

«Impones plagiaro pudorem»

D'Annunzio romanziere e l'*affaire des plagiats*

Maria Rosa Giacon

Abstract During d'Annunzio's lifetime, a controversy arose concerning his alleged drawing from other literary sources – sources which he transformed in his writings through his own lyricism. Following the publication of d'Annunzio's novel *L'innocente* (*The intruder*), Enrico Thovez instigated the so-called *affaire des plagiats*, in response to which critics such as Benedetto Croce took d'Annunzio's part. By borrowing from French Symbolists and Russian writers, d'Annunzio wished to abandon 19th century realism so as to reflect *fin de siècle* irrationalism and spiritualism, but he proved unsuccessful in setting up an innovative narrative system. Apparently being more a poet than a novelist, d'Annunzio let the functions of poetry dictate narrative strategy; thus, another literary genre, the *roman-poème*, was founded.

On peut dérober à la façon des abeilles, sans faire tort à personne, [...] mais le vol de la fourmi qui enlève le grain entier, ne doit jamais être imité [Lamothe-le-Vayer, cit. in Nodier 1812, p. 4].

Citando il Lamothe-le-Vayer, Charles Nodier sapeva fin troppo bene come accanto alle api di virgiliana e senecana memoria¹ sempre vi fossero state le formiche, ladre di versi, come di schiavi e d'altro...² Autore di un importante trattato sulla *littérature palimpsestueuse* e poderosa formica egli stesso, questo predatore di Jan Potocki e di molti ancora³ in realtà

1 La 'correzione' del Lamothe-le-Vayer al passo di Seneca muove da un celebre luogo delle *Epistulae morales ad Lucilium*, 84.3, memore, a sua volta, delle *Georgiche* virgiliane (4.163-164): «Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, | liquentia mella | stipant et dulci distendunt nectare cellas»: similitudine che, com'è noto, sarà cara a Petrarca e, anche per questa via, al Rinascimento.

2 Altri celebri luoghi della letteratura classica. Si veda specialmente Mart. 1.52, in cui il furto dei versi è equiparato a una sottrazione illecita del patrimonio, come nel caso del diritto di proprietà esercitato su d'uno schiavo: «Commendo tibi, Quintiane, nostros - | nostros dicere si tamen libellos | possum, quos recitat tuus poeta -: | si de servitio gravi queruntur, | adsertor venias satisque praestes, | et, cum se dominum vocabit ille, | dicas esse meos manaque missos. | Hoc si terque quaterque clamitaris, | impones plagiaro pudorem».

3 I plagi pirateschi del Nodier si trovano ben illustrati in Sangsue 1989, pp. 96-98; oppure, più di recente, si veda la ricca ricostruzione di Jeandillou 2003. Si aggiungerà che questa

tentava di accordare le forme di arte allusiva fedeli al valore formativo dell'*imitatio*, care all'antichità,⁴ con l'irripetibile originalità dell'opera d'arte celebrata dalla nuova temperie romantica. Del resto fare un po' di chiarezza teorica, oltre che giusta esigenza di principio, rappresentava una fondata necessità d'ordine pratico, dal momento che il XIX secolo, con la moltiplicazione su scala industriale delle opere dell'ingegno, una diffusione senza precedenti del pubblico dei lettori e la mancanza d'una legislazione internazionale a tutela degli autori e degli stessi editori, stava allevando e sempre più avrebbe allevato un numero preoccupante di robuste sollevatrici di *grains*. I *repêchages* giocati fra citazione e rielaborazione personale, il naturale commisurarsi e reciproco arricchirsi dei materiali lungo l'asse della tradizione, quel suggerire i fiori adatti a riempire di «dolce nettare le celle» della letteratura, nei quali classicismo antico e moderno s'erano ripetutamente riconosciuti, cedettero a sempre più numerosi casi di pirateria ai danni del diritto d'autore nel suo complesso patrimoniale, ovvero nel suo *corpus mechanicum*, o contraffazione, e alla pari *mysticum*, o plagio, in cui ciò di cui ci si appropria è «la immaterialità della creazione intellettuale».⁵ E se ancora ai giorni nostri l'individuazione del concetto di 'plagio' non è del tutto risolta neppure in sede giuridica, perché *ambigua* è la linea di separazione *between plagiarism and mere influence*⁶ o perché, anche, il plagiatario recherebbe offesa

poderosa *fourmi* aveva invitato ad astenersi dal plagiare i contemporanei rammentando un altro passo del Lamothe-le-Vayer, «qui dit dans une de ses lettres [...] "Prendre des anciens et faire son profit de ce qu'ils ont écrit, c'est comme pirater au-delà de la ligne; mais voler ceux de son siècle, en s'appropriant leurs pensées et leurs productions, c'est tirer la laine au coin des rues, c'est ôter les manteaux sur le Pont-Neuf» (Nodier 1812, pp. 3-4). In effetti, nel caso del *Manoscritto trovato a Saragozza*, rapacemente trasposto dal letterato francese nei suoi *Infernaliana*, la vittima del plagio era sì strettamente coeva, ma, oltre che poco nota, di un altro paese e, ai tempi del Nodier, affatto inesistente la tutela dei diritti d'autore, specie nel caso d'uno straniero. Cfr. il seguito del testo.

4 Sempre di gran fascino e proprietà risuona la definizione che di 'arte allusiva' dette già nel 1942 Giorgio Pasquali: «La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata [...] in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (1968, 2, p. 275).

5 Aveva detto benissimo già la Algardi: «Il riconoscimento del diritto di autore costituisce un capitolo della storia del diritto piuttosto recente, per comprendere il quale bisogna tener presenti due distinzioni: quella tra *corpus mechanicum* e *corpus mysticum* dell'opera [...], ossia tra la sua esistenza come oggetto materiale e la immaterialità della creazione intellettuale, e quella tra diritti così detti morali e diritti patrimoniali, ossia i diritti di tutela della personalità dell'autore in quanto tale e i diritti di utilizzazione economica dell'opera che possono spettare a persona diversa dell'autore» (1978, p. 4).

6 *The fuzzy line between plagiarism and 'mere influence'* è il titolo d'un paragrafo dedicato

non tanto alla legge, quanto al corpo sociale;⁷ se oggi, anzi, il problema si è addirittura per certi aspetti complicato con l'avvento della fruizione *open access* e del *file sharing* in rete,⁸ tuttavia tra il finire dell'Ottocento e l'ingresso nel nuovo secolo la diffusione di plagio e contraffazione doveva essere addirittura allarmante, essendo la disciplina a tutela dei diritti dell'autore interamente *in fieri*, e drammatica, pertanto, la necessità di sottoporre a definizione il concetto di appropriazione lecita e illecita.⁹

Mentre, allora, da Parigi a Vevey a Berlino, si stanno celebrando o per celebrare i primi Congressi internazionali per la tutela delle opere letterarie e artistiche,¹⁰ il dibattito appare in pieno corso, in sede giuridica come fra gli uomini di cultura. In Italia, ad esempio, significativa è l'attenzione con cui l'intellettualità guarda non solo al termine visibile e materiale, ma anche e soprattutto a quello immateriale, che lega indissolubilmente l'opera al suo autore. Tuttavia in una nazione come la nostra, dall'unificazione recentissima e ancor priva del supporto d'una cultura comune, maturata nel concretere delle esigenze collettive, simile istanza poteva facilmente degenerare nella diatriba personale, in polemica violenta, in un *J'accuse* a suo modo coraggioso, che non si ritraeva dinnanzi a bersagli conclamati e

a questo tema da Green 2002, pregevole studio sulla complessità del concetto di plagio, la casistica di tale fenomeno e le sue relative implicazioni dal punto di vista giuridico.

7 Non risultando, quindi, direttamente punibile: «Again and again, plagiarists are referred to as 'thieves' or 'criminals' and plagiarism as a 'crime', 'stealing', 'robbery', 'piracy', or 'larceny' [...] Yet, despite such talk, the fact is that *no plagiarist has ever been prosecuted for theft* [...] We might well wonder: [...] Does *plagiarism* satisfy the legal definition of theft, and, if so, why isn't persecuted?». In realtà, conclude lo studioso, «Plagiarism itself is a complex and interesting concept, one that lies at the very foundation of academic and literary culture [...] a subject that continues to excite passions and evoke puzzlement. Because *it is not, strictly speaking, a legal concept*, it has mostly been ignored by legal commentators» (Green 2002, pp. 169-171; corsivo nostro).

8 In quanto pratiche di fruizione-riproduzione rivendicanti un sistema di norme a sé, diverso dallo standard del *copyright*. Molti gli studi anche italiani sull'argomento, che però, comprensibilmente, gode d'una tradizione d'indagine assai più collaudata negli U.S.A. Si veda, ad esempio, l'importante raccolta ad opera di Yu 2006, entro la quale cfr. almeno il notevole contributo di M.F. Schultz.

9 Sicuro segno d'interesse per il problema è l'infittirsi degli studi giuridici, di trattati e registi esplicativi sui diritti d'autore nell'arco del secondo Ottocento. Numerosi in special modo, e particolarmente attenti a ribadire l'importanza delle opere dell'intelligenza nel quadro della società moderna, gli apporti dei giuristi francesi, come quelli di Augustin-Charles Rénouard, Edouard Calmels, Etienne Blanc, Jules Delalain e soprattutto Eugène Pouillet, autore fra le varie cose del *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation* (1879), che farà scuola in tutta Europa.

10 L'ingresso del nuovo secolo vedrà infatti il celebrarsi dei primi Congressi internazionali degli Autori (Parigi 1900, Vevey 1901, Berlino 1908), mentre già al 1886 risalivano i primi lavori della Convenzione di Berna, sui cui fondamenti e ripetute revisioni sarebbe sorta l'Unione Internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche. Per una ricostruzione dettagliata, che ha il pregio d'essere stesa da un coevo, si veda Petit 1911.

superbi, ma criticamente poco avvertito; non sempre capace di discernere la disonestà intellettuale dell'asportazione passiva dall'intervento personalizzante, che trascende la pur inequivoca evidenza del prelievo in un'opera di originale re-invenzione. Tali gli accenti, dunque, che spesso informarono l'opera di uomini di legge cultori di lettere e d'arti, o di appassionati bibliofili autori d'impetosi registi, di saggisti e di critici militanti - espertissimi arcieri muniti di frecce al curaro e di quant'altri veleni contro *voleurs* piccoli e grandi. Così Domenico Giuriati, «venuto nel convincimento che ai tempi nostri il plagio sia cresciuto tanto per la diffusione quanto per la malizia», s'ingegnò con commendabile sdegno «di rintracciarne la origine e i caratteri sì da indurre se abbia sorgenti profonde o il guasto dell'epidermide sia cicatrizzabile con l'acqua borica» (Giuriati 1903, p. VII); il barone Alberto Lombroso, nella sua ardentissima foga, non esitò ad accusare di plagio... Stendhal;¹¹ e, già sullo scorcio del secolo, Enrico Thovez ingaggiava un inesausto duello con il «superplagiario degli Abruzzi, d'Italia, e forse d'Europa» Gabriele d'Annunzio (Giuriati 1903, p. 22).¹²

Com'è noto, a dar fuoco alle polveri dell'*affaire* dannunziana sarebbero state alcune pagine dell'*Innocente*, contenenti visibili riprese dai *Contes* di Maupassant, benché fin dai primi anni ottanta non fosse sfuggita alla critica la lezione del realismo e del naturalismo francesi lievitante all'interno delle novelle del giovanissimo pescarese: se già nel 1882 Ugo Fleres insisteva sulla vicinanza dei 'bozzetti' di *Terra vergine* alla zoliana *Faute dell'abbé Mouret*,¹³ nell'84 Guido Mazzoni avrebbe rilevato nel *Libro delle*

11 «Il più spudorato plagiario di tutte le letterature è per certo Enrico Beyle [...] Iniziò male le sue pubblicazioni, ché ciò avvenne con un plagio» (Lombroso 1902, p. 9).

