-anapestica, una misura che ha quasi inventato (o trasferito) lui nella letteratura italiana, una misura che ce lo fa riconoscere immediatamente".
5. Cfr. G. Contini, "Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento", una relazione tenuta a New York nel dic. 1968, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970, particolarmente le pgg. 596-9.
6. *Ib.*, p. 598: "La *Luca* consta di ventun parti, disuguali, ma tutte composte in strofe di ventun versi ('tre volte sette', scrive l'autore); e i versi sono di massima novenari".
7. Si veda commento di M. Valgimigli alle *Barbare* sopra citato, p. 315. Per la precisione, il Valgimigli annota che "Notte d'estate" uscì su "L'eco del Popolo" di Trieste l'11 marzo 1882, quindi nove giorni prima delle seconde *Barbare*, ma credo che in pratica si possa parlare di contemporaneità.
8. Si veda, per la storia editoriale, *D'ANNUNZIO, Poesie*, a cura di E. Roncoroni, Milano, 1978, p. 16.
9. Ma le iniziali potrebbero anche essere minuscole in quel punto per ragioni di finezza editoriale, uniformemente al resto.

KATHARINA MAIER-TROXLER

La “linfa nova ne l’arbore”  
o il germogliare delle strofe  
(*Canto novo* 1882 - 1896)

“Se l’iddio mi facesse qualche ozio - scriverà il D’Annunzio in una “favilla” apparsa una trentina d’anni dopo il *Canto Novo* sommarughiano - mi piacerebbe di scrivere un *Trattato della Traspianazione*. Nulla è più commovente che il ritrovar d’improvviso una traccia o una figura d’un’arte nota e diletta in un luogo estraneo, come un fiore del nostro clima in un orto settentrionale [...]”. L’iddio non gli volle fare quell’“ozio” virgilianamente richiesto (la protasi dannunziana riecheggia il “deus nobis haec otia fecit” della I Egloga, come impariamo da una nota di De Michelis), e il *Trattato* non fu mai scritto. Che però il D’Annunzio fosse - almeno nel campo della creazione letteraria - perito giardiniere, abilissimo botanico ed esperto consumato del trapianto, lo dimostrano i non pochi contributi della critica sull’ormai famosa (e solo allora famigerata) pratica dannunziana dei “plagi”; si pensi ad articoli come quello, assai recente e molto preciso, di Pietro Gibellini sull’infiorescenza dei “fiori di carta” nell’*Aleyone*<sup>1</sup>, e soprattutto agli imprescindibili lavori del grande maestro Mario Praz. Il compiacimento, insomma, con cui il D’Annunzio vedeva crescere e propagarsi nel proprio giardino piante di svariata provenienza, non dev’essere stato meno grande della sopraccitata “commozione” che nell’ipotetico trattatista suscita un “fiore del [suo] clima in un orto settentrionale”.

Al D’Annunzio alcionio<sup>2</sup> va attestata una competenza botanica “soltanto media”<sup>3</sup>, lacuna che il Poeta sapeva colmare con innesti accortamente dettratti dal

vivaio dei lessici e manuali speciali. E non molto diverse saranno state le pratiche applicate nel fare attecchire l'esuberante flora del *Canto Novo*, che raduna nel suo recinto esiti floreali così diversi gli uni dagli altri come ad esempio un caprifoglio e un loto, o una rovere e un "prato fiorito d'astrée e di madrepere": straordinaria ricchezza nomenclatoria, che al tempo stesso costituisce nella sua spavalderia uno dei tratti più spiccati della giovane raccolta di poesie. Ma quali saranno esattamente i materiali con cui il poeta esordiente degli anni '80 nutrive ed integra il Tesoro delle sue capacità espressive? Certo, quando egli ubbidisce all'inclinazione già segnalata dal Praz, la sua tendenza cioè di "carpire insieme col fiore che ha scoperto, la zolletta di terra in cui il fiore ha radice", "il D'Annunzio tradisce da sé l'origine lessicologica" della parola che usa. Così uno dei distici che fanno da preludio all'originario *Canto Novo*: "simili a morte rane galleggiano mandre di lemne, / si snodano quali bisce le vive alighe...": mentre la similitudine zoomorfica del secondo verso fa pensare alla coetanea produzione letteraria francese, forse allo Zola di *La faute de l'abbé Mouret*<sup>6</sup>, il primo prende l'avvio da un testo di tutt'altro stampo. Si leggano i seguenti versi di Alcardo Alcardi, iscritti nella serie intitolata "Un'ora della mia giovinezza": "[...]; al vespertin tintinno / De la reduce mandra; a le opaline / Ali d'una libellula che danza / Sovra un tappeto di palustre lemna"; - e il raffronto con il citato esito dannunziano, "mandre di lemne", ci rivela il "trapianto con zolletta di terra".

Tra le tante curiosità botaniche che popolano la scena del *Canto Novo* segnalerei anche la *vallisneria*, però senza poterle conferire il preciso marchio d'origine. Il *Dizionario botanico italiano* di Ottaviano Targioni Tozzetti<sup>7</sup> non la registra, né essa appare sul *Vocabolario* della Crusca o sul *Dizionario* di Tommaso-Bellini. I grandi lessici francesi fanno risalire il termine latino, *vallisneria*, al 1729, il nome volgarizzato in "vallisnère" al 1808, e la forma "vallisnèrie" al 1822 o al 1876 (*Dictionnaire de l'Académie, Littre, Suppl. Robert, Grand Larousse*). All'inizio tale denominazione sarà stata prettamente scientifica, poiché con essa il botanico P. A. Micheli volle rendere omaggio al medico naturalista Antonio Vallisneri. Ma già nel 1855 il relatore di una comunicazione sulla "*vallisneria spiralis*" fatta alla Société Botanique de France la dice "plante si célèbre dans la science par les phénomènes de sa fécondation, et dont les amours ont été chantés par les poètes". Ma da quali poeti? Purtroppo non saprei far nomi neanche io. Consta invece che il poeta-botanico del *Canto Novo* la raccoglie, più che per mere ragioni eufoniche, per il fascino che emanava dai suoi "strani amori", e il fenomeno biologico ci viene presentato con parole scientificamente precise, avvolte in una vasta similitudine che conferisce alle due parti del paragone uguale peso e ugual lunghezza:

Quale, se i giovini raggi tripudii  
né l'acque torpide aerei accendono,  
la vallisneria a l'imo  
sente il dio con un fremito;

e i fiori feminei avidi emergono  
su le volubili spirali, a i pollini  
a l'aure a 'l sol porgendo  
lussuriosi i calici:

le nozze aridono, liberi cantano  
lungo il selvatico stagno i favonii,  
ma i fiori maschi a 'l sole  
intristiti galleggiano;

tale da l'anima, Lalla, né 'l gemmeo  
fulgor de le iridi tue, con un impeto  
di giovinezza nuova  
mi sale il desiderio;

[...]<sup>8</sup>

La vallisneria infatti è pianta dioica; al momento della fecondazione, i fiori maschi, situati sul fondo dello stagno, si staccano dal loro petiducolo e vengono a galla per avvicinarsi ai fiori pistilliferi, il cui lunghissimo gambo avviluppato a spirale si svolge per poterli accogliere. Alla cerimonia nuziale della "vallisneria a l'imo" (più conciso, a questo riguardo, il verso del "Proemio": "balzano al passaggio le vallisnerie in fiore"<sup>9</sup>) viene equiparato il desiderio "di giovinezza nuova" del poeta, al tripudio dei "giovini raggi" che la provocano il fulgore dello sguardo di Lalla, e i "fiori maschi" che qui comunque "intristiti" galleggiano al sole, trovano riscontro nelle "strofe" menzionate negli ultimi versi del componimento:

i baci scoccano brividi  
lungi per l'intime vene, ma rigide  
a' tuoi piedi le strofe  
con ali mozze cadono!

Altrove nel *Canto Novo*<sup>10</sup>, "le strofi" acquistano veramente ali, e "allor co' gabbiani / voleranno pe 'l mare pe 'l mare": il "cecubo vecchio" delle lettere e il "licor fatale" del bacio concorrono ad infondere "vigor novo" al poeta, dal cui sangue "rigmogliano / impazienti le strofe": i limiti tra spunto letterario ed immaginazione vegetale d'una parte e il poeta che scrive dall'altra sembrano aboliti, nella misura in cui il testo registra il ritmo pulsante della "tepidia linfa vermiglia" ed il prorompere della "canzone virente" nel *Canto Novo*. In questo senso sembra pure riuscito l'innesto della vallisneria - anche se fin nell'edizione definitiva le strofe ancora conservano le loro "ali mozze"<sup>11</sup> per volare, pur senza Lalla, all'"immenso poema di tutte le cose"<sup>12</sup>.

## NOTE

1. "Favilla" apparsa sul *Corriere della Sera* del 3 marzo 1912 e riproposta da Eu-

riale DE MICHELIS, in: Gabriele D'ANNUNZIO, *La Violante dalla bella voce*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 25-38.

2. "Fiori di carta: la fonte della flora di 'Alcyone'", *Lettere Italiane*, 32, 1980, 476-97.

3. *Ibid.*, p. 476.

4. Mario PRAZ, "D'Annunzio e l'amor sensuale della parola", nel suo: *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, rist. della 4ª ed., Sansoni, 1973, p. 438.

5. Citiamo dall'edizione sommarughiana del 1883 ("III migliaio").

6. Si vedano gli articoli di Guy TOSI, "D'Annunzio e 'La faute de l'abbé Mouret'", *Quaderni del Vittoriale* 14, 1979, 5-16, e, dello stesso autore, "Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)", *Quaderni del Vittoriale* 26, 1981, 5-47.

7. Alcardo ALEARDI, *Canti*, Firenze, Barbèra, 1899. Il componimento è però del 1858.

8. Ottaviano TARGIONI TOZZETTI, *Dizionario botanico italiano che comprende i nomi volgari italiani, specialmente toscani e vernacoli delle piante, raccolti da diversi autori e dalla gente di campagna, col corrispondente latino linneo, Firenze, G. Piatti, 2 voll., 1809; rist. 1829 e 1859.* - Non ho potuto consultare le *Istituzioni botaniche*, dello stesso autore, Firenze, Piatti, 1813.

9. "Note sur la Vallisneria Spiralis, par M. Ph. Purlatore", *Bulletin de la Société Botanique de France* II, 1855, 299-303.

10. *Ed. cit.*, pp. 67-8.

11. "Proemio", *ibid.*, p. 12.

12. "Addio! Il sole di maggio, il classico", pp. 23-27 (ed. definitiva "Oh libri, il sole classico", ed. mondadoriana di *Tutte le Opere, Versi I*, p. 170 ss.).

13. *Versi I*, *cit.*, p. 193.

14. p. 31; *Versi I*, p. 176.

FRANCESCO NICOLSI

## Linguaggio dannunziano nelle due edizioni di *Canto novo*: naturalismo e poesia sociale

Non pochi critici indicano in *Canto Novo* l'esito più alto della poesia giovanile di G. D'Annunzio; tuttavia non è esatto parlare di *Canto Novo* come un'opera che abbia mantenuto immutate le sue connotazioni strutturali, tematiche e stilistiche. Com'è noto, la prima redazione, stampata a Roma da A. Sommaruga nel 1882 e dedicata dall'Autore a Elda Zucconi, comprendeva sessantatré liriche divise in cinque libri; questa edizione fu seguita da numerose ristampe, solo in parte autorizzate dal Poeta e spesso dovute all'iniziativa di editori senza scrupoli i quali diffusero un testo costellato di errori e refusi in gran numero. Dopo il 1885 l'Autore non si occupò più a sua raccolta giovanile e quando, un decennio più tardi, si decise a porvi nuovamente mano, essa gli si configurò assai diversamente inducendolo a un radicale rifacimento.

La nuova edizione di *Canto Novo*, pubblicata dall'editrice Treves nel 1896, si presenta infatti come un'opera profondamente mutata rispetto alla redazione sommarughiana del 1882; scomparsa la dedica alla Zucconi, sono accolte, largamente rimaneggiate o rifatte, soltanto ventitré liriche della prima edizione con l'aggiunta di quattro nuovi componimenti. La struttura è totalmente cambiata; abbandona la partizione in cinque libri, insostenibile per l'esiguità della raccolta, le poesie sono divise in due sezioni di dodici liriche ciascuna, *Canto del Sole* e *Canto dell'Ospite*, precedute e chiuse da tre *Offerte votive*, che chiudono i ventisette carmi in un'armoniosa e raffinata cornice rispondente

all'ideale estetico del D'Annunzio pervenuto ormai alla vigilia della stagione alcionia.

Il testo dell'edizione Treves, comunemente noto al pubblico dei lettori, è accolto dall'Edizione Nazionale *Opera omnia*, ma con l'indicazione cronologica 1881; lo stesso testo è adottato dalle Edizioni de "L'Oleandro" e dall'edizione Mondadori *Tutte le opere*, che aggiunge in appendice le liriche sommarugiane escluse dall'edizione definitiva. Questa situazione pone il problema del testo di *Canto Novo*, che una futura edizione critica dovrà risolvere tenendo conto dell'esistenza delle due fondamentali edizioni, Sommaruga e Treves, da studiare entrambe con l'intento di riproverle criticamente i testi di quelle che sono in effetti due opere distinte. Di questa realtà è necessario tenere conto nell'esame che ci accingiamo a compiere sulla visione della Natura e della società che animò il Poeta in diversi momenti della sua storia, incidendo in maniera decisiva sulla struttura e sul significato delle redazioni del 1882 e del 1896 di *Canto Novo*.

Il primo *Canto Novo* è ispirato ad una concezione della Natura che non è solo ascrivibile alla sensibilità dell'adolescente poeta, ma ha precise motivazioni culturali fondate sulla conoscenza dell'evoluzionismo di Darwin e sulla poetica e la narrativa del Verga di *Vita dei campi*. Dall'influenza delle dottrine del naturalismo scientifico e letterario derivano il vivo senso di partecipazione dell'artista al mondo della Natura, la copia della metafore zoomorfe, il gusto della rappresentazione verista del paesaggio, la ricerca di un linguaggio scientifico poco comune che spinge il poeta allo studio di testi di scienze, talvolta anche scolastici; di recente è stato infatti possibile indicare in un manuale in uso nel collegio "Cicognini" la fonte di non pochi termini tecnici e rari di cui è ricca l'edizione Sommaruga.

La lirica *Preludio* del *Canto Novo* 1882 offre un esempio macroscopico di lessico scientifico speciale; nomi desueti di piante e di animali si accavallano e succedono in un pittoresco giuoco di termini dotti: "cerambici", "lemne", "vetrici", "nenufari", "vallisnerie"; ad essi dà rilievo la compresenza nel medesimo testo di vocaboli tratti dalla lingua d'uso: carpe, rane, cefali, folaghe, merli, bisece. La vicinanza al mondo della Natura è sottolineata dal frequente ricorrere delle analogie animali che nell'edizione Sommaruga<sup>2</sup> individuano il poeta, di volta in volta: "agile pardo" (S., I, 5), "tigre domo" (S., II, 4), "bianco cefalo" (S., I, *Preludio*); anche Lalla è zoomorficamente definita "pantera" (S., I, 8), "daina" (S., II, 3), "antilope" (S., II, 11), "onza in amore" (S., II, 13).

L'influsso dello scientismo ottocentesco e in particolare del darwinismo, che più innanzi avremo occasione di esaminare con maggiore ampiezza, si accompagna nel *Canto Novo* 1882 alle suggestioni del naturalismo letterario di derivazione verghiana, particolarmente avvertibile in un gruppo di liriche (quasi tutte comprese nel terzo libro) in cui campeggiano figure di primitivi e di derelitti appartenenti alle classi più povere. Questa presenza ha dato motivo ad alcuni critici di teorizzare l'esistenza nel primo D'Annunzio di una "poesia sociale" la quale sarebbe la premessa di certi atteggiamenti progressisti del Poeta; si pensi alla partecipazione alla battaglia parlamentare contro il governo Pelloux,

alla campagna elettorale per l'elezione a deputato socialista nel collegio di Firenze, al "governatorato" di Fiume, durante il quale si avvalse dell'opera del sindacalista rivoluzionario De Ambris e del socialista mazziniano Giuliotti, e infine a quella "Carta del Carnaro" che solennemente proclamava "la sovranità collettiva di tutti i cittadini senza distinzioni di sesso, di razza, di lingua, di classe, di religione".

In realtà liriche "sociali" e clamorosi atteggiamenti politici non nascevano da scelte approfondite e coerenti, ma erano il riflesso di suggestioni contingenti; anche nel caso di *Canto Novo* (come del resto di *Terra vergine*) l'intento "sociale" derivava dal diffondersi delle opere del Naturalismo e dall'influenza esercitata sul giovane D'Annunzio dalla lettura delle novelle di *Vita dei campi*. I componimenti ispirati alla letteratura verista sono complessivamente otto; è tuttavia inesatto parlare *tout-court* di verismo dannunziano senza porre distinzioni e riserve; nella grande arte verista, e pensiamo in particolare al Verga, l'intento sociale, anche quando è presente, è calato nelle strutture oggettive dell'opera che escludono ogni intervento personale dello scrittore; il giovane D'Annunzio ama invece esibire con molta vivacità la sua indignazione contro la società, che ad un attento esame si rivela epidermica e di derivazione prevalentemente letteraria. Così l'alcaica che disegna un corteo funebre procedente lungo le spiagge "incendiate da 'l sole" (S., III, 2) ha una sua tragica solennità, ma è costruita seguendo ritmi e stilemi carducciani; l'ode *Stia seminudo sopra lo scoglio / un pescatore* (S., III, 4) rivela ascendenze del Carducci: il giudizio dell'autore traspare dall'appellativo "bruto" ("Il pescatore guarda, e ne' torbidi / occhi di bruto...") il quale misura la distanza che il poeta borghese avverte tra la propria condizione sociale e quella del povero marinaio: è un atteggiamento di sostanziale indifferenza da non confondere con l'impersonalità verghiana che, particolarmente in *Vita dei campi*, mimetizza la simpatia dello scrittore per i suoi protagonisti.

La descrizione attenta del paesaggio desolato che circonda la palude di Trecati domina i sonetti dedicati a Toto (S., III, 5) osservato mentre anelando al fresco del vento di greco "reclina la grossa testa": una movenza che ripete quella dell'omonimo protagonista della nota novella di *Terra vergine*. La lirica *È mezzogiorno. La strada allungasi* (S., III, 6) offre la visione tipicamente verghiana di campi arsi nei quali contadini ricurvi lavorano sotto la sferza del sole implacabile; la sofferenza è resa con versi scarni, essenziali, cui l'iterazione conferisce cadenze da canzone di gesta: "...si guardano in volto / con occhi spenti. Non fan querele! ... la nuca / piegano su 'l solco, non fan querele". L'autore non sa tuttavia trattenersi dall'intervenire scopertamente chiamando a raccolta i luoghi comuni del populismo per impietosire il lettore ("È mezzogiorno, l'ora dei lauti pasti..."); l'apostrofe finale è la spia stilistica della sostanziale letterarietà dello sdegno del poeta che affida a strumenti retorici, l'insistita anafora e l'esclamazione, la credibilità del suo sentimento:

Vangate, figli; misericordia  
non c'è; vangate fin che si schiantino

le braccia a la furia de 'l tifo,  
Vangate, figli; non c'è riposo!

Con ben altra efficacia il Verga descriverà nel quarto capitolo del *Mastro don Gesualdo* la fatica degli operai della vallata del Camemi, costretti a lavorare tra le spire brucianti dello scirocco; la figura di un vecchio scalpellino, intento a spezzare sassi con disperata ostinazione, e i corvi che passano gracidanti nel cielo divengono il simbolo dell'oggettiva adesione dello scrittore alla muta protesta delle maestranze contro la disumanità di un lavoro alienante.

Ancora una reminiscenza del Verga nel dramma di Rossaccio (S., III, 7), un derelitto in cui confluiscono particolari tematici e descrittivi chiaramente ispirati ai personaggi di Rosso Malpelo e di Jeli il pastore; è invece tutta dannunziana la figura della bella stornellatrice che passa "pe 'l fulvo litorale / data a l'amore il petto esuberante, / data i capelli a 'l largo maestrale", cantando arie in cui si esprime l'ingenuo sentimento della fanciulla che sente l'amore nella natura che la circonda, nell'azzurro del cielo, nell'opale del mare, nell'effluvio odoroso del maestrale. Ma D'Annunzio non ha la capacità verghiana di chiudere nel tessuto del discorso poetico l'esuberanza del sentimento; questo strappa nei versi finali ispirati a un patetico populismo:

E Rossaccio pensava: Io sono un cane,  
per me non c'è né anche una carezza,  
non c'è né anche un bacio! Io sono un cane.

