

Il fanciullo: sulla genesi di un testo programmatico

Francesca Suppa

Abstract Through the analysis of the text variants of Gabriele d'Annunzio's *Il fanciullino* (such as the provisional titles of the seven ballads) and the study of the literary sources, the manuscript accounts for a series of intertextual references, namely the influence of Angelo Conti's *Betata riva* as well as some analogies with a sonnet of Foscolo and Dante's *Commedia*, in the *loci* where they write about Florence, and last but not least the contact with Pascoli's *Pensieri sull'arte poetica*.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Natura e arte, binomio contiano. — 3. «Tenui avena» e le correzioni 'virgiliane'. — 4. Dante e Foscolo: due fonti per la «Musa Fiorenza». — 5. Sul rapporto con il *Fanciullino* pascoliano.

1 Introduzione

Le sette ballate del *Fanciullo* assolvono la delicata funzione di dichiarazione di poetica,¹ costituendo con il proemio un momento autonomo rispetto alla struttura della silloge.² Il dettato volutamente oscuro, la complessa simbologia e il tono quasi oracolare del componimento hanno contribuito a renderlo oggetto di molteplici tentativi esegetici. L'enigmatica figura del fanciullo è frutto di numerose sollecitazioni culturali: divinità efebica, come richiedono temperie classicistica e mitopoiesi alcionia,³ ma anche contraltare al coevo fanciullino pascoliano (Mariano 1983) e, con esso, contributo italiano al recupero artistico e scientifico dell'infanzia nell'Ot-

1 «*La tregua* e il *Fanciullo* che precedono *Lungo l'Affrico* appaiono come il proemio e la dichiarazione di poetica» (Luti 1973, p. 92).

2 «*La tregua* è un autentico centone di rime e stilemi danteschi, e il suo metro (terza rima) [...] ne dichiara la funzione di raccordo con *Maia* ed *Elettra*, così escludendola dall'organismo vero e proprio del libro. Ma neppure *Il fanciullo*, a rigore, può pretendere d'esservi incluso. Le sette ballate costituiscono infatti un manifesto di poetica nel quale l'accordo di arte e natura, e il trapasso dal canone dell'imitazione a quello dell'immedesimazione è raffigurato nell'allegoria del fanciullo-auleta. Il componimento nella sua enfasi ottativa vale dunque quale protasi della raccolta nel suo complesso» (Gavazzeni 1980, p. 6).

3 Sulla figura del fanciullo dannunziano, accostato a Hermes, si veda il contributo di Diano 1968; sul rapporto di d'Annunzio con la cultura classica: *Classicismo e classicità in d'Annunzio*, in Pasquali 1994, pp. 190-204.

tocento europeo.⁴ In questa sede si cercherà di evidenziare il contatto di questo testo con la cultura coeva, combinando gli spunti forniti dall'«officina» dannunziana⁵ all'analisi intertestuale, necessaria e fruttuosa in presenza di un'arte «allusiva»,⁶ dove la fonte non è solo colta citazione, ma costituisce spesso il motore della creazione.⁷

2 Natura e arte, binomio contiano

Natura ed Arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della terra pura.
Tu non distingui l'un dall'altro volto
ma pulsare odi il cuor che si nasconde
unico nella duplice figura
[Gibellini 1988, pp. 16-17].⁸

Su suggestione di Franco Gavazzeni, che ravvisò nella struttura di *Alcyone* un'alternanza tra apollineo e dionisiaco,⁹ la critica è concorde nell'interpretazione nietzscheana della dittologia «Natura ed Arte».¹⁰ Ma lo

4 «Wordsworth, Baudelaire e Leopardi sono solo pochissimi tra i tanti che nell'Ottocento dimostrano con i loro scritti e i loro pensieri che dopo Rousseau è cominciata una nuova era per l'infanzia» (Battistini 2001, p. 10).

5 Per quanto riguarda la storia compositiva di *Alcyone*, si rimanda ai fondamentali studi di Franco Gavazzeni (1980) e di Pietro Gibellini (1985; 1995a).

6 «Nella dinamica della creazione alcionia è ancora fecondo il nesso, peculiare del classicismo latino, tra imitazione e originalità, per cui il testo esplica la totalità del proprio senso nel tessuto dei riscontri e dei rimandi, secondo un'idea di letteratura che si fonda sull'*inventio* in se stessa e su se stessa lievita, come *continuum* totale e circolare di relazioni: cui peraltro s'accorda la macropoetica dannunziana, cioè l'uso di muovere da un testo altrui, antico o moderno, al fine di 'trovare' il proprio testo, che rende D'Annunzio un inesauribile poeta della poesia, un inesauribile scrittore della scrittura» (Caliaro 2004, p. 55. Si noti, in queste affermazioni, l'eco di *Arte allusiva*, in Pasquali 1994, pp. 275-282).

7 Come hanno dimostrato gli studi di Mario Praz (1976) e di Gibellini (1980; ora in: Gibellini 1985, pp. 133-153).

8 Nella trascrizione delle correzioni d'autore si alluderà al passaggio da una lezione all'altra con una freccia (→) e i brani cassati verranno racchiusi tra parentesi uncinate rovesciate (> <).

9 «L'elemento apparentemente più statico, cioè il ditrambo, induce all'opposto il momento drammatico, dionisiaco, che rivolgendosi alla serie dei testi che precedono e costituiscono il momento contemplativo, apollineo, segna appunto il ridestarsi dell'impulso dinamico dell'azione a procedere oltre» (Gavazzeni 1980, p. 5).

10 «la lirica alcionia [...] intavola dopo la *Tregua* quella conciliazione 'festosa' fra dionisiaco e apollineo (*Natura ed Arte*) che scandisce il diario estivo. Basta una breve ricognizione tra i testi di Nietzsche ed ecco la conferma di una lettura che getta luce sull'intricata simbologia della lirica» (Andreoli, Lorenzini 1984, p. 1180).

stesso Gavazzeni, nel medesimo saggio in cui esplicitava il sostrato nietzschiano immanente ad *Alcyone*, rimandava a un passo della *Beata riva* che poteva aver influito sulla struttura della silloge, giocata su 'riposo' e 'movimento':

nella materia di ciascuna arte la bellezza si manifesta sotto due aspetti fondamentali: allo stato di riposo e con i suoi elementi posti l'uno accanto all'altro nello spazio [...] e allo stato di movimento, cioè a dire mediante la successione dei suoi elementi nel tempo [Gavazzeni 1980, p. 5].