12 Richiamo ad Enrico Thovez condito d'ironia, che darà subito modo al Giuriati di ricostruire l'inchiesta, aperta presso l'*intelligentsia* italiana dal «Capitan Cortese», se d'Annunzio fosse o non fosse un plagiario e se, in ogni caso, l'arte sua ne avesse sofferto: «Allorquando Enrico Thovez diede fuori la scoperta per cui Gabriele d'Annunzio venne proclamato il superplagiario degli Abruzzi, d'Italia, e forse d'Europa, una effemeride di Milano, il *Capitan Cortese*, immaginò di contrapporre al plebiscito un senatus-consulto. E mandò ad una quantità d'*intelligenti* (così li chiamò) una circolare che li invitava a rispondere alla seguente, assai suggestiva, interpellanza: "potranno le accuse mosse a D'Annunzio intaccare il valore della sua grande produzione, e potendolo, fino a qual punto?". Il verdetto affermativo venne pronunciato soltanto da cinque scrittori, poiché «la massa del Senato, cioè gli altri ventiquattro, votarono risolutamente la negativa». In tutto ciò il Thovez non avrebbe certo fatto una bella figura: tra quei ventiquattro vi fu addirittura chi «disse che se i plagii vi sono la colpa è di Thovez, il quale ha fatto male a rilevarli»; chi, come Ugo Ojetti, lo accusò di «pettegola inchiesta poliziesca» condotta al fine d'«insinuare per una volta tanto il suo nomuccio su qualche giornale di Francia e d'Italia»; chi, come Diego Angeli, vide nella denuncia di quel critico, prima d'allora d'oscura fama, un atto d'invidia bell'e buona, oltre che un mezzo per far parlare di sé; sino alla profezia di Luciano Zùccoli: «fra dieci anni la requisitoria del signor Thovez sarà nota solo ai topi di biblioteca, e i romanzi e i versi del D'Annunzio correranno ancora per le mani di tutti gli artisti e degli intelligenti di cose squisite» (Giuriati 1903, pp. 22-25).

13 «Frà Lucerta è il personaggio se non più vivo, almeno più sviluppato. Ha qualcosa dell'*abbé Mouret*, meno meandri nell'intelletto ascetico, più energia nella fibra campestre.

vergini un travaso in «istile lirico» anche dalla *Curée* e dall'*Assommoir*,¹⁴ individuando in seguito, per il *San Pantaleone* (1886), l'innesto, accanto alla componente zoliana, di quella flaubertiana, ora da *Salammbô* ora da *Un cœur simple*.¹⁵ L'elenco di simili riscontri potrebbe continuare, ma qui piuttosto conta osservare che l'evidenza della lezione transalpina non aveva di certo ancora ingenerato l'accusa di 'furto' plagiatario, bensì il rilievo di un'imitazione talvolta eccessiva, di un tirocinio troppo fedele condotto alla scuola dei grandi francesi. Le critiche, dunque, venivano semmai sul fronte dello stile, ritenuto improprio e infelice in rapporto alla norma della lingua italiana. Così osservava il Mazzoni a proposito delle *Vergini*:

l'abuso de' sinonimi, i suoni incalzanti e insistenti per dar così quasi la sensazione di ciò che non si riesce a dire, possono a ragione esser biasimati nella lirica contemporanea; nella prosa poi sono difetti di molto maggiori.

Ed era soprattutto la resa ipotattica aggettivale, costruito molto comune nel francese dell'Ottocento, caro al simbolismo quanto al realismo, alle ricercatezze dei Goncourt quanto alle finezze di Flaubert, a dare sui nervi al critico, che infatti per «la prepotenza dell'astratto» dannunziano citava:

La *ventilazione salina* e il *refrigerio fluviale*, la *nitida marmoreità* d'un viso, la *frescura azzurrognola* delle tende, *una bella coronazione di nevi senili* [...] e, peggio ancora, quella *candida clemenza di benedizione cristiana* che si diffondeva sul paese nella domenica delle Palme; tutte queste frasi sono [...] brutte, assai brutte.

E concludeva:

Già, lo strano romanzo della *faute de l'abbé Mouret* vi sta sempre al pensiero leggendo i bozzetti del D'Annunzio, il quale pure non ha letto quel romanzo» (Uriel 1882; cfr. Forcella 1926, p. 201). In realtà, come avrebbe dimostrato Guy Tosi, lo «strano» romanzo di Zola era noto a d'Annunzio sin da *Primo vere* (Tosi 1979, pp. 5-16).

14 Continue «sono veramente», osservava il Mazzoni, «le reminiscenze dello Zola, dai romanzi del quale, più che non dalle sue novelle, traggono queste del d'Annunzio l'origine. È anzi di curioso effetto vedere travasate in istile lirico le vive rappresentazioni della *Curée* e dell'*Assommoir*: chi ben guardi, Giuliana non è altro che l'abate Mouret fatto donna» (1884, cit. da Forcella 1928, p. 54).

15 «Ho ora bisogno di dire che nel volume io preferisco di gran lunga la parte poetica, nella quale il D'A. deriva dal *Salammbô* di Flaubert, a quella prosastica nella quale invece deriva dai romanzi dello Zola? Perché, grattato lo stile, ch'è in sommo grado *idealista*, spesso in questi racconti troverete un autore che, a dispetto dell'indole sua, vorrebbe essere *realista*. Ciò che accadde pure al Flaubert; ma egli aveva più varia potenza» («La Rassegna», 5 (121), 1886, in Forcella 1936, p. 106). Per il Flaubert di *Un cœur simple*, vedi seguito del testo.

Lo Chateaubriand aggiunte alla tavolozza di chi descrive nuovi colori; non piacerebbero nemmeno a lui questi astratti che non dipingono meglio la cosa, ma l'offuscano [Mazzoni 1884, pp. 55-56].

Alla pari, nella composita raccolta del *San Pantaleone* Mazzoni apprezzerà il lirismo alla maniera di *Salammbô*, ma riserverà ben altri accenti agli *Annali d'Anna*, le cui pagine, improntate al disvelamento di patologiche brutture, troppo rivelano il calco di quel linguaggio medico caro al Flaubert di *Un cœur simple*, «onde palesemente derivano questi *Annali*», benché sia da riconoscere che lo scrittore francese «avea meglio saputo guardarsi dal difetto, pure osando anche più».¹⁶ Rilievi, anche questi, denunciando violenza allo spirito della lingua italiana, crudezza d'immagini e contenuti, non altro.

Ben diverso sarà il caso dell'*Innocente*. Uscito nel 1891 a Napoli presso Ferdinando Bideri, ignorato dalla critica e dal pubblico italiani, il romanzo aveva acquistato notorietà grazie alla traduzione di Georges Hérelle, pubblicata nel '93 con titolo *L'Intrus* presso l'importante Calmann-Lévy. Ma fu proprio l'acquisita fama ad attirare su d'Annunzio l'accusa di plagio, a partire in primo luogo dalla Francia, dove gli si rimproverò di aver ripreso con scoperta malagrazia il racconto maupassantiano *La Confession*, in cui un uomo di legge dalla vita esemplare s'era in gioventù macchiato di libericidio, esponendo il bimbo avuto dall'amante¹⁷ alla rigida aria invernale, proprio come farà Tullio Hermil per sbarazzarsi di Raimondo, il figlio adulterino della moglie Giuliana. *Conte du prétoire* incluso nella raccolta del 1885 *Toine*, ma già comparso sul «Figaro» il 10 novembre dell'84, *La Confession* era nota oltralpe connettendosi al tema, là assai dibattuto, dei reati ai danni dei minori, in special modo l'infanticidio. Se ne lamenterà d'Annunzio con Hérelle, definendo «malevolo» un articolo uscito sulla «Liberté»:¹⁸ a sentir lui, non ha letto la novella di Maupassant e neppure ne

16 Perché, si chiedeva il Mazzoni, «rompere [...] brutalmente il sottile velo mistico e spiegare che la beata, tenuta in tanta reverenza dalle suore, era invece una povera epilettica? Bastava aver notati nelle prime pagine i primi assalti del male, perché il lettore capisse poi lo svolgimento del morbo e della santità che ne conseguì; ma parlare della *degradazione intellettuale* e della *imbecillità inerte* [...] guasta la ragione intima degli *Annali* [...] Pochi accenni gittati qua e là come pura e semplice notizia de' fatti sarebbero bastati al lettore per capire la ragione dei fenomeni miracolosi; e il Flaubert nel suo *Un cœur simple*, onde palesemente derivano questi *Annali*, avea meglio saputo guardarsi dal difetto, pure osando anche più» (cit. in Forcella 1936, pp. 106-107).

17 Per poter convolare a nozze con una illibata signorina. Vissuto col segreto del suo crimine orrendo, egli ne depositerà la confessione in una busta sigillata indirizzata ai figli e aperta dal notaio al momento della lettura testamentaria.

18 Questo articolo era comparso «dans la rubrique *A travers champs*, dans le numéro du 12 juillet 1893; signé P.P.»: si veda Tosi 1946, p. 146, in nota.

conosce il volume di appartenenza.¹⁹ L'accusa – assai vicina alla moderna di 'plagio contraffattorio' – doveva bruciargli alquanto, perché era proprio l'uccisione di Raimondo a costituire il nucleo portante del romanzo.²⁰ Tuttavia, come testimonia una lettera a Barbara Leoni del maggio 1891, l'ideazione dell'infanticidio alla base del *Tullio Hermil*, il futuro *Innocente*, sarebbe stata concepita fin dall'anno prima, avendone il poeta riferito all'amante «nella gran sala di Via Gregoriana», ossia nel tardo autunno-inverno del 1890.²¹ *Mens rea*? Assai ambigua, quasi un *lapsus*, è la chiave di lettura che d'Annunzio ci porge quando fa dire a Tullio (che sta architettando la sua strategia delittuosa):

Il lampo che aveva attraversato il mio cervello, quel guizzo di luce sinistra, pareva che avesse illuminato a un tratto uno stato di coscienza preesistente sebbene immerso nell'oscurità, pareva che avesse risvegliato uno strato profondo della mia memoria. Sentivo di *ricordarmi* ma, per quanti sforzi io facessi, non giungevo a rintracciare le origini del ricordo né a scoprirne la natura. Certo, *mi ricordavo*. *Era il ricordo d'una lettura lontana? Avevo trovato descritto in qualche libro un caso analogo?* O qualcuno, un tempo, m'aveva narrato quel caso come occorso nella vita reale? Oppure quel sentimento del *ricordo* era illusorio, non era se non l'effetto d'una associazione d'idee misteriosa? Certo, mi pareva che il *mezzo* mi fosse stato suggerito da

19 Nella lettera datata *Resina*, 20 luglio 1893: «Ho letto su *l'Intrus* un articolo malevolo della *Liberté* [...] Ma, in complesso, è molto stupido. Mi rimprovera gravemente la somiglianza che c'è tra il *modo* adoperato da Tullio per uccidere l'innocente e quello adoperato da un personaggio del Maupassant. Io non conosco quella novella; desidero anzi di sapere in qual volume si trovi, per curiosità. Ma la cosa non ha nessunissima importanza e bisogna essere in mala fede per farne tanto caso» (Cimini 2004, pp. 138-139).

20 In effetti, secondo «una giurisprudenza *recente*», la traslazione di un nucleo creativo centrale (come nell'*Innocente* l'assassinio di Raimondo, appunto) costituirebbe un interessante criterio di riconoscimento del 'plagio contraffattorio' nell'opera letteraria: «il diritto d'autore non tutela solo la forma esterna, ma anche la struttura e la concezione dell'opera [...]. Ecco che nel plagio contraffattorio di un'opera narrativa non è sufficiente che una o più idee sviluppate in un testo trovino collocazione nell'altro, ma deve potersi cogliere una vera e propria trasposizione (copiatura) di quel 'nucleo individualizzante' che caratterizza l'opera come originale, frutto dell'attività creativa dell'autore» (Monari 2005). Per una ricca riflessione sui vari fenomeni di «contraffattura e di 'appropriamento'» in sede letteraria, dalla classicità ai giorni nostri, cfr. Peron, Andreose 2008.

21 Lettera datata «Fr.[ancavilla al Mare], 19 maggio»: «Non posso scriverti a lungo [...] perché sono molto occupato col mio *Tullio Hermil* [...] | Il racconto che scrivo è molto lungo: giungerà, in *cartelle*, a 350. Ed è di un'acutezza straziante. È il racconto dell'*infanticidio*... Ti ricordi? Ti accennai la tela, una sera, a cena, nella gran sala di Via Gregoriana, ai bei tempi, quando tu avevi già negli occhi la promessa delle voluttà d'innanzi al fuoco, su i cuscini di damasco» (Salierno 2008, p. 626). Il riferimento al tardo 1890 si evince dal fatto che appunto in tale periodo d'Annunzio, separatosi dalla moglie Maria d'Hardouin, si trasferiva nello stanzone al n. 5 di Via Gregoriana, si veda Chiara 1981, pp. 69-70.

qualcuno estraneo. Mi pareva che qualcuno a un tratto fosse venuto a togliermi da ogni perplessità dicendomi: «Bisogna che tu faccia così, come fece quell'altro nel tuo caso». Ma chi era *quell'altro*? In qualche modo, certo, io dovevo averlo conosciuto. Ma, per quanti sforzi io facessi, non riuscivo a distaccarlo da me, a rendermelo obiettivo. M'è impossibile definire con esattezza il particolare stato di coscienza in cui mi trovavo. Io avevo la nozione completa d'un fatto in tutti i punti del suo svolgimento, avevo cioè la nozione d'una serie di azioni per cui era passato un uomo nel ridurre ad effetto un dato proposito. Ma quell'uomo, il predecessore, m'era ignoto; e io non potevo associare a quella nozione le immagini relative senza mettere me stesso nel luogo di colui. Io dunque vedevo me stesso compiere quelle speciali azioni già compiute da un altro, imitare la condotta tenuta da un altro in un caso simile al mio. Il sentimento della spontaneità originale mi mancava [Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 603-604; «Era il ricordo... un caso analogo?» corsivo nostro].