Sù, tirate, tirate la cavezza:  
ecco tutto il mio sangue per un patte...  
Ma se un bel giorno la corda si spezza?

C'è nella domanda finale il vago sentore di un tema pirandelliano; coincidenza forse casuale, ma illuminante sulla comune atmosfera culturale in cui pur operavano i due artisti avversi.

Squisito quadretto, al limite dell'idillio, è la lirica *In faccia a la vecchia scrostata rossiccia muraglia* (S., III, 10) che si apre delineando un paesaggio montaliano "ante litteram", connotato dalla "muraglia" e dalla "nota verde" del "bel limone in fiore"; sullo sfondo un mialino e un bimbo "color di rame" che cede ai sogni suscitati dalla visione di una "paranza gialla di sole" e dal lieve sussurrare del grecale; notazioni lievi, quasi surreali, in cui finisce per sfumare l'iniziale intento veristico.

Lazzaro, il protagonista di un esemplare racconto di *Terra vergine*, torna nei distici di *Là, come uno spettro inchiodato ne l'angolo buio* (S., IV, 4), quasi a sottolineare la vicinanza tematica e d'ispirazione tra la raccolta di novelle e il *Canto Novo* sommarughiano. Ma la lirica non riesce a ripetere l'essenziale icasticità del racconto e accumula populisticamente immagini di ricchezza (visioni di balli, seriche vesti, gemme, stanze tiepide) in contrasto con la povertà denunciata da Lazzaro con particolari patetici di scontata ovvietà: "A me picchia ne 'l ventre la fame da più di due giorni: / ho addosso la febbre, m'è morto già

un figliuolo". L'impressione di una sostanziale retoricità del componimento è rafforzata dalla finale perorazione del poeta il quale invita i felici incuranti delle miserie ad ascoltare il "sordo fremito" che si diffonde nella notte, segno della protesta della natura contro l'egoismo degli uomini.

Nell'insieme queste liriche "sociali", pur ispirandosi al verismo verghiano, ne rimangono lontane per lo scoperto populismo; esse ci mostrano un D'Annunzio che certamente non ignora i problemi degli umili, ma li avverte attraverso una mediazione prevalentemente letteraria che era destinata a cedere dinanzi al prevalere di poetiche più congeniali alla personalità dell'artista.

Quando D'Annunzio si dedicò alla rielaborazione del suo *Canto Novo* era passato più di un decennio dalla prima pubblicazione dell'opera e molte cose erano cambiate. La poetica che faceva da supporto alla raccolta del 1882 si fondava su un naturalismo alimentato dalla lettura di Darwin e dalla conoscenza della narrativa verista; il poeta, negli anni successivi alla edizione del primo *Canto Novo*, aveva intrapreso nuove vie pervenendo all'incontro con i maggiori rappresentanti del decadentismo europeo, da Baudelaire e Verlaine ai Preraffaeliti; la suggestione dei poeti decadenti è chiaramente avvertibile in *Intermezzo di rime* (1883), in *Isotta Guttadauro e altre poesie* (1886), nella successiva ristrutturazione intitolata *L'Isotto, La Chimera* (1890), e in *Elegie romane* (1892). Anche nella prosa l'artista si avviava con *Il Piacere* (1889) al superamento del naturalismo veristico in un'ansia di rinnovamento che aveva come esito il dubbio psicologismo di *Giovanni Episcopo* (1891) e la morbosa spiritualità de *L'Innocente* (1892), romanzi nati sotto l'influsso della narrativa di Dostoevskij e di Tolstoj. Dopo il *Poema Paradisiaco* (1893) il naturalismo appare decisamente superato da quella che possiamo chiamare la "scelta simbolica" del D'Annunzio; nella prefazione al *Trionfo della morte* (1894) si delinea la nuova poetica estetizzante e superomista del poeta che aspira a superare l'imitazione della Natura, a porre l'individuo al centro della "vita universale", a rompere le tradizionali strutture narrative; ne *Le vergini delle rocce* (1895) l'adesione all'ideologia del superomismo appare senza riserve.

Il rifacimento del *Canto Novo* sommarughiano, portato a termine con l'edizione del 1896, riflette il momento della storia artistica di D'Annunzio che abbiamo sommariamente delineato. Il lavoro di revisione tende alla rimozione della vicenda d'amore per Lalla, all'eliminazione della tematica veristico-sociale e all'espansione del linguaggio naturalistico connotato da una terminologia realistica e scientifica. Le varianti, ad esempio, della lirica *Ecco, e la ginocchia marina destasi* (che è la prima nelle due edizioni) sono orientate in senso anti-naturalistico; gli stilemi grecali e paranzelle, arance sono sostituiti dalla combinazione *favoni e fulve e nere vele*, espressioni classicheggianti prive della realistica icasticità dei termini della prima stesura.

L'alcaica *Addio! il sole di maggio, il classico* (S., I, 3) subisce un accurato lavoro di revisione ad iniziare dal primo verso, mutato in *O libri, il sole classico, Apolline* (I., *Canto del sole*, 3); il linguaggio veristico-naturalista è accuratamente espunto e sostituito da un lessico aulico, come il termine *moka*, troppo realistico, che è soppresso a favore della perifrasi *indica bevanda*, di eletta

ascendenza letteraria. Elementi espressivi di tono scientifico attinenti al processo di circolazione del sangue (*mi circola / per ogni vena da 'l cuore a 'l cèrebro / da 'l cèrebro a 'l cuor come un filtro*) cedono il posto a una variante (*mi circola, / come la linfa nuova ne l'arbore*) di levigata eleganza, ma lontana dal primo intento scienziato. Così, nella stessa lirica, il baldanzoso impeto dei versi:

.....Oh, giovini  
selvatici idilli stancati  
fra l'odor de le macchie, ne 'l sole,

si perde nel rifacimento di tono letterario:

.....Oh limpida  
ebrezza diffusa pe' cieli  
ove il sogno di Dante s'aperse!

Il riferimento a Dante scatena nella redazione Treves l'estro del poeta che canta "i sogni di Beatrice" e "la ballatetta di Guido", "il sonetto di Cino" e "l'ottava del Poliziano"; più felice l'interpolazione di quattro nuove strofe (vv. 65-80) caratterizzate da un linguaggio che potremmo già chiamare alcionio per la presenza di coppie coordinate di sostantivi e di aggettivi (*cinerei olivi, città bella*) e per la musicale levità del verso.

Il descrittivismo naturalistico dell'elegia *Su il gran meriggio su questa di flutti e di piante* (S., I, 5) perde vigore per il prevalere nel rifacimento (T., *Canto del sole*, 7) della fantasia mitica del poeta; egli sostituisce l'epiteto ferino *agile pardo* con la classica espressione *finno antico* che, come per simpatia, evoca l'immagine, ignota alla prima redazione, della ninfa "dall'agile corpo ignudo" e dalla "soave carne" che palpita nella dura corteccia. Sono anche espunti due versi dell'edizione Sommaruga, ricchi di elementi espressivi realistici: "Vanno le brune a coppia paranze veliere ne 'l sole / meridiano come alati cefali". La calda, prorompente sensualità che dominava nella prima redazione la parte finale della lirica:

Rompi da 'l cortice: e tutto, com'ellera umana,  
tutto, ecco, suggimi di giovinezza il fiore!

si attenua e sfuma nell'edizione Treves in versi in cui il mito trionfa e la tensione erotica svapora nella squisita letterarietà dell'immagine, nell'ansia tipicamente alcionia di superare l'umano nel prodigio di una divina trasfigurazione:

Rompi dal cortice; e fa che le mie mani ardenti  
ponga io nella tua carne come in un fresco rivo;  
fa che dalla tua bocca io con un sorso infinito  
beva il respiro de la foresta immensa;  
fa che ne' verdi occhi tuoi, come Narcisso nel fonte,

la mia nova bellezza trasfigurato io miri;  
oh fa che anche una volta nel mondo il Giovine viva  
come un possente dio ne la sua favola!

Anche la nota lirica *Oh bella frenante la foga de 'lombi stupendi* non sfugge ad una larga opera di revisione in senso antinaturalistico, preannunziata da una variante che il poeta apporta al verso iniziale; è espunto il termine *foga*, sostituito in Treves (*Canto del sole*, 10) con il sostantivo *ritmo* il quale dà al verso una morbidezza che ne attenua la carica sensuale. L'aspetto di bozzetto veristico, proprio della poesia nella sua prima redazione, è compromesso dalla sostituzione della forma di terza persona *ei* con il pronome soggetto *io*; la correzione dà libero campo all'intervento personale dell'artista il quale espunge dal tessuto poetico tre distici fervidi di giovanile sensualità ("Come due serpi in caldo si piegan tra 'l verde...") per introdurre nella trama della lirica le presenze dissonanti di Atalanta, "vergine schencin", di Afrodite e di Ippomene "ardente figlio di Macareo".

Una simile situazione si ripete nella lirica *Oh, come splendide di sole passano* (S., I, 12) in cui l'intervento in prima persona del poeta ("o bella ch'io dormai - e a noi fu l'erba talamo", T., *Canto del sole*, 11) dissolve il quadretto idillico-realistico della prima stesura, dominato dalla sensuale, agreste figura della "bruna maggiola / da le forme scultorie!". L'elegia *Ma ancora ancor mi tentan le spire volubili tue* (S., I, 13) ci offre un esempio assai rilevante di soppressione del linguaggio scientifico-naturalistico; cito l'espunzione dei versi:

.....non rifrangesi il palpito eterno  
de la materia ne' miei nervi, e vibrane

il cèrebro, vibrane il sangue, fin da l'ima fibrilla  
ne vibra, zampillane forte una vita nova?

di cui la seconda stesura non conserva che un'affievolita eco in chiave panteistica ("il palpito eterno del mondo questo non è...?") destinata a risolversi nell'aspirazione alla metamorfosi mitica che è la costante tematica di *Alcyone*:

da le mie membra, fatte giganti, rampolli un selva,  
Scorgeranno Fignota isola i nauti a sera (T., *Canto del sole*, 12).

L'edizione Treves di *Canto Novo*, nella seconda parte intitolata *Canto dell'Ospite*, accoglie undici liriche della prima redazione sottoponendole a un vasto rifacimento; la sezione è preceduta da una *Offerta votiva* dedicata al dio Pan invocato, con immagini e classico linguaggio mutuati dall'*Antologia Palatina*, a proteggere il poeta e i suoi amori. La presenza di Lalla è definitivamente cancellata:

A 'l mare, a 'l mare, Lalla, a 'l mio libero  
tristo fragrante verde Adriatico (S., II, 1)

aveva cantato il poeta; ora egli invoca l'*Ospite* che in qualche modo è la prefigurazione di Ermione:

Al Mare, al mare, Ospite, al libero  
mare, al fragrante verde Adriatico (T., *Canto dell'Ospite*, 1).

Anche nella II<sup>a</sup> lirica della seconda parte dell'edizione Treves la "dolce Ospite" prende il posto di Lalla; ma nel rifacimento non si avverte più il sensuale impeto di esaltazione della bellezza che connotava, sin dalla strofe iniziale, la prima redazione:

Vuoi tu, mia vergine, che sotto l'aurea  
punta le doriche tue forme splendano? (S., II, 2).

Negli altri componimenti vengono puntualmente ribadite le tendenze antinaturalistiche della seconda redazione; molto significative appaiono le varianti alla strofe iniziale della poesia *Dormono l'acque nel plenilunio* (S., II, 6) da cui sono espunti particolari veristici ricchi di suggestione:

... ritte su da la darsena  
le antenne stan come sottili  
fantasmi a 'l niveo chiarore.

sostituiti con la descrizione di maniera della scogliera marina:

...I grandi scogli rilucono,  
chiudendo nel tacito sasso  
la sconosciuta vita del mare (T., *Canto il. u.*, 5).

Nella seconda strofe all'osservazione della Natura notturna ("Via col grecale tacito navigan / le nubi a fiocchi...") subentra la descrizione di un cielo mitico cui non danno alcun rilievo gli abusati stilemi classicheggianti:

Nuvole vaste siccome talami  
pendono a sommo del cielo: attendono  
amanti divini.

Riprendendo quindi uno spunto della prima redazione, il poeta insiste sul mito delle Sirene, che diviene dominante e vanifica la giovanile sensualità dei versi dell'edizione sommarughiana:

..... O giovani  
a cui ne 'l vivo cuor, ne le arterie  
tripudiano i giugni odorosi,  
prono è il mar, la notte è bella: amate!

D'Annunzio invece accoglie con poche varianti nell'edizione Treves l'alcaica

*Quelle, se i giovani raggi tripudi* (S., II, 3) che diviene la terza lirica del *Canto dell'Ospite*; egli sente con sicuro gusto che la poesia, già nel testo sommarughiano, esprime, felicemente dominandolo, il brivido dell'eros che penetra l'anima. Anche l'altra alcaica *Per te germogli l'ecloga a li ozii* (S., II, 7) appare nella seconda redazione con scarse varianti che riguardano quasi tutte l'ultima strofe e tendono a sostituire gli elementi espressivi realistici con termini ineffabili, ricchi di musicalità:

..... Oh delizia  
sentire in un bacio infinito  
strugger la fresca polpa soave! (T., *Canto dell'Ospite*, 4).

L'ode *O falce di luna calante* (S., II, 10) è conservata nelle due edizioni nello stesso testo, con una sola variante attinente alla seconda strofe in cui l'emistichio *di fiori di flutti* è sostituito con *sospiri di fiori* (*Canto dell'Ospite*, 7); la perfezione musicale del giovanile "notturmo" era infatti consonante con la poetica alcionia ormai dominante nell'opera dannunziana. Diverso è il caso del "notturmo" *Si frangono l'acque odorose* (S., II, 14) intimamente modificato dal rifacimento: sono anzi del tutto espunti i versi in cui è espresso il motivo occasionale della lirica: "Io veglio: dal cuor germoglia la strofe, / ma bianca dinanzi la pagina sta"; la strofe:

Ed ecco, supine le membra  
distendo a 'l richiamo dei sogni...  
Oh, vieni su 'l petto, gentile vampiro  
ti dono il mio sangue, la mia gioventù

è interamente soppressa, certo a causa della prorompente sensualità dei versi che rompono l'incanto della visione; essi sono sostituiti nell'edizione Treves da due strofe che tendono, eliminato ogni elemento passionale, a dare omogeneità alla lirica risolvendola nello spettacolo del cielo notturno dominato dalle costellazioni:

Il lento respir de la selva  
riempie le pause del mare;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo  
è il Cigno che l'aima Testiade amò.

Un brivido corre; le vene  
un gelo divino m'invade...  
Son pallide l'Orse nel cielo profondo  
è il segno dell'alba che già si destò, (*Canto d. osp.*, 8).

Iterazione di versi e diffusa musicalità rendono la poesia omologa a *Falce di luna calante*; non a caso le due liriche si succedono nella disposizione data dal poeta all'edizione Treves.

In obbedienza al criterio mitizzante non sono accolte in *Canto dell'Ospite*



l'alcaica *Tra le spietate fratte e i frutici* (S., II, 11), bozzetto idillico dominato dall'immagine di Lalla "povera antilope prigioniera", e l'asclepiadea *Agile scivola su questo incendio* (S., II, 12) in cui sequenze coordinate di aggettivi ("noi felici", "noi forti") e ripetute analogie disegnano una schiera di giovani veleggianti su una paranza osservata con evidenza realistica: "Daina, cefala / da le grandi ali gialle / di rame i fianchi lucida".

Esempio macroscopico della mutata ispirazione del *Canto Novo* 1896 è l'alcaica *Tenevano il sonno. Le carezzevoli* (*Canto dell'Ospite*, 10) che innova profondamente rispetto alla prima stesura (S., II, 9); in questa la trasformazione del poeta in albero ("Metteva l'albero / solingo ne l'aria una strana / voce chiedendo pollini, amore") era il simbolo di una prepotente sensualità che regrediva infine e si acquietava nelle immagini naturalistiche delle "verdi acque della Pescara" e "dei salici stormenti ne 'l silenzio meridiano" in cui svaniva il sogno e tornava il senso del reale. Ma il motivo metamorfico si amplia nella redazione Treves e diviene unico nelle strofe finali ispirate ormai scopertamente alla poetica alcionia; in esse si sublima il destino dell'uomo e si esprime tutta la gioia del vivere:

Ebra cantavi le metamorfosi  
misteriose. Ed io immemore  
de' fati umani era, e d'ogni altra  
cosa mortale, nel mio fiorire.

E il canto e il fiore, prodigio duplice  
sagliente, il cielo sommo attingevano...  
Ah, tutta la gioia del mondo  
nel tuo cantare, nel mio fiorire!

Non a caso questo tema si ripete nella lirica che segue, *Canto la gioia! Io voglio cingerti*, scritta "ex novo" per la raccolta del 1896 e collocata come undicesima in *Canto dell'Ospite* per un evidente proposito strutturale: la poesia è ispirata ad un nietzschianesimo distante dai nuclei tematici del primo *Canto Novo* e, per l'esaltazione ditirambica, quasi violenta, della gioia di vivere, appartiene già alla stagione delle *Laudi*.

La XII e ultima lirica del *Canto dell'Ospite*, *Dolce godere e l'ombra e l'aura*, nasce dal rifacimento di *Come gioconde l'ombra si allungano* (S., II, 13): la revisione ci offre quasi uno "specimen" della duplice direzione (antinaturalistica e mitica) verso cui si muove il lavoro di correzione. Esempifico rapidamente: dal testo sommarughiano sono eliminati i termini veristici che disegnavano un paesaggio caro al poeta:

lungi, su 'l cielo, la sagoma  
di Francavilla, netta, agilissima  
tra 'l verde; più lungi sfumate  
moll caligini di viola,

sostituiti da epiteti e stilemi che anticipano la poesia alcionia, come appare dai versi:

Lungi ed intorno le solitudini  
regna il Meriggio, atroce despota,  
mentre errano per gli orizzonti  
cupe caligini di viola.

Dalle strofe che seguono sono espunti vocaboli ed espressioni attinenti al mondo della Natura: "i nidi" trillanti "per l'alto", gli "effluvi" delle "orbe in fiore", "l'aura marine", "le turgide frutta" e il "sano odor selvatico"; soppresse anche le metafore animali, "onza in amore" e "onza gentile", che connotavano Lalla nella prima stesura. È infine espunta l'ultima strofe del testo sommarughiano in cui darwinianamente l'assimilazione delle creature umane al mondo della Natura era realizzata attraverso l'uso puntuale di termini tratti del linguaggio scientifico:

fioffi di sangue ricco d'ossigeno  
rifermentanti entro le arterie  
sì come la linfa pe' nodi  
aspri de' tronchi, Lalla, ora a 'l sole!

nel rifacimento l'ode è chiusa da venti nuovi versi che introducono il tema mitologico attraverso la celebrazione della "perfetta gioia" che già gli uomini conobbero nell'antica Grecia quando Joessa e Dorione rendevano grazie agli dei:

e l'una in voto offriva a Venere  
Cipria lo specchio il cinto il pettine  
e l'altro sacrava ad Apollo  
Delio la rete l'arco la lira;

è questa l'estrema evasione del poeta nel sogno di una mitica Ellade che troverà nelle *Laudi* la più alta celebrazione.

Non mi sembra qui inutile un rapido accenno alle liriche del 3°, 4°, 5° libro dell'edizione Sommaruga, tutte rifiutate, tranne la 9° del terzo libro e la 5° del quarto. Un ridimensionamento così radicale si spiega non solo con l'intento del poeta di eliminare dalla nuova redazione i temi sociali e di ridurre l'estensione degli elementi espressivi naturalistici, ma anche con il proposito di escludere la tematica carducciana e tardoromantica troppo insistente nelle tre ultime sezioni di *Canto Novo*.