Il rilievo di Gavazzeni suggerisce una pista per l'interpretazione del binomio Natura e Arte: si pensi infatti a quanto sia centrale, nell'estetica di Angelo Conti, la riflessione sul ruolo dell'artista accostato alla natura creatrice. Nella *Beata riva* i dialoganti Ariel e Gabriele professano la propria fede nel «paradosso estetico contiano e dannunziano» (Gavazzeni 1980, p. 4), usando la definizione di Gavazzeni: ovvero in un'arte intesa come continuazione della natura. È il compimento di un desiderio che d'Annunzio esprimeva già in *Canto novo* («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! | Ma Natura non ode», Gibellini 1995b, p. 49), appellandosi a una natura *abscondita*, incoglibile; la tensione creativa frustrata traspare da quelle pagine poetiche ed emerge anche dalla lettura diacronica di Ernesto Travi: «La prima parte della prima edizione di *Canto novo* racconta una volontà di canto freneticamente disteso come le libere forze della natura, in una ricerca di proposte metriche ed immaginifiche che il poeta volta per volta riscopre poi insufficienti» (Travi 1968, p. 199).

Molto diverso è l'atteggiamento dannunziano durante la terza estate alcionia, quando il poeta scrive di sentirsi «converso in innumerevoli ruscelli di poesia». La metafora acquatica, ampiamente sfruttata con numerose varianti, non esprime soltanto la fecondità poetica (sulle orme del dantesco «di parlar sì largo fiume», Andreoli, Lorenzini 1984, p. 1144), ma anche la fusione con la natura, di cui la poesia è un perfetto *continuum*. Il ruolo di Angelo Conti nella realizzazione poetica dannunziana è di primaria importanza. Come sintetizzò Oliva,

Il rapporto che al Conti stava a cuore era quello secolare tra natura e arte [...]. E ciò perché nel genio la volontà della natura, passando in un «cervello organizzato meravigliosamente» sarebbe giunta sino alla conoscenza dominando la volontà individuale. Era quella la via per cui si sarebbe stabilito quel contatto impercettibile e sotterraneo tra l'anima singola e l'anima delle cose, la cui fusione avrebbe trovato concretezza nello stile, «nella luce rivelatrice della bellezza». Si spiegava così il

processo attraverso cui l'opera del genio continuava la volontà della natura e l'arte nasceva come un organismo vivente [Oliva 1979, p. 168].

E infatti, così scriveva d'Annunzio nel «Marzocco» del 1896, negli anni del lungo sodalizio con il «dolce filosofo», esaltando il potere dell'artista:

ogni rappresentazione della vita e della natura, impassibile o no, ha le origini nella pura bellezza, quando si è trasformata nell'anima dell'artista in modo che per gran parte non si accordi più con tutti quei caratteri immanenti e determinati per i quali è a tutti riconoscibile sempre per la medesima; quando l'artista abbia continuato l'opera della natura volgendola ai fini di lui [cit. in Oliva 1979, p. 151; enfasi nostra].

Pochi anni dopo, nel dialogo della *Beata riva*, Conti ribadisce, tramite il personaggio di Gabriele, la fiducia nella complementarità di natura e arte, sostenendo che «l'arte vera è quella che *non aggiunge nulla alla natura*» (Gibellini 2000, p. 34; corsivo nostro).

Il fanciullo promette tacitamente ciò che d'Annunzio mantiene nel terzo libro delle *Laudi*; ma già nel 1900 erano ben presenti i presupposti estetici della linea poetica di *Alcyone*, come può suggerire un raffronto tra *Il fanciullo*, secondo Gibellini la «poesia alcionia più vicina allo spirito contiano» (2000, p. XVII), e la prosa *Dell'arte, della critica e del fervore*, prefazione dannunziana alla *Beata riva*.¹¹ Il poeta vi riporta un passo del trattato che ritiene cruciale: «Il critico è la coscienza dell'artista. All'artista, che nel lavoro *obbedisce ad un comando misterioso della natura*, il critico parla spiegandogli il suo mistero» (Gibellini 2000, p. 138; enfasi nostra). È interessante osservare un riproporsi del precetto dell'obbedienza alla natura nei versi del *Fanciullo*:

Par quasi che tu sol le cose muova
Mentre solo ti bei
Nell'obbedire ai movimenti eterni
[Gibellini 1988, p. 11; corsivo nostro].

Del resto, il fanciullo è «fiore inconsapevole di tutta | la vita bella» (prima lezione dei versi 65-66, corretta in «innumerevole», Gibellini 1988, p. 11), strumento della volontà della natura. Con simili parole, nella prosa l'arte viene definita «fiore purissimo della vita»:

¹¹ Già Luti riscontrava nel *Fanciullo* l'esposizione di una poetica consolidata da tempo: «*La Tregua e Il Fanciullo* [...] precedono proprio per la loro fisionomia d'introduzione generale e di proposta metodologica, recuperata, nel pieno della realizzazione, dalle linee ormai consolidate della poetica alcionia» (Luti 1973, p. 91).

E quindi le azioni quotidiane, le comuni azioni dell'esistenza, frutto dell'eredità e del temperamento, non hanno pel nostro critico alcuna affinità con l'arte, *fiore purissimo della vita*, e non aggiungono e non tolgono nulla alla personalità dell'artista, la quale risulta unicamente dalle opere [Gibellini 2000, p. 138; corsivo nostro].

Il fanciullo è anche «umano | fiore della divina arte innocente» (v. 65, Gibellini 1988, p. 11): la contiguità degli opposti ('umano' e 'divino') calza ampiamente con la riflessione sulla dicotomia tra artista e uomo, il primo quasi deificato, il secondo miseramente mortale. La contrapposizione traspare da un altro passo del trattato, anche questo riportato nella prosa:

in una vita d'artista non c'è mai armonia tra il fatto dell'esistenza quotidiana, tra le innumerevoli miserie giornaliere e le aspirazioni e le visioni cui egli dà forma nelle opere. Nelle prime vive *un individuo*, non dissimile dagli altri che compongono la moltitudine umana; nelle seconde rivive *il genio creatore dell'umanità* [Gibellini 2000, p. 138; corsivi nostri].