Ma, intanto, «chi era *quell'altro*»? Quale lampo aveva «attraversato il [...] cervello» a *lui*, d'Annunzio, oltre che al suo Hermil? Particolarmente numerose, infatti, le letture, sia recenti sia lontane e ben digeste, intervenute a sostanziare l'*inventio* dannunziana all'indomani del *Piacere*, e, checché egli ne scrivesse a Hérèlle, tra queste doveva esserci stata la sconvolgente storia dell'infanticidio maupassantiano. Il biennio '89-90 è infatti il periodo in cui, anche sotto l'influsso di Dostoevskij, d'Annunzio appare estremamente concentrato sulla stesura d'un romanzo o d'un ciclo di romanzi a svolgimento delittuoso. *Mens rea*, allora, o *mens* dimentica? Frode deliberata o un interessante episodio di *cryptomnesia* – fra gli altri, invero, reperibili in d'Annunzio?²² 'Frode, frode', certamente, sarebbe stato il verdetto lanciato da Enrico Thovez sulle colonne della «Gazzetta Letteraria», divenuta, principalmente grazie a lui, l'organo deputato alla denuncia dei 'furti' dannunziani.²³ Nel biennio 1895-1896 il critico produceva i reperti delle sue sistematiche ricognizioni, condotte soprattutto in territorio francese (Flaubert e Maupassant, Banville e Péladan, Baudelai-

22 Cfr. Green: «Why do people plagiarize, and how does plagiarism feel to the plagiarist and to his victims? [...] Indeed, psychologists have described a particular psychological condition – dubbed 'cryptomnesia' – in which people mistakenly believe that they have produced a new idea when they have actually retrieved an old one from memory» (2002, p. 186). Se tale fosse il caso di questo *emprunt* maupassantiano, a episodi di memoria inavvertita potrebbero risalire anche le riprese, confluite nel *Piacere*, da alcuni romanzi di Paul Bourget: cfr. a riguardo il seguito del testo.

23 E da qui anche divenuta, per più d'un ventennio, l'organo ufficiale della 'lotta' contro l'opera stessa di d'Annunzio. In particolare, nel biennio '95-'96 vi si produssero «senza risparmio alcuno: articoli, lettere, epigrammi, persino parodie [...] sui 'plagi' del poeta, ben presto letti e discussi in tutta la penisola» (Mirandola 1970, p. 298).

re e Verlaine), ma anche russo (Tolstoj, Dostoevskij) e americano (Whitman), in una inesausta gragnola di colpi.²⁴ I trofei di queste battute di caccia erano (e sono) in sé affatto puntuali e persuasivi, ma non assolvevano a un doveroso quesito. Ossia, quale necessità avesse questo grande di andar raccattando le briciole del pane degli angeli cadute dalla mensa della letteratura anziché sfornare da sé fragranti pagnotte... Irriducibile 'neghittosità' cerebrale, mente disabituata alla «necessaria ginnastica del creare per sé», dunque «metodo troppo spiccio, in arte», esclameranno, sulla falsariga del Thovez, altri battitori accaniti,²⁵ paghi, con simili formule, di aver svelato (secondo loro) il mistero di un artista che non allora, in tutta la storia del Novecento, si sarebbe caratterizzato per un singolare - non solo abnorme, ma per sua qualità particolarissimo - utilizzo delle fonti. In buona sostanza, l'accusa di plagio finì allora per strangolare ogni sensato interrogativo, che, in quanto tale, fosse volto a far luce sulla pratica dell'arte dannunziana. Il sereno filosofo, che nel 1909 inaugurava sulla «Critica» la rassegna *Reminiscenze e imitazioni* producendovi una fitta serie di reperti dannunziani e invitando i lettori a nuovi apporti, non avrebbe fornito risposte. Era il primo, anzi, a non farlo. Si ricorderanno invero le note proposizioni introduttive alle *Reminiscenze*:

Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova, studiarla nelle sue fonti [...] nella materia che la costituisce, vale, dun-

24 Cfr. gli articoli Thovez 1895, 1896a, 1896b, e soprattutto 1896c, in seguito confluiti in Thovez 1921. Alla *res* furtiva dannunziana era dedicato anche il precedente Thovez 1910, scritto che farà scuola. È qui che invero figurano la definizione di *camaleontismo* (*Il Camaleonte*, pp. 168-183), polemicamente giocata contro il celebre saggio crociano del 1904; la denuncia dell'intenzione «fraudolenta», non attenuata, bensì aggravata dalla grandezza del plagiario (*Il mio e il tuo*, pp. 184-195); l'accusa d'aver inoculato «nelle aride vene della lirica nostra [...] l'infezione dell'impostura e dell'istrionia» (*La truffa del sentimento*, pp. 196-198): tutti principi ripresi e condotti a conseguenze estreme nell'*Antidannunziana* di Lucini.

25 Basti pensare alle accuse - che si vorrebbero al vetriolo e che invece risultano soltanto grottesche - lanciate da Gian Pietro Lucini in *Phaedra e del «Plagio»*, cospicuo regesto delle malefatte di d'Annunzio interno a Lucini 1914, pp. 195-273. Per i luoghi succitati, si veda il grazioso capitoletto *Il cervello di D'Annunzio è neghittoso*: «È ancora lo scolareto, che *bara* col falso bel compito d'italiano, il buon de Titta; rimarrà sempre colui, che, lucrando sulla buona fede e dell'editore e dei lettori, metterà in circolazione, come proprii, prodotti alieni [...]. Egli non potrà mai vincere [...] la piega della facilissima abitudine, la forza di inerzia, che lo ha confitto ad usare un metodo troppo spiccio, in arte [...] e d'Annunzio, così, ha abituato la sua mente a *far senza* della necessaria ginnastica del creare per sé: donde disimpiegata di quella funzione, ne ha atrofizzato l'organo» (pp. 210-211). Tuttavia, dopo aver dato a d'Annunzio della «pulce» e del «piccolo insetto parassita dell'opera altrui» (p. 269), questa penna irritata si lasciava sfuggire qualche indecoroso svarione: non è infatti *Maurice*, bensì *Maxime*, il giovane 'Ippolito' della *Curée* di Zola (*Rassegna di Fedre: Decorso patologico da Euripide a Zola*, p. 251); non è *Krotknia*, bensì *Krotkaja*, la fonte dostoevskijana dell'*Episcopo*, e *Marmeladoff* è un personaggio, non l'autore di *Delitto e castigo*! (così però si legge in *Mastro de' plagi dannunziani*, p. 219: «Giovanni Episcopo I Ediz. 1892. Cfr. *Krotknia* del Dostoevski e *Delitto e castigo* del Marmeladoff»).

que, andarla a cercare dove essa non è, è rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria, presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò, d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, 'studiare un'opera d'arte nelle sue fonti' è una vera e propria contraddizione in termini. *Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è.*

[...]

Ciò posto, desiderando io rendere incomplete il meno possibile le notizie intorno alla storia della letteratura, del pensiero e della cultura italiana nell'ultimo mezzo secolo, che questa rivista viene presentando, mi sono risoluto [...] ad aprire una rubrica, in cui [...] saranno indicate le reminiscenze e imitazioni, che possono notarsi nelle opere letterarie italiane del detto periodo. Raccoglierò tutte le fonti finora additate dai critici, e ve ne aggiungerò alcune, finora sfuggite all'attenzione. Ma io conto, per la nuova rubrica, sull'interessamento e sulla collaborazione dei lettori, i quali sono qui formalmente pregati di comunicarmi le reminiscenze e imitazioni, a essi note o da essi scoperte [...]

Mi propongo, cioè, di far quasi toccare con mano con quanto scarso senno sia stata in Italia, per anni e anni, celebrata la suprema importanza della così detta ricerca di fonti letterarie, e quanto sieno giusti i principii, che ho enunciati sopra. E il mezzo più efficace per produrre questo effetto educativo mi sembra quello di porre sotto gli occhi i risultati della ricerca delle fonti, e dire: — Ecco di che cosa si tratta. Chi vuol esser lieto, sia! — [Croce 1909a, pp. 165-167; corsivo nostro].²⁶

Era, a guardar bene, un bello schiaffo per il Thovez e il resto della schiera. Non stupisce, pertanto, che qualche mese dopo il critico torinese dedicatesse al Croce uno speciale articolo, *Il ragionamento di Don Ferrante* (1909), rammentandogli, per il d'Annunzio, di aver trascurato «un elemento fondamentale del plagio: l'elemento furtivo», e dandogli, in buona sostanza, dell'ingenuo. Né la risposta del filosofo tarderà a farsi sentire. Muovendo dall'appunto mossogli dal Thovez di non aver incluso tra le *Reminiscenze l'emprunt* dannunziano d'una lirica del Tommaseo (*Gl'Italiani morti in Ispagna*), il Croce così ribadiva la sua visione:

in fatto d'ingenuità, sospetto che, questa volta, il più ingenuo non sia, proprio, il filosofo. Tra me, che scrivevo di «non avere tenuto conto,

²⁶ È ampiamente noto come, già nel 1904, il filosofo avesse dedicato a d'Annunzio una serie d'interventi che da un lato avrebbero fatto scuola ai fautori e dall'altro scatenato le furie dei detrattori del poeta: cfr. Croce 1904a, 1904b.

nel catalogo, della curiosa appropriazione, fatta dal D'Annunzio, di una poesiola del Tommaseo, che egli adattò, non si sa perché, con alcuni ritocchi, ai morti di Dogali»; e il Thovez, che si stupisce di quel *non si sa perché* [...]; chi si dimostra più 'uomo di mondo': lui, che crede di avere tra mano un documento gravissimo e decisivo contro il D'Annunzio, o io, che non mi risolvo a dare soverchia importanza a un'inezia, la quale non mi è neppure chiara nelle sue circostanze precise? Giacché, è proprio così: per quale ragione il D'Annunzio commettesse quell'appropriazione, io non so. Che un poeta (e lasciamo stare il poeta), che un versificatore come lui, non potesse comporre un magnifico pezzo retorico sui morti di Dogali, senza ricalcare quella mediocre poesiola del Tommaseo; o che egli volesse infoltire la sua corona d'alloro con la fogliolina strappata al Tommaseo; o che rubasse per mania di rubare, così come gli adulteri di vocazione seducono le donne, anche bruttissime, purché d'altrui; - sono cose tutte, che, con buona pace del Thovez, nessuno mi darà mai a intendere. Perché, dunque, il D'Annunzio fece quel piccolo pasticcio? Per canzonare qualche amico? [...] Per divertirsi a sentire la buona gente gridare al ladro? È inutile: *non si sa perché*. Il perché potrebbe dircelo solamente il D'Annunzio in persona; ma temo che, nemmeno per questa via, *si saprà mai il perché* [Croce 1909b, pp. 424-425].²⁷

E in effetti dalle labbra di d'Annunzio quel «perché» mai lo si sarebbe potuto apprendere, com'era avvenuto persino nel caso d'imprestiti ben trasparenti, quale, sempre nell'*Innocente*, l'episodio di quell'«Usignuolo» che egli faceva gorgheggiare nel capitolo IX riecheggiando il *rossignol* della novella di Maupassant *Une partie de campagne*. Pagine che anche ora potrebbero attirare l'attenzione di lettori e studiosi per la flagrante puntualità della fruizione e al contempo per l'alto grado di trascendimento dei numerosi materiali assunti.²⁸ Simile sconcertante conviven-

²⁷ *Lemprunt* dal Tommaseo, confluito nella lirica dannunziana *Italiani morti in Africa*, era stato tempestivamente denunciato da Tito Allievi sulla «Gazzetta Letteraria» (1887). È a questo dato acquisito che si riferiva il Thovez: Allievi 1937.