Non sorprende l'accoglimento nell'edizione definitiva, senza alcuna variante, della poesia *Van li effluvi de le rose da i verzieri* (S., III, 9) che troviamo come sesta in *Canto dell'Ospite*, certo per l'ineffabile musicalità del ritmo e per la raffinata sensualità che la connotavano già nella prima stesura. Sono invece espunte le poesie (che abbiamo esaminato) ispirate alla tematica sociale e la stessa sorte subiscono i rimanenti componimenti del terzo libro; esemplifico citando le liriche XI°, XIII°, XIV°, in cui prevale un romanticismo di maniera.

repugnante al gusto dell'artista esperto. Non è accolta anche l'elegia XIII<sup>a</sup> che, pur imitando forme e temi del Graf (del tipo "infiltrami il tossico dunque ne' baci, o Medusa!"), presenta tuttavia versi che, con felice realismo, descrivono "le diafane acque de la Pescara", buente "di sotto il gran ferreo ponte / silenziosamente all'Adriatico", e le donne attingenti l'acqua dal fiume, "acqualole gioconde da 'l rosso da 'l nero corpetto, / vezzeggiate da 'l sole, folli stornellatrici".

La maniera grafiana, tendente al lugubre e all'orrido, appare dominante in *Quando spassato da le pugne amare* (XV) e in *Torpon l'onde con freddi riflessi di bisce sapite* (XVI), non a torto espunte; e mi piace qui ricordare che il verso iniziale del sonetto *Mi ronzano pe 'l capo sonnolente* (S., III, 1) trova eco in Pirandello, artista "avverso", che inizia la lirica XI<sup>a</sup> della sezione *Allegre di Mal Giocondo* con il verso *Mi ronzano intorno a le orecchie*; ma non si tratta di un caso isolato, come potremo più innanzi notare.

Del quarto libro sommarughiano è accolta soltanto la poesia *E infine, o mite sole, a te l'anima* (V), limitatamente alle due strofe iniziali, trasformate da un'accorta rielaborazione in un inno al recuperato vigore del poeta, non più "convalescente languido", come nella prima redazione, ma giovane arreso dalla "gloria dei raggi", che sente gorgogliare in sé "rapide... e rosse / le scaturigini della vita" (*Canto del sole*, 2). All'orientamento antinaturalistico e al proposito di cancellare un certo carduccianesimo insistente viene sacrificata la lunga elegia *Violacee l'onde ne 'l vespero fosco d'autunno* (S., IV, 2), ricca di squarci paesistici ("Vanisce il Gran Sasso da lungi, titan soffocato / entro il torpore de la fumea sanguigna") e di immagini familiari dominate dalla patetica figura della madre cui il figlio rivolge parole presaghe:

O madre, mi chiama un intenso disio di battaglie  
a genti ignote, langi, ad ignoto cielo!

Sorte non dissimile tocca all'alcaica *E ancor li idilli dolci fiorirono* (S., IV, 3) in cui il caduccianesimo di fondo convive con le tinte pascoliane del paesaggio:

senza voce in fila tremuli  
i pioppi dentro l'azzurro ergeano  
in su come verghe di argento  
lucide a 'l sole le nude fante.

Un languido sentimentalismo pervade il sonetto *Batte la luna sui cristalli tersi* (S., IV, 6) che pure presenta versi efficaci evocanti aspetti e voci della natura: "Lunghe selvagge cantilene erranti / con odor di carrube a gli scirocchi"; anche l'elegia VII<sup>a</sup>, di segno prevalentemente carducciano, non manca di elementi espressivi originali, ma entrambi i componimenti sono esclusi dall'edizione definitiva di *Canto Novo*.

Otto sonetti in cui è adombrata la fine dell'amore per Lalla, "Angelica fuggiasca", costituivano il V libro della prima redazione, totalmente escluso

dall'edizione Treves. I sonetti, tra i peggiori scritti dal D'Annunzio, appaiono fortemente influenzati dalla maniera tardoromantica di poeti come Graf e Marradi; essi delineano nel loro insieme la figura stereotipa dell'artista romantico deluso dai sogni d'amore caduti "come branco selvaggio di spiarvieri / a notte fonda in mezzo alla burrasca" (I). Immagini dense di orrore, di stampo grafiano, si mescolano al ricordo della madre gentile che ravvia le chiome del figlio (II) il quale, nelle notti di maggio, medita il "verso libero e virile di Lucrezio" (III) e rifiuta di chiedere all'assenzio "i languidi snervanti oblii" (IV). Termini e stilemi di ascendenza tardoromantica ("fantastico albor", "ardenti aneliti", "gagliardi abbracciamenti", "ignote voluttà") intessono il sonetto che delinea la crisi del giovane (V) e l'altro in cui la sequenza degli aggettivi ("mortale", "avido") e la disposizione dei versi ("era di opale / splendido il mare ed ei di giovinezza") sottolineano la tragica fine dell'artista (VI); il prevalere infine del lessico scientifico nell'ultima terzina del VII sonetto riflette l'eco del naturalismo darwinistico della giovinezza:

e l'inviluppi, germe inviolato,  
menade pura, ne 'l riflesso immenso  
de la materia che giammai non muore.

Ma se il poeta di Lalla era morto, continuava a vivere il vate che presentiva per sé alti destini; nell'ottavo sonetto egli campeggia nella metafora del "Cavaliere ignoto" cui un pensiero superbo "arde ne l'occhio di falco", mentre cavalca tra le turbe incredule, anelante alla battaglia, provando "alla coscia" la punta della zagaglia.

Questo sonetto ci offre l'occasione di tornare al Pirandello di *Mal Giocondo*, la raccolta giovanile di versi in cui più insistente si avverte la voce di D'Annunzio; l'"iddia da gli occhi di falco" della lirica *A l'Elella* è epiteto non certo casualmente coincidente con "l'occhio di falco" del "Cavaliere" dannunziano; e le poesie di Pirandello che evocano la fine dell'amore per la cugina Lina, "Alcina crudele e diversa", sembrano riecheggiare i sonetti dannunziani in cui è simboleggiato il dileguarsi del sogno amoroso (ispirato da Lalla, "Angelica fuggiasca"); ma per entrambi i poeti il modello è da ricercare nelle fantasiose creazioni del Graf, testimonianza dell'influsso della poesia tardoromantica sui giovani autori che si affacciavano alle porte del Novecento.

Rifiutate quasi totalmente le poesie del terzo, quarto e quinto libro dell'edizione Sommaruga, il *Canto Novo* del 1896 si chiude ancora con un'*Offerta Votiva* che suggella il definitivo rinchiusersi del poeta in un mondo mitico nel quale l'anima vive "paga del suo silenzio, ricca dei suoi pensieri"; l'artista è ormai lontano dagli entusiasmi sociali, dall'immediatezza dell'adesione al mondo della Natura, dalle suggestioni della cultura scientifica e della letteratura veristica, su cui si fondava tanta parte del *Canto Novo* sommarughiano.

## NOTE

1. Cfr. P. Gibellini, *Natura e cultura nel "verismo" dannunziano* introduzione a G. D'Annunzio, *Terra vergine*, Milano, 1981, pp. 5-6.
2. Avverto che indicherò con S. l'edizione Sommaruga 1882 e con T. l'edizione Treves 1896.
3. Cfr. L. Firandello, *Mal giocondo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, 1965, p. 435; la raccolta fu pubblicata per la prima volta a Palermo nel 1889.
4. *Ivi*, p. 451.

GIANNI OLIVA

## Variations sul testo di una lirica dispersa di *Canto novo*

Poco più di una burla può ritenersi l'episodio del numero unico intitolato "Lucifero", diretto da Marco Balossardi e redatto a Roma nello spazio di una notte presso la tipografia Centenari in Via delle Coppelle 35, da Gabriele D'Annunzio e Cesario Testa (il *Papiliunculus* della "Cronaca bizantina"), con la complicità di uno scatenato Giulio Salvadori *ante conversionem*, di Edoardo Scarfoglio e di Ugo Fleres. Il foglio, in quattro facciate (un esemplare si conserva nella Biblioteca di Casa Carducci a Bologna), porta la data del 5 febbraio 1882. A tirare le fila dell'impresa era ancora una volta la mente diabolica di Angelo Sommaruga, il quale dovette concepirlo in un momento di particolare tensione per l'ambiente dei periodici bizantini. Ferdinando Martini infatti aveva da poco lasciato la guida del "Fanfulla della Domenica" per disaccordi con l'amministrazione, responsabile di aver ceduto il giornale alla società finanziaria francese Fremy-Boutoux. In concorrenza era stata messa in cantiere "La Domenica letteraria", il cui primo numero uscirà proprio il 5 febbraio 1882.

Rispetto al "Fanfulla", adagiato su un equilibrio morale e su un moderatismo di grande presa sul pubblico, il gruppo sommarughiano aveva sempre rappresentato una punta di rottura, bizzarra e scapigliata, sicché fu facile approfittare della rivalità creatasi tra la vecchia e la nuova testata martiniana. Si decise

insomma di attizzare il fuoco della controversia per godere dei vantaggi del terzo incomodo.

Nella tecnica del *ludus*, della beffa graffiante, cosa non rara nel giornalismo romano dell'età umbertina (il Capuana, ad esempio, non sarà da meno simulando più tardi stroncature ai danni dell'amico Navarro della Miraglia o presentando traduzioni del fantomatico poeta danese Wilhelm Getzier)<sup>1</sup> "Il Lucifero" recava rispettivamente nelle due pagine interne la testata del "Fanfulla della Domenica" e de "La Domenica letteraria", parodiandone gli articoli autentici che sarebbero apparsi il giorno seguente, la fatidica domenica 5 febbraio '82. La cosa era stata tempestivamente allestita dopo che qualcuno si era impossessato furtivamente delle bozze di stampa dei giornali rivali già preparati, ove si davano raggugli, tra l'altro, sulla delicata contesa.

Da un lato il Martini sulla "Domenica letteraria" (a. I, n. I) esponeva le ragioni che lo avevano costretto ad abbandonare il foglio dell'Oblieght, dall'altro "Il Fanfulla" esponeva il proprio punto di vista. "Il Lucifero" a riguardo interveniva dando colpi a destra e a manca.

D'Annunzio era l'artefice principale dello scherzo, secondo quanto scrisse *Papiliunculus* molti anni dopo rivangando l'episodio: "(...) quel 'Bonaparte della letteratura italiana' (...) tutto boccoli e sorrisi, adoratore grandissimo del pane appena sfornato, quando là in via della Maddalena (in Roma), all'alba, uscendo dalla tipografia di via delle Coppelle, dopo avervi perpetrato una vera "balossada" col mettere assieme un numero unico contro il povero Rapisardi, ci s'andava a rimpinzar di pagnotte scottanti, con Edoardo Scarfoglio, Ugo Fleres ed altri capi assai scarichi"<sup>2</sup>.

La mania parodistica del resto era nell'aria. C'è più di una ragione per credere che "Il Lucifero" fosse stato ispirato dal rumore suscitato dall'apparizione del *Globbe* balossardiano proprio in quelle prime settimane del 1882 (il poema uscì per la precisione il 28 gennaio, quando non era stata ancora scoperta l'identità dell'autore). La stampa se ne stava occupando ripetutamente e le ipotesi si alternavano: "(...) avanti che il libro uscisse - ricordò *post-eventum* Corrado Ricci - cominciarono le attribuzioni e le pretese indiscrezioni. Il poema era del Carducci, si disse prima; poi, dello Stecchetti; poi di tutta la solita combriccola bolognese: Carducci, Stecchetti, Panzacchi e minori. Ma presto vi fu chi assicurò che i versi più feroci erano contro il Carducci, lo Stecchetti e il Panzacchi, e da questo nacque la voce che il poema fosse un'atroce hurla dello stesso Rapisardi"<sup>3</sup>.

Nella gara erano coinvolti "Il Don Chisciotte", "La Stella d'Italia", "Il Capitano Fracassa", mentre il latitante scrittore inviava lettere di smentita. La scoperta degli autori fu fatta da un giornale periferico, "Il Maramaldo" di Ferrara, che il 1° aprile 1882 rivelò l'inganno: ma fu voce solitaria e non ascoltata sia per la ristretta circolazione del foglio, sia perché quei pochi che lo lessero diedero poca credibilità alla bizzarra testata e, soprattutto, ad una notizia divulgata nella data del "pesce".

L'assunzione di Marco Balossardi a direttore del "Lucifero" era senza dubbio una trovata del Sommaruga per incentivare la battaglia e per fare del fo-

glio una bandiera sventolante in difesa del Carducci, come mostrava anche l'articolo *Rever... ies*, firmato da *Gargantua* (Giulio Salvadori), contro Giuseppe Revere, giornalista mazziniano e poeta romantico attardato di stampo prattiano. Con il Carducci, che assisteva accigliato ma intimamente compiaciuto alla gazzarra, pur se attaccato nel *Globbe*, era citato, tra i poeti "rompi-tasche", anche il giovane D'Annunzio:

Ah, se il Carducci meno polemiche  
scrivesse e invece più *odi barbare*,  
babbo, i tuoi cento poetastri  
starebber tutti cheti com'olio

e gli Stecchetti puzzolentissimi  
ed il Panzacchi ed i d'Annunzio  
ti romperebbero di meno,  
Eterno Padre, le sacre tasche<sup>4</sup>.

Né era risparmiato "Il Fanfulla":

Poi che le carte fur da Dio tassate  
nessun giuoco oramai più ci trastulla,  
e in queste seccantissime serate  
non ci resta che leggere il *Fanfulla*.

Quel giornal moderato e riverito  
il sangue ci rinnova nelle vene  
con la prosa di zucchero candito<sup>5</sup>.

\*\*\*

La sommaria ricostruzione dell'episodio era necessaria per inquadrare il clima in cui fu concepita la lirica "dispersa" che presentiamo. La concitazione febbrile nell'improvvisare il giornale in così poco tempo, fa arguire che il D'Annunzio l'abbia stesa lì per lì, in un periodo in cui erano numerosi gli esperimenti in direzione del *Canto Novo*. La sede provvisoria e semi-clandestina, inoltre, autorizza il tentativo e l'appunto preparatorio per sciogliere il viluppo di sensazioni che assillavano D'Annunzio: "Mi provo a scrivere de' versi; ma non vado più in là della prima strofe - confessava a Lalla. - Bisogna prima che aspetti sia passato il tumulto e la febbre"<sup>6</sup>.

L'asclepiadea, senza titolo, divulgata con la semplice dicitura *Dal "Canto Novo"* (dai *Thalassica* provenivano altre liriche contemporanee), è un centone di immagini e di lessico dannunziani, se raffrontata all'altezza della prima produzione, almeno di quella che va dal *Primo Vere* (1879-80) all'*Intermezzo* (1883).

Prima di procedere però ad un esercizio di notomizzazione che permetterà di addentrarci nella fitta rete dei rimandi, diamo il testo, fedelmente trascritto dalla terza pagina del "Lucifero", quella che reca in alto la falsa testata de "La

Dal "Canto Novo"

Ne l'Adriatico verdastro a 'l torrido  
libeccio un fremito va: s'accavallano  
l'onde simili a truppe  
d'alligatori in fregola.

I lidi immobili sotto la rabbia  
de la canicola mettono spasimi  
ne li occhi; il sangue monta  
a le tempie con impeto.

Ne 'l ciel metallico non una nuvola:  
ne l'Adriatico, lunge, non l'anima  
di una vela; non anche  
ne l'orizzonte un albero!

Via via s'incontrano cumuli d'alighe  
riarse, fracidi rottami, sugheri,  
carogne brulicanti  
di mosconi e di vermini.

G. D'ANNUNZIO

Il tema dell'asclepiadea è l'Abruzzo adriatico, come in molte delle "marine" del *Canto Novo*, alcune delle quali anticipate su riviste tra il gennaio e il giugno 1881. Ma il termine ultimo di questi esercizi si può dilatare facilmente ai primi dell'82, stando al testo reperito. Esso presenta le fattezze non sempre controllate che gli conferisce la scrittura estemporanea, quasi in forma di appunti da rielaborare. Una struttura comune a molti dei componimenti suddetti, in parte accolti nella prima edizione, in parte esclusi.

Il mare è il motivo-guida, colto nella calma della calura asfissiante, silenziosa, che alimenta la capacità immaginativa di D'Annunzio. La persona si identifica totalmente nella natura, su cui proietta il proprio stato d'animo ossessionato dalla desolazione del paesaggio senza vita; non a caso sopraggiungono simboli di morte, elementi putrefatti e maleodoranti (*alighe... riarse, fracidi rottami, carogne brulicanti... di mosconi e di vermini*) descritti con ardito realismo.

La lirica va inclusa nel già folto gruppo delle cosiddette "stravaganti" o rifiutate, su cui di recente si sono indirizzate le indagini di alcuni ricercatori, dal Vecchioni al Martellini, ma con maggiore acribia filologica, al Gibellini, al De Michelis, al Tiboni; e ciò per rimpolpare le ormai inadeguate appendici apposte dal Bianchetti all'edizione mondadoriana dei *Versi d'amore e di gloria*. Si avverte inoltre che il nostro spoglio sistematico dei vocaboli e delle immagini sarà messo a confronto, come si diceva, con *Primo Vere* (1879-1880), *Canto Novo* '82, *Intermezzo di rime* (1883), giungendo fino a *Canto Novo* '96, qui per

rendere conto delle definitive confluenze; ma saranno ugualmente utilizzate le liriche sparse, sempre del biennio 1881-'82, dell'ed. Bianchetti, oltre quelle riepurgate dal Gibellini e dal Tiboni.

1. La prima espressione in cui si ci imbatte è *Adriatico verdastro*, che merita qualche riflessione. Il nome del mare non compare mai in *Primo Vere*, se non nell'accezione greco-classica *adrio mare* ("pien di murmuri strani e di scintille si stende l'adrio mare": *Occaso*, 18), che è voce sincopata di *Adriaco*, usata dal Carducci ("si bella a specchio dell'adriaco mare"). In *Canto Novo* '82, invece, "Adriatico" è sempre accoppiato con un aggettivo che ne spiega la sacralità ("Adriatico / sacro": [II, XII, 9-10] 90) o la silenziosa distesa ("Adriatico silente": [III, I, 7] 111), o il colore, ora *glauco* ("adriatico glauco": [IV, II, 53] 157), ora *verde* o *verde cupo*: "tristo fragrante verde Adriatico" [II, I, 2] 61; "tra 'l verde cupo, ne l'Adriatico / lontano... [II, VII, 6] 75.

Bisogna pur dire però che il nome proprio è quasi sempre sostituito dal *mare* anonimo, anche se facilmente riconoscibile dal contesto, sia esso abruzzese o toscano; un mare colorato con tinte che s'incupiscono dall'azzurro al viola: "la glauca marina" [I, 1], "mare glauco" [X, 30], "su 'l mar di viola" [VI, 2]; anche l'acqua in genere, fluviale o marina, assume gradazioni che vanno dal verde al violaceo: "l'acre verdezza de l'acque" [III, 3], "Ne l'acquitrino verdastro" [III, XIV, 1] 143, "verde-azzurina conca solitaria" [V, 2], "l'acqua violetta" [dedica a E. Z., 14]. Ma a trionfare davvero nella produzione del primo D'Annunzio è sempre il *verde* con tutti i suoi derivati, da *verdastro* a *verdognolo* a *verdegiallo*.

Il *verdastro* della nostra lirica è presente già con *verde* in *Primo Vere*, che ha una fitta gamma lessicale riguardante i colori e la sensazioni luminose: "Su le tegole... riposano enormi zucche gialle e verdastre" [*Tre acquarelli: Ottobrata*, II, 5] (in *San Pantaleone* il giallo e il verde si combineranno in *verdegiallo* in più occasioni, ma anche riferito a zucche: "serpeggiavano le zucche con i loro vani frutti *verdegialli*": ed. 1886, p. 321. r. 18).

Tutto il paesaggio di *Primo Vere*, comunque, si copre, come si diceva, di verde, che compare ben 34 volte, di cui solo 2 riferite ad acque ("l'acque tranquille de 'l fiume scoron *verdi* tra 'l verde [*Tre acq.* I, 10; *A la fontana*]; "La barca in acque *verdi* naviga" [*Idilli selvaggi*: II, *Vogata*, 26], mentre le altre ineriscono una volta al cielo ["Sopra i colli sorride di un *verde* lieve il cielo": *Id. Selv.*, VI, *Cicogne*, 5], e due a lucertole [*Id. Selv.*, I, *Lucertole*, 59 e *App. XV, A Cloe*, 7] e ben 29 volte a piante.