Avvicinandosi alla chiusa della prefazione, d'Annunzio tesse l'ennesimo elogio all'amico, in quanto «rare volte [...] con tanto orror sacro fu veduta l'anima dei grandi artefici mescolarsi alle forze elementari nel concepire un mondo [...]. Così, se immaginiamo aperta la statua di un dio greco, ne vediamo erompere l'acqua o la luce, i baleni o i venti del cielo» (Gibellini 2000, p. 146). La statua racchiude gli elementi naturali così come la «pietra è figlia della luce» nell'«Ellade scolpita», dove fanciullo e poeta percorrono un cammino di 'gnosi' che porta all'estrema contemplazione estetica: «Taci! La cima della gioia è attinta»; la lezione precedente recita: «Tu taci, o lene aulete. L'Arte è vinta» (Gibellini 1988, p. 18). Similmente, il passo del *Simposio* (210e-211b) che d'Annunzio riporta nella prefazione, mostra un percorso che porta alla pura bellezza tramite il distacco dal mondo terreno, dagli oggetti perituri: «Sicché, quando uno risalendo dalle cose di quaggiù cominci a vedere cotesto bello, allora si può dire che tocchi la mèta» (Gibellini 2000, p. 139). Il fanciullo, che presso la natura è «sufolatore», e domina gli animali con la propria musica, di fronte al «vital marmo ov'è presente Atena», tace e ascolta. Natura e arte sono un dio bifronte, ma non si trovano in una posizione paritetica: «la natura che per sé sola non può giungere all'idea, come con le sue forme non può giungere allo stile, aiutata dall'artista vede realizzato ciò che era nelle sue aspirazioni, e si vede superata nell'opera del genio» (Gibellini 2000, p. 141). Il lene aulete non può che tacere di fronte alla pura bellezza, quando poco prima, con il «sufolo doppio a sette fori», era stato in grado di domare serpenti e api: la «colonna intatta» supera l'«arbore». Si ripro-

pone, dunque, nelle sette ballate, la stessa aporia che Ricciarda Ricorda ha ravvisato nel sistema filosofico contiano:

in margine al rapporto tra arte e natura, è da notare che comincia a delinarsi una sorta di ambiguità per cui Conti, mentre sostiene la superiorità della prima sulla seconda, proprio perché questa sola, attraverso lo stile, rende chiara l'idea che in quella si epifanizza, riconosce poi alla natura una sorta di dominio sull'artista, di cui essa si servirebbe in un certo senso come di uno strumento inconsapevole [Ricorda 1993, p. 26].

3 «Tenui avena» e le correzioni 'virgiliane'

Vicino al contesto agreste, cui rimanda la sezione esiodea del *Fanciullo*,¹² è il virgiliano *Tenui avena*,¹³ riportato nel terzo elenco di titoli alcionii (Gibellini 1988, p. 344). Nei giorni in cui cominciava a comporre il *Fanciullo*, il poeta scriveva la famosa lettera a Emilio Treves del 24 luglio 1902: «Io sono [...] converso in innumerevoli ruscelli di poesia. Compio il terzo libro delle *Laudi*, imitando le aure, le acque le spiche con il suono d'una semplice canna, *tenui avena*» (Oliva 1999, pp. 236-237). Il passo riportato testimonia l'ideale identificazione del poeta nel fanciullo musico e conferma la contiana immersione nella natura, preliminare al processo creativo. Inoltre, come osserva Ilvano Caliaro, «il poeta appare fresco di riletture virgiliane» e sta vivendo «l'intenso e fecondo momento virgiliano, bucolico e georgico» che «cade a Romena nella seconda e terza decade del luglio 1902: basta guardare alle date di composizione del *Fanciullo* (tra il 13 e il 19 luglio), dell'*Ulivo* (20 luglio), della *Spica* (25 luglio), dell'*Aedo senza lira* (16 luglio), delle *Opere e i giorni*» (Caliaro 2004, p. 65). Del resto, l'*imitatio* della natura, che avrà séguito nei versi 275-277 («Imiterai le foglie | e l'acque anche una volta | e i silenzi del dì con le tue note», Roncoroni 1982, p. 135), ha un precedente nel testo virgiliano, pur cambiando l'oggetto: «Mecum una in silvis imitabere Pana canendo» (Verg. *Ecl.* 2.32). Secondo lo studioso, l'influsso virgiliano s'insinua anche nella figura del fanciullo:

alla configurazione [...] del fanciullo alcionio parrebbe concorrere anche Virgilio, quello bucolico, mostrando il fanciullo tratti dell'efebo

12 Come osservò Gibellini, «il Fanciullo, esperto d'arte e di natura, 'dio bifronte' del dettato alcionio, prefigura anche lo svolgimento stilistico del libro: esso muove infatti dalle colte reminiscenze dei testi preraffaelliticamente orchestrati su cadenze laudistiche, stilnovistiche, rinascimentali, esiodee della prima sezione» (1995a, p. 20).

13 «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi | silvestrem tenui musam meditaris avena» (Verg. *Ecl.* 1.1-2).

Alessi, oggetto dell'ardente passione del pastore Coridone nella seconda egloga [Caliaro 2004, p. 68].

Laddove il testo virgiliano recita

tibi candida Nais,
pallentes violas et summa papavera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi
[Verg. *Ecl.* 2.46-48]

s'instaurerebbe il controcanto dannunziano: «Il tuo spirito, dal fonte come il salice | ma senza l'amarezza | nato, le amiche naiadi rimembra» (Gibellini 1988, p. 15). Le «glauche naiadi» della prima lezione diventano «amiche naiadi», avvicinandosi alla personificazione mitologica dell'ipotizzata fonte. Al verso 85 il testo viene impreziosito con una rara accezione del verbo «giungere»: «si tocchino» → «si giungano nell'aere sereno | come i tuoi labbri e le dolci canne». Anche in questo caso è ravvisabile un contatto con alcuni versi della seconda egloga: «*Pan primus calamos cera coniungere plures | instituit*» (Verg. *Ecl.* 2.32-33).