²⁸ Comparsa in edizione preoriginale sulla «Vie moderne» nell'aprile del 1881, *Une partie de campagne* sarebbe stata di lì a poco pubblicata entro la raccolta *La Maison Tellier* (1881, poi 1891). La novella è incentrata sul canto d'un *rossignol* galeotto d'un episodio di seduzione. Come di norma avviene presso i grandi del realismo d'oltralpe, la descrizione maupassantiana non è mai distaccata dallo sviluppo della storia, e qui la si vede brillantemente raccordata allo svolgersi dell'azione: all'amplesso di Henri e Henriette sotto quell'albero la cui cima alberga l'usignolo. Come si osserverà anche in seguito, la ripresa dell'*Innocente* traspare evidentissima. Tuttavia, l'interesse dannunziano, oltre che verbale, è stato d'ordine precisamente diegetico. Il tema della 'coppia', caratteristico microrganismo del *récit* transalpino, rappresentava un'utile indicazione per strutturare la sequenza dell'ascolto, da parte di Tullio e Giuliana, dell'usignolo di Villalilla. In effetti, lo spunto maupassantiano dovette essere stato soprattutto iniziale, poiché, a dire il vero, non sarebbe certo l'unico. Vi si può leggere,

za - che, a ben guardare, appare il tratto dominante dell'imprestito in d'Annunzio, il segno della sua originale re-invenzione - doveva dividere i contemporanei allorquando, nel febbraio del '96, Emilio Toscano si fece promotore dell'ornitologica vicenda in uno scambio di battute col Thovez. Ne sarebbe nata una vera e propria *querelle*: ora scandalizzati dall'evidenza della 'frode', ora catturati, loro malgrado, dalla maestria dell'esecuzione dannunziana, critici militanti e studiosi si spartirono il campo. Se il Toscano ricorreva ad una forma di calcolata *reticentia*, limitandosi alla documentazione del 'reato' - come a dire che la trasparenza del 'furto' non aveva bisogno di commento alcuno -, Enrico Thovez negava al 'plagiario' ogni perizia, sicché per il peccatore non vi fosse nemmeno l'attenuante di aver commesso bene il peccato. Andando contro ogni evidenza, egli si dava a un commento a dir poco sorprendente: quell'«ammirabile», azzardava, «pagina del canto dell'usignuolo del Maupassant così pallidamente rifusa in lingua italiana nell'*Innocente*» (Thovez 1896c, poi in Thovez 1921, p. 68). Ben più equilibrato, Mario Pilo mediava le cose: pur essendo il fatto detestabile, bisogna riconoscere che l'arte non ne ha per nulla sofferto, anzi, che d'Annunzio «le ha elevato un tempio ben solido, coerente ed organico, e che io fermamente ritengo non perituro» (1896). E in seguito l'onesto Giuriati, che per d'Annunzio non aveva mostrato forma d'indulgenza alcuna, avrebbe però colto nella «traduzione [...] libera» dell'Abruzzese l'impronta del «genio» e la «potenza intellettuale del traduttore stesso». Prendendo dunque le distanze dal Thovez e dal suo partito, egli definiva la questione con maggiore rispetto per la verità. Scorretto, egli afferma, il costume del d'Annunzio nel non riconoscere i propri debiti, ma di 'plagio' non si venga a parlare:

è chiarissimo che il d'Annunzio scrivendo ebbe sotto gli occhi propri *Une partie de campagne* del Maupassant. È altrettanto chiaro che avrebbe operato correttamente qualora avesse ricordato il modello, ciò che non entra affatto nel suo costume. Ancora si comprende che la imitazione fosse stata richiamata da chi stava dimostrando l'attitudine al plagio dello scrittore italiano. Ma possiamo noi riconoscere che plagio vi sia?

Tale domanda va preceduta da quest'altra: sarebbero parecchi gli scrittori italiani capaci di tradurre la descrizione del canoro volatile con tanta pompa e ricchezza di stile? Chi non ravvisa nella traduzione

a prova dell'originalità di d'Annunzio, un liberissimo amalgama di suggestioni, fra le quali, restando nel solo ambito realista, va considerato con buon grado di fondamento lo Zola di *Nana*, con il canto di un *rouge-gorge*, e della *Faute de l'abbé Mouret*, con i *rossignols* del Paradou e le risa argentine di Albine; o, come segnalò Gustavo Botta, il Flaubert dell'*Education sentimentale* (in Croce 1913-1914, p. 437).

dannunziana la sua magnifica tavolozza, o per esprimere intera la verità, l'unghia del leone? [Giuriati 1903, pp. 378, 381-382].²⁹

E d'Annunzio? Egli, per il momento, sembra più preoccuparsi dei giudizi all'estero, in quella Francia cui doveva la propria fortuna, che dei nostri connazionali. In ambedue i casi, tuttavia, sorprende la sicurezza (che va ben al di là d'una comprensibile reticenza) con cui questo grande è solito negare le proprie fonti anche dinnanzi alla flagranza. Come nel '93, alla pubblicazione dell'*Intrus*, affermava di non aver letto *La Confession* maupassantiana, così nel '95, denunciando la critica d'oltralpe il sapore bourgettiano dell'*Enfant de volupté*,³⁰ egli prontamente ascriveva ogni consonanza ad analogie accidentali. Nel giugno di quell'anno eccolo infatti, commentando l'accaduto, così rispondere a Georges Hérelle:

Ho avuto anch'io l'articolo del Larroumet, che ripete i 'soliti luoghi comuni'. Stavo per scrivergli una letterina, a richiamar l'attenzione su questo punto: che l'*Enfant* fu scritto nel 1888,³¹ e che Casal, Larcher et Greslou non erano ancora apparsi nel mondo e così pure Suzanne Moraines e Juliette de Tillières. *Le disciple* uscì (mi ricordo) *contemporaneamente* al *Piacere*. *Un cœur de femme* apparve qualche anno dopo; e così anche la *Physiologie de l'amour moderne*; così anche, se non sbaglio, *Mensonges*; ma per questo romanzo non son sicuro, e bisognerebbe confrontar le date.

Ad ogni modo, io non riconosco il Bourget per mio maestro. Credo di aver già manifestata una certa avversione per certe qualità del suo ingegno [...]. Abbiamo comune lo strumento dell'analisi: uno strumento assai vecchio, del quale il Bourget non è certo l'inventore; e abbiamo anche comune qualche *campo* d'osservazione. Questa comunanza per-

29 Per quanto riguarda la Francia, non tutti avrebbero dato prova dell'equilibrio e della lungimiranza interpretativa di un Duplessy (1897) o di un Maynial (1904), se, ancora nel 1920, Camille Pitoulet si dava la pena di riesumare da un polveroso cassetto la vicenda dell'*Usignuolo* dell'*Innocente* e concludere che la «seule marchandise spécifiquement d'Annunzienne, dans ce chant si peu aristophanesque du rossignol, ce sont les *come*» (1920, p. 314).

30 Il *Piacere* francese era allora comparso nella traduzione di Georges Hérelle presso Calmann-Lévy. Si rammenti, del resto, che il 1° gennaio 1895, sulla «Revue des Deux Mondes», era uscito l'articolo di Melchior de Vogüé, *La Renaissance Latine*. Gabriel d'Annunzio: *poèmes et romans*, celebrante in d'Annunzio il fondatore di un nuovo Rinascimento. Si comprende dunque come le accuse di plagio mossegli in Francia dovessero aver infastidito il nostro autore, tant'è che nel febbraio del '96 egli avrebbe accolto l'invito del «Figaro» a intervenire in difesa del vituperato *Enfant*.

31 Pubblicato nel maggio 1889, con consistente ritardo rispetto alla consegna, *Il Piacere* era stato steso a Francavilla, ospite Francesco Paolo Michetti, tra l'estate e l'inverno del 1888, «fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve»: così recita la dedica-Prefazione all'amico pittore, mentre l'epigrafe fine testo reca l'indicazione «Francavilla al Mare: luglio-dicembre 1888» (Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 4 e 358).

mette forse talvolta di scoprire tra noi qualche analogia, assolutamente involontaria e casuale [Cimini 2004, p. 320].³²

Le cose, però, non stavano esattamente così. Anche a non considerare, *a posteriori*, che tra le molte *sources* dell'*Innocente* (1891) e del *Trionfo della morte* (1894) figurano sicuri influssi del Bourget,³³ la *mens* dannunziana sembra davvero trascurare le distinzioni cronologiche dei comuni mortali. Vero è che *Le Disciple* era apparso «contemporaneamente al *Piacere. Un cœur de femme* apparve qualche anno dopo; e così anche la *Physiologie de l'amour moderne*», ma altrettanto non poteva dirsi di *Cruelle énigme* e di *Mensonges*, romanzi affatto antecedenti (1885, 1887) alla stesura del *Piacere* e che l'autore della storia di Sperelli doveva non solo aver letto, anche registrato con precisa attenzione specie per quanto riguarda il ritratto di personaggi e ambienti.³⁴ Elementi di dettaglio, non strutturali certamente, ma in curiosa contraddizione con quanto egli andava affermando. Altro caso di *cryptomnesia*? Forse che sì, forse che no...

Mesi dopo, a cavallo tra la prima requisitoria del Thovez (*La farsa del Superuomo*, 7 dicembre 1895) e le successive inchieste da parte del Toscano (*Altri furti letterari del signor D'Annunzio*, 8 febbraio '96) o dello stesso critico torinese (*Le briciole del superuomo*, 29 febbraio), d'Annunzio riservava stoccate di fioretto agli «amici» francesi e soprattutto agli italiani. Rispondendo all'invito rivoltogli dal «Figaro» ad intervenire in difesa dell'incriminato *Enfant*, egli ne approfitterà per stendere una complessiva disamina anche del *tapage* sollevato in Italia circa i sospetti di plagio che da un decennio, ormai, gli venivano mossi. Negando alle accuse ogni importanza e fondamento e specialmente snobbando il «bas cancan provincial» dell'Italietta letteraria, «mes bons amis d'Italie, qui ne peuvent pas me pardonner le libéral accueil fait en France à mon art», eccolo appellarsi da gran signore ai principi di Théodore de Banville, sì da «trancher la question avec une fine lame étincelante», ossia (*hoc erat in votis*) una volta per tutte:

L'originalité véritable d'un écrivain réside en cette vertu du verbe par laquelle tout ce qu'il touche semble lui appartenir pour toujours. D'Horace à Ronsard, de Virgile à Racine, du Dante à Goethe, du Boccace à Balzac – *si parva licet*, ecc. – tous les grands ouvriers de prose et de poésie ont pris leur bien où ils l'ont trouvé [...]. Mais qu'est-ce que cela

32 Lettera datata dal curatore «Francavilla, tra 16 e 24 giugno 1895».

33 Per uno studio accurato dell'influsso di Bourget sul romanzo di d'Annunzio, dal *Piacere* al *Trionfo*, cfr. Tosi 1985.

34 Lo attestano alcune coincidenze, che certo non possono dirsi frutto del caso, nel tratteggio ambientale e nell'iconografia del personaggio femminile rilevate già in Giacon 1985, pp. 216, 253, 267-268. In rapporto al *Piacere*, altre segnalazioni sono in Tosi 1985, pp. 181-182, e 1978, p. 25.

peut bien prouver? Méconnaissez-vous l'originalité profonde de votre immense Rabelais parce que vous avez rencontré dans la forêt épaisse de son œuvre plusieurs arbustes odoriférants transplantés du magnifique verger de la Renaissance italienne?

«Si je regarde un peu dans le passé» écrivait Théodore de Banville dans une de ses lumineuses *Lettres chimériques*, qu'il faudrait relire, «je vois tout de suite que le plus effronté des plagiaires est précisément le plus grand des poètes français: le divin, l'adoré, l'inimitable, le prodigieux La Fontaine!».

Il faudrait relire cette lettre – Du Plagiat – qui me semble trancher la question avec une fine lame étincelante. Mais je n'invoque pas la grâce agile de cet illustre poète à ma décharge, pour un bas cancan provincial. La littérature italienne contemporaine n'est qu'un gentil commérage qui se traîne par les pharmacies et les cafés du doux royaume.

[...]