In *Canto Novo*, e man mano nelle opere successive, il verde si riduce passando a 13 citazioni, compreso il *verdognolo* [CN II, 2 e], seguite da 4 in *Intermezzo*, compreso *verdeggiare* (*Int.* XXXVII, 19); ciononostante il verde resta sempre il colore dominante del D'Annunzio di questi anni, con qualche macchia azzurra o rossastra o viola nelle "stravaganti" (ed. Gibellini): "il mare / che azzurro" (V, 1-2), "Su 'l mare di turchesia" (VIII, 1), "tremuli riflessi d'amaranto" (V, 34), "Su' flutti colore di viola" (IV, 4); ma anche qui si affaccia una "sera... / verdissima e silente" (VI, 1-2), mentre riscontriamo un ulte-

riore variare ne "le verdezze gelide e profonde" nelle "sparse" del Bianchetti [*Nell'acqua*, 4].

2. L'aggettivo *torrido* è assente in *Canto Novo*, ma era stato messo a profitto in *Primo Vere* in due occasioni: "da 'l lido *torrido* di fulve sabbie" [*Al bagno*, 2]; "effluvi sallano a nemi ne 'l *torrid* aere" [*Fantasia pagana*, 6]. In significati equivalenti però è ampiamente documentabile, per indicare l'arsura e il sole bruciante, le spiagge roventi. Citiamo solo per esempio nelle "stravaganti" dell'ed. Gibellini: "l'afa maligna" [II, 2], "afa ardente" [VIII, 13]; "riarsero gli scirocchi maligni" [XIV, 10]; "riarsa la faccia" [X, 33 e IV, II, 29].

3. Il *fremito* del v. 2, al contrario, fa registrare una vasta gamma di utilizzazioni, in perfetta corrispondenza con la passione giovanile del poeta, con le sue vibrazioni interiori riflesse anche nella natura. La frequenza del termine è costante in *Primo Vere* e in *Canto Novo*, ricorrendo rispettivamente 8 e 10 volte (compreso il verbo *fremere*) per indicare l'ansia, l'ebbrezza, i turbamenti improvvisi e tumultuosi. Nel rifacimento del '96 i *fremiti* scendono a 8.

Ecco intanto lo spoglio dei luoghi nel primo libro dannunziano: "O tesori de l'Arte... ridite voi... il *fremito* altero" [Libro Primo, *A Firenze*, 42]; "s'ode intanto un *fremito* leggero d'invisibili amplessi" [Lib. Sec., *Sappho*, 11]; "riondeggiavano le messi d'oro con ampio *fremito* di buci" [Lib. Sec., *Fant. pagana*, 2]; "Brividi e *fremiti* correan le fibre" [Lib. Sec., *Fant. pagana*, 45]; "Vanno per l'aria procaci *fremiti*" [Lib. Sec., *Su 'l Nilo*, 42]; "i dolci *fremiti* ch'or la natura scuotono" [Lib. Sec., *Rosa*, 5]; "a 'l dolce *fremito* de' mirti dorici" [Lib. Sec., *A Bacco Dioniso*, 6]; "tutte aveano *fremiti* le cose ne l'amplesso de 'l nome" [*Id. selv.*, III, *Nuvolani*, 12].

Ed ecco quelli del *Canto Novo*, con *fremiti* di varia natura: "i *fremiti* / d'amor" [II, 29-30]; "e una strofe / è ogni *fremito*" [IV, 30-31]; "s'odono *fremere*" [II, II, 5]; "sente il dio con *fremuto*" [II, III, 4]; "Ch'io senta *fremerti* / la bocca" [II, VII, 14-15]; "s'increspa a un *fremuto* / gentil" [II, XI, 6]; "*fremuto* / d'onza in amore" [II, XIII, 13-14]; "tra' *fremiti* de l'alba" [II, XV, 56]. I restanti due esempi rendono parimenti l'immagine presente nella lirica, essendo il *fremuto* riferito alle acque: "brividi / e *fremiti* increspano l'acque" [II, I, 7]; "l'acque destate un *fremuto* / recano lungo" [II, VI, 9]. A questo elenco va aggiunta la testimonianza della "man fremente" nelle "stravaganti" dell'ed. Gibellini [V, 23].

4. ... *s'accavallano / l'onde simili a truppe d'alligatori in fregola* (vv. 2-3).

L'immagine che risulta da questi versi è quanto di più tipico esiste nell'esperienza creativa del giovane D'Annunzio: il moto ondoso, costantemente richiamato (basti pensare che solo in *Primo Vere* la parola *onda* ricorre ben 29 volte, decresce invece in *Canto Novo*, per arrivare alle 120 di *Intermezzo*) è qui paragonato a un drappello di alligatori vogliosi.

Non ci sono in assoluto altri esempi di "fregola" nella poesia dannunziana, eppure in *Terra vergine* Tulespre è "come una belva in fregola". Il riferimento

agli alligatori ci pone dinanzi a rari esemplari dell'affollato parco zoologico dannunziano (li ritroviamo solo in CN, IV, II, 4: "immenso nembo d'alligatori"), a meno che non ci si voglia accontentare, per restare nel campo dei feroci rettili acquatici loricati, di caimani ("come in lago un enorme caimàn": CN, II, V, 3) o di cocodrilli ("i cocodrilli s'amano / fra 'l limo": CN, II, XV, 22-23).

Gran parte di questa fauna è destinata ad essere soppressa nell'ed. '96, ove d'altro canto le onde sembreranno pure "bisce lascive" [CN, II, 13 g]. Per ora, in ogni caso, il catalogo zoologico è nutritissimo per quella particolare tendenza a trasfigurare in esotiche visioni la natura domestica. Risultano reiterate coincidenze tra vita e arte (vedi quanti germi "cantonoveschi" sono contenuti nelle lettere a Elda Zucconi) e tra prosa e poesia (Gibellini ha già tirato fuori dalle gabbie tutti gli esemplari di *Terra vergine*: puledri, mastini, scimmie, falciacci, agnelli, orsacchiotti, cinghialetti, lupi, serpi, gatti selvatici, volpi, jaguari)<sup>10</sup>. È evidente che il giovane D'Annunzio vive di sogni tropicali, pensa ad abbandoni tra le alte erbe inesplorate, ad un paradiso lontano ove s'avvertono "le vibrazioni potenti di tutta la natura sotto un sole ardentissimo", che non nasconde le insidie di "grandi fiori velenosi, e grandi foglie metalliche"; mentre nelle selve s'acquattano viluppi di serpi, pantere, pardi, tigri, giaguari famelici, proiezioni metamorfiche dell'istinto sessuale e della inclinazione culturale darwinistica e naturalistica di D'Annunzio<sup>11</sup>.

Il giardino zoologico concepito per *Canto Novo* '82 non è dissimile: nelle liriche rifiutate (ed. Bianchetti) sorgevano dalla polvere dei secoli persino mostruosi animali preistorici ("pterodattili immani": II, 13; "i neri / dorsi de' sauri": II, 13-14; "falangi / di mostri in battaglia avvinghiati": III, 3-4), mentre nel libro si registra una prevalenza di colubridi e di rettili: "si snodano quali bisce le vive alighe" [*Ad E. Z.*, 10], "come due serpi in caldo" [VIII, 14], "come serpi immani" [II, IV, 9]; ma soprattutto sono richiamati i grovigli di serpi, di bisce, di polipi, analoghi alle *truppe d'alligatori* del nostro componimento, simboli freudiani della lussuria: "come serpi staranno aggrovigliati" [III, XV, 27]; "grosso di vipere" [II, IX, 33]; "come un gruppo di crotali" [II, XV, 26-27]; "tra i viscidii polipi" [III, XVI, 13]; "viscide spire di serpente" [IV, I, 8]; "riflessi di bisce sopite" [III, XVI, 1]; "come cinerei boa" [*Ad E. Z.*, 12]. A queste immagini si aggiungano per analogia: "qual turbine lucente / di scarabei" [III, I, 3-4]; "tragico viluppo d'annegati" [III, XV, 25].

Il serraglio si popola ancora di pericolose fiere, come già in *Terra vergine*, presentate in similitudini fantasiose: "come agile pardo" [V, 3], "come un giaguaro / famelico" [X, 19-20], "come un tigre domo" [II, IV, 5], "come un tigre in caccia" [III, XIII, 10], oltre alle velenosissime nuie ("simili a naje innamorate": XIV, 4).

Il variopinto bestiario si arricchisce poi di antilopi ("snella come un'antilope": II, II, 8) e di esponenti degli animali acquatici, dai cetacei, ai cefali, alle carpe: "come un nero cetaceo dormente" [IV, I, 2], "come un mostro cetaceo" [ed. Gibellini, II, 13], "torme di cetacei" [*Vegliando*, 36, ed. Bianchetti], "come un bianco cefalo" [*Ad E. Z.*, 2], "come alati cefali" [V, 14], "come un giovine cefalo innamorato" [III, III, 16], "simili ad attoniti occhi di grandi car-

pe" [Ad E. Z., 8]. E il campionario, naturalmente, non è neppure completo e la ricerca potrebbe essere estesa anche al taccuino pescarese 1881-82, specialmente per i cetacei, che hanno qui "immani ferite". Non si dimentichi però che al di là di qualche suggestiva ipotesi che potrebbe condurre ad un Melville ancora sconosciuto, c'è l'esempio del Carducci, che registra "qualche cetaceo stupido e immondo / boccheggiar ritto dietro immonde prede". E per restare nel campo della fauna marina, lo Stecchetti aveva "squali orribili" e "polipi" che succhiavano viscere<sup>11</sup>.

5. Passando alla seconda strofe, compare nel principio una distesa di *lidi immobili* arroventati dal sole (*sotto la rabbia / de la canicola*, 5-6) che danno l'idea della soffocante calma estiva. È la sensazione principe di tutta la lirica, su cui il poeta insisterà di seguito con nuove variazioni.

I lidi in genere trovano riscontro in *Primo Vere* ("remoti lidi dell'oriente": Lib. Primo, *Oblivia*, 20; "da' lidi spandonsi...": Lib. Terzo, *Notturmo*, 4), ma una sola volta sono oppressi dalla calura: "da 'l lido torrido di fulve sabbie" [Lib. Primo, *Ai bagni*, 2]. L'immobilità qui, semmai, è riferita a ponti, statue, labbri, a giorni, a un pescatore. Al contrario, si moltiplicano i riferimenti alle spiagge deserte e silenziose nel manipolo dell'ed. Gibellini ("deserta duna": II, 14; "deserta / immensa la spiaggia": VIII, 5-6) e in *Canto Novo* '82: "tacciono i lidi" [II, VII, 8], "tacito mare" [II, XIII, 4]. Nella *Rime inedite* dell'ed. Tiboni, databili 1883, leggiamo: "deserto lido" [II, 10], "deserto il mar" [III, 1], "Su la marina immobile" [V, 1], "pe' i silenti mari" [VI, 19].

Nelle *sparse* ed. Bianchetti è presente l'espressione "placide spiagge" [*Marine*, II, 6] e analogamente l'*Intermezzo* ha "su l'ermo lido" [Int., XXXVII, 126]. Mentre nel *Canto Novo* '96 resteranno consistenti tracce: "tacciono i lidi" [CN, IV, 8 d], "solitari lidi" [CN, IV, 9 f] o, più vagamente, "Si frangono l'acque al lido" [CN, IV, 2 h], "giallore dei liti" [CN, IV, 3 n].

L'accostamento di *rabbia a canicola* è un *hapax*, laddove in *Primo Vere* si trovavano "rabbie orrende" [Lib. Terzo, *Piove*, 12] e "vecchi cani [che] lancian strofe di rabbia" [*Studi a guazzo, Pellegrinaggio*, 10], oltre a *canicola* ("a la canicola i nostri selvatici amori": *Id. Selv., Nuvoloni*, 3) che, assente in *Canto Novo* '82, riappare sotto forma di aggettivo in *Canto Novo* '96: "adergono la speme... a raggi canicolari" [CN, II, 12 f]. E insistiamo col precisare che la nostra indagine è rivolta al D'Annunzio all'altezza della prima edizione del *Canto Novo*, che in quello successivo *canicola* sarà un *mot-clef* rimbalzante dagli anni maturi a quelli tardi in ogni genere letterario, compresa la corrispondenza privata.

L'acceccamento prodotto dalla luce, invece, è documentabile fin da *Primo Vere*, ove una "follia di gialli... danno all'acqua tripudi abbaglianti" [Lib. Primo, *Ex imo corde*, 71], o ancora l'"occhio abbagliato" che trova riposo "su' molli color" [*Preludio*, 31]. In *Canto Novo* '82 la resa dell'immagine, per particolari molto affini, può essere un ricordo dell'esperimento poetico che stiamo esaminando: "dentro li occhi ho spasimi" [X, 26].

Nell'*Intermezzo* e in *Canto Novo* '96 figurano solo approssimazioni, rispettivamente: "occhi a 'l sole rivolga" [Int., XL, 197] e "ne li occhi... ridere il sole" [CN, IV, 12 d].

6. I riflessi del caldo fanno montare il sangue "a le tempie con impeto" (vv. 7-8): la natura, cioè, condiziona lo stato d'animo. Il tumulto della giovinezza, l'esuberanza dei sensi, sono ritratte più volte in modi affini, con lessico variato, ma con identico significato. Basti pensare al verso di *Primo Vere* "qui ne' polsi e ne le tempie un martello continuo" [Lib. Primo, *Febbre*, 14] o ai numerosi esempi di *Canto Novo* '82, tra cui vale la pena ricordare almeno: "ne 'l cuor palpitante, ne i nervi, ne 'l sangue" [IV, 31], "efflavi a buffi pungono il sangue vivo" [VIII, 10], "caldo sprizzava il sangue" [XIII, 6], "fibrille succhianti / avido il sangue da ogni vena" [II, IX, 11-12], "fiotti di sangue ricco d'ossigeno" [II, XIII, 33], "turgide le umane arterie di desio pulsano" [II, XV, 21-22], "si sente il sangue a la gola salire" [III, V, 25], ecc. Ma la parola *sangue*, con i derivati *sanguigno*, *sanguinare*, *sanguineo*, macchiava abbondantemente già le pagine di *Primo Vere*<sup>12</sup>, come macchierà quelle di *Intermezzo* comparso 20 volte. Anche nelle *Sparse* (ed. Bianchetti) si legge: "Oh come fresco il sangue per le vene / riarse da la febbre de 'l desio / correr mi sento" [*Dall'Idillio Moderno*, 1-3]; "una ondata di sangue flessuosa / io ti vedea pe 'l viso trasparente" [*Rifioritura*, 20-21]. In *Canto Novo* '96 ricorrerà 9 volte, tuttavia senza più significare l'ansia febbrile e il tormento; segno della maturità conquistata e della pace dei sensi.

7. La terza strofe (vv. 10-14) merita un'attenzione specifica perché dispone di un lessico e di particolarità stilistiche utili per l'identificazione definitiva della lirica che erediterà gli stilemi dell'abbozzo riprodotto nel "Lucifero".

La presenza di *metallico* e delle negazioni *non una nuvola, non l'anima di una vela, non anche*, rinviano senza esitazione a *Canto Novo* '82 [III, II] di cui riproduciamo i versi corrispondenti:

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi  
incendiate da 'l sole, a perilita  
di vista, le sabbie; deserto,  
triste, metallico bolle il mare".  
(vv. 1-4)

..... ne 'l cielo non una nuvola,  
non alberi a 'l piano, non vele  
spezzano il fascino de l'azzurro...  
(vv. 10-12)

È chiaro che siamo davanti alla rielaborazione definitiva del testo improvvisato. L'atmosfera pesante dell'"azzurra caldura" e le sabbie "incendiate" rendono con maggiore incisività il tentativo precedente. Solo che l'aggettivo *metallico*, dal cielo è scivolato al mare, ma le negazioni sono rimaste pressoché intatte. Un'ulteriore prova è data dai versi finali che vogliono rendere il senso del disfacimento e della morte enumerando "fracidi rottami", "carogne brulicanti", ecc. Una rete simbolica in verità troppo ingenua, rimossa e sostituita nella stesura finale dall'immagine del corteo funebre che attraversa la spiaggia; soluzione di certo più letteraria e raffinata:

Vien per la spiaggia lento il funereo  
cortèo seguendo croce e cadavere  
(vv. 5-6)

Tornando comunque sui riscontri, ci si accorge che il lessico non è nuovo: le vele almeno costellano sempre le marine dannunziane: "un candido / stormo di vele" [ed. Gibellini, IV, 1-2], "la bianca / paranza veleggiante" [V, 14-15], "veleggia in lontananza / dispersa una paranza / bianca..." [VIII, 2-4]; o sono nominate perché assenti: "non una vela in fondo" si ha in *Canto Novo* '82 [XIV, 5]; ricompaiono 5 volte in *Intermezzo* [I, 1, 48; XIV, 1, 1; LII, 1, 8; LII, 1, 10; LII, 1, 12] e altrettante in *Canto Novo* '96: CN, II, 7 a; CN, II, 91 e; CN, II, 29 d; CN, II, 2 m; CN, IV, 8 d (tra questi il primo richiamo indica "passano le fulve e nere vele", con esplicito rinvio carducciano-petrarchesco).

La negazione della cosa è poi, com'è noto, una caratteristica dello stile di D'Annunzio: darne la schedatura completa sarebbe superfluo. Basteranno soltanto i seguenti luoghi estrapolati da *Canto Novo* '82: "non anche il pesce morsemi" [II, 45]; "non un'anfora" [III, 10]; "Non anche rise l'alba" [VII, 14]; "non anche il sole" [VII, 15]; "Non io son Ovidio" [XIII, 11]; "E non il dio è in me" [XIII, 21]; "Non altre canzoni" [II, 1, 19]; "non tu con tese braccia" [II, 1, 21]; "non queste / son le verdi acque de la Pescara" [II, IX, 35-36]; "non questi i salci" [II, IX, 37]; "non canto non grido / non suono" [II, X, 7-8]; "non una pianta" [III, VI, 4]; "Non una voce" [III, VI, 5].

8. Sul significato del putridume elencato nella quarta e ultima strofe (vv. 13-16) abbiamo già detto. Ma non sarà inutile verificare se si tratta di termini già sperimentati o nuovi.

Naturalmente le alghe, essendo elementi marini, non potevano mancare. Già in *Primo Vere* avevamo: "ne li abissi nettunii tra l'alghe e i coralli" [*Studio a guazzo, Philomela*, 16]; nelle *Sparse* (ed. Bianchetti) ne sentiamo l'odore pungente ("li effluvi de l'alghe": *Marine*, 3 e 5), così come in quelle dell'ed. Gibellini ("trifraganti d'alghe": VII, 2 e 9). Esse abbondano nel *Canto Novo* '82: "li amor' verdi de l'alghe" [I, 4]; "al fondo le alghe / destate anelano un raggio" [II, 19-20]; "l'alghe pregano" [II, 23]; "tra' salsi odor de l'alghe" [IV, 10]; "profumi d'alghe" [VI, 16]; "l'odor de l'alghe" [II, XII, 6]; "scogli ricamati d'alghe" [III, III, 12]; "tra li acri odor' de l'alga e de l'sale" [III, V, 14]; "una brughiera / d'alghe" [III, XV, 22]. Esse si riducono nell'*Intermezzo* ("lo strame de l'alghe: *Int.* XLV, 11 e "l'alghe nere e amare": *Int.*, XLVI, 7) e si riproducono in *Canto Novo* '96: "sente ... gli amori verdi de l'alghe" [CN, II, 4 a]; "... tra' salsi odor de l'alghe" [CN, II, 10 d]; "al fondo le alghe ... anelano un raggio" [CN, II, 19 e]; "l'alghe pregano" [CN, II, 23 e]; "pregni di ... profumi d'alghe" [CN, II, 16 h].

La desolazione dei rifiuti, una sorta di inquinamento *ante-litteram*, è anche in una lirica del marzo '82 compresa tra le *Sparse* del Bianchetti: "L'acquà sembra un ammasso di bitume" [*Dai Thalassico*, 1]. Sull'argomento il *Canto Novo* '82 non è da meno: "onde di natta" [III, XVI, 2], "putrido catrame"

[III, 1, 4], "odor di catrame" [XIV, 8], "odor di asfalto e di catrame" [III, XIII, 14].