4 Dante e Foscolo: due fonti per la «Musa Fiorenza»

Stando alle datazioni d'autore, la stesura della prima ballata del *Fanciullo* termina il «13 luglio 1902»; essa consta di sette fogli. Il primo gruppo d'interventi interessa i versi 15-17, nel secondo foglio:

Assai mi piacerebbe che tu colta | l'avessi entro la cerchia, | nelle mura degli Orti Oricellari, → Ma il mio pensier mi finge che tu colta | l'abbia dentro la cerchia | delle mura, negli Orti Oricellari, → Ma il mio pensier mi finge che tu colta | l'abbia tra quelle mura | che Arno parte, negli Orti Oricellari,

L'eliminazione di «cerchia» occulta una probabile reminiscenza dantesca:

Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica
[*Par.*, 15, 97-99].

In questi versi Cacciaguیدا ricorda il tempo lontano in cui Firenze era compresa tra le vecchie mura: un passato di pace e sobrietà viene contrapposto implicitamente al presente, dominato dalla corruzione morale e dalle lotte intestine. Allo stesso modo opera d'Annunzio nei versi 15-20,

contrapponendo l'illustre passato di Firenze alla «barbarie» contemporanea:

ove dalla barbarie fu sepolta,
ahi sì trista, la Musa
Fiorenza che cantò ne' dì lontani
[Gibellini 1988, p. 9].

Come osserva Maria Belponer, il poeta si riferisce in modo specifico allo «sfruttamento di aree a fini edilizi (*barbarie*)» che «ha cancellato i luoghi che erano culla delle arti (*la Musa Fiorenza*) nell'età dell'Umanesimo» (in Gibellini, Belponer 1995, p. 9). Del resto, i versi danteschi intitolavano una rubrica marzocchina che trattava proprio il tema della 'barbarie edilizia', come riferisce Gianni Oliva:

Con feconda operosità la rivista contribuì [...] all'inaugurazione d'una rubrica fissa dal significativo titolo *Dentro dalla cerchia antica*. Era un modo per portare a conoscenza dei lettori volta per volta le deturpazioni e gli scempi compiuti [Oliva 1979, p. 235].

Il riferimento ai versi danteschi, nonostante la rimozione dell'esplicito rimando «cerchia», viene mantenuto nella forma arcaizzante «Fiorenza» e nella contrapposizione tra Firenze antica e Firenze moderna, con una traslazione temporale che porta a comparare la città dell'Umanesimo con il meschino presente dominato dall'interesse economico borghese.

All'occultamento della fonte dantesca segue l'emergere del contatto, formale e tematico, con il sonetto foscoliano dedicato a Firenze,¹⁴ di cui riportiamo la prima quartina:

E tu ne' carmi avrai perenne vita
sponda che Arno saluta in suo cammino
partendo la città che dal latino
nome accogliea finor l'ombra fuggita
[Gavazzeni 1974, p. 231].

Si noti come la correzione ai versi 16-17 evidenzia il passaggio dalla reminiscenza dantesca a quella foscoliana: «dentro la cerchia | delle mura» → «tra quelle mura | che Arno parte» (Gibellini 1988, pp. 8-9). Il sonetto pare influenzare anche una correzione al verso 21 («all'eco dell'ospiti

14 Interessante, riguardo al rapporto di d'Annunzio con Firenze, una lettera ad Angelo Conti del 12 dicembre 1896, quando il «dolce filosofo» era combattuto nella decisione di trasferirsi a Firenze o a Napoli: «Firenze o Napoli? Firenze per me, per la speranza che ho di rivederti presto, e anche perché Firenze è la patria del tuo spirito» (d'Annunzio 1939, p. 22).

caverne» → «all'eco dell'inclite caverne», p. 9), dove si recupera il prezioso aggettivo usato da Foscolo al verso 9: «Per me cara, felice, inclita riva».

Per Foscolo Firenze incarna quanto rimane del glorioso passato classico: è risaputo che nell'italo-greco l'ideale congiunzione tra la Grecia antica e l'Italia fu sentita fortemente, forse anche più veracemente che in d'Annunzio, per semplici ragioni biografiche. Come osserva Marina Salvini:

La complementarietà fra la cultura greca e quella italiana, di cui l'autore si sente vera espressione, ricorre in tutta l'opera: dalla naturale continuità, presente nel sonetto [*a Zacinto*] e ripresa nei *Sepolcri*, fra Omero e Foscolo, eternatori di bellezza e di eroi, fino alla migrazione delle Grazie, cantata negli omonimi inni, dalla Grecia mitica all'ara di Bellosguardo [Salvini 2003, p. 72].

Si legga in proposito quanto scrive il poeta di Zante:

Secondo il suo sistema storico [*dell'autore*], le deità diffusero i loro benefizi più particolarmente alla Grecia antica dov'ebbero l'origine, e all'Italia dov'hanno trasferita la loro sede [Gavazzeni 1974, p. 407]

e si compari la nota ai versi 23-24 del *Fanciullo*:

Quando di Grecia le Sirene eterne
venner con Plato alla città dei Fiori.

Viene usata la stessa metafora: dietro il trasferimento fisico di «deità», «Sirene eterne» e «Plato», si cela un ideale 'passaggio del testimone' dall'antica Grecia all'Italia. Nel testo dannunziano si condensano il dato storico (relativo al trasferimento dei letterati bizantini a Firenze dopo la caduta di Costantinopoli), trasfigurato nell'immagine metaforica, e un velato richiamo all'idea di «nuovo Rinascimento», così importante nella religione artistica dannunziana. Già dagli anni novanta questo credo è forte nell'Abruzzese, come testimonia l'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1895:

Il nuovo Rinascimento avrà comuni col Rinascimento anteriore i caratteri che questo medesimo ebbe comuni col periodo ellenico dell'arte, con la meravigliosa età di Fidia, d'Apelle, di Sofocle, di Platone. Ambedue le ideali primavere dello spirito umano derivano il loro straordinario rigoglio da una magnifica forza: dal sentimento dell'energia e della potenza elevato al sommo grado. Ambedue significano la più superba affermazione della vita [...] Oggi [...] dopo innumerevoli turbamenti della coscienza umana, è da noi *saputo* con certezza inoppugnabile

quel che dai greci era *sentito* e dagli italiani contemporanei di Leonardo era *intuito* [Ogetti 1967, pp. 364-365].