Ainsi mes bons amis d'Italie [...] ont cru pouvoir facilement détruire, avec les faibles égratignures de leurs ongles rongés, une œuvre qui se compose, jusqu'aujourd'hui, de vingt volumes. En voulez-vous des phrases et des images, mes bons amis qui vivez quotidiennement des miettes tombées de ma table! [«Le Figaro», 1^o febbraio 1896, in Andreoli 2003, pp. 408-409].³⁵

In realtà, l'intervento sul «Figaro» faceva eccezione a un costume di esibita *nonchalance*. Dopo che sulla «Gazzetta Letteraria» s'era inteso strozzare l'innocente usignoletto, d'Annunzio sembra soltanto interessarsi agli effetti positivi di quell'involontario *battage*. A Hérèlle, che se ne rammaricava, così ribatterà il nostro:

Nelle vostre lettere voi mi mostrate il timore che questo vano e stupido clamore mi abbia, se non altro, *agacé*. Candidamente vi confesso che non ne son rimasto turbato minimamente. È incredibile la mia *insensibilità* in questo genere di cose. Credo anch'io – come del resto è opinione di molti in Francia – che da tutto questo baccano ho guadagnato qualche cosa. Come voi scrivete, nessuno omai in Francia ignora il mio nome [Cimini 2004, p. 365].³⁶

³⁵ La lettera di d'Annunzio, osservava la curatrice, resta esemplare per la sua enunciazione d'una «nozione moderna di intertestualità, che identifica l'originalità dello scrittore nella sua forza di assimilazione e di metamorfosi stilistica e strutturale, di là dalla corrispondenza fattuale delle frasi e delle immagini» (p. 1613, in nota).

³⁶ Lettera datata dal curatore «Francavilla, posteriore all'8 febbraio 1896». Affatto simile, addirittura compiaciuta, era stata la reazione dinnanzi ai *rumores* sollevati in Italia dalla somiglianza tra l'episodio di Casalbordino nel *Trionfo della morte* e il romanzo *Lourdes* di

E però questa «insensibilità», forse più proclamata che realmente avvertita, non avrebbe potuto impedire che, con l'assiduo incalzare del Thovez, gli aciduli riscontri di Alberto Lombroso,³⁷ i veleni di Gian Pietro Lucini e lo stesso avvicinarsi di *fonti e foci*, di *note*, *reminiscenze e imitazioni* sulla «Critica» crociana – filtrate in tono neutro dall'illustre supervisore –,³⁸ si aprisse nella storia della critica un capitolo assai travagliato, segnato da un clima fermentante di denunce e sospetti che, agendo ben oltre l'acre polemica sulle gazzette di fine secolo, dovevano, magari sotto forma d'inconsapevoli sedimenti, internarsi fino in pieno Novecento. Indubbiamente, grazie alla messe prodottasi nel campo ge-

Zola. Insistendo sulla necessità d'una traduzione celere si da sfruttare il clamore della critica, così scriveva d'Annunzio a Hérelle il 18 agosto 1894: «Io vi spedisco il quarto libro del *Trionfo*, già pronto da molto tempo. A proposito, i giornali italiani fanno paragoni tra il mio pellegrinaggio e il *Lourdes*. Vi manderò qualche articolo. | Certo sarebbe *interessante* pubblicare in Francia quelle pagine non troppo tardi – ossia prima che il rumore pel *Lourdes* si sia quietato. Inviando il quarto libro al Brunetière, insistete per la pubblicazione sollecita» (Cimini 2004, p. 222).

37 Cfr. Lombroso 1905, confronto ravvicinato fra i *Contes* di Maupassant e le *Novelle della Pescara* (1902), in cui l'impianto oggettivo della documentazione è contraddetto da un tono d'insinuante riprovazione, come quando, a proposito della *Veglia funebre del San Pantaleone* e del *Regret di Miss Harriet* (1884), si scrive: «Sans doute il sérail exagéré de crier au plagiat [...]. Mais le droit d'inspiration par imitation, que possède tout écrivain, n'est-il pas là poussé un peu loin, surtout si l'on songe que D'Annunzio a pour ainsi dire copié, non pas un morceau connu de son modèle, mais un passage d'une assez obscure nouvelle, où il avait quelque droit de penser qu'on n'irait jamais rechercher le prototype de son récit?» (pp. 524-525). O là dove, a proposito del recente (1904) saggio crociano, si commenta: «L'étude de M. Croce est excellente, mais elle a le défaut d'un continuel et fatigant enthousiasme. Faut-il réellement admirer tout ce que fait d'Annunzio?» (p. 542, in nota).

38 Oltre al cospicuo regesto di fonti comparso nella rassegna *Reminiscenze e imitazioni* del 1909, tra il 1910 e il 1914 sulla «Critica» uscirono ben quattro «aggiunte» di segnalazioni da parte dei lettori. Cfr. complessivamente Croce 1910, 1911; Botta 1912; Croce 1913-1914. Indubbiamente, lo scrittore delle *Reminiscenze* è un d'Annunzio restituitoci per frammenti, senz'altro visibile criterio se non quello cumulativo delle diverse *aggiunte*, cui restano inevitabilmente sottesi il gusto o la buona sorte del singolo lettore. Non per ciò si può negare il merito che spetta a queste note per precisione e ricchezza documentaria: si pensi in special modo alle perspicue segnalazioni di Gustavo Botta sulla fittissima rete d'imprestiti di *Più che l'amore* (da Swinburne, Nietzsche, Dostoevskij, Rimbaud, Rolland, Claudel, Melchior de Vogüé), sui prelievi flaubertiani nel *Piacere* e nell'*Innocente* o quelli verlainiani nell'*Isotteo*. *La Chimera* (Botta 1912; Croce 1913); ai rilievi di Emilio Bodrero sulle riprese da Mary Robinson e Frédéric Amiel all'interno del *Poema paradisiaco* (in Croce 1910); all'ampio contributo di Pier Luigi Falzon per la conoscenza degli apporti swinburniani nelle *Elegie romane*, in *Fedra*, *La nave* e *Laus Vitae* (in Croce 1913-1914); di Sebastiano Ferrari sulle fonti italiane e straniere della *Chimera* e sui recuperi vittorughiani di *Elettra* (in Croce 1913-1914); al ricco e calzante tessuto ricostruttivo fornito da Giulia Celenza per le fonti del *Forse che si forse che no*: dai giornali di viaggio di A. Henry Savage-Landor all'*Itylus* e allo *Chastelard* swinburniani (in Croce 1913-1914). Questi e tanti altri contributi sono più che semplici curiosità: testimonianze del grande progresso culturale compiutosi in Italia, ormai apertasi al grande flusso delle letterature europee, rispetto soltanto al precedente ventennio. E, senza dubbio, specie grazie a d'Annunzio.

nerale della dannunzistica dagli anni sessanta a tutt'oggi, anche la *veste quaestio* dei 'plagi' ha perduto la sua veste inquietante, divenuta, da problema, una semplice modalità della vasta e intrigante fenomenologia della scrittura di d'Annunzio. Tanto, sembra, che non varrebbe la pena di parlarne più. Tuttavia, se non è certo più il caso di difendere il «lestofante», continuando, magari inavvertitamente, ad appellarsi al «dilemma» affermato dal Croce («quando l'opera [d'arte] c'è, non risolve nelle sue fonti» ecc.: si veda De Michelis 1963, p. 55), resta ancora, ci pare, da ragionare un poco su quel *perché* sotteso all'intertestualità dannunziana che il filosofo aveva acutamente pronunciato, ma anche lasciato cadere come un masso nel fondo d'uno stagno. In quel *perché* è infatti racchiusa la principale strategia d'accesso al *labor intus* che si consumò nell'officina del più celebre 'plagiario' della nostra letteratura. E benché il fenomeno intertestuale dannunziano abbia goduto di numerosissimi interventi, non sarà ora inutile ritornare su quel suo aspetto di tratto costante, quasi un dato di natura, della creazione e di sorgente diretta dell'ispirazione. In primo luogo, dalla sua macroscopia traspare una certa drammatica fatalità: come il poeta Andrea Sperelli, anche l'artefice Gabriele d'Annunzio era costretto a ricavare il suo 'la' dall'esterno,³⁹ per mezzo di un'arte che si faceva a diretto contatto con, se non direttamente *dentro*, la materia ricevuta dall'*altro*, a questa finendo per sovrimporsi come ad una massa indifferenziata ed equidistante, poco più che una semplice sostanza dell'espressione. Chi, cioè, l'*altro* fosse non era poi molto importante: quanto contava veramente - e conta, dunque, in sede critica - era la spinta autoproiettiva regolante l'assunzione, tale che, leggendo ed e-leggendo il documento, lo ri-creava e in ciò stesso lo restituiva straniato - sia pur spesso trasposto con sconcertante puntualità - in conformità a una strategia di cancellazione d'ogni statuto d'appartenenza che non fosse quello del privilegiato 'rielaboratore'. Risponderemmo dunque così al *non si sa perché* posto dal Croce: i *fontes* dannunziani costituiscono un addensato d'intime vibrazioni; fantasmi speculari entro il tracciato della creazione e altrettanti indizi d'una totale compenetrazione con la materia assunta, giustificabile nei modi più vari, rispondente alle esigenze più diverse, fondata per affinità ma anche per differenza. Non si tratterà solamente dell'«amor sensuale della parola», che spinge d'Annunzio a trascogliere il colore, il suono, la resuscitazione olfattiva, in breve la 'carne' di una certa espressione, da un grande come da un minore, da cesellata poesia, come da un dizionario o addirittura una guida turistica; molte volte, infatti, il trascoglimento si mostra regolato da precise esigenze di logica artigianale o di *ratio* fab-

39 Per il la che d'Annunzio ritrova «dans les livres d'autrui», ossia «le la qui met en branle son inspiration», cfr. Tosi 1968, p. 37.

brile. Pertanto, là dove sia possibile, sarà necessario distinguere ambito per ambito, o genere da genere. Nel caso del d'Annunzio romanziere va riconsiderata la condizione, assai problematica nell'Italia di fine secolo, d'uno scrittore che, muovendo dalla crisi del positivismo, doveva fondare una tipologia del narrato alternativa al vecchio realismo, sì da soddisfare con nuove strategie ricognitive e realizzative all'irrazionalismo e allo spiritualismo crescenti. In effetti, già alla fine degli anni ottanta si vedrà in d'Annunzio un lettore attentissimo al dialogo culturale fuori Italia, un artista che, colta pienamente l'onda della reazione antinaturalistica,⁴⁰ tentava di tradurla in atto nella sua prima «prosa di romanzo». E però l'uscita dal realismo si profilava per lui difficoltosa, tormentato configurandosi il suo rapporto con la tradizione di cui era figlio, nella quale egli non si riconosceva più e di cui, però, non riusciva a liberarsi. O non del tutto, come dimostra il ricorso, almeno sino al *Trionfo*, all'opera dei *maîtres* Flaubert, Zola, Maupassant, che l'avevano tenuto a battesimo come novelliere consentendogli di trascendere il verismo per approdare ad esiti certo non tutti ugualmente felici o riusciti, ma d'indubbia novità rispetto al panorama italiano coevo. A dirigerlo allora verso quei grandi non era però stato soltanto il volersi abbeverare alle acque della Senna, anziché a quelle della sua Pescara, per certo snobistico disdegno - che pur sicuramente l'animava - nei confronti della provinciale Italiotta. Era anche la necessità, particolarmente forte in lui, di provvedersi d'un corredo segnico elementare, d'una sorta d'alfabeto del narrato ricavabile dai modelli che gli venivano d'oltralpe: affascinanti per temi, seducenti nello stile e, quanto più contava, maestri nella costruzione del *plot*. Nel trascendere Verga attraverso Zola (*Terra vergine*), come nel sistematico impiego di strutture di *fabula* a derivazione flaubertiana e maupassantiana (*Libro delle Vergini*, *San Pantaleone*), era in primo luogo la manifestazione di un disagio sul piano dell'*inventio* e insieme della *dispositio*, un vuoto, potrebbe dirsi, nell'ideazione e soprattutto nella 'confezione' raccontative dalle motivazioni ben più profonde che la viva propensione per l'accattonaggio plagiaro ascrittogli da tanti suoi contemporanei; ragioni, diversamente, che gli venivano

40 Sul finire del secolo, le poetiche del realismo vengono invero sottoposte da più parti a decisa disanima. Culla del dibattito è naturalmente la Francia, in cui la reazione al romanzo naturalista appare ormai consumata. Ancora nell'87, infatti, sulla «Revue Indépendante» il teorico wagneriano Théodor de Wyzewa aveva affermato l'inadeguatezza del metodo e delle forme narrative di coloro che «jadis furent l'espoir de l'école naturaliste». Né è un caso che, a seguito dell'uscita del romanzo zoliano *La terre*, si pubblicasse quel *Manifeste des Cinq*, in cui gli scrittori dell'ultima generazione prendevano le distanze dal *Maître* Zola. E già nel 1884, con *À rebours*, il romanzo simbolista aveva prospettato altra visione e modalità d'analisi. Era l'inizio di una nuova età anche in letteratura, come renderà palese la celebre *Enquête sur l'évolution littéraire* ad opera di Jules Huret (1891), cui d'Annunzio presterà grande attenzione mostrando di aver perfettamente colto, mettendoli originalmente a frutto, i termini complessivi del dibattito maturatosi fuori del nostro paese.