Gli insetti non volano frequentemente ("sciamano l'api": II, XV, 7-8; o, meglio, "un popol d'insetti brulica"), ma i vermi sono numerosi: non mancavano in *Primo Vere*: "il festevole convito de' vermi" [Lib. Primo, *Febbre*, 59] e ricompaiono in *Canto Novo* '82: "un brulichio turpe di vermi umani" [IV, II, 66], che sembra grosso modo un recupero dell'ultima immagine della lirica.

Sorge spontanea a questo punto anche la correlazione con Baudelaire, toccato in verità in più luoghi dal D'Annunzio di *Canto Novo* '82: già nell'elenco degli animali si sarebbe dovuto ricordare che *Les Fleurs du Mal* avevano un vistoso "serraglio infame" (lupi, jene, falchi, pantere, scimmie, sciacalli, scorpioni, serpenti) metafora dei travimenti dell'uomo; ma ora corre l'obbligo di affiancare alle immagini dannunziane gli "immondi insetti" della dedica *Al lettore* di Baudelaire, o il "gruppo di vermi" o l'espressione "un popolo di demoni gozzoviglia", molto affine al citato "un popolo d'insetti brulica". E via via si potrebbero trascrivere i baudelairiani "un gruppo di serpenti" e i "miasmi ammorbanti" di *Elevazione*, fino allo "stuolo di vermi" di *Profumo esotico*<sup>1</sup>, salvo la mediazione stecchettiana de *Il canto dell'odio*. C'è da dire però che lo stato d'animo del D'Annunzio dell'esperimento in questione è lontano dallo spleen di Baudelaire e dal cruccio carducciano-stecchettiano: come si è già osservato, qui si tratta di ansia, di fremito, di chiaroscuro umorale del giovane poeta.

L'esplorazione testuale su piani paralleli ci mostra dunque un D'Annunzio alla continua ricerca dell'espressione centrata e per questo il più delle volte ripetitivo, concitato, che scarica la tensione interiore in esperimenti molteplici. Molti di essi, usciti di getto e a raggiera, sfuggiti volutamente all'egida di un controllo razionale, cadranno inevitabilmente, com'era del resto nelle intenzioni. Solo un accurato processo selettivo condotto *a posteriori* anche in direzione dell'unità strutturale del libro *in fieri*, ne riabiliterà alcuni. L'impresa era ardua: bisognava liberarsi dai classicismi stantii e approdare a un linguaggio originale, a costo di esaurire le energie espressive: "Io scrivo con molta lentezza - confessa all'amica di quei giorni - lo stile mi costa una fatica indicibile: tutto quel barbaglio di luce e di colori che alcuni ammirano, io lo faccio sprizzare dall'anima mia a furia di tensione, e non sono contento mai"<sup>2</sup>.

Rappresentazione oggettiva di uno di quei momenti cupi, di "terribilità tragica", di cui il D'Annunzio parlava nelle lettere a Lalla, il componimento disepolto dalle pagine ingiallite del numero unico sommarughiano, è solo una dimostrazione tra le tante della forza sperimentale del poeta, un pretesto di cui ci siamo voluti servire per illuminare in parte il complesso processo di formazione stilistico-lessicale del *Canto Novo* '82.

## NOTE

1. Cfr. L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. 155-167.
2. La cit. in A. LUMBROSO, *Per il cinquantenario anniversario della nascita di*



Gabriele D'Annunzio, in "Rivista di Roma", 25 marzo 1913.

3. C. RICCI, Pref. a O. GUERRINI - C. RICCI, *Giobbe*, Roma, Formiggini, 1919, p. 2.

4. La faccenda della parodia rapisardiana era stata inaugurata dal Capuana che nel 1878 aveva pubblicato anonimi presso Zanichelli *I Prolegomeni del Lucifero* e nel 1881, sempre anonimi, a Firenze, *I Frammenti del Giobbe*. Nel 1882 con il titolo *Giobbe* (Firenze, Arte della Stampa), Capuana ristampò la parodia del 1878 dopo l'uscita del *Giobbe* di Guerrini e Ricci. Alla luce del sole, infine, per la prima volta con il nome dell'autore, le parodie capuane uscirono nel 1884: L. CAPUANA, *Parodie: Giobbe, Lucifero*, pref. di Giulio Salvadori, Catania, Giannotta, 1884.

5. O. GUERRINI - C. RICCI, *op. cit.*, p. 48.

6. *Ibid.*, p. 51.

7. In G. FATINI, *Nascita del "Canto Novo" di D'Annunzio con versi e lettere inedite*, in "Nuova Antologia", 1 luglio 1942, pp. 24-35.

8. Cfr. M. VECCHIONI, *Poesie sconosciute di Gabriele D'Annunzio riesaminate e commentate*, Pescara 1976; L. MARTELLINI, *Il mare, il mito, D'Annunzio a Porto San Giorgio (1882-1883)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975; P. GIBELLINI, *Gabriele D'Annunzio. Liriche stravaganti*, in "Strumenti critici", febbraio 1976, pp. 57-103; E. DE MICHELIS, *Briciole dannunziane*, in "Rassegna di cultura e vita scolastica", a XXXIII, n. 1-2, gennaio-febbraio 1979, pp. 1-2; R. TIBONI, *Rime inedite e stravaganti di Gabriele D'Annunzio*, in "Oggi e domani", a. IX, n. 4, aprile 1981, pp. 5-24.

9. In G. FATINI, *op. cit.* e in quelle inedite citate da P. GIBELLINI, *Per un diagramma del verismo dannunziano*, in AA. VV., *D'Annunzio giovane e il verismo*, Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979), Pescara 1981; il saggio del Gibellini compare anche come *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, Milano, Oscar Mondadori, 1981.

10. Cfr. P. GIBELLINI, *op. cit.*, p. 28.

11. *Ibid.*, p. 27.

12. *Le rime di Lorenzo Stecchetti*, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 247.

13. "il sole... gli brucia a' polsi 'l sangue" [*Preludio*, 4]; "un vapore... s'infiltra ne 'l sangue" [*Lib. primo, Palude*, 13]; "m'esultava a' polsi il sangue fervido / in faccia a la Natura!" [*Lib. Primo, A Firenze*, 51]; "La febbre mi riarde / il sangue orribilmente" [*Lib. Primo, Febbre*, 13]; "la vittima pingue co 'l fumido / sangue" [*Lib. Sec., Suavia*, 62]; "Tranquillo per le vene io sento scorrermi, o vite, il sangue giovine" [*Lib. Sec., A una vite*, 16]; "fun sangue le mani straziate" [*Studi a guazzo, Nevicata*, 32]; "darei la metà del mio sangue" [*Studi a guazzo, Serate di Ottobre*, 17]; "ne 'l sangue una pace divina" [*Tre Acq., A la fontana*, 17]; "i raggi de 'l sol... a 'l sangue tepori suavi... danno" [*Id. Selv., Initium*, 3]; "co 'l sangue il pitambico lascivol..." [*Id. Selv., Cioagne*, 4]; "stagna, o fervido sangue, com'acqua ne 'l osso" [*Id. Selv., Addio!*, 35]; "una stilla di sangue virile dentro le vene s'agita" [*App., A Nerera*, 13]; "del vermiglio suo sangue" [*App., Al fonte di Bandusia*, 9]; "quel pino... che ogni anno io lieto spargerò de 'l sangue di un cinghialeto" [*App., A Diana*, 6]; "co 'l debito sangue d'una vittima" [*App., Per Plozio Numida*, 2].

Questi i luoghi per *sanguigno*: "Tra i cigli rifulgeagli / terribilmente un balenio sanguigno" [*Seyda*, 80]; "tra 'l fiero strepito de l'armi sanguigne" [*Lib. Sec., A la strofe ulcaica*, 3]; "ne 'l crine rosolacci sanguigni" [*Id. Selv., Nuvoioni*, 5].

Infine, due soli esempi sono presenti rispettivamente per *sanguinare* e per *sanguineo*: "presso l'ara geme la pia vittima e sanguina" [*Lib. Sec., Suavia*, 24]; "rimovete le sanguinee risse" [*App., Agli amici commensali*, 4].

PAOLA SORGE

## Canto novo e la critica del tempo

La declamazione di una strofe asclepiidea di *Canto Novo* ancora in bozze da parte del Carducci dette a Gabriele D'Annunzio la misura del risultato raggiunto con la sua nuova raccolta di liriche: "... Egli amava il numero - così il Poeta ricorda il memorabile incontro con il suo maestro - e quello misurare con il battito del dito. Sempre lo vedrò in quel gesto di scandere il verso, con l'indice levato. Sempre udrò la sua voce commossa che sosteneva di sillaba in sillaba il distico sino alla cadenza del pentametro. Pareva ch'egli confermasse nel mio spirito il dono della musica e sospendesse il mio cuore sull'onda della melodia ...". Comprensibile l'emozione del giovane Gabriele per l'implicita approvazione del suo idolo, il Carducci, non solo uno dei più grandi poeti viventi, ma anche un terribile censore della giovane cultura, solito a rifiutare i versi delle nuove leve con un linguaggio che a lui solo era consentito. Ed il giudizio impietoso del Carducci sulla situazione culturale italiana non era certo incoraggiante per chi tentava le vie dell'arte poetica perché "l'italiano, contro una opinione assai superficiale, non è popolo poetico, non ama i versi; per il poeta sente tra la compassione e l'avversione paurosa che si ha per un essere fuori dal comune - ciò quando lo rispetta. Ma spesso lo considera un pazzo o un buffone delle antiche corti. In verità a sentirmi chiamare poeta, il mio primo moto istintivo è di rispondere con uno schiaffo ...". In un giudizio tanto disincantato sulla realtà poetica del nostro paese, il successo di *Canto Novo* as-

sumevo tanto maggior spicco; un fenomeno raro, tanto più che lo stesso successo non si sarebbe ripetuto per le opere dannunziane successive. Luigi Lodi nel '92 osserverà che tutta la ricca produzione di D'Annunzio di dieci anni "non aveva procurato tanto vivo rumore di successo" quanto invece aveva ottenuto *Canto Novo*<sup>5</sup>.

I pregi ben noti di *Canto Novo* emergono già nelle immediate recensioni a quello che sarà chiamato pochi anni dopo dal Morello "il canto di tutta la gioventù italiana"; ma i primi articoli sono ancora lontani dai giudizi del Borgese e del Gargiulo che daranno ben altro peso alla novità e all'importanza della raccolta, a quel salto impreveduto compiuto da un D'Annunzio ancor giovanissimo. Ma forse è proprio a causa della giovane età del poeta che la critica ufficiale dell'anno '82 stenta a cogliere in lui il protagonista di un gusto e di un'epoca e tende piuttosto a rilevare difetti e a dar consigli. Così il Nencioni, fraterno amico del poeta, che non risparmia le critiche: "... La natura gli è stata liberale, anzi prodiga di doni; egli ha in potenza facoltà poetiche realmente straordinarie. Immaginazione, osservazione, colorito, melodia... Ma questi doni preziosi ei li converte spesso in difetti con l'abusarne...". Più che le caratteristiche dell'opera recensita i difetti rilevati in *Canto Novo* riflettono la personalità stessa dei recensori, la confusione regnante nelle ideologie di quest'ultimo ventennio del secolo e nella mentalità di certi circoli che oggi chiameremmo "conservatori", in contrapposizione con la cultura verista che veniva d'oltr'alpe. Ed anche se la Baldazzi nel riportare le critiche alla prima produzione dannunziana crede di ravvisare nelle recensioni a *Canto Novo* tre indirizzi ben precisi, è in effetti difficile riuscire a catalogare questi primi articoli su D'Annunzio, essendo ognuno il prodotto di concezioni personali sull'arte ed anche sulla vita in genere, tendenti, in specie nei carducciani, a confondere il poeta con l'uomo; oscillanti fra un cauto paternalismo e una sorta di diffidenza per quella esuberanza sensuale che esula dagli schemi letterari e dal sistema di vita di certa società ottocentesca. Critici quali il Nencioni mal sopportano le espressioni "crude" del giovanissimo protetto; ed il Chiarini che ha considerato *Ora satanica* di *Primo Vere* "cosa poeticamente e moralmente brutta", tacerà addirittura in questo momento così significativo. Si vorrebbero cancellare da *Nanto Novo* e da *Terra Vergine* alcune espressioni sensuali che al Nencioni "paiono inescusabili e di cattivo gusto". Sono queste le prime avvisaglie della battaglia a proposito della poesia "pornografica" di *Intermezzo di rime*, che vedrà schierati da una parte Chiarini-Nencioni-Panzaacchi e dall'altra Luigi Lodi, in difesa, a rinverdire la vecchia disputa sulla moralità nell'arte. Falso problema, da cui deriveranno discussioni a non finire che saranno determinanti nell'ingenerare la confusione fra l'uomo e l'artista D'Annunzio. Frutto di una mentalità angusta che tende ad identificare contenuto sensuale con "verismo", tali reazioni moralistiche all'opera dannunziana sono forse «un tentativo di arginare la diffusione in Italia della tendenza simbolista di matrice baudelairiana». Ma occorre tener presente un altro fattore che urta la sensualità dei carducciani e che mostra al tempo stesso la disinvoltura e l'originalità del giovane Gabriele: la voluta mancanza del sentimento a favore della "sensazio-

ne". È un atteggiamento questo che si presta ad essere criticato da chi vede nell'artista un cultore di sentimenti elevati e sottili: "... A me piacerebbe che qualche volta almeno il D'Annunzio temperasse il bagaglio delle sue materiali descrizioni con qualcuno di quegli epiteti che uniscono alla sensazione un sentimento e da cui risulta la vera impressione poetica..." scrive Enrico Nencioni<sup>6</sup>. Ed è naturale che questa mancanza di sentimento sia collegata all'influenza verista francese, vista dal critico negativamente come un attentato ai buoni sentimenti. L'ostilità contro il credo naturalista, contro la "oscenità che tiene il primo posto ribattezzata col nome di realismo o naturalismo"<sup>7</sup>, prende corpo proprio ora, nelle prime critiche a D'Annunzio e alla sua poesia carica di sensualità.

Ciononostante, la maggior parte dei critici non resta insensibile alle straordinarie doti poetiche di Gabriele: i giudizi, anche se in apparenza riduttivi, lodano il rigoglio di immagini e di linguaggio: "... anche quando gli manca l'originalità del motivo - rileva G. Salvadori nella *Cronaca Bizantina* - lo ha saputo dissimulare così abilmente sotto la copia delle immagini luminose che certo non gli può mancare forza ad uscire dal piccolo mondo..."<sup>8</sup>; Uriei (Ugo Fleres) porrà l'accento sul vigore giovanile e l'esaltazione gioconda che pervadono *Terra Vergine*, l'opera in prosa contemporanea e gemella di *Canto Novo*<sup>9</sup>.

Ma l'originalità del poeta è più intuita che dichiarata apertamente. Inevitabile l'accostamento alle tendenze più nuove, quelle d'oltr'alpe, e all'area verista del Verga, come nell'articolo sulla *Rassegna Italiana* in cui si legge: "... In tutte le tristi creature, vittime o dell'istinto e della natura o degli uomini, mi par vedere docilmente imitate dal Verga le lontane imitazioni dello Zola..."<sup>10</sup>. E già prima Ugo Fleres, recensendo *Terra Vergine*, aveva stabilito un rapporto tra Zola, Verga e D'Annunzio. L'articolo della *Rassegna* si risolve comunque in una stroncatura: si cerca di spiegare l'interesse mostrato dai critici per *Canto Novo* con una loro "presunta avidità": "... Stanno aspettando un libro per mettere in mostra la valentia loro disfaccendo da capo, a furia di notomia, l'opera del poeta" - scrive l'autore della recensione che giudica D'Annunzio un semplice descrittore di paesaggi e di marine - "ma alla semplicità degli scopi egli ha contrapposto la complicazione dei mezzi..., al linguaggio che rende con semplicità i fenomeni della natura sostituisce parole rubate alla zoologia, alla mineralogia, alla botanica..."<sup>11</sup>. A questo proposito, ricordiamo una curiosa critica di F. Fiorentino che, dopo una attenta lettura dell'opera, ne denuncia le fonti: non i lirici antichi né moderni, ma la *Storia naturale* di Aloisio Pokorny, alludendo alla abbondante nomenclatura tecnica di animali e piante presente in *Canto Novo*<sup>12</sup>.

"Diciamo male di questo *Canto Novo* - esordisce Leandro (Giustino Ferri) per buttare, forse, un po' d'acqua sul fuoco, visto il successo riscosso dalla prima edizione della raccolta di poesie "... Mare, mare, mare, sulle cui rive innumerevoli stornellatrici cantano troppe canzoni..."<sup>13</sup>.

Dal verismo alla denuncia sociale, il passo è breve: "... Un fremito socialista corre nei paesaggi di D'Annunzio - nota R. Barbiera -; oggi la questione sociale serpeggia anche nell'arte, ed è di moda, nonostante si gridi che l'arte

deve essere serena e nient'altro che arte; la paurosa questione oggi penetra nella scultura, nella pittura, nei romanzi, nei versi, come ieri vi penetrava il furor di patria...". D'Annunzio sarebbe dunque la voce nuova che denuncia le piaghe sociali del tempo? La questione nemmeno si pone per il critico della *Leggenda della democrazia* e per quello del *Bersagliere*, sicuri come sono di una cosa: "Gabriele D'Annunzio, questo bambino miracolo, è un socialista... la campagna di *Canto Novo* non è di cartapesta, ma verde, vera, rude, che slancia per l'azzurro del cielo le gemme trionfali e gli urli della ribellione...". Espressioni che oggi possono far sorridere; non tanto interessanti per ciò che riguarda D'Annunzio, quanto rivelatrici del clima socialista oltremodo ingenuo e retorico di allora, dell'ansia di vedere paladini della nuova fede politica in ogni forma d'arte. È noto del resto che D'Annunzio non pensa affatto a far politica; egli sceglie di proposito per i suoi articoli il *Fanfulla della Domenica* perché "non c'entra politica".

Di maggior peso un articolo di Filippo Turati su *La Farfalla*, organo degli Scapigliati, dei bohémien italiani, fra l'altro indicativo dell'interesse suscitato da *Canto Novo* in tutta Italia e in ambienti eterogenei: "... Il senso della natura, questa simpatia della vita universale, questa frenesia animatrice della vita delle roccie e del bosco - scrive Turati il 7 maggio '82 - in pochi autori è così intensa come in D'Annunzio, più vivi in lui che nel Verga, col quale egli come novelliere ha qualche punto di contatto. E pochi sanno idealizzare il vero con tanta efficacia: rivestire di tanto splendore di luce poetica il dettaglio verista, il documento oggettivo della natura ... consciamente e inconsciamente il D'Annunzio è socialista e ribelle: naturalista nell'anima, la morale cristiana colle sue segrete preoccupazioni borghesi egli ignora. I tipi del D'Annunzio sono per lo più dolorosi: il vento che già nel primo volume dei suoi versi soffia, incitatore di rivolta, ingagliardisce a mano a mano e diverrà raffica violenta nelle pagine del *Canto Novo*. L'arte del D'Annunzio è il fremito sommesso dei reietti, è la santa arte della rivoluzione...". Se l'ultima parte della recensione ha piuttosto l'aria di un incitamento all'uomo che non di critica al libro, nelle prime righe viene messa in giusto rilievo quella buona dose di autoconformismo che Gabriele ostenterà, fin dai primi tempi della sua attività, nei riguardi della società in cui vive.

Il cosiddetto verismo di *Canto Novo* è certamente messo bene in luce dal vessillifero della nuova arte, da Luigi Capuana, il quale in un articolo importante per molti versi, fa un osanna all'opera che definisce "da cima a fondo una ebbrezza di luce e di colori"; dopo aver colto la foga sinfonica del paesaggio "tormentato alla Wagner", egli accosta D'Annunzio a Michetti: "... e quando veggio il D'Annunzio toglier di pugno i pennelli e la tavolozza al Michetti per dipingere queste splendide marine del *Canto Novo*, non che biasimarlo, batto le mani...".