Strenuo difensore del patrimonio artistico italiano, il poeta prova, di fronte agli scempi moderni, un sentimento di disperazione che va ben oltre la posa edonistica, come emerge dai suoi elzeviri. Il sentimento di *pietas* per il passato minacciato dal mercato e dalla modernità si risolve addirittura in un *mea culpa* nell'*Abazia abbandonata*, un articolo comparso sul «Mattino», in cui l'autore denuncia lo stato di rovina in cui versava la basilica di San Clemente a Cassauria: «Non feci nulla per salvarla [...] la mia anima in quel tempo era così mutevole e così leggera!» (cit. in Andreoli 2000, p. 54). E non è forse un caso, dunque, se le ipotetiche fonti che abbiamo individuato appartengano a struggenti manifestazioni d'amore per Firenze. Distrutta dalle guerre e dalle mollezze per l'antenato di Dante; ultima erede della gloria dei latini ma, a causa degli avvenimenti politici, entrata nell'orbita francese per Foscolo. La storia continua con d'Annunzio, che descrive una «Musa Fiorenza» sepolta dalla «barbarie». È degno di nota l'uso della parola chiave «barbarie», ricca d'implicazioni letterarie: si pensi al sonetto foscoliano *Te nudrice alle Muse*, dove si congiunge il destino della lingua latina, afflitta dalla «sentenza capitale del Gran Consiglio Cisalpino», a quello dell'italiano, inquinato dal «sermon straniero»:

Or ardi, Italia, al tuo Genio ancor queste
reliquie estreme di cotanto impero;
anzi il Toscano tuo parlar celeste
ognor più stempra nel sermon straniero,
onde, più che di tua divisa veste,
sia il vincitor di tua barbarie altero
[Gavazzeni 1974, pp. 211-212];

si pensi ancora alla *Scienza Nuova* di Vico, dove la parola «barbarie» ha valore teoretico, sintetizzando una condizione umana che ritorna periodicamente; e si ricordi il passo della *Commedia* in cui viene nominata Firenze per l'ultima volta, dove Dante paragona il suo stupore di fronte alla «candida rosa» al sentimento provato dai «barbari» ammirando Roma: «Se i barbari, [...] | veggendo Roma e l'ardüa sua opra, | stupefaciensi, quando Laterano | a le cose mortali andò di sopra; | ïo, che al divino da l'umano | a l'eterno dal tempo era venuto, | e di Fiorenza in popol giusto e sano | di che stupor dovea esser compiuto!» (*Par.*, 31, 31-40).

La parola «barbarie», in un gioco di allusività, si allarga dal significato più puntuale, relativo allo sfruttamento edilizio, per abbracciare la più illustre tradizione letteraria, ove il lamento per le sorti dell'Italia è un tema ricorrente.

A suggello di questo paragrafo fiorentino, citiamo una correzione al 203

che ci sembra ancora indice della volontà di avvicinare la Toscana all'antica Grecia. Il fanciullo, nell'esortazione dannunziana («Torna con me nell'Ella-de scolpita») siederà al tramonto sul gradino più alto del tempio con i suoi «calami soavi», che diventano «calami toscani».

5 Sul rapporto con il *Fanciullino* pascoliano

5.1 «Ut animantes»: ¹⁵ il processo di vivificazione, presupposto estetico e costante correttoriale

Il privilegiato rapporto tra Firenze e l'antichità greca postulato nel *Fanciullino* si riflette in una correzione al verso 19, dove Firenze da «vecchia» diventa «Musa»; l'intervento è anche sintomatico di una tendenza 'vivificatrice' molto spiccata nella prassi correttoriale dannunziana: gli oggetti, nel corso della composizione, si animano, assumendo spesso vesti mitiche e divenendo oggetto di un rapporto dialogico e simbiotico con l'essere umano. Questa tendenza forse nasce da una radice estetica che accomuna la poetica di d'Annunzio a quella di Pascoli. Il presupposto teoretico è rintracciabile in un passo della *Scienza nuova* di Vico:

XXXVII. *Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, e passione; ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarci, come se fossero quelle persone vive. Questa Dignità filologico-filosofica ne approva, che gli uomini del Mondo fanciullo, per natura, furono sublimi Poeti* [Veneziani 1994, p. 85].

In Pascoli, però, sul sostrato vichiano si innestano gli interessi scientifici: la vivificazione è studiata da James Sully nel trattato di psicologia infantile *Studies of childhood*,¹⁶ in cui viene descritta la facoltà infantile di dar vita a oggetti inanimati: «La transformation imaginative des choses, plus particulièrement la tendance à douer de vie les objets inanimés entre toujours plus ou moins dans tous les amusements enfatins» (1898, p. 420). Maurizio Perugi ha dimostrato come la revisione e l'ampliamento dei *Pensieri sull'arte poetica* (trasformati nel *Fanciullino*) risentano fortemente della lettura di quel saggio (1984).¹⁷ Nel testo del 1903, all'interno di un

15 Cic. *Nat.* 2.47.120: «iam vero vites sic claviculis adminicula tamquam manibus adprehendunt atque ita se erigunt *ut animantes*» («le viti poi si attaccano ai sostegni coi viticci come con delle mani e si levano diritte come animali»: Calcante 1992, p. 259).

