

## D'Annunzio fruitore di musica a Venezia

Lara Sonja Uras

(Docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Sassari)

**Abstract** Through an examination of the correspondence, published and unpublished, the comparison of the press of the time with the biography and literary production of d'Annunzio, it is possible to know which music he listened to and comprehend his relationships with important musicians during his stays in Venice. This overview of sources can offer useful elements to understand musical references present in the literary works of d'Annunzio. In Venice, early music sacred and profane coexists – like a counterpoint – with contemporary and folk music, the sounds of war combined with the city's sounds and silence. In Venice there are plenty of organists and organ music; the city gets «resonant like a huge organ», as the musical instrument described in the manuscript entitled *Chiomazzurra*, conserved by the poet and signed R. Bossi: an «arciorgano» with seven thousand glass pipes reminiscent of the fable told in *Il fuoco*. The organ becomes the favourite musical instrument, prevails like a *basso ostinato* in the poet's life, conducts a «thematic function» in his literary 'polyphony' to become, sometimes, 'leitmotif' in his train of thoughts.

**Keywords** Bossi Marco Enrico. D'Annunzio Gabriele. Early Music. Folk Music. Organ Music. Venice.

Per delineare un quadro della musica ascoltata da Gabriele d'Annunzio, degli incontri con i musicisti, dei generi e degli autori preferiti nei suoi soggiorni veneziani è utile fare riferimento a carteggi già pubblicati, ad alcuni ancora inediti e raffrontare la stampa dell'epoca con la biografia del poeta e le fonti letterarie.<sup>1</sup>

Sui giorni da lui trascorsi a Venezia nel 1887 e nei mesi del 1894 e sull'anno successivo ci sono pervenute scarse informazioni di carattere musicale. Per averne di importanti dobbiamo aspettare il 1897, grazie all'amicizia del poeta con l'organista e compositore Marco Enrico Bossi, «l'organista dalle mille anime», direttore del Liceo musicale di Venezia dal 1895 al 1902. Un musicista-studioso impegnato in un'operazione di ri-creazione di un'estetica aristocratica della musica, tesa all'esaltazione

1 Ringrazio Giordano Bruno Guerri, presidente della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera per avermi concesso la visione e l'utilizzo del materiale dannunziano citato nel presente lavoro, la dott.ssa Roberta Valbusa e il dott. Alessandro Tonacci responsabili della Biblioteca e dell'Archivio del Vittoriale per la gentilezza con cui mi hanno aiutata nella non sempre facile ricerca dei documenti e l'amica Mariangela Calubini per i preziosi consigli. Ringrazio inoltre l'amico M° Andrea Macinanti per avermi fatto conoscere la figura e l'opera di Marco Enrico Bossi.

delle memorie comuni della nazione e alla riscoperta di un repertorio funzionale al consolidamento del nuovo Stato. Bossi diviene dunque agli occhi del poeta l'«alto signore dei suoni», di suoni raffinati perché antichi,<sup>2</sup> degni di rappresentare l'Italia nell'operazione di riscatto della sua cultura. Conosciuto a Napoli nel 1892 (Lanocita 1943), l'organista suona presso l'istituto musicale veneziano per d'Annunzio ed Eleonora Duse

la *Fuga di Sant'Anna*, di Bach. (Il piccolo Renzo voltava le pagine sul leggio, mentre il padre suonava al piano; e la Duse passeggiava nervosamente, elettrizzata da Bach, fra un'estremità e l'altra dell'aula). D'Annunzio si svegliava dall'ipnosi della fuga tripartita, subito dopo l'ultima nota e, lamentoso, chiedeva Frescobaldi: *'La Toccata per l'Elevazione, ti prego'*. (Lanocita 1943)<sup>3</sup>

Gli antichi Bach e Frescobaldi assumono per il poeta tutto il fascino dell'inattuale,<sup>4</sup> dato che «la grandezza di un'opera non si misura al numero dei suffragi che l'accolgono ma sì bene all'impulso ch'ella determina in rari spiriti chiusi» (d'Annunzio 1977, p. 224), e se Bach, al pari di Wagner, è sovranazionale, Frescobaldi diventa il simbolo di una virtù italica funzionale alla strategia di consolidamento di un'Italia ancora incerta nella sua coesione culturale.