L'accostamento è ovvio, evidente fin da una prima lettura di *Canto Novo* e di *Terra Vergine*; Tora della *Gatta*, con le gambe immerse nell'acqua "verde screziata di scintille d'oro" mentre pesca le telline, sembra presa di peso dal suggestivo quadro michettiano "*La pesca delle telline*"; e lo stesso si può dire

della Mila di *Ecloga fluviale* con le sue fisate e i suoi capelli neri, soprattutto con quei grandi orecchini d'argento che le scintillano sulle guance: ricorda le donne abruzzesi dipinte da Michetti, dai grandi dischi argentati alle orecchie. Il Capuana parla di "mescolanza di arti fra loro", teoria poi ripresa, come è noto, dal Conti e tutto sommato estranea alla nostra sensibilità che nell'espressione "una poesia che pare un quadro", tende a vedere un luogo comune, un modo di dire. Ma qui siamo decisamente di fronte al tentativo di mescolare poesia e pittura, tentativo che, come osserva la Scotoni nel suo recente lavoro su D'Annunzio e l'arte contemporanea, ha i suoi precedenti già nell'81, quando il Poeta chiedeva a Michetti degli "studietti" da abbinare in volume alle sue *Figurine abruzzesi*. In *Canto Novo* l'attenzione del poeta verso bestie, piante, luci e colori della natura, verso le miserie umane impersonate da Toto e da Rossaccio, ha sì una derivazione verista, ma di quel verismo particolare di Michetti ravvivato dal cromatismo di Mariano Fortuny. D'Annunzio appare legato al mondo poetico del pittore, a quel mondo di umili e di reietti del quale Michetti partecipa da figlio del popolo con le figure dolenti dei suoi quadri. Il D'Annunzio scottato dalle critiche a *Primo Vere* che lo annoverano fra gli imitatori del Carducci, non ricalcherà, a mio avviso, direttamente una fonte letteraria come quella della scuola verista che fa capo al Verga, anche se di moda, ma attingerà piuttosto, senza scrupoli di sorta e a piene mani, alla scuola dell'amico pittore, in ciò incoraggiato dalle nuove teorie artistiche. Sarà influenzato non tanto dalla lettura dello scrittore siciliano, quanto dalle lunghe escursioni compiute nella campagna abruzzese in compagnia di Michetti e della sua macchina fotografica.

Il Capuana tra l'altro osserva che "Michetti gli ha insegnato il suo segreto, quello cioè di non dipingere una marina ideale, bensì di vedere una data marina in una data ora, in una data stagione con tutte le minute particolarità...". Ora sappiamo dai *Taccuini dannunziani* dell'81, che il poeta effettivamente fissava le immagini di una scena mediante appunti e addirittura schizzi per ricordare gli elementi da tradurre in poesia. Tale tecnica è esattamente la medesima che Michetti usava per ricavare spunti e ispirazioni per le sue pitture dalle fotografie. Accanto a queste, infatti, sono stati trovati innumerevoli foglietti su cui l'artista disegnava un rapido schizzo delle figure scelte e accanto ad esse scriveva notazioni di colore, di luci, di elementi utili per riportare poi la scena sulla tela. Si possono in tal modo spiegare l'infinita varietà e la gamma di colori contenute in *Canto Novo* registrate attentamente dalla Scotoni; il giovane poeta non faceva che imitare il pittore nei suoi procedimenti.

Del resto D'Annunzio stesso non farà mai mistero dell'influsso che su di lui ha esercitato "l'artista che doveva avere come una religione della natura". La fratellanza fra i due artisti non sfugge al comune amico Scarfoglio che di *Canto Novo* dirà: "... Non è se non l'irruzione violenta ... di un sanissimo e giustissimo e poetissimo senso della natura e della vita. Questa poesia è una emanazione diretta delle teorie darwiniane, che insegnano a considerare l'uomo nella natura come un qualunque essere animale ... la pittura del Michetti non è anch'essa tale?...".

NOTE

1. In *Corriere della Sera*, 30 luglio 1911. La data dell'incontro non può essere collocata al 10 gennaio '81, come solitamente si pensa, perché, secondo ha notato il De Micheli in *Roma senza lupa*, (p. 90, nota 2) in quel periodo *Canto Novo* non era ancora in bozze. Il racconto di D'Annunzio si riferisce dunque ad un secondo incontro.
2. G. Carducci, *Dalle mie memorie in Fanfulla della domenica*, 6 febbraio 1881.
3. L. Lodi, *Gabriele D'Annunzio in Tribuna Illustrata*, Anno IV, n. 8.
4. E. Nencioni, *Canto Novo e Terra Vergine di Gabriele D'Annunzio*, in *Domenica Letteraria*, I, 1882, 21 maggio.
5. Cfr. A. Baldazzi, *La prima produzione dannunziana nei giudizi dei contemporanei: 1880-1887 in Atti e memorie dell'Arcadia*, Vol. VI, pp. 351 e sgg.
6. G. Chiarini, *A proposito di un nuovo poeta*, in *Fanfulla della Domenica*, 2 maggio 1880.
7. E. Nencioni, *Canto Novo...*, art. cit.
8. Cfr. A. Baldazzi, *La prima produzione...* op. cit., p. 350.
9. E. Nencioni, *Canto Novo...*, art. cit.
10. E. Nencioni in *Fanfulla della Domenica*, 27 agosto 1882.
11. G. Salvadori, *La lirica di due legislature in Cronaca Bizantina II*, 1-16 dicembre 1882.
12. Uriel, *Terra Vergine*, in *Capitan Fracassa*, 2 maggio 1882.
13. F. C., *Canto Novo in Rassegna Italiana III*, 1883 Vol. II, fasc. II.
14. F. C., *Canto Novo*, art. cit.
15. F. Fiorentino in *Giornale Napoletano della domenica*, 2 luglio 1892.
16. Leandro, *Diciamo male di questo Canto Novo* in *Capitan Fracassa*, 14 maggio 1882.
17. R. Barbiera, *Un nuovo lirico in l'Illustrazione Italiana*, 25 giugno 1882.
18. Rec. a Gabriele D'Annunzio, *Canto Novo* in *La Lega della democrazia*, 10 maggio 1882.
19. Si veda la lettera a Paolo De Cecco del 21 marzo 1881 dove D'Annunzio, esprimendo la sua preferenza per il *Fanfulla della Domenica*, scrive all'amico: "... nel 'Fanfulla domenicale' non c'entra politica...".
20. F. Turati, *Terra Vergine in La Fanfulla VIII*, 7 maggio 1882.
21. L. Capuana, *I nostri giovani poeti: Gabriele D'Annunzio in Fanfulla della Domenica*, IV, 4 giugno 1882.
22. Cfr. S. Scotoni, *D'Annunzio e l'arte contemporanea*, Firenze 1981, pp. 60-61.
23. Cfr. S. Scotoni, op. cit., p. 64.
24. G. D'Annunzio, *Ricordi Francavillesi in Fanfulla della Domenica*, 7 gennaio 1883.
25. E. Scarfoglio, *Libro di Don Chisciotte*, 1911, p. 202.

LUIGI TESTAFERRATA

*Canto novo: fra mitologia antica e classica cultura i primi presentimenti di Alcyone*

Dico subito che non entrerò nel merito delle due edizioni di *Canto Novo*, dell'82 e del '96, che non parlerò di date.

Altri l'hanno già fatto e mi pare che per ora basti.

Parlo di *Canto Novo* come di un'opera che in tutti i modi anticipa *Alcyone* (durante questo Convegno non è mai stato fatto il nome di Adelia Noferi, eppure si sa che questo nome esiste e si sa che cosa c'è dietro) e che per molti modi fu scritta dal giovanissimo D'Annunzio da poco uscito dalla scuola del Cicognini.

Voglio fare per una volta le cose all'incontrario e allo sbaraglio.

Voglio leggere *Alcyone* fingendo di non averlo mai letto e decidere di mettere gli occhi soltanto su due o tre cose che, all'improvviso, mi paiono eccezionali: e questo sarebbe il mio sbaraglio.

E poi, con la memoria che resiste ancora dentro di me nonostante qualsiasi finzione, andare a cercare nelle cose già lette i precedenti di quei punti eccezionali: e questo sarebbe il mio procedere all'incontrario.

Ecco, dunque, i miei momenti magici di *Alcyone*, quelli che di colpo mi toccano come se fossero le note più poetiche, le zone in cui l'anima si ferma in una specie di perplessità e fa capire che dentro di lei-chissà come-risuona l'Eterno.

Il primo momento è la parte finale della prima poesia, de "La Tregua": è il

momento in cui D'Annunzio chiede al Despota, al Genio, alla Poesia, finalmente una tregua - e la dolcezza di perdersi (dopo aver cantato gli Eroi) dietro i Fauni che ridono fra i mirti nello splendore dell'Estate che arde ignuda in mezzo al cielo.

"Despota, or tu concedigli che allenti  
il nervo ed abbandoni gli ebbri spirti  
alle voraci melodie dei venti!

Assai si travagliò per obbedirti,  
scorse gli Eroi sui prati di asfodelo,  
Or ode i Fauni ridere tra i mirti,

l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo."

Il secondo momento è dentro la più bella poesia primaverile di *Alcyone*, dentro una delle più belle poesie di sempre, "Lungo l'Affrico nella sera di Giugno dopo la pioggia": è una specie di immagine del silenzio assoluto, una figura di serenità distesa e senza suono trattenuta fra gli ultimi voli delle rondini e i primi trasalimenti della notte:

"Sopra non ha susurro  
l'arbore grande, se ben trema sempre."

Il terzo momento è la metamorfosi arrovesciata della ninfa Versilia.

Dico arrovesciata perché, mentre in tutto *Alcyone* sono le figure umane (di lui D'Annunzio, di lei Ermione) a tendere ad annullarsi, a trasformarsi nelle forme della natura, Versilia ha subito il desiderio di uscire dalla corteccia che la costringe, di diventare umana accanto all'uomo che già ama:

"Non temere, o uomo dagli occhi  
glauchi! Erompo dalla corteccia  
fragile io ninfa boschereccia  
Versilia, perché tu mi tocchi."

Perché questi tre attimi e non altri, in tutto l'*Alcyone* che pure è un libro pieno di attimi di altissima poesia?

Forse perché, come dicevo, la memoria agisce su questo leggere all'incontrario, e raccoglie, ammassa, accumula intorno a quegli splendori altri splendori più antichi: anzi, più che splendori, voglio dire lampi, bagliori, lontanissimi presentimenti.

Perché la memoria ritorna a *Canto Novo* e quasi a fatica riesce a ritrovare in quel libro - che, più che nuovo, appare nuovo - le origini delle felicità alcyoniche.

È un libro nato dalla classica cultura del Liceo pratese (nella prima "Offerta votiva" la lampada che "... illuminò la mia / pallida fronte china su pallidi libri, / per lungo ordine di notti ..." ha precisi, scolastici legami con la "Religion che con diversi riti / le virtù patrie e la pietà congiunta / tradussero per lungo ordi-

ne d'anni." dei *Sepolcri* foscoliani), è un libro cresciuto sotto l'ombra della poesia barbara carducciana, appesantito da una mitologia di maniera che non ha freschezza, né leggerezza: che solo in certi ripensamenti della prima poesia e della prima arte italiane, di Dante, di Frate Giovanni, di Cino, di Guido, sembra liberarsi in zone ampie che hanno già l'aria dell'*Intermezzo*, dell'*Isotro*.

Eppure, a poco a poco, la memoria che è tenace trova i primissimi presentimenti e li riallaccia, in ordine, ai tre temi alcyonici che dicevo dianzi.

Anche *Canto Novo*, difatti, comincia - con l'Offerta votiva - con una specie di Tregua, come *Alcyone*.

Erano i tempi immediatamente successivi a quelli della Chimera d'Arezzo e dell'altra bocca (quelli presenti, poi, ne "Il secondo amante di Lucrezia Buti", per intenderci) e D'Annunzio per la prima volta chiedeva a Cipride una tregua dai libri per precipitarsi dentro la vita:

"Io su l'altare tuo non, come il Siriaco, una dolce  
lampa depongo in voto, memore di piaceri;

ma una ben triste lampa infrango oggi alfine non senza  
ira, o Cipride: quella che illuminò la mia

pallida fronte china su pallidi libri, per lungo  
ordine di notti, mentre la Terra e il Mare

esalavano ai cieli la lor voluttà infinita,  
pieni di te, o grande Cipride, o Anadiomene."

E il ricordo della giovane fiorentina gli faceva intendere per la prima volta, prima che in *Alcyone*, il valore quasi emblematico del paesaggio fiorentino, dell'Affrico, dell'incantato silenzio, dello spazio senza risonanze dell'anima, se nella III parte del "Canto del sole" scriveva:

"Chiara e silente l'acqua dell'Affrico  
tra l'erba nova scorrea; le vetrice  
sottili su gli argini verdi  
senza un susurro tremule, in fila."

E sempre il desiderio della ragazza rimasta a Firenze e desiderata sulle rive dell'Adriatico estivo inventava la prima metamorfosi arrovesciata, quasi pronta per entrare in *Alcyone*, se nella VII parte del "Canto del sole" scriveva:

"O bella drinde, cara al Menalio, o bionda  
di Cintia alunna, fortissima amatrice,

rompi dal cortice, nuda le membra mortali:  
agile io sono, è forte la giovinezza mia.

Rompi dal cortice..."

Bastava che D'Annunzio si liberasse da certi impacci, che 'cortice' diventasse 'corteccia', che 'rompi' si alleggerisse e si rinfrescasse in 'erompi', che la driade cara al Menalio e di Cintia alunna scomparisse con tanto altro lessico mitologico, perché pigliasse vita la figura della ninfa boschereccia Versilia, di una delle più limpide invenzioni della poesia alcyonia.

Perché, insomma, da quel primo pesante e un po' impacciato poetare di *Canto Novo*, nascesse la divina libertà di *Alcyone*.

ROSA TRICERRI

### *Canto novo* o le oscillazioni del mito

Tra i non pochi episodi ambigualmente partecipi di risonanza culturale, mondana e scandalistica che, abilmente colti o addirittura suscitati per alimentare e diffondere la fama del giovane D'Annunzio, appartengono alla *tranche de vie d'artiste* compresa tra le due redazioni di *Canto Novo*, uno si pone in una luce di dignità tutta particolare, rivestendo un significato profondo al di là dell'interpretazione che gli si può immediatamente attribuire.

Nell'ambito della polemica sorta a proposito dell'*Intermezzo di rime*, infatti, se può darsi per scontata la reazione sdegnata di un critico in qualche modo ufficiale, quale era il Chiarini, è certamente notevole l'atteggiamento di D'Annunzio, che accettava sostanzialmente la condanna di falsità morale e artistica pronunciata contro il 'cattivo libercolo', e addirittura rifiutava le difese che altri prendevano dell'opera. L'inverecondia, l'oscenità di cui il libro era pressoché concordemente accusato era innegabile, e si concretava in figure di donne lussuose, peccatrici, adulate, in raffigurazioni spesso francamente oscene, che continuano ad apparire oscene ben al di là della soglia di accettazione di una determinata società o, in particolare, di un preciso e dominante gusto letterario. L'*Intermezzo di rime*, e poi anche l'*Intermezzo*, sta nell'ambito dell'osceno, dell'artisticamente falso, perché in esso è alterato, cattivo, malato, non vitale il rapporto con il mito in una delle sue epifanie fondamentali, che è quella della donna, della fanciulla, figura insidiosa nella pluralità di va-

lenze, in particolare nella peculiare attitudine a prestarsi al fraintendimento orrido e infero, demonico, che ne preclude e cancella la genuina natura salvifica. E proprio con la metafora di un fraintendimento infero prelude l'*Intermezzo*, con il naufragio nell'isola insidiosa dove attende il poeta "la Rosa de l'Inferno, la Démonia / primeva", l'innominabile ("ella era colei che non si noma"), "Gorgone antica ne la grande chioma" che attrae inesorabilmente con la "potenza originale del sesso"; che attrae, cioè, al vuoto, al nulla, alla voragine della sua sessualità femminile immedicata dall'esperienza della religione materna.

Neppure il ritrarsi della grande presenza infera lascia scampo allo sventurato, ormai irrimediabilmente segnato dall'orrida esperienza che lo rende schiavo di "leggiadre creature", "vane Armide" votate a precludergli ogni scampo salvifico nel negargli la vista del mare ("quando triste e inquieto da le alture / io riguardava il Mare, elleno schermo / faceanmi de le lor capellature"), e con essa il ricordo, venato di malinconia, di Pegaso balzante a volo dal mare "verso un regno / invisibile", simboli entrambi della poesia, della profonda, oscura esperienza del poeta; e in questo senso simboli tradizionali, ma particolarmente presenti e significativi in chi avrebbe poi indicato "ai poeti" la realtà dell'"Isola fiorento", che sorge "con sue forze occulte e lente" dal grembo del "Mare ignoto", isola di vita generatrice perenne di "forme ignote" e destino ultimo in quanto fondamentale simbolo inestricabilmente connesso di vita e di morte: "ove ne l'Alba ultimamente / volgeranno la prora i marinai"; per chi, infine, avrebbe definito nei termini canonici di oscurità e profondità l'esperienza poetica come conoscenza a priori e sogno, oscuro ma infinitamente più lucido della veglia dei comuni mortali: "Il sogno d'un passato lontano, d'una ignota / stirpe, d'una remota / favola nei Poeti luce. Ai Poeti oscuro / è il sogno del futuro / ... / Nativa è la memoria / in noi". Al di là del volto superficiale, edonistico che è tradizione attribuire a D'Annunzio, è necessario affermare, in contrasto con questa immagine, ma in armonia e coerenza sia con il fondamentale atteggiamento del poeta verso il proprio fare, quale è patrimonio della più alta tradizione, sia con il rinnovato, e spesso contrastato, e portatore di angoscia e di dolore, esplicitarsi di tale atteggiamento nei poeti che fanno la grandezza dell'esperienza poetica moderna. Occorre dire che D'Annunzio ebbe presto ed annunciò senza ambiguità la consapevolezza della natura oscura e profonda dell'esperienza poetica. Ritorna con costanza, a distanza di anni, nel corso della vicenda artistica dannunziana, l'immagine del rovesciamento dell'anima all'indietro, allusivo all'atto di volgersi al profondo che prelude all'esperienza poetica: "Qual contro l'aure avverse una chioma divina, / una fiamma divina, / tal ne la vita splende / l'Anima, si distende, / in dietro effusa pende"; "Il nostro passo non era delle nostre ossa, dei nostri muscoli, dei nostri tendini. Se bene andassimo davanti a noi, io aveva in me il sentimento di volgere indietro quel che più di me ferveva, come la face trasportata rovescia la cima della sua fiamma". C'è ben precisa la consapevolezza di quanto si troverà alla fine del viaggio, del profondamento; è limpida la coscienza della missione della ricerca dell'espressione artistica unica e assoluta che congiunge per-

fettamente natura e arte componendone l'illusoria, impoetica, inautentica alternanza e opposizione; della poesia, che trae le forme dell'oscurità. "Tutte le apparenze della natura... rivivono in queste immagini... Non v'è qui salto fra la natura e l'arte. Il passaggio tra l'una e l'altra è quasi insensibile. Dietro le apparenze, che il poeta contempla col suo grande occhio di veggonte, egli scorge quanto esse rivelano, quanto esse nascondono. Sotto la forma che fa l'ornamento del mondo egli scopre quella oscura sensibilità che genera in ogni cosa un'aspirazione e uno sforzo; scopre l'anima e il suo mistero".