16 Pascoli acquisì il testo, tradotto in francese, nel 1899.

17 Le consonanze tra Sully e Pascoli sono dovute, talvolta, a mera affinità: si compari l'incipit di *Pensieri sull'arte poetica* («È dentro di noi un fanciullino») con quello del trattato di

brano incentrato sulla 'vivificazione', viene inserito *ex novo* un lacerto, da me evidenziato,

Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; *quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle*: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei [Garboli 2002, 2, p. 941]

che trae origine dal seguente appunto autografo: «è quello che parla agli alberi, alle cose, è quello che non crede che il sole sia più grande di quello che appare, e crede grandissimo -----», con aggiunta marginale: «che le cavallette hanno i campanellini d'oro, che il vento mugola come | che dice legno - metonymia, sineddoche». Perugi rinvia il rapporto dialogico del fanciullo con il mondo circostante ad alcune riflessioni di Sully, relative alle *Pensées de l'enfant sur la nature* (Sully 1848, pp. 141 sgg.), dove lo psicologo osserva la tendenza infantile ad avvicinare a sé gli oggetti lontani, a vedere ogni cosa come creata appositamente per sé. Ma il frammento aggiunto al testo del 1903 è vicino anche all'incipit della *Beata riva*, dove Conti allude a un meravigliato dialogare con la natura, foriero di «nuove parole»:

Le *nuvole* vaganti per il cielo, il lontano ondeggiamento delle montagne, la fiamma che arde nel focolare, gli *alberi* e i fiori ch'egli [*l'artista, che è come un fanciullo*] vede ogni giorno gli dicono sempre nuove parole, gli rivelano sempre qualche nuovo aspetto della vita [Gibellini 2000, p. 19; corsivi nostri].

Così come il fanciullino di Pascoli, anche il fanciullo dannunziano è in grado di parlare con gli elementi naturali: «se parli con la terra il ciel risponde, | se favelli con l'acque, odono i fiori» (Gibellini 1988, p. 11). Anche nel caso di d'Annunzio, e sicuramente con maggior probabilità che in Pascoli, il rapporto dialogico con la natura pare risentire del trattato di Conti, non solo relativamente al passo appena citato, ma anche riguardo a un altro lacerto («Uno dei poeti che collaborarono alla creazione del coro tragico (non ne ricordo il nome) si vantava di conoscere nel modo più completo e più perfetto il canto di tutti gli uccelli», Gibellini 2000, p. 178) ripreso nel *Fuoco* (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 1273; Ricorda 1993, pp. 96-97): «Uno di quei poeti si vantava di conoscere le voci di tutti gli uccelli; e un altro, di favellare coi venti; e un altro, d'intendere appieno il linguaggio del mare» (Gibellini, Caburlotto 2008, p. 177).

Sully («Man has always had the child with him»), considerando che Pascoli non legge Sully prima del 1899.

La prima lezione del verso 65 del *Fanciullo* («Interroghi la terra e ti risponde») viene modificata in «Se interroghi la terra il ciel risponde»; al 66 si corregge «par[li]» in «favelli». Se la correzione al verso 65 mostra una ripresa del verbo 'favellare' usato nel *Fuoco*, con l'intervento al verso precedente d'Annunzio supera il rapporto dialogico con gli elementi naturali per approdare alla rappresentazione un universo pulsante in misteriosa comunicazione. La suggestione vivificatrice è arricchita da un simbolistico gioco di *correspondances* in cui l'efebo si fa tramite di un'arcana armonia tra elementi naturali. Il contatto con *Correspondances* di Baudelaire ci sembra presente anche nell'importante strofa di «Natura e Arte», dove il fanciullo, in uno stato preconoscitivo («tutto ignori»), è in grado di leggere delle verità nascoste, simili alle «confuses paroles» (Bonfantini 1974, pp. 34-35) che lasciano uscire i pilastri viventi del tempio baudelairiano, richiamato forse, al 177, dalla variante «a quel vivente altare» (Gibellini 1988, p. 17), cui si sostituisce l'«eterno altare» della *ne varietur*.

5.2 La ricerca di un contatto con i pensieri sull'arte poetica

I *Pensieri sull'arte poetica* vengono pubblicati a puntate sul «Marzocco» nel 1897, mentre la più ampia stesura intitolata *Il fanciullino* è inserita all'interno del volume *Miei pensieri di varia umanità*, pubblicato nel 1903. D'Annunzio, che compone *Il fanciullo* nell'estate del 1902, aveva a disposizione soltanto i *Pensieri sull'arte poetica*; Pascoli, quando ripubblica il nucleo marzocchino in una veste ampliata, non poteva conoscere le ballate alcionie: la silloge esce sul finire del 1903 e il poeta ebbe a disposizione una copia di *Alcyone* soltanto nel gennaio 1904 (Mariano 1983, p. 42).

D'Annunzio approda al titolo definitivo, *Il fanciullo*, dopo diversi tentativi e a distanza di un mese dalla stesura della poesia: forse l'*impasse* deriva dalla volontà di evitare un richiamo al prosimetro pascoliano. Infatti, l'incipit dei *Pensieri sull'arte poetica* recita: «È dentro di noi un fanciullo» (Garboli 2002, 1, p. 1186), mentre «fanciullino» sarà una variante dell'omonima prosa del 1903. Il contatto con i *Pensieri*, inizialmente non gradito, poi viene risolto con un'allusione quasi antifrastica. A confortare questa supposizione interviene un caso analogo, anche se di segno opposto. *La sera fiesolana* compare sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899 con una semplice numerazione (LXXIX) seguita da tre sottotitoli: *La natività della luna - La pioggia di giugno - Le colline*. Come osserva Francesca Latini,

il titolo attuale le venne consegnato dal poeta solo con la pubblicazione sul «Secolo XX» del novembre 1903, allorché era già uscita sul «Marzocco» *La mia sera*. L'effettiva dipendenza del canto dal futuro capitolo alcyonico è, insomma, sottolineata da d'Annunzio, dalla sua scelta a po-

steriori di un titolo evocante la prova pascoliana [cappello introduttivo a *La mia sera*, in Ciani, Latini 2002, p. 816].