dall'esser figlio della crisi di un'intera civiltà e, ancor più probabilmente, dalla particolare natura della sua vocazione artistica. D'istinto, da giovanissimo, egli aveva dunque eletto i suoi *auctores*. Né si trattava di decoratori o stilisti solamente (come i Goncourt e lo stesso Bourget), bensì di architetti e ingegneri, per non dire *maçons*, la cui grande opera tuttavia racchiudeva interessanti anticipazioni tematiche e/o formali della cultura e dell'immaginario *fin de siècle*: dalla *palette* sensuale e dall'amore per la sinestesia di Zola, alla lussureggiante scrittura del Flaubert 'orientale', al fascino dell'ignoto e del mistero che alita in tante cose di Maupassant; tutte componenti che potevano fungere da terreno attrattivo e, nel caso, da denominatore comune: specie presso un interprete quale d'Annunzio, oltremodo abile nel cogliere, sottraendole all'ambiguità che è il naturale tessuto dell'opera d'arte, le direzioni divergenti dalla dominante del sistema per volgersi ad esse in armonia con le proprie e più profonde. Indubbiamente, poi, si dovrà distinguere: la favola del *Piacere*, con la sua scenografia aristocratica e il suo costruito analitico, avrebbe richiesto l'assunzione dei nuovi ingredienti del romanzo simbolista, quali lo *style artiste* dei Goncourt, il disegno mondano di Péladan, le perverse alchimie di Huysmans, l'impianto del *roman psychologique* alla Bourget, lo spiritualismo d'un paesaggio alla Amiel. Non per ciò nel primo romanzo sarebbe cancellata la presenza dei primi maestri, bensì ricercata e filtrata in quegli elementi che più agevolmente risultassero accordabili con la temperie estetizzante. Ben fuso, dunque, con le nuove suggestioni, sostanziale è l'apporto di Zola, lo Zola soprattutto, ma non soltanto, della *Faute de l'abbé Mouret*; importanti tasselli descrittivi si ricaveranno dal Flaubert dell'*Education sentimentale*, di *Salammô* e anche della *Tentation de Saint Antoine*; mentre *emprunts* maupassantiani sono fondatamente ipotizzabili nel motivo della voce commista di Elena e Maria, allusiva al simbolismo di stampo decadente di un androginico *double*, oppure sicuramente affermabili per altre suggestioni, come l'ingresso in certi passi del romanzo di quel brivido dell'*inconnu* tanto caro all'autore del 'fantastico'.⁴¹ Quanto bastava a mantenere aperto un corridoio verso il futuro, in cui, all'occasione, si sarebbe potuto approfittare, come già nella prosa giovanile, di quei modelli cogliendone le indicazioni tecnico-tematiche 'forti', direttamente iscritte nella centralità del sistema.

E il futuro avrebbe da subito imposto le proprie condizioni (e contraddizioni). Intrapresa nell'estate dell'89 la stesura dell'*Invincibile*, d'Annunzio l'abbandonava in ottobre, preso, avrebbe affermato, dalle cure del «de-

41 Per lo più imprestiti o suggestioni largamente acquisiti dalla critica dannunziana, per i quali vedasi almeno Tosi 1979; 1978a; 1978b. Per un'agevole consultazione delle fonti principali del *Piacere*, incluse quelle realiste, cfr. anche Caliaro, in Gibellini, Caliaro 1995, pp. 421-452.

testato servizio militare». In realtà, quell'odioso servizio, nemico d'ogni «fioritura intellettuale»,⁴² era opportunamente intervenuto ad occultare un momento di stallo nella creazione. Il vecchio spettro, quel disagio fabbrile esorcizzato nel *Piacere* per mezzo di un eclettismo variegato e multiforme, una commistione di modelli, di generi e codici tra i più diversi e accattivanti, era tornato a riproporsi. Come scrivere, ora, un nuovo romanzo? Come rispondere all'esigenza dei tempi? E, da ultimo ma non ultimo, come catturare il pubblico dei «leggitori» senza tradire se stesso? Ogni ostacolo sarebbe per il momento rimosso grazie alla fruizione dei maggiori esponenti del romanzo russo, Tolstoj e Dostoevskij, poco conosciuti in Italia ma in Francia ben sì, alla cui lettura egli si dedicò in *full immersion*...⁴³ Ne sarebbe uscito il breve *Giovanni Episcopo*, composto, com'è noto, sotto l'influsso dostoevskijano, trasparente dalla tematica delittuosa quanto dal registro monologico-confessionale, franto e fortemente interiettivo, tipico del *débat* dello scrittore russo. Non è noto, però, che lo scheletro diegetico e alcune precise cellule di narrato erano derivate da colui che, per la sua 'dedizione' al tema dell'*assassinat*, potrebbe dirsi il Dostoevskij francese: Guy de Maupassant. Maupassantiana, infatti, la collocazione generale, quell'ambiente impiegatizio caro all'esperienza del narratore francese, e maupassantiana, almeno in parte, è sicuramente la *fabula* del mite Giovanni, divenuto assassino suo malgrado. Nella raccolta *Le Rosier de Mme Husson* (1888) è infatti un breve racconto dal titolo *L'Assassin* - che curiosamente riecheggerà nel titolo *L'humble assassin* dell'*Episcopo* francese. Lougère, un onesto, mitissimo impiegato di banca, sposa la cassiera di una birreria alla caccia d'un conveniente partito, ma costei, approfittando della sua cieca ingenuità, incomincerà ben presto a tradirlo con tutti i suoi colleghi e con lo stesso figlio del principale; licenziato con una spietata rivelazione, l'infelice avrebbe ucciso il direttore conficcandogli un paio di forbici in gola.⁴⁴ In effetti, all'ingresso del '90

42 «Col compimento del ventisettesimo anno e la scadenza del rinvio universitario il detestato servizio militare si era fatto inevitabile. La caserma per lui [...] era "nemica d'ogni fioritura intellettuale": così scrisse d'Annunzio al «direttore della *Nuova Antologia*, come aveva scritto al Treves per spiegare la sua inattività» (Chiara 1981, pp. 66-67).

43 «Il 9 [luglio] fece una corsa a Roma [...] per poi tornare a Bracciano», dove prestava servizio, «con tutti i libri russi che gli era riuscito di trovare e che lesse avidamente» (Chiara 1981, p. 70). Tra queste letture sicuramente, come dimostrano i prelievi reperibili nell'*Innocente*, i tolstojani *La guerre et la paix* (1887-1891, trad. it. 1891); *Anna Karenine* (1885, trad. it. 1887); *La sonate à Kreutzer* (1890, trad. it. 1891); e i dostoevskijani *Le crime et le châtement* (1884, trad. it. 1889), *Krotkaïa* (1886, trad. it. 1892). Si ricordi inoltre che, a partire dal 1883, uscivano in Francia sulla «*Revue des Deux Mondes*» gli articoli ad opera di Eugène-Melchior de Vogüé, critico antesignano nella promozione della *nouvelle vague*, subito raccolti in quel celebre *Le Roman russe* (1886), che, già molto apprezzato presso il pubblico d'oltralpe, è da annoverarsi fra le letture dannunziane di questo periodo.

44 *L'Assassin* conobbe un'edizione preoriginale sul «*Gil Blas*» del 1° novembre 1887. La scelta del titolo *L'humble assassin* per l'*Episcopo* francese fu, diversamente che nel caso

era proprio il racconto alla Maupassant, con la sua singolare concisione e dinamica pregnanza, ad attirare maggiormente d'Annunzio. Al nostro romanziere in crisi l'opera maupassantiana poteva venire in soccorso grazie all'offerta di strutture di *récit* solidamente organizzate, quanto agevolmente distaccabili per la loro breve e insieme compiuta autosufficienza. Fra queste, vi era quel genere dei *contes du prétoire*, recitati dall'avvocato o dall'imputato stesso, che, ancora poco frequentato in Italia, costituiva un'offerta sul mercato di possibile *appeal*. In effetti, subito dopo aver ultimato *l'Episcopo*, d'Annunzio scriverà a Treves di aver messo da parte *l'Invincibile* per un «altro libro *Gli Assassini*, quasi pronto». ⁴⁵ A dir la verità, nel febbraio del '91 di pronto egli non aveva proprio nulla, tranne quel titolo richiamante la progettazione d'una storia o d'un ciclo di storie delittuose, che da un lato riportava alla materia dell'*Episcopo*, dall'altro al primo capitolo dell'*Invincibile*, ove il suicidio d'uno sconosciuto dal parapetto del Pincio prefigura l'omicidio-suicidio con cui, cinque anni dopo, inglobate le pagine del vecchio manoscritto, si chiuderà il *Trionfo della morte*. Sembra, cioè, che a partire dall'89-'90 la fantasia dannunziana si stia muovendo in una simultanea, multiforme fermentazione, un errare fra vari possibili tutti aventi però in comune la tematica del delitto: *l'Invincibile (-Trionfo)*, *l'Episcopo* e quel «racconto dell'*infanticidio*», che, destinato a prender corpo tra la primavera e l'estate del '91, costituirà *L'Innocente*. Pertanto, tra le moltissime letture che traspasiano dalla filigrana del nuovo romanzo la presenza di Maupassant sarà fondamentale. Se invero Tullio ha un po' del Raskol'nikov di Dostoevskij e del Nikita tolstojano, ⁴⁶ se egli

dell'*Innocente (L'Intrus)*, effettuata da d'Annunzio stesso: cfr. la lettera al traduttore Georges Hérelle datata «Villa Isabella alla Favorita, | Resina (Napoli), | 18 gennajo [18]93», «Mio caro amico, | ho ricevuta la vostra lettera piena di notizie. Quel povero *Giovanni Episcopo* è disgraziato in tutto! | Se riusciste a farlo accettare dalla *Revue de famille*, io consentirei alle piccole soppressioni. Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente. Intitolatela così: | 'L'HUMBLE ASSASSIN'», in Cimini 2004, p. 118. Anche si rammenti che, oltre all'ossatura del *conte* maupassantiano, d'Annunzio derivava nell'*Episcopo* l'applicazione di una cellula narrativa assai cara agli *auctores* realisti quale la 'passeggiata della coppia': l'adozione di uno schema a 4 (qui Ginevra-Doberti/Episcopo-Questori al Pincio) rappresenta una variante assolutamente inedita in d'Annunzio, ma tipica di Maupassant. Sia nel numero degli attori che nella loro disposizione - avanzata quella degli amanti, arretrata (a significare il voyeurismo dell'escluso) quella del coniuge tradito -, essa riporta al romanzo *Une vie* (gli amanti Julien e Gilbert in prima posizione, i rispettivi coniugi, Jeanne e il conte di Fourville, alle spalle) e soprattutto, con tracce linguistiche precise, all'*Héritage*, novella della raccolta *Miss Harriet* (1884) che fra breve sarà per altri aspetti utilizzata anche nell'*Innocente*. Per tutto ciò si consenta di rinviare a Giacon 1992, pp. 109 e 125, nota 22.

45 Lettera a Emilio Treves datata «Roma: via Gregoriana, 5 | Il 23 febbraio 1891», in Oliva 1999, p. 91. Sempre in rapporto al tema delittuoso, si rammenti che *l'Episcopo* stava allora uscendo a puntate sulla «Nuova Antologia».

46 L'influsso del Raskol'nikov di *Delitto e castigo* sulla figura di Tullio, sia per il tema della confessione che per l'aristocratico credo dei due protagonisti, è un dato ampiamente acquisito, rilevato già dal Capuana sulla «Tavola Rotonda» (XVII, 1892), la rivista di Ferdinando

molto trattiene dell'esteta Andrea Sperelli e molto guarda all'ipercerebrale Robert Greslou,⁴⁷ vero è anche che il serbatoio di temi delittuosi di più agevole trasposizione d'Annunzio lo ritrovava in quelle scarne cronache giudiziarie di crimini di varia gravità e natura, dall'adulterio al furto, dallo stupro all'omicidio, in cui, insieme ad altri nuclei raccontativi travasatisi nella storia di Tullio Hermil, s'inscrive, se ne ricordasse egli o no, la chiacchieratissima *Confession*.⁴⁸

Certo, dicevamo, un vuoto struttivo, che nell'*Innocente*, in tutt'uno con Maupassant, sarebbe stato colmato grazie alla ri-scoperta o fruizione ag-

Bideri presso il quale era appena uscito il romanzo. Meno affermata, ma senza dubbio da annoverarsi entro la costellazione criminosa cui avrebbe guardato l'*Innocente*, è la suggestione del dramma di Tolstoj *La potenza delle tenebre* (1886), visibile sia nell'infanticidio dell'*intruso* che nella struttura memoriale del racconto: il contadino Nikita, già colpevole di molti misfatti, uccide, schiacciandolo con il suo peso sotto un asse, il figlio illegittimo avuto dalla figliastra Akulina, e poi confessa pubblicamente il proprio delitto. Si osservi però che, a differenza di tale esito tipicamente tolstoiano, le labbra di Tullio rimarranno sigillate. Infatti, come si ricava dal paratesto iniziale, il memoriale di Hermil resterà ad uso strettamente 'privato'.