La qualità di *spirit-tongued*<sup>15</sup>, dunque, che compete al poeta - in particolare all'epifania "semi-divina"<sup>16</sup> che questo ebbe in Shelley - è l'attitudine a trovare "armonie... non mai prima udite". "Maggiore poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre" in copia maggiore i pensieri che "preformati" esistono "nella oscura profondità della lingua"; e l'arte ne risulta caratterizzata come "pensiero oscurato della natura". Complementare, tuttavia, a questa certezza della profonda autenticità dell'esperienza poetica, il dubbio angoscioso, la possibilità, sempre aperta per un'esperienza profonda, di divenire infera e orrida, di perdere i caratteri di bontà e autenticità, di suscitare prodotti falsi e cattivi al di là della possibilità di controllo, di percezione stessa da parte del poeta: "S'io non fossi più degno?... L'artista che a poco a poco perde le sue facoltà non si accorge della sua debolezza progressiva;... egli non distingue più i difetti dell'opera sua; non sa che la sua opera è cattiva o mediocre; crede che il suo quadro, che la sua statua, che il suo poema sieno nelle leggi dell'Arte mentre son fuori"<sup>17</sup>. Per esorcizzare tale pericolo, Andrea Sprelli si pone sotto la protezione di un ben significativo nume tutelare: l'Erma, simbolo dell'ambiguità non solo nel moltiplicarsi dei volti, ma anche nell'essere, in quanto profettrice di tutte le vie, custode della stessa via infera. Sotto il suo sguardo, ricordando "il già vinto mal"<sup>18</sup>, il pericolo trascorso, il poeta torna a sentirsi *spirit-tongued*: "Spirti, cantando, salgono. Ben odo / io l'inno". Il panico della perdita possibile della facoltà artistica, e del contemporaneo allentarsi del discernimento critico di tale decadere si dissolve al cospetto dell'Erma, quando, cioè, è simboleggiata la fundamentalità del rapporto col mito per l'esperienza poetica, nonché l'estrema ambiguità e perigliosità di esso per la stessa esperienza di cui è origine e scopo. Al profondo si scende attraverso il mito, e al termine del viaggio si riconosce il mito come affiorare di sapienza profonda e vitale. Ma il viaggio è insidiato da due pericoli fondamentali: la possibilità che il profondo degeneri in infero, assuma l'aspetto stravolto di orrido, e l'altro, ugualmente annichilante, esperienza frigida e mortale, che il mito si sterilisca in mitologia e assuma forme di rigidità e alienazione neo-classica. L'esordio poetico dannunziano è segnato mitologicamente, e ciò era quanto meno scontato, visti i modelli che la cultura ufficialmente consacrata offriva al giovane, e dai quali egli stesso, d'altra parte, con scelta non certo discutibile perché in qualche modo obbligata, decideva di partire. Ma già il giovane poeta di *Primo vere* sa riconoscere, complice Dioniso, la frigidità del modello carducciano, che accumula marmi e bronzi, vere e proprie macerie archeologiche, e ne costruisce un pantheon semplicemente commemorativo e fu-

nebre; davvero "statuario della parola"<sup>22</sup>, al di là della parvenza, anche dell'intenzione encomiastica dell'espressione, se è vero che il mito statuario, non più vitale, è oggetto di derisione, di fraintendimento anche banale e volgare: se il *Bacco Dionisio nel museo archeologico della Marciana in Venezia*, "inconscio"<sup>23</sup> non già nell'esaltazione dell'orgia ma nell'immobilità del marmo, suscita solo curiosità, ludibrio e censura in chi non lo vede che come oggetto, fuori di sé, estraneo a sé e alla propria vicenda umana<sup>24</sup>.

È dunque fin dalle origini buono il rapporto dannunziano col mito, per lo meno e preliminarmente in quanto ne respinge la percezione mitologica, neo-classica, non vitale. Ma non basta: il rapporto con il mito va indagato ulteriormente perché le sorti del rapporto col mito sono quelle stesse della poesia, e, in particolare, la bontà, la salvificità dell'itinerario al profondo o, al contrario, la inferità e orridezza di esso, sono inequivocabilmente determinate dal tipo di rapporto che s'instaura e sviluppa con alcune fondamentali presenza mitiche, e, prima - nel senso di principalmente, originariamente - quello con la persona femminile nella complessità e polivalenza che la conoscenza mitica ellenica riconobbe alla figura della Core. In questa prospettiva è fondamentale la vicenda di *Canto Novo* che, già nella prima configurazione come raccolta organica nel 1882, è distinto rispetto alla produzione precedente dalla radicale novità della presenza della Core in un'apprensione genuinamente mitica, tale da rimanere, nei confronti delle manifestazioni successive, quali si daranno in particolare nell'*Intermezzo*, nella *Chimera*, nel *Poema paradisiaco*, termine di paragone positivo rispetto alle epifanie spesso orride che la Core assume in tali raccolte; in controtela, rivelatore dell'inferità di esse; e da costituire infine, nella rinnovata sistemazione e nella compiuta appropriazione mitica della redazione 1896, l'approdo di salvezza, la riappropriazione della conoscenza mitica-rasserente dopo l'esperienza variamente infera e orrida iniziata con *Intermezzo*. Costituisce insomma, il *Canto Novo*, nell'alternanza di allontanamento e di ritorno ad esso che segna i limiti della vicenda poetica dannunziana anteriore alle *Laudi*, la fondamentale esperienza poetica e mitica del primo D'Annunzio, ineliminabile termine di paragone di ogni presentarsi, conformarsi di essa, che dal rapporto con quella, costituentesi come archetipo positivo, trae significazioni omogeneamente articolate.

Con lieto stupore il poeta avverte l'approssimarsi, non mai prima autenticamente sperimentato, della donna: "Non dunque io mai prima sentiane / ne le mie lunghe veglie lo spirito / d'intorno aliante, la voce / tra 'l cantar de' poeti soave"<sup>25</sup>; e ne conosce immediatamente il potere vivifico, la vitalità poetica: "da 'l sangue [ma, nella redazione '96, ben più significativamente: "da l'imo core"] mi rigermogliano / impazienti le strofe"<sup>26</sup>.

Già al suo primo apparire, nella prima immagine in cui si compone, appare legata ad altre realtà mitiche, in una commistione e comunione che è segno precoce del generale, armonioso accentramento intorno a sé, fulcro fondamentale, di tutto l'organismo poetico di *Canto Novo*'96, in riferimento sia all'acquisizione e chiarificazione definitiva del patrimonio mitico tradizionale, sia all'annuncio dei nuovi miti superomistici destinati ad alimentare la produzione

poetica successiva.

È, infatti, fin dal principio, creatura apollinea e dionisiaca, dà accesso alla percezione solare e panica come alla "limpida ebbrezza"<sup>27</sup>. "Venne una bianca figlia di Fiesole / alta e sottile, da l'occhio d'aquila / raggiante splendor di topazio / ne 'l sorriso, raggiante il pensiero"<sup>28</sup> (come la divinità solare, dunque, vera trasmittitrice del logos, comunicatrice di sapienza divina agli uomini): "venne, e di strani legami d'edera / ella, de' lunghi capelli avvinsemi"<sup>29</sup>. È l'autenticità mitica significata nella prima redazione dall'immediata partecipazione alla natura solare non è certo negata, nella scrittura seconda e definitiva, dalla collocazione nell'ambito della tradizione prerinascimentale, umanistica e, infine, neoplatonica, polizianesca e botticelliana in particolare, le quali ultime avevano indubbiamente i caratteri di profonda, autentica genuinità mitica. La scelta di collocare la Core in questa prospettiva, al di là dell'immediata e primitiva epifania solare, era andata maturando negli anni compresi tra i due *Canto Novo*, certo principalmente attraverso il recupero della classicità umanistica fiorentina felicissimamente compiutosi ne *L'Isotto* ("E parevan le morte / ninfe rivivere, e pareva rinato / Pane a 'l mondo, ed alfin pareano risorte / tutte le deità de 'l tempo andato, / ma quali un dì le vide il Botticelli / in su' poggi di Fiesole vagando")<sup>30</sup>. Ma si precisa anche attraverso il ripensamento che, nella *Chimera*, è dedicato alla Core, la quale vi emerge tra donne fatali e medusee, urgenti al seguito de la "furia d'amore", "l'ardente fiera"<sup>31</sup>, a testimoniare pur sempre di sé a fronte della "nobil donna"<sup>32</sup> Gorgon dalla chioma in cui voluttà occulta orrore ("I capelli aridi in onde / s'accogliano su le tempie, / su la nuca, di profonde / voluttà larghi a l'amante")<sup>33</sup>, che segna irrimediabilmente di sé l'esperienza erotica ("Sento / da quel giorno in tutti i baci, / sento in ogni blandimento / femminile, sento in ogni / voluttà più desiata / o signora, voi, voi sola")<sup>34</sup>; di fronte al "gentil mostro"<sup>35</sup> Ermafrodito, il mito seducente ma mortale, l'amore da cui non nasce vita, destinato a rivelare tutta la sua nefasta influenza raggelante e disumanante: "Tu sentirai salir su da li abissi / de l'esser tuo un grido non umano; / e sarà peggio che se tu morissi / ... / Ell'era Ermafrodito, / era il pensato Androgine. Lo sguardo / suscitava un affanno indefinito, / mordeva il cuore, acuto come un dardo; / senza mai tregua, né tristi né liete / sorridevan le labbra"<sup>36</sup>. È nella *Chimera*, nella prima della *Due Beatrici*, che la Core si ripresenta arricchendosi del corredo d'immagini che alludono alla sua appartenenza al mito genuino botticelliano, a cominciare dal modo della sua epifania. "Ella venia, / alta e sottile quanto li arboscelli, / a me da presso; e viva m'apparia / tutta tinta di foglie e di fiorelli / come la donna de l'Allegoria / che apparve in sogno a Sandro Botticelli"<sup>37</sup>. È attraverso la *Chimera* che si recupera alla redazione '96 un componimento della redazione '82 (il terzo della parte quarta: "E ancor li idilli dolci fiorirono...") espunto come tale, filtrandone le suggestioni, che saranno riprese nel terzo del *Canto del Sole* secondo ben precise corrispondenze facilmente individuabili. I "cinerei / olivi"<sup>38</sup> attraverso la variazione "chiarì olivi"<sup>39</sup> ornano i "poggi... odorati"<sup>40</sup> di Fiesole, conclusi autonomisticamente, nella redazione '96, come "il bel colle"<sup>41</sup>; le "da lungi nevate / ... prime vette del Casentino"<sup>42</sup> del componimento



espunto, attraverso l'immagine "monti del Casentin lunge rosati"<sup>17</sup> torneranno ad essere le "nevate / ... prime vette del Casentino"<sup>18</sup>. Resiste invece nel terzo del *Canto del Sole* l'immagine del passare dei due giovani nella natura quale era stata concepita nel componimento terzo della prima sezione della redazione '82: "E noi passammo per man tenendoci / su l'erba nova, ecc..."<sup>19</sup> rispetto alla diversa evocazione delle *Due Beatrici*: "Or n'andavam così per la novella / erba, per l'ombra de 'l beato lido, / il damigello con la damigella, / pensando Cino ed il Petrarca e Guido"<sup>20</sup>. In effetti, l'evocazione della cultura poetica toscana è alquanto meno puntuale nel componimento che, espunto dalla redazione definitiva, costituisce, con il terzo del libro primo della redazione '82, il terzo del *Canto del Sole*. Lì si indicava esplicitamente la fanciulla come portatrice dell'eloquio toscano, in un evidente collegamento mitico all'apollineo: "E a te sgorgava puro freschissimo / via da le fresche labbra l'eloquio / natio quale a maggio pe' mirti, / Lalla, da' fonti linfa decline"<sup>21</sup>. Nel *Canto del Sole* il dono della favella si trasmette con il bere alle fonti fisiche di esso in una compenetrazione totale e vitalistica ("da l'imo core mi rigermogliano / impazienti le strofe"<sup>22</sup>); e permane in possesso del poeta, in una struttura esattamente ribaltata rispetto all'invenzione originaria, che vedeva il dono della favella poetica come concesso, sì, dalla donna, ma poi perduto<sup>23</sup>.

Nella redazione '96, invece, è l'iniziale esilio dalla poesia ("le strofi saffiche / in murmure grave ed eguale / ondeggiavano")<sup>24</sup> ad essere sanato e composto; e la facoltà poetica è posseduta anche nella sua compiutezza tecnica, nell'indifferenza della "strofe" alla scelta barbara o romanza ("da l'imo core mi rigermogliano impazienti / le strofe"<sup>25</sup>), nella composizione del contrasto adombrato dalla fonte espunta ("E a me le tosche rime spuntavano / da l'imo... / Qui nella notte io le barbare / strofe torturo; ma non un palpito...")<sup>26</sup>.

Questa Core così autenticamente mitica da apparire immediatamente portatrice di logos, di parola, così profondamente mitica da suscitare l'immagine del suo oscillamento (in un intreccio d'immaginazione diretta alla persona e di riconferma metonimica, scelto fin dalla prima redazione - componimento tredicesimo del libro secondo: "Noi qui ne l'ombra, noi ne l'idillio, / su l'altalena pendula... / ... / ... Chinansi / le rame a gli slanci oscillando"<sup>27</sup> - e poi mantenuto: "Croschiano i rami a l'urto ritmico / de l'altalena pendula... / Ma tu non temi, tu ridi impavida. / Ne l'ondeggiare, effusa palpita / la chioma"<sup>28</sup>), in cui trascina anche il poeta ("e il duplice amorè si culla"<sup>29</sup>) in un'esperienza d'impronta erotica che ha il suo esito nel talamo celeste ("I cieli attingere / io voglio teco, aver per talamo / la nube profonda"<sup>30</sup>), non può che accentrare in sé tutti gli aspetti della natura della cui vita è figura, conferendo ad essi significati mitici; non solo, ma tollerandoli nel proprio ambito solo se miticamente significanti. Se si considerano le profonde valenze mitiche che elementi naturali quali il mare, l'acqua, il sole, la nuvola sono atti ad accogliere, si vedranno acciambellatamente esplicitate nelle due redazioni di *Canto Novo*. Al sole è sempre connessa significazione panica ("Sta il gran meriggio su questa di flutti e di piante / verde azzurrina conca solitaria..."<sup>31</sup>; "Arridi, o sole! Noi anche il numine / tuo sacro invase per ogni arteria"<sup>32</sup>; "Tu guardi o sole: per tutto l'essere

/ un vigor nuovo spargesi"<sup>33</sup>; "Ecco, io distendo nel concavo schifo le membra / offro al paterno sole tutto il mio corpo ignudo / ... / compi tu, sole, l'alta metamorfosi"<sup>34</sup>); il mare simboleggia la discesa al profondo, in particolare nell'aspetto di esperienza archetipicamente erotica ("io veleggio, ... pensando / gli amor di un'iddia con un mortale, a l'imo"<sup>35</sup>) e onirica ("E naufraghi / anche siam noi; ci spingono i venti grecali / pregni di sale e di profumi d'alighe / ne 'l pelago de' sogni"<sup>36</sup>); e sole e mare rappresentano nell'immagine congiunta la complementarietà e l'alternanza delle esperienze paniche e profonde ("Io / scendea nel profondo mistero a congiungermi in gioia / con la Immortale, io fatto splendido come un nume. / Ma ecco il sole, il sole! Egli strugge il bel sogno marino / ... / nel cuor palpitante, ne i nervi, nel sangue" "Fremiti novi", "e una strofe / è ogni fremito, una divina strofe / che vola a l'immenso poema di tutte le cose"<sup>37</sup>; "M'infondon nel sangue non so quale panica ebrezza / gli odori agrosti misti a la saisedine"<sup>38</sup>). La nube, infine, vale il corrispettivo celeste delle profondità marine, esattamente equivalente come sede del sogno e dell'amplesso divino ("Io voglio teco, aver per talamo / la nube profonda"<sup>39</sup>; "bianche le nubi perdonsi / via pe' silenzi; migrano placidi / gli sciami de' sogni"<sup>40</sup>). La perentorietà con cui il mito si fa presente all'immagine è tale che l'evidenza annulla la formula del paragone, rendendola non solo superflua, ma ingannevole, sviante. Così si legge nella redazione '82: "Passano a stormi candidi le nugole / sì come portanti ne 'l grembo un amplesso di numi, voluttuosamente dileguandosi"<sup>41</sup>; ma nella '96: "Silenti passan le nubi / ne la sovrana luce dileguandosi. / Recano le nubi in grembo gli amplessi / dei numi, voluttuosamente dileguandosi"<sup>42</sup>. È identica la motivazione della sorte che tocca alla gran folla di componimenti non accolti nella redazione '96, e nei quali le presenze naturali sono destituite di forma mitica. È una scelta radicale che sacrifica proprio la produzione che aveva assicurato al *Canto Novo* '82 il più vasto successo di critica. Non fu una rinuncia da poco, se acuta fu, come fu, e penetrante, la lettura di Capuana, che individuò nell'insegnamento anti-idealizzante di Francesco Paolo Michetti la fonte della virtù rappresentativa delle liriche di *Canto Novo*. "Michetti gli ha insegnato il suo segreto, quello cioè di non dipingere una marina ideale, ... bensì di rendere una data marina, in una data ora, in una data stagione, con tutte le minute particolarità che le imprimono un carattere e le danno un'espressione, un significato, stavo quasi per dire un'individualità vivente e senziente"<sup>43</sup>. Anche al di là del consenso critico, fu una rinuncia che dovette costare, se lo stesso D'Annunzio riconosceva al suo ispiratore pregi davvero eccezionali, quali l'attitudine a guardare la natura come gli artisti della classicità. "Gli antichi artefici, i Greci, vedevano l'oggetto dell'arte loro sempre all'aperto, cioè a dire circondato dall'universo; ... Francesco Paolo Michetti, a somiglianza di quegli artefici, ... ha potuto sempre considerare i suoi modelli animati dal loro particolare sentimento in mezzo alla universale animazione delle circostanti cose"<sup>44</sup>; e, soprattutto, "non ha messo l'ideale fuori della realtà, ma gli ha dato per fulcro le leggi della vita"<sup>45</sup>.

Perché, allora, un sacrificio tale? Non solo per questioni di superamento, di evoluzione del gusto. La ripresa di *Canto Novo* era ben precisamente motiva-

ta, e la portata di tale ritorno si sarebbe poi rivelata decisiva per gli sviluppi futuri dell'arte e dell'ideologia dannunziana. Si trattava di rinsaldare intorno alla figura della donna, che era stata la grande, originale intuizione del primo *Canto Novo*, tutte le possibili valenze mitiche, e non altre, e quelle, per giunta, segnate dall'esclusività di una presenza non insidiata da pregevoli ma ingannevoli parvenze naturalistiche. Quando D'Annunzio aveva parlato, a proposito dell'*Intermezzo*, di discesa rispetto a *Canto Novo*<sup>12</sup>, aveva in un certo senso annunciato una realtà che si sarebbe andata componendo negli anni successivi. Quegli anni avrebbero conosciuto l'esperienza infera e orrida della donna. Nel *Poema paradisiaco* le quartine de *L'ora* scandiscono la vana attesa di un'amante abbandonata e delusa nella speranza del ritorno: frutto di tale esperienza, la follia e la morte. È l'epifania della donna abbandonata, della funesta respinta<sup>13</sup>; è il simbolo dell'allontanamento più volte perpetrato, in quegli anni, dalla Core salvifica conosciuta nel primo *Canto Novo*. Tale abbandono, l'allontanamento che ne deriva, approda a due poli ben individuati e complementari. Il primo è rappresentato dalla vergine Orsola, che rinasce, sì, dalla morte, come Persefone, ma non può compiere il suo destino mitico di vergine-madre e muore nell'orrore, nel disfacimento della propria carne che si compie non sotto la terra ma ancora sopra di essa, alla luce del sole. Il secondo è la donna ambigua e contraddittoria che accompagna il poeta nella *Passeggiata* compresa nel *Poema paradisiaco*. Già questo andare è radicalmente estraneo rispetto all'incedere nella natura riempiendola di autentici significati che nel *Canto Novo* è proprio della fanciulla e del poeta in figura di paredro. È un procedere affiancati ma estranei ("voi non mi amate ed io non vi amo"; "nulla vi chiedo, nulla attendo")<sup>14</sup>; è un rifiuto costante e un costante negarsi di conoscenza ("quando vi chiamo, io non vi chiamo / per nome"; "nulla di voi, nulla di voi si dona")<sup>15</sup>. La conoscenza sarebbe, infatti, troppo rischiosa, perché porterebbe a vedere nella donna una *facies* duplice, salvifica e orrida, la quale ultima, tuttavia, si intuisce come non propria della donna, ma come proiezione di aberrazioni e colpe interne all'animo del poeta ("Conosco il vostro portentoso male; / e il dolore ch'è in voi forse m'attira / più de la vostra bocca e dei capelli / vostri, dei grandi medusei capelli / bruni come le brune foglie morte / ma vivi e fieri come l'anguis attorte / de la Gorgone, io temo, se ribelli / e pieni del terribile mistero")<sup>16</sup>; "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, / pura e lucente e non brandita mai")<sup>17</sup>. Ne deriva una condizione paradisiaca per litote, per rinuncia, per non compiere l'esperienza sconvolgente della discesa alle madri in una disposizione che s'intuisce sbagliata, malata, e che porterebbe all'orrore, alla distruzione. "Oh, dove sono giunto! Perché mai / vi dico queste cose? Perdonate / chi sogna... / Voi vedete: non è lo stesso mare / di ieri. Voi vedete: è un altro cielo / ... / ... Noi / saremo paghi di qualche dolcezza / mite, noi cercheremo una tristezza / riposata ed eguale. Ed abbia i suoi / cieli velati Aprile, come ieri, / i suoi mari quieti, come ieri")<sup>18</sup>. Ma poiché il rifiuto della conoscenza profonda e mitica è il silenzio e la morte della poesia ("o voi dal dolce nome che io non chiamo!")<sup>19</sup>, occorre riprendere il

cammino alla Core, a cominciare dal ritorno alla madre dopo l'abbandono, per esorcizzare la donna irata de *L'ora*: "Non pianger più. Torna il diletto figlio / a la tua casa. È stanco di mentire"<sup>20</sup>. E subito affiora l'immagine della natura rifioriente, di Persefone che perennemente torna. "Tempo è di rifiorire"; anche se è autunno l'erba può rinascere: "Che proveresti tu se ti fiorisse / la terra sotto i piedi, all'improvviso?"<sup>21</sup>. Occorre ritornare alla donna supera, atta ad esaltare l'emergente superuomo. Nell'ambito di un mito accertato, acquisito, presente nel senso in cui si diceva presente il nume benevolo, la Core presiede alla mitopoiesi; la dea che si unisce nel mare con l'uomo, il quale ne trarrà natura divina ("scenda nel profondo mistero a congiungermi in gioia con la Immortale, io fatto splendido come un nume")<sup>22</sup>; la Core miticamente compiuta, alla quale non è più accessorio ma sostanziale il carattere di Grande Madre (tanto che ne decade la descrizione accessoria, giustapposta, quale è contenuta nel *Canto Novo* '82: "La Dea s'addormenta in un molle vapore azzurrino / che da le membra immani par saliente: a lei son talamo i colli felici... / tede li astri sorridenti qua e là")<sup>23</sup>; e dalla quale si cancella definitivamente la forma orrida (decadono parimenti versi quali: "tu a l'imo ... / ... / tu bianca, da 'l magico fiore de li occhi m'arridi, schiudimi il cerchio de le braccia magico, / infiltrami il tossico dunque ne' baci, o Medusa")<sup>24</sup>, scioglierà l'innò di gioia all'avvento del nuovo mito (*Canta la gioia!*...: unica poesia della redazione '96 che non ha precedenti in '82), a quello che per lunga vicenda si rivelerà "l'intimo signore", "quello che non si può nominare e a cui non si può disobbedire", allo "spirito dell'uomo", "iddio verace dell'uomo", rispetto al quale "le immagini mitiche o incarnate della divinità" non sono se non "modi di approssimativa conoscenza"<sup>25</sup>.