La scelta di un titolo pascoliano accosta e contrappone a un *enfant* democraticamente presente in ogni uomo un'aristocratica e sfuggente divinità efebica.¹⁸ La lontananza, in questo senso, dal fanciullino, era sentita anche da Conti: come ha osservato Gibellini, il silenzio del «dolce filosofo» riguardo a Pascoli¹⁹ può essere ricondotto «a una perplessità di fronte all'accento psicologista del *Fanciullino* pascoliano» (2000, p. XVIII). Ma già Pascoli aveva disseminato il prosimetro di impliciti rimandi polemici a d'Annunzio: secondo Emilio Mariano «fino al carteggio risolutivo del luglio 1903, tutte le dichiarazioni pubbliche con le quali Pascoli cercò di teorizzare la propria poetica furono al contrario, condizionate dalla implicita poetica avversa di un d'Annunzio trionfante» (1983, p. 29). Eloquenti, in tal senso, gli insistiti riferimenti al lusso e alla «gloriola» e l'esibita contrapposizione tra il «meraviglioso artefice» e l'«ortolano». Tenendo nella dovuta considerazione tali importanti divergenze, non si può trascurare i numerosi punti di contatto, tanto formali quanto tematici, tra i due testi.

In primo luogo, i versi 61-62 del *Fanciullo* («Tutto ignori, e discerni | tutte le verità che l'ombra asconde», Gibellini 1988, p. 11) sono affini, tematicamente, a un brano dei *Pensieri sull'arte poetica*, II: «I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo» (Garboli 2002, 1, p. 1191). La sapienza di entrambi i fanciulli è una preconsoscenza: è il contatto intimo e panico con la natura esperito dagli antichi, un sapere intuitivo e non razionale, di stampo simbolistico. Non è un caso, allora, se entrambi i fanciulli sono musicisti («Ma è veramente in tutti il fanciullo musicista?», *Pensieri sull'arte poetica*, I, in Garboli 2002, 1, p. 1187; «Ahi, lungi dalle tue musiche dita», *Il fanciullo*, 110, Gibellini 1988, p. 13), in consonanza con il precetto verlainiano del poeta musicista.

Mariano (1983, p. 44) proponeva un accostamento tra i versi 63-64 del *Fanciullo* («Se interroghi la terra, il ciel risponde; | se favelli con l'acque, odono i fiori», Gibellini 1988, p. 11) e un brano del capitolo I dei *Pensieri* («Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole,

18 «Pascoli esorta gli uomini [...] a cercare di ritornare almeno un poco allo stato iniziale dei bambini e così a farsi un poco poeti [...]. Al contrario, d'Annunzio, per l'ammaestramento e gli esempi che il fanciullo divino gli dà nel tempo in cui gli passa davanti, si propone come supremo poeta che per la volta estrema compendia i sublimi attingimenti di grazia e bellezza» (Bärberi Squarotti 2002, p. 47).

19 Il silenzio di Conti stupisce per le convergenze filosofiche con Pascoli, che risiedono nella poetica della «meraviglia» e nella concezione dell'artista come fanciullo.

alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei», Garboli 2002, 1, p. 1188). In realtà, la parte del brano citato da Mariano che presenterebbe maggiori attinenze con il *Fanciullo* («quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei», Pascoli 1903, p. 10) appartiene alla redazione del 1903, posteriore alla composizione delle sette ballate alcionie. Riguardo a questi versi dannunziani ci sembra di ravvisare, come già osservato *supra*, un contatto con la *Beata riva*.

Un'analogia formale piuttosto stringente, già riscontrata da Mariano, riguarda l'*incipit* del capitolo V dei *Pensieri* («Tu sai che io ti amo, o mio intimo benefattore», Garboli 2002, 1, p. 1191) e i versi 253-254 del *Fanciullo*: «Tu non sai com'io t'ami, | intimo fiore dell'anima mia» (Gibellini 1988, p. 21). I due lacerti sono anche indicativi di un rapporto dialogico tra poeta e fanciullo. La correzione al verso 25 («Certo ti» → «Te certo vide Luca della Robbia», Gibellini 1988, p. 9) mette in rilievo la struttura dialogica del componimento, quasi totalmente rivolto al fanciullo e ricco di apostrofi e invocazioni: allo stesso modo il prosimetro pascoliano è articolato sotto forma di dialogo tra il poeta e il suo fanciullino interiore («*Tu* mi hai convinto di cosa che non era nel mio pensiero. E nemmeno: *Tu* mi hai persuaso a cosa che non era nella mia volontà. *Tu* non pretendi tanto, o fanciullo», Garboli 2002, 1, p. 1190; corsivi nostri). Tuttavia, emerge una significativa divergenza: il fanciullino pascoliano risponde al poeta in versi, apostrofandolo («A te né le gemme né gli ori | fornisco, o dolce ospite: è vero; | ma fo che ti bastino i fiori | che cogli nel verde sentiero, | nel muro, su le umide crepe, | su l'ispida siepe», p. 1195), mentre il muto fanciullo dannunziano si limita a suonare il suo «sufolo doppio a sette fori»: egli è una figura misteriosa, enigmatica. La familiarità del fanciullino pascoliano con il proprio interlocutore contrasta con la distanza del fanciullo dannunziano, che non rivolge mai la parola al poeta. L'unico momento di reciprocità tra il fanciullo e l'io poetico si riscontra negli ultimi versi, quando l'efebò si degna di voltarsi ai richiami del poeta, e si limita a sorridere, allontanandosi: «volgesi; alla preghiera | sorride, e non l'esaudiva» (Gibellini 1988, p. 21).

Un punto di contatto tra il *Fanciullo* e i *Pensieri sull'arte poetica* è l'uso assiduo della parola chiave 'meraviglia' e dei suoi derivati. Al verso 70 del *Fanciullo* si ha una variante formale: «meravigliosamente» diventa «maravigliosamente» (Gibellini 1988, p. 11). Gabriele si discosta dalla forma usata da Giovanni nei *Pensieri*: «Dimentico quelle tiritere, e dico a te, che per quel momento mi fissi tra spaurito e malcontento con codesti occhi che vedono con meraviglia; dico a te: No no: non temere. Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta» (Garboli 2002, 1, p. 1191). Ma poi anche Pascoli, rielaborando il testo marzocchino, trasforma massivamente «meraviglia» in «maraviglia». Tra i *Pensieri sull'arte poetica* e il *Fanciullino* s'interpone la pubblicazione della *Beata riva*, dove Conti usa la forma arcaizzante «maraviglia»: «L'artista è come