47 Il protagonista del romanzo di P. Bourget *Le Disciple*. Uscito nel 1889, e dunque di recente acquisizione per d'Annunzio, è un esempio estremo di *roman de l'analyse*, quanto di polemico intento. Esso narra d'uno studente appassionato di fisio-psicologia scientifica, che, sperimentando sull'ingenua fanciulla (Charlotte) di cui è precettore, il positivismo deterministico del suo maestro (Adrien Sixte), la seduce spingendola poi al suicidio. Romanzo che in generale potrebbe dirsi di taglio bourgettiano, *L'Innocente* richiama *Le Disciple* anche nell'impianto narrativo: come Hermil, Greslou è autore di un memoriale autobiografico, che dal carcere egli invierà al suo *Maître*.

48 Altri *contes* di orribili delitti cui di sicuro s'ispirò il d'Annunzio dell'*Innocente* sono *Un parricide* e *La petite Roque*. *Un parricide*, confluito nei *Contes du jour et de la nuit* (1885), era stato pubblicato per la prima volta nel 1882 su «Le Gaulois». Riapparso sul «Gil Blas» nel 1884, col medesimo titolo del *conte* dell'87, *L'Assassin*, ossia quello cui guarderà l'*Episcopo*, esso anticipa di pochi mesi la *Confession*, della quale condivide il tema e prefigura rovesciato l'esito finale. *Un parricide* infatti narra, per bocca dell'imputato stesso, di un «enfant imprévu», ossia di un *intrus* frutto di un amore extraconiugale e perciò abbandonato dai suoi genitori come «un fardeau abominable, une terreur, une tache d'infamie»; rintracciato da costoro ormai adulto, egli li ucciderà entrambi col proprio compasso di falegname (cfr. Forestier 1974, p. 556). Vicino all'*Innocente* nello stesso impianto autobiografico della 'confessione', tale *conte* attrasse fortemente d'Annunzio, che vi ritrovò elementi, anche puntualmente linguistici, per la definizione del suo *intruso*. *La petite Roque*, dell'omonima raccolta (1885), è tra i più sconvolgenti racconti di Maupassant. Vi si narra la vicenda di stupro e assassinio perpetrati ai danni di una fanciullina dodicenne da Renardet, il sindaco del paese. In preda a continue allucinazioni causategli dal rimorso, costui fa prima abbattere il bosco testimone della sua efferatezza e infine si suicida. Assai rilevante per la costruzione dell'episodio del 'taglio del bosco' degli Hermil interno al cap. XIV (cfr. Culcasi-Gugenheim 1959), *La petite Roque* nondimeno prestò all'*Innocente* rilevanti spunti nel disegno di quel 'fantastico' allucinato e inquietante che, in originale contaminazione con altri luoghi maupassantiani, dai romanzi *Une vie* (1883) e *Bel-Ami* (1885) al racconto *Le Horla* (1887), alita entro le mura della Badiola, specie là dove Tullio Hermil, intento a vegliare Giuliana, medita sulla «confezione» dell'assassinio di Raimondo (cfr. capp. X, XI, XV). A riguardo si permetta un ulteriore rinvio a Giacon 1992, pp. 124-125, nota 21, e anche a Giacon 1996, pp. 307-309.

giornata di Zola e Flaubert: dalla figura, cara a Zola, dell'*espion-témoin*, alla ripresa d'interesse cellule diegetiche di sicura provenienza flaubertiana.⁴⁹ Ma dietro al disagio di d'Annunzio era ben altro. Era, in realtà, la spinta d'una vocazione irresistibilmente lirica, che, tra la fine degli anni ottanta e il '90, sempre più imperiosamente ricercava se stessa e i modi del proprio disvelamento; vocazione, cioè, che per istinto concepiva, e sempre più chiaramente avrebbe concepito, la prosa di romanzo quale autonomo, differenziato dominio della funzione poetica. Il battito ottocentesco delle strutture spazio-temporali nel *Piacere* e nell'*Innocente*, scandite per mesi, per giorni, persino per ore, realizzate con abbondanza di dettaglio nella scenografia di luoghi aperti o chiusi, quanto il travaso di lessico percettivo caro alla temperie positivista entro la storia di Tullio Hermil,⁵⁰ non ingannano nessuno, come non inganna il tentativo di anco-

49 Il motivo della *quête* del *voyeur-espion-témoin*, ricorrente nei *Rougon-Macquart*, stilisticamente determina il ricorso a moduli di paratassi improntati a un trascinate ritmo 'deambulatorio': variante tipicamente zoliana di quella *description focalisée* che, da Flaubert a Maupassant, fu cara al realismo d'oltralpe. Ben avvertibile questo genere d'influsso nell'*Innocente*. Accanto, invero, alle forme d'una descrizione fortemente lirizzata, caratteristica cifra dannunziana del *paysage de l'âme*, è in molte pagine del romanzo un impianto descrittivo, dalla sintassi franta e dinamica, strettamente connesso all'azione: in rispondenza alla duplice *quête* di Tullio, prima come amante geloso che vaga per le stanze dell'appartamento di Giuliana in preda all'eccitazione dei sensi, poi come assassino intento a studiare, spiando per anditi, scale, corridoi le modalità d'attuazione del suo delitto. Sul Flaubert di *Madame Bovary*, che pure ispirò a d'Annunzio spunti nella costruzione voyeuristica di certi bei ritratti di Giuliana, si sono modellate, lasciando precise tracce testuali, la passeggiata di Tullio e Giuliana nel parco di Villalilla e la colazione dei due protagonisti dopo il loro amoroso ricongiungimento. Per tali riscontri, che sarebbe troppo lungo riprodurre in questa sede, si vedano il cap. VII dell'*Innocente*, in cui la descrizione del ritmo del passeggio di Giuliana afferrisce puntualmente ora all'accoppiata Emma-Léon, ora Emma-Rodolphe (cfr. *Madame Bovary* in Thibaudet, Dumesnil 1936, pp. 408, 410, 472), e il cap. VIII, in cui la merenda di Tullio e Giuliana a Villalilla rinvia con altrettanta puntualità agli spuntini consumati in odore d'adulterio da Emma e Léon nel loro nido di Rouen (p. 566).

50 La derivazione dagli *auctores* realisti del motivo della *quête* e di varie cellule di narrato ('passeggiata', 'colazione degli amanti', 'visione e/o ascolto alla finestra', il tipo 'veglia') ha segnato nell'*Innocente* un irrobustito travaso di fraseologia percettiva e di lessico visivo, acustico, tattile-termico e gestuale. Così, con le figure del *voyeur-espion-témoin* e il modulo della paratassi di Zola fanno comparsa strutture connotate d'incertezza ed esitazione (*affacciarsi sulla soglia, arrestarsi, esitare...* dinanzi a una *porta*, a una *portiera*, una *tenda*); ricevono ampliato sviluppo le forme della spazialità connettiva (*andito, vestibolo, scale, corridoi*); entrano i segni intensivi della vista o dell'udito (*guardare per l'apertura delle tende, girare lo sguardo intorno... rimanere dietro l'uscio ad ascoltare, origliare, tendere l'orecchio, sollevare una cortina*). La grande fortuna della 'visione/ascolto alla finestra (balcone)' di Tullio e Giuliana, quanto del solo Tullio, significa il ricorso, su calco specie flaubertiano e maupassantiano, ad elementi di gestualità rilevanti lo sforzo percettivo (*indicare un punto, schermirsi dal sole con la mano, aguzzare la vista...*); a un folto corredo lessicale a nozione tattile-termica (*davanzale, stipite, ferro della ringhiera*) e di segnali di supporto al vedere (*prendersi la testa fra le palme, piegarsi sulla ringhiera, appoggiarsi allo stipite, appoggiare la fronte contro il vetro gelido e appannare il vetro con l'alito*); e ad impieghi d'intensa fisicità caratteristici della 'coppia' (*cingere il collo con le braccia e incrociare i polsi sotto il mento*

rar loro, in una sorta di contenimento entro fermi confini, l'inarrestabile approssimazione alla categoria dell'*io* che traspare entro il corpo descrittivo: in quel *paysage de l'âme* caratterizzato da risposdenze minimali del nucleo sillabico, dal musicale dilatarsi della struttura sintattica e dall'innesto di strutture stilistiche di marca simbolista, quali la sinestesia e la personificazione con resa ipotattica dell'astratto; procedimenti che, già delle novelle,⁵¹ si trasporranno, infittiti e perfezionati, dal romanzo dell'89 in quello del '91. E, ancora, se nel *Piacere* tale approssimazione si mascherava nell'alleanza di *cliché* memoriale ed extradiegeticità della voce narrante, nell'*Innocente* essa meglio si andrà disvelando attraverso i continui *va-et-vient* di quell'attore-narratore, memorialista di se stesso e soggetto onnipresente, che è Tullio. Con il romanzo del '91 invero si esplicitava una fase di transizione, in vista di un tempo e di uno spazio 'altro', che nella scrittura memoriale già si metteva alla prova apprestando gli strumenti per la giusta situazione emergente. In breve, pur mantenendo all'apparenza l'ossatura realista, d'Annunzio lavorava per demolirla; rivolgendosi alla lezione dei vecchi maestri, egli raffrenava le spinte della soggettivizzazione in superficie, per lasciar loro irradiare, nel profondo, una liberazione di lirica energia. Una strategia corrosiva, dunque, ma giocata da dietro le pieghe, che non rigetta apertamente il dato tradizionale, bensì, nel mantenerlo, lo dissolve come snervandolo al suo interno, per infine ridurlo ad altro da sé. Tale ambiguo compromesso era per questo poeta, e poeta irrefrenabilmente, affatto necessario: pena la disgregazione anzitempo, ossia la morte stessa, delle strutture del racconto, quella morte del narrato ottocentesco che avrebbe trovato la sua modalità limpidamente epifanizzante nel fascinioso 'antiromanzo' del 1900, *Il fuoco*. Non prima, però, e neppure altrove, come attestano il 'silenzio' delle inconcluse *Vergini delle rocce* (1895) e quella sorta di *trompe-l'œil* sul piano dei generi letterari che è il *Forse che sì forse che no*, non romanzo propriamente, bensì tragedia in veste di «prosa di romanzo».

Con altra formulazione, potrebbe dirsi che lo smantellamento-trascendimento della *langue* realista non muova, in d'Annunzio, da un'omogenea dialettica categoriale, esso nascendo dal peculiare fronteggiarsi di linguaggi non equivalenti: il dominio dell'*altro*, dell'oggetto sotteso al racconto, e quello d'un soggetto privilegiato, tutto proteso a moti di

del compagno, *allacciare, posare la mano sulla spalla, cingere la viva mollezza del fianco, reggere alle reni con un braccio e sospingere, toccarsi dei gomiti*). Si osserverà che simili forme non erano nel *Piacere* o vi comparivano in termini assolutamente ridotti. Il loro ingresso o inedito sviluppo nell'*Innocente* è in realtà direttamente proporzionale ad una strategia di contenimento, tutta giocata in superficie, delle spinte della liricizzazione dannunziana ora fattesi più forti che nel romanzo dell'89.

51 Erano questi, appunto, gli stilemi rilevati con disapprovazione da Guido Mazzoni nel *Libro delle vergini* e nel *San Pantaleone*.

gratuita autoreferenzialità. Dopo *L'Innocente*, simile intervento avrebbe determinato sempre più scoperte modalità *destruentes*: disarticolazione e sottrazione della storia (come il rarefarsi del *récit* nelle *Vergini delle rocce*, ma vistosamente già nel *Trionfo*), cesure e mancamenti nello sviluppo evenemenziale sino a un alto grado di azzeramento diegetico (la crescente invadenza, nel *Fuoco*, della descrizione o dell'autopredicazione sotto la specie dell'esteta e/o del superuomo). Modalità, tuttavia, che, procedendo da un epicentro collocato altrove - nel territorio avido e squisito dell'affabulazione poetica -, non avrebbero condotto alla fondazione d'una nuova tipologia di romanzo, bensì, con un visibile slittamento di genere, all'atto di nascita di un affascinoso *roman-poème*. E quel tentato trascendimento di codice e linguaggio sarebbe, in ambito propriamente narrativo, rimasto irrisolto.