## NOTE

1. "Nell'*Intermezzo* io rappresentavo in forma di lirica alcune sensazioni erotiche e le rappresentavo con falsità" (*Per l'umile verità*, in *Primo vere. Canto Novo. Intermezzo*, a cura di E. Palmieri, Bologna 1953).
2. In *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, Milano 1980, p. 215.
3. *Ivi*, p. 216.
4. *Ivi*, p. 217.
5. *Ivi*, p. 211.
6. *Ivi*, p. 305.
7. *Ivi*, p. 306.
8. *I poeti*, in *Poema paradisiaco* (in *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 729).
9. *Ibidem*.
10. *Contemplazione della morte*, in *Prote di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. III, Milano 1956, p. 235.
11. *Commemorazione di Percy Bysshe Shelley*, in *Prote di ricerca, di lotta, di comando, ecc.*, vol. III, cit., p. 370.
12. *Ivi*, p. 369.
13. "Settanta anni dopo la morte, Percy Shelley ha nella nostra immaginazione le sembianze di un semidio" (in *Commemorazione...*, cit., p. 365).
14. *Ivi*, p. 369.

15. *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, vol. I, Milano 1964<sup>1</sup>, p. 150; e cfr. *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, ecc., vol. III, cit., p. 358.
16. In corsivo nel testo (sia de *Il piacere*, cit., p. 150; che di *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, cit., p. 357).
17. *Ibidem*. *Ibidem*.
18. In *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, cit., p. 358.
19. *Il piacere*, cit., p. 147.
20. *Ivi*, p. 153.
21. *Ibidem*.
22. *Orazione al popolo di Milano in morte di Giuseppe Carlucci*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, ecc., vol. III, cit., p. 398.
23. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 60, p. 63.
24. "Intanto un rigido britanno il timido / naso purpureo solleva attonito, / e con la nifida lente ti sbircia / mostrando i denti sordidi; / la donna isterica ti fa la smorfia; / ed il pacifico grasso canonico / vede le candide nudità e volgesi / con un rossore ipocrita...".
25. *Canto Novo* (Edizione numerata / di seicento copie su carta a mano, / ristampata secondo la prima edizione / edita da A. Sommaruga e Co Roma 1882); Bologna 1925, p. 23 (In seguito citato come *Canto Novo '82*).
26. *Ibidem* [e in *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 172; in seguito citato come *Canto novo '96*].
27. *Canto Novo '96*, p. 172.
28. *Canto Novo '82*, p. 22.
29. *Ibidem*, *Canto Novo '96*, p. 171.
30. *Isotta nel bosco. Ballata seconda*, in *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 384.
31. In *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 441.
32. *Ivi*, p. 454.
33. *Ivi*, pp. 453-454.
34. *Ivi*, p. 458.
35. *Ivi*, p. 491.
36. *Ivi*, pp. 600 e 601.
37. *Ivi*, pp. 448-449.
38. Da *Canto Novo '82*, p. 140, a *Canto Novo '96*, p. 173.
39. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 450.
40. *Ibidem*.
41. *Canto Novo '96*, p. 173.
42. *Canto Novo '82*, p. 140.
43. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 449.
44. *Canto Novo '96*, p. 173.
45. *Canto Novo '82*, p. 23.
46. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., p. 449.
47. *Canto Novo '82*, p. 141.
48. *Canto Novo '96*, p. 172.
49. *Canto Novo '82*, p. 141: "Dove n'andaste, rime, novissime / rime? Intasmi via pe 'l ceruleo / immenso fuggevoli, oh dove / dove n'andaste senza un addio?".
50. *Canto Novo '96*, p. 171.
51. *Ivi*, p. 172.
52. *Canto Novo '82*, p. 141.
53. *Canto Novo '82*, pp. 79 e 80.
54. *Canto Novo '96*, p. 202.
55. *Ibidem*.
56. *Ivi*, p. 203.
57. *Canto Novo '82*, p. 29; e *Canto Novo '96*, p. 180.
58. *Ivi*, p. 54; *Ivi*, p. 191.
59. *Ivi*, p. 145; *Ivi*, p. 170.
60. *Canto Novo '96*, p. 187; più goffamente *Canto novo '82*, p. 48: "Ecco, io distendo ne 'l cavo schifo le membra, / do a' baci de 'l sofo questo mio petto e il viso".
61. *Canto Novo '82*, p. 26; *Canto Novo '96*, p. 175.
62. *Canto Novo '82*, p. 32; *Canto novo '96*, p. 182 (ma: "nel pelago").

63. *Canto Novo '96*, p. 176; ma cfr. la redazione primitiva, *Canto Novo '82*, pp. 26-27.
64. *Canto Novo '96*, p. 180; ma cfr. *Canto Novo '82*, p. 30.
65. *Canto Novo '96*, p. 203; immagine inesistente in *Canto Novo '82*; cfr. pp. 79-81.
66. *Canto Novo '82*, p. 64; e scompare in *Canto Novo '96*, p. 195.
67. p. 34.
68. p. 183.
69. In *Fanfulla della domenica*, 14 giugno 1882 (cit. in *La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio*, a cura di F. Masci, Roma 1950, p. 31).
70. *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, cit., p. 354.
71. *Ivi*, p. 364.
72. "Volevo vivisezionare me stesso severamente e mostrare come dal *Canto Novo* in sia disceso all'*Intermezzo*". Lettera a Enrico Nencioni del 17 aprile 1884, appartenente a un gruppo comparso in *Nuova Antologia* 1 maggio 1939 col titolo *Lettere a Enrico Nencioni (1880-1896)*, con una nota di R. Forcella (cit. in *La vita e le opere di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 509).
73. Cfr. F. Jesi, *Germania segreta. Miti della cultura tedesca del '900*, Roma 1967, pp. 153-154.
74. *Versi d'amore e di gloria*, vol. I, cit., pp. 628 e 629.
75. *Ivi*, p. 629.
76. *Ivi*, p. 630.
77. *Ivi*, p. 631.
78. *Ibidem* e p. 632.
79. *Ivi*, p. 632.
80. *Ivi*, p. 692.
81. *Ibidem*.
82. *Canto Novo '96*, p. 176.
83. p. 109.
84. p. 119.
85. *Contemplazione della morte. A Mario da Pisa*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, ecc., vol. III, cit., p. 205.

GUY TOSI

## Intervento dopo la relazione di Eurialo De Michelis

Quando fui invitato a partecipare al presente colloquio risposi che non avevo nulla da aggiungere a quanto già dissi e scrissi altrove<sup>1</sup> sulle reminiscenze in *Canto novo* del romanzo di Emilio Zola *La Faute de l'Abbé Mouret* (1875). L'amico Eurialo de Michelis non crede a tali reminiscenze e ciò mi costringe a intervenire. Secondo lui bastano a spiegare quel che io attribuisco a Zola, la tematica e il linguaggio naturalistico dell'epoca e più specialmente quello di Darwin e di Carducci. Lungi da me l'idea di sottovalutare l'importanza delle precoci letture da parte di D'Annunzio dell'uno e dell'altro scrittore; ed ha ragione De Michelis di citare le carducciane *Rimembranze* - che ho citato anch'io sebbene più brevemente - e nelle quali si trovano in effetti quei connubi d'amore tra le piante e gli insetti che, in *Canto novo*, io faccio piuttosto derivare dal romanzo di Zola.

Per quale ragione? Per la ragione che le suggestioni della *Faute de l'Abbé Mouret*, essendo palesi in *Terra vergine*, non vedo perché dovrebbero essere escluse dal contemporaneo *Canto novo* dove mi paiono altrettanto palesi. Intanto faccio osservare en passant che tra Guido Mazzoni nel 1884 e Ettore Paratore<sup>2</sup> nel 1966, non sono né il primo né il solo a affermare l'azione di quest'opera zoliana sul giovane D'Annunzio. Già nel 1882 Ugo Fleres<sup>3</sup> in una recensione di *Terra Vergine*, pur negando che D'Annunzio avesse letto Zola, era costretto a confessare che Fra Lucerta ha qualche cosa dell'abate Mouret. Per me la somi-

gianza non è casuale: non solo esiste tra i due personaggi uno stretto parallelismo psicologico ma anche la loro sensualità repressa si esprime in termini identici:

"Il frate *disteso per terra bocconi*, pareva far parte del terreno stesso; così egli si sentiva perduto come un *atomo* nel grembo della immensa natura; quei *formicolii*, quei *sussurri*, quei *fruscii* indistinti gli vellicavano i sensi e lo *sopivano*, gli sembrava di esser trascinato come una pagliuzza nei turbini irresistibili, nelle profonde correnti della *materia* (...) Stava lì *assopito*, con le braccia stese nell'erba; gli pareva d'essere diventato egli stesso *humus fecondatore* e si sentiva *rampollar su dalle vive membra* tutta una giovinezza di *virgulti* e di fiori"<sup>17</sup>.

C'è nel romanzo di Zola una scena analoga nella quale si vede un personaggio secondario, Désirée, "*vautrée sur le dos par terre, assoupie*: on eût dit qu'elle *tenait au terreau* de sa basse-cour, qu'elle suçait la sève par ses *fortes jambes*, blanches et solides comme de jeunes arbres"<sup>18</sup>.

Come non riconoscere in queste poche righe la fonte letterale della prima frase del passo sopra citato. Quanto all'ultima: "... si sentiva *rampollar su dalle vive membra* tutta una giovinezza di *virgulti* e di fiori" essa si ispira a un sogno di Albine, l'amante di Serge Mouret: "Elle aurait voulu être utile aux herbes qui *végétaient* sur le bord des allées, se tuer là pour qu'une *verdure poussât d'elle*, superbe, grasse, ardemment *caressée* du soleil"<sup>19</sup>. Ritroviamo in *Canto novo*:

Ecco io distendo ne'l concavo schifo le membra,  
do a' buci de'l sole questo mio petto e il viso.  
Da me inconscio *rampollino erbe e virgulti*<sup>20</sup>.

Per me tutte le giovani coppie di *Terra vergine*, Biasce e Zolfina, Mingo e Tora, Iori e Mila, Tulespre e Fiora sono altrettante abilissime repliche, anche se in tono minore, della coppia Serge e Albine.

Non dimentico le suggestioni verghiane, ma la complicità della "terra vergine" abruzzese con i giovani innamorati delle novelle e delle prime poesie dannunziane, riecheggia quella del parco del Paradou: "Tu vois bien que le Paradou n'est pas mort. *Il nous dit de nous aimer*. Il veut toujours notre mariage"<sup>21</sup>.

Fuor cantan gli uccelli, fuor cantano all'aura le fronde  
ma queste nozze valgono un inno: *amate*<sup>22</sup>.

Non mancano le reminiscenze letterali:

"Des bruits venaient du parc, des *frôlements d'ailes*, des *frissons de feuilles*, des bords furifs *cassant les branches*, de *grands soupirs* ployant les jeunes pousses, toute une *haleine* de vie roulant sur les cimes d'un peuple d'arbres"<sup>23</sup>.

"... nell'aria fluttuavano delle voci strane, indistinte, come degli *aneliti*

*fuggevoli, dei respiri di foglie, dei crepitii di rami vive, dei frulli d'ale*"<sup>24</sup>.

Altro esempio:

"Albine se livra. Serge la posséda. Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion... Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses... *Le parc applaudissait formidablement*"<sup>25</sup>.

"Ed in quel nodo di foco l'anime  
come due fiamme insiem si uniano;  
ne pareva che il cielo e la terra  
*plaudissero* a'l delirio sublime;"<sup>26</sup>.

Questo già in *Primo Vere, Fantasia pagana*.

E in *Canto novo*:

O pantera flessibile da li occhi ove brucia il desio,  
ei t'avvinghi pe' fianchi, là, come un gladiatore;  
e su l'erbe cinchiodi. *Plaudite, plaudite, plaudite*  
come un popolo al circo, *piante, collite, mare!*"<sup>27</sup>

Io sono però disposto a lasciare, come desidera De Michelis, il merito di co-desti "applausi" a Carducci anche se a me il confronto con lo Zola pare più calzante.

E perché non accetterei l'influenza del Carducci se, io stesso citando *Rimembranze di scuola* ho paragonato quelle carducciane nozze del sole e della terra al panteismo zoliano con le sue "noces des roses", il suo "mariage des frènes, des bouleaux, des charmes", le sue "voluptés des violettes" le quali però mi sembrano più vicine ai "connubii vespertini", ai "divini gaudii" di *Primo Vere (Rosa e Ora gioconda)*. Ciò che non vedo tra Carducci e D'Annunzio è quella identità del vocabolario che colpisce tra la *Faute de l'abbé Mouret, Canto novo e Terra vergine*.

frôlements d'ailes  
frissons de feuilles  
haleines  
sopirs des ombrages  
tièdeurs  
chuchotements  
bouffées  
odorant  
senteurs  
atome  
poussier  
sève

frulli d'ale  
respiri di foglie, fremiti, brividi  
aliti, aneliti  
sospiri  
tepore voluttuosi  
bisbigli, sussurri  
buffi  
odorante (T. V.)  
effluvi  
atomo (T. V.)  
rampollare  
lufa.

Mi si vorrà forse obiettare che si tratta di parole comuni. Rispondo che la loro

frequenza in un contesto di altre reminiscenze incontestabili, mi permette di escludere il più delle volte, se non sempre, la semplice coincidenza.

In conclusione data la *forma mentis* di D'Annunzio che cominciò prestissimo nei libri altrui la sua caccia alle immagini e alle parole, continuo a pensare, fino a prova del contrario, che l'abate Mouret è presente, insieme a Darwin e a Carducci in *Canto novo* e in *Terra vergine*, come lo sarà nel *Libro delle vergini* e forse anche più in là<sup>15</sup>.

#### NOTE

1. *D'A. et la Faute de l'abbé Mouret*, "Quaderni del Vittoriale", n° 14, marzo-aprile 1979; *Influences françaises sur la langue et le style de D'A.*, in *Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, vol. IV.
2. *Studi dannunziani*, Napoli, Morando, 1966. Per altri riferimenti rimando al mio art. cit. "Quaderni del Vittoriale", n° 14, p. 5, note 1.
3. "Capitan Fracassa, 5 maggio 1882.
4. *Terra vergine*, Rom. II, p. 36.
5. *Abbé Mouret*, Paris, Fasquelle, 1957, p. 69.
6. *Abbé Mouret*, p. 417.
7. *Canto novo*, I, 13. (Ed. del 1882, Roma, Sommaruga).
8. *Abbé Mouret*, p. 400.
9. *Canto novo*, I, 4.
10. *Abbé Mouret*, p. 57.
11. *Terra vergine*, Rom. II, p. 24.
12. *Abbé Mouret*, p. 267.
13. *Primo Vere*, 1879. *Fantasia pagana*. Nell'edizione definitiva, codesti versi non figurano più.
14. *Canto novo*, I, 8. La versione definitiva (*Canto del Sole*, X) comporta delle varianti, ma i due ultimi versi sono conservati.
15. Nel 1880, D'A. ha già letto *Nana* come risulta da una lettera a Paolo de Cecco citata da Susanna Scottoni nel suo saggio *D'A. e l'arte contemporanea*, Firenze, Spes, 1981, p. 58.

## INDICI

## INDICE DEL VOLUME

	Pag.
Ettore Paratore, <i>L'Abruzzo nel Canto novo</i> .....	5
Ivanos Ciani, <i>La nascita dell'idea di Canto novo</i> .....	» 15
Aldo Rossi, <i>Presupposti e metamorfosi del Canto novo</i> .....	» 35
Eurialo De Michelis, <i>Canto novo, vient de paraltre</i> .....	» 101
Giorgio Barberi Squarotti, <i>Canto novo al di là di Carducci</i> .....	» 121
Giulfa Beniseelli, <i>Per un'edizione critica del Canto novo</i> .....	» 135
John Woodhouse, <i>Il Canto novo e i nuovi rimatori inglesi. Un'occasione perduta?</i> .....	» 147
Jeanne-Marie Tosi-Rivet, <i>La fortuna di Canto novo in Francia</i> .....	» 167
Emilio Mariano, <i>Il nuovo di Canto novo 1896</i> .....	» 179
<b>COMUNICAZIONI</b>	
Renato Chiesa, <i>Tosti, Respighi e il Canto novo</i> .....	» 211
Ermanno Circeo, <i>Consonanze Canto novo - Terra vergine</i> .....	» 217
Raffaele Colapietra, <i>Società e cultura in Abruzzo nell'anno del Canto novo</i> .....	» 221
Franco Di Carlo, <i>Canto novo e la poesia d'oltralpe (Lo "stile" del "primo" D'Annunzio tra classicismo, naturalismo e decadentismo)</i> .....	» 239
Enzio Di Poppa Vòlture, <i>Derivazioni in Canto novo</i> .....	» 245
Ernesto Giammarco, <i>Rilettura di "O falce di luna cadante" ossia le "forme naturali" come "vocalità"</i> .....	» 251
Ottaviano Giannangeli, <i>Indice di gradimento metrico in Canto novo</i> .....	» 255
Katharina Maier-Troxler, <i>La "linfa nova ne l'arbore" o il germogliare delle strofe (Canto novo 1882-1896)</i> .....	» 261
Francesco Nicolosi, <i>Linguaggio dannunziano nelle due edizioni di Canto novo: naturalismo e poesia sociale</i> .....	» 265
Gianni Oliva, <i>Variazioni sul testo di una lirica dispersa di Canto novo</i> .....	» 279

Paola Sorge, <i>Canto novo</i> e la critica del tempo.....	»	291
Luigi Testaferrata, <i>Canto novo</i> : fra mitologia antica e classica cultura i primi presentimenti di <i>Alcyone</i> .....	»	297
Rosa Tricceri, <i>Canto novo</i> o le oscillazioni del mito.....	»	301
Guy Tosi, Intervento dopo la relazione di Eurialo De Michelis.....	»	313
Indice dei nomi.....	»	319