un fanciullo a cui tutte le cose producono un senso di meraviglia» (Gibellini 2000, p. 19); e ancora: «La meraviglia dell'artista al cospetto della scena del mondo è la sua forma di conoscenza» (p. 20). Come osservò Oliva (1979, pp. 173-176), la teorizzazione contiana sull'artista fanciullo precede i *Pensieri sull'arte poetica*, collocandosi già all'epoca del *Giorgione* (1894). Ricorda (1993, p. 68) anticipa la formulazione dell'ideale estetico al 1888, citando una lettera del «dolce filosofo» a Gegé Primoli, in cui l'artista è definito un «meraviglioso fanciullo che ha la semplicità dello spirito e la profondità delle visioni rivelatrici» (Oliva 1979, p. 370). Ciò non significa che l'estetica pascoliana sia debitrice di quella contiana; si tratta, come giustamente osserva Ricorda, di una «probabile indipendenza reciproca» e di un «logico approdo di un itinerario autonomamente simbolista» (1993, p. 68). Sarà possibile, tuttavia, ipotizzare, in merito alla massiva correzione di «meraviglia» in «maraviglia» nel *Fanciullino*, una sorta di *aemulatio* dell'elegante dettato contiano.

Per concludere vorremmo porre l'attenzione sulla correzione al verso 244 del *Fanciullo*: «Pascolano nel ciel nuvole bianche» diventa «Pascono suso in ciel nuvole bianche» (Gibellini 1988, p. 20). Probabilmente l'intervento è finalizzato a indebolire l'allitterazione di «l», o magari a impreziosire il dettato con una forma verbale più rara. Tuttavia ci piace pensare che a disturbare d'Annunzio fosse l'indesiderata impronta onomastica del 'fratello nemico'.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2000). «Per una ridefinizione dell'estetismo di d'Annunzio». *Paragone*, 27-28-29, pp. 38-65.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (2002). «Introduzione». In: Pascoli, Giovanni, *Poesie*, vol. 1, *Myricae; Canti di Castelvecchio*. A cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini; introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: UTET.
- Battistini, Andrea (2001). «Il mito del fanciullo nell'età di Pascoli». *Rivista pascoliana*, 13, pp. 9-18.
- Bonfantini, Mario (a cura di) (1974). *Baudelaire, Charles: I fiori del male; Les fleurs du mal*. Presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini. Milano: Mursia.
- Calcante, Cesare Marco (a cura di) (1992). *Cicerone, Marco Tullio: La na-*

- tura divina*. Introduzione, traduzione e note di Cesare Marco Calcante. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Caliaro, Ilvano (2004). *Da Bisanzio a Roma: Studi su Gabriele d'Annunzio*. Verona: Fiorini.
- Ciani, Ivanos; Latini, Francesca (a cura di) (2002). *Pascoli, Giovanni: Poesie*, vol. 1, *Myricaie; Canti di Castelvecchio*. Introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: UTET.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). «Lettere al 'dottor mistico' (Angelo Conti)». A cura di Ermindo Campana. *Nuova antologia*, 1° gennaio, pp. 11-32.
- Diano, Carlo (1968). «D'Annunzio e l'Ellade». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori, pp. 51-67.
- Garboli, Cesare (a cura di) (2002). *Pascoli, Giovanni: Poesie e prose scelte*. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Gavazzeni, Franco (1980). *Le sinopie di «Alcione»*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gavazzeni, Franco (a cura di) (1974). *Foscolo, Ugo: Opere*, vol. 1. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gibellini, Pietro (1980). «Fiori di carta: La fonte della flora di *Alcyone*». *Lettere italiane*. 32, pp. 476-497.
- Gibellini, Pietro (1985). *Logos e Mythos: Studi su Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Olschki.
- Gibellini, Pietro (1995a). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1995b). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*. Prefazioni e note di Fabio Finotti, Raffaella Bertazzoli e Donatella Martinelli. Torino: Einaudi.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Edizione critica. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Gibellini, Pietro; Belponer, Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Introduzione e prefazione di Pietro Gibellini; note di Maria Belponer. Milano: Garzanti.
- Gibellini, Pietro; Caburlotto, Filippo (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Il fuoco*. introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto. Milano: A. Mondadori.
- Luti, Giorgio (1973). *La cenere dei sogni: Studi dannunziani*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Mariano, Emilio (1983). *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*. In: Del Beccaro, Felice (a cura di), *Convegno internazionale di studi pascoliani* (Barga, 28-29 maggio 1983), vol. 2. Barga: Tip. Gasperetti, 1988, pp. 7-85.

- Ojetti, Ugo (1967). *Alla scoperta dei letterati: Colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro...* A cura di Pietro Pancrazi. Firenze: Le Monnier. Rist. anast. dell'ed. Firenze: Le Monnier, 1946.
- Oliva, Gianni (1979). *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Bergamo: Minerva Italica.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio. Milano: Garzanti.
- Pascoli, Giovanni (1903). «Il fanciullino». In: Id., *Miei pensieri di varia umanità*. Messina: Vincenzo Muglia, pp. 1-66.
- Pasquali, Giorgio (1994). *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, *Terze pagine stravaganti; Stravaganze quarte e supreme: Nel testo originale*. A cura di Carlo Ferdinando Russo. Firenze: Le Lettere.
- Perugi, Maurizio (1984). «James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana». *Studi di filologia italiana*, 42, pp. 225-309.
- Praz, Mario (1976). «D'Annunzio e "l'amor sensuale della parola"». In: Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, pp. 329-374.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Roncoroni Federico (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Milano: A. Mondadori.
- Salvini, Marina (2003). *Ugo Foscolo: Ellade patria dell'anima*. In: Gibellini, Pietro (dir.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 3, *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*. A cura di Raffaella Bertazzoli. Brescia: Morcelliana.
- Sully, James (1898). *Études sur l'enfance*. Traduit de l'anglais par A. Monod; précédé d'une préface par G. Compayre. Paris: Alcan.
- Travi, Ernesto (1968). «Significato della storia interna di *Canto novo*». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori.
- Veneziani, Marco (a cura di) (1994). *Vico, Giambattista: Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1744. Firenze: Olschki.