Anche va detto, allora, che il d'Annunzio romanziere certamente presagì i temi e le tecniche del racconto novecentesco, ma non realizzò compiutamente il «romanzo futuro» cui egli, all'indomani dell'*Innocente*, sembrava anelare.⁵² Agli occhi delle generazioni successive l'opera del narratore apparve certo ineludibile e tuttavia dovette rappresentare più un abbrivio da attraversarsi che un'autorità cui conformarsi stabilmente. Egli sembra aver percorso il cammino che l'avrebbe reso antesignano nella dissoluzione del codice realista in un aristocratico isolamento, senza mai veramente confondersi con i compagni di strada più giovani di lui, che pure in certi casi sarebbero stati felici di prenderlo a modello e che, se talvolta lo fecero, finirono per attribuirgli intenzioni in verità a lui estranee. Se il poeta e autore di prose memoriali avrebbe lasciato al Novecento una lezione fondamentale per modernità e grandezza, non così potrà dirsi del romanziere, che, pur avendolo tanto forzato, o suggerito l'impressione di farlo, non sarebbe riuscito a oltrepassare il copioso dispudio dell'Ottocento (cfr. Praz 1968, pp. 416-417).

52 Titolo e contenuto già del noto intervento napoletano *Il romanzo futuro* (d'Annunzio 1892). Tuttavia, le modalità dell'auspicata nuova forma di romanzo saranno meglio enunciate o, per così dire, teorizzate due anni dopo, nella dedica-prefazione del *Trionfo della morte* a Francesco Paolo Michetti (1894): «Avevamo più volte insieme ragionato», scriveva d'Annunzio all'amico-pittore, «d'un ideal libro di prosa moderno che - essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta - armonizzasse tutte le varietà del conoscenza e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita - sensuale sentimentale intellettuale - di un essere umano collocato nel centro della vita universale» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 639).

Bibliografia

- Algardi, Zara Olivia (1978). *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*. Padova: CEDAM.
- Allievi, Tito (1937). «1837-1887». In: Forcella, Roberto (1937), *D'Annunzio 1887*. Firenze: Sansoni, pp. 71-73.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Botta, Gustavo (1912). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: X. Terza aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 10 (4), pp. 257-263; 10 (6), pp. 423-430.
- Chiara, Piero (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: A. Mondadori.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio - Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Croce, Benedetto (1904a). «Note sulla Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX: VII. Gabriele d'Annunzio». *La Critica*, 2 (1), pp. 1-28; 2 (2), pp. 85-110.
- Croce, Benedetto (1904b). «Note sulla Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX: Saggio di una bibliografia d'annunziana». *La Critica*, 2 (3), pp. 169-190.
- Croce, Benedetto (1909a). «Reminiscenze e imitazioni nella Letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX. Introduzione». *La Critica*, 7 (3), pp. 165-167.
- Croce, Benedetto (1909b). «Reminiscenze e imitazioni nella Letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX. Noterella polemica alla questione metodica». *La Critica*, 7 (6), 1909, pp. 424-432.
- Croce, Benedetto (1910). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: II. Aggiunta alle "fonti dannunziane"». *La Critica*, 8 (1), pp. 22-31.
- Croce, Benedetto (1911). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: VIII. Seconda aggiunta alle fonti dannunziane». *La Critica*, 9 (6), pp. 413-420.
- Croce, Benedetto (1913-1914). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: XIII. Quarta aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 11 (6), pp. 431-440; 12 (1), pp. 15-25.
- Culcasi-Gugenheim, Lucia (1959). «Guy de Maupassant considerato come fonte letteraria di Gabriele d'Annunzio». *Quaderni dannunziani*, 16-17, pp. 524-537.

- D'Annunzio, Gabriele (1892). «Il romanzo futuro». *La Domenica di don Marzio*, 31 gennaio.
- De Michelis, Eurialo (1963). *D'Annunzio a contraggenio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Dostoievsky, Th. (1884). *Le crime et le chatiment*. Traduit du russe par Victor Derely. 2 voll. Paris: Plon. Trad. it.: Dostoievski, F (1889). *Il delitto e il castigo (Raskolnikoff): Romanzo*. 2 voll. Milano: Flli Treves.
- Dostoïevsky, Th. (1886). *Krotkaïa*. Traduit du russe par E. Halpérine. Paris: Plon & Nourrit. Trad. it.: Dostoievski, F (1889). *Krotkaia*. Napoli: Luigi Pierro.
- Duplessy, Lucien (1897). «Maupassant source de Gabriele d'Annunzio». *Mercure de France*, 1^{er} décembre.
- Forcella, Roberto (1926). *D'Annunzio: 1863-1883*. Roma: Fondazione Leonardo per la cultura italiana.
- Forcella, Roberto (1928). *D'Annunzio 1884-1885*. Roma: Fondazione Leonardo.
- Forcella, Roberto (1936). *D'Annunzio 1886*. Firenze: Sansoni.
- Forestier, Louis (éd.) (1974). *Maupassant, Guy de: Contes et Nouvelles*, vol. 1. Préface d'Armand Lanoux; introduction de Louis Forestier; texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris: Gallimard.
- Giacon, Maria Rosa (1985). «D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel *Piacere*». *Studi novecenteschi*, 30, pp. 209-273.
- Giacon, Maria Rosa (1992). *Al fondo della perdita 'innocenza': Le 'invenzioni' di Tullio Hermil*. In: Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara (a cura di), *Dal Piacere all'Innocente = 150 Convegno nazionale* (Chieti - Penne, 15-16 maggio 1992). [Pescara], Edgars.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro; Caliaro, Ilvano (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Il Piacere*. Introduzione di Pietro Gibellini; prefazione e note di Ilvano Caliaro. Milano: Garzanti.
- Giuriati, Domenico (1903). *Il plagio*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Green, Stuart P. (2002). «Plagiarism, norms, and the limits of theft law: Some observations on the use of criminal sanctions in enforcing intellectual property rights». *Hastings Law Journal*, 54 (1), pp. 167-242.
- Jeandillou, Jean François (éd.) (2003). *Nodier; Charles: Questions de littérature légale*. Édition établie, présentée et annotée par Jean François Jeandillou. Paris: Libraire Droz.
- Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Lumbroso, Albert (1905). «Maupassant et les plagiats de G. D'Annunzio». In: Id., *Souvenirs sur Maupassant: Sa dernière maladie, sa mort*. Rome: Bocca, pp. 519-543.

- Lumbroso, Alberto (1902). *Scaramucce e avvisaglie: Saggi storici e letterari di un bibliofilo*. Con una lettera di Alessandro d'Ancona. Frascati: Tip. Tuscolana.
- Maynial, Édouard (1904). «Guy de Maupassant et Gabriele d'Annunzio: De la Normandie aux Abruzzes». *Mercure de France*, 4 novembre.
- Mazzoni, Guido (1884). «Gabriele d'Annunzio, *Il libro delle vergini*». *Rivista critica della Letteratura Italiana*, 1 (2).
- Mirandola, Giorgio (1970). «La "Gazzetta Letteraria" e la polemica dannunziana (1882-1900)». *Lettere Italiane*, 3, pp. 299-324.
- Monari, Alberto (2005). «Il plagio letterario» [online]. *KULT Underground*, 122. <http://www.kultunderground.org/art/17225> (2012-02-20).
- Nodier, Charles (1812). *Questions de littérature légale: Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres: Ouvrage qui peut servir de suite au dictionnaire des anonymes et à toutes les bibliographies*. Paris: Barba.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *Gabriele d'Annunzio: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pasquali, Giorgio (1968). *Stravaganze quarte e supreme*. In: Id., *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni.
- Peron, Gianfelice; Andreose Alvisè (a cura di) (2008). *Contrafactum: Copia, imitazione, falso = Atti del 320 Convegno interuniversitario* (Bresanone/Brixen, 8-11 luglio 2004). Padova: Esedra.
- Petit, André (1911). *Étude sur la Convention de Berlin de 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques : Le point de vue littéraire* [thèse pour le Doctorat]. Paris: Faculté de Droit de l'Université de Paris.
- Pilo, Mario (1896). «Plagio e collaborazione: A proposito della polemica dannunziana». *Gazzetta Letteraria*, 20 (10).
- Pitollet, Camille (1920). «Le Rossignol de M. Gabriele d'Annunzio». *Langues Romanes*, 40.
- Pouillet, Eugène (1879). *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*. Paris: Marchal & Billard.
- Praz, Mario (1968). *D'Annunzio e la cultura europea*. In: *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori, pp. 403-417.
- Salierno, Vito (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*. Lanciano: Carabba.
- Sangsue, Daniel (1989). «Les vampires littéraires». *Littérature*, 75, pp. 92-111.
- Schultz, Mark F. (2006). «Copynorms: Copyright and social norms». In: Yu, Peter K. (ed.), *Intellectual property and information wealth: Issues*

- and practices in the digital age*, vol. 1. Westport; London: Praeger, pp. 201-236.
- Thibaudet, Albert; Dumesnil, René (éd.) (1936). *Flaubert, Gustave: Œuvres*, vol. 1. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard.
- Thovez, Enrico (1895). «La farsa del Superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 19 (49).
- Thovez, Enrico (1896a). «L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio». *Gazzetta Letteraria*, 20 (1).
- Thovez, Enrico (1896b). «I fondi segreti del Signor D'Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento». *Gazzetta Letteraria*, 20 (3).
- Thovez, Enrico (1896c). «Le briciole del superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 20 (9).
- Thovez, Enrico (1909). «Il ragionamento di Don Ferrante». *La Stampa*, 19 luglio.
- Thovez, Enrico (1910). *Il Pastore, il Gregge e la zampogna: Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*. Napoli: Ricciardi.
- Thovez, Enrico (1921). *L'Arco di Ulisse: Prose di combattimento*. Napoli: Ricciardi.
- Tolstoï, Comte Léon (1887-1891). *La guerre et la paix: Roman historique*. Traduit avec l'autorisation de l'auteur par une russe. 3 voll. Paris: Hachette et C.ie. Trad. it.: Tolstoi, conte Leone (1891). *La guerra e la pace: Romanzo storico*. Con prefazione di M. de Vogüé. 4 voll. Milano: Treves.
- Tolstoï, Comte Léon (1885). *Anna Karenine: Roman traduit du russe*. 2 voll. Paris: Hachette. Trad. it.: Tolstoi, conte Leone (1887). *Anna Karenine: Romanzo*. Con uno studio di Domenico Ciampoli sui romanzi russi. 2 voll. Milano: Elli Treves.
- Tolstoï, Léon (1890). *La sonate à Kreutzer*. Paris: A. Lemerre. Trad. it.: Tolstoi, Leone (1891). *La sonata a Kreutzer*. Milano: Treves.
- Toscano, Emilio (1896). «Altri furti letterari del signor D'Annunzio». *Gazzetta Letteraria*, 20 (6).
- Tosi, Guy (1968). «D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor». *Studi francesi*, 34, pp. 18-38.
- Tosi, Guy (1978). «Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli». *Italianistica*, 7 (1), pp. 20-44.
- Tosi, Guy (1979). «D'Annunzio et *La faute de l'abbé Mouret*». *Quaderni del Vittoriale*, 3 (14).
- Tosi, Guy (1985). «L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio». In: Martin-Gistucci M.G. (sous la direction de), *Paul Bourget et l'Italie: Publié à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Paul Bourget*. Genève: Slatkine, pp. 173-201.
- Tosi, Guy (1978a). «Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli». *Quaderni del Vittoriale*, 2 (9), pp. 5-26.

- Tosi, Guy (1978b). «Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: de l'*Isottèo* au *Piacere*». *Rivista di letterature moderne e comparate*, 31, pp. 22-53.
- Tosi, Guy (éd.) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérold: Correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi. Paris: Denoël.
- Uriel (1882). «Gabriele d'Annunzio: *Terra Vergine*». *Capitan Fracassa*, 3 (123).
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1886). *Le Roman russe*. Paris: Plon.
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1895). «La Renaissance Latine: Gabriel d'Annunzio: poèmes et romances». *Revue des Deux Mondes*, 65 (127), pp. 187-206.
- Yu, Peter K. (ed.) (2006). *Intellectual property and information wealth: Issues and practices in the digital age*. 4 voll. Westport; London: Praeger.