Ma anche l'aristocratico e «dilettante» di musica Benedetto Marcello, simbolo della Venezia del primo Settecento, è presente in questi anni con la *Sinfonia dell'Arianna* sia nel *Taccuino X* del 1896 (d'Annunzio 1976a, p. 134) sia nel *Fuoco*. La dettagliata struttura del brano che compare in essi, difficilmente potrebbe derivare da una reale conoscenza della partitura originale da parte del poeta; ciò ha fatto ipotizzare a Ivanos Ciani che la descrizione della partitura sia dovuta a suggerimenti che d'Annunzio avrebbe avuto da parte «di un musicista da individuare, forse, nella cerchia degli amici di Angelo Conti» (Ciani 1982, p. 41).<sup>5</sup> Credo non si possa

2 Riguardo all'interesse dannunziano per la musica antica particolarmente utile è il lavoro di Renato Meucci 2001, 2002. Si veda inoltre l'importante contributo di Gian Paolo Minardi 2008 e Gianni Oliva 2013.

3 Il Liceo musicale ha sede a palazzo Pisani dal 1897, ma il nuovo organo sarà collocato in una sua sala solo un anno dopo e collaudato nel 1900. Forse per tale motivo l'organista suona per la coppia su un pianoforte. Cfr. Verardo 1977, p. 58.

4 Si veda Ritter Santini 1986, p. 210: «Negli ultimi anni del secolo in cui Gabriele d'Annunzio ed Eleonora Duse rappresentavano la loro avventura erotica ed estetica, la modernità era la non-conformità al proprio tempo, il fascino dell'inattuale». Adriana Guarnieri Corazzol 2009, p. 476 ricorda che «durante le prove Eleonora invitava gli attori a 'rievocare dentro di sé', al momento di una certa battuta, la tal frase di Beethoven oppure a 'cercare di intonar(s)i a quel tale passo di Bach'». Si veda Signorelli 1955, p. 79.

5 Sulla figura di Angelo Conti si veda Oliva 2002 e Conti 2000, oltre a Ricorda 1993, 1991.

tuttavia escludere l'eventuale apporto di Bossi, il quale, pur non rientrando tra le frequentazioni di Conti, in qualità di direttore del Liceo musicale è all'epoca innegabilmente una via privilegiata per l'accesso alla musica antica veneziana.

Nell'ottobre del 1897 il musicista esegue al pianoforte per il poeta e l'attrice la sua partitura de *Il cieco* su testo di Pascoli. L'attrice si commuove e d'Annunzio la ammira «sinceramente» (Mompellio 1952, p. 135).<sup>6</sup> Nello stesso mese Bossi ne informa Pascoli: «Entrambi, e del poemetto e della musica, ne hanno riportato una grande impressione. La Duse l'ha voluto sentire 5 volte di seguito [...], all'ultima piangeva!».<sup>7</sup> Sappiamo anche dell'esistenza di un biglietto di ringraziamenti di quest'ultimo indirizzato a Bossi per la «gioia sublime» donatagli e di un altro, unito ad esso, inviato dalla Duse a seguito di un'audizione organistica offertale a Venezia nel 1901 (Mompellio 1952, p. 194 n.). Inoltre nella stessa città la coppia chiede all'organista di far eseguire come preludio a una rappresentazione del *Sogno d'un mattino di primavera* un'ouverture di Beethoven.<sup>8</sup>

Presso il Vittoriale degli Italiani si conserva un interessante manoscritto intitolato *Chiomazzurra (leggenda lagunare)*,<sup>9</sup> che testimonia il sodalizio artistico tra il compositore e il poeta. Firmato da Renzo Bossi, figlio dell'organista, e suddiviso in quattro quadri, narra di Zani, maestro vetraio di Murano, il quale fa il voto di costruire «in onore di Nostra Donna» un «arci-organo meravigliosamente armonioso, dalle settemila canne di vetro». Perché questo breve lavoro è inviato a d'Annunzio? Gli organi con migliaia di canne sono spesso presenti nelle immaginazioni letterarie di d'Annunzio (nel *Piacere* fa scrivere a Maria Ferres, di un organo di 7000 canne e di altri simili strumenti tra cui quello di un monastero di Catania, d'Annunzio 2005a, pp. 207-208),<sup>10</sup> ma in questo caso la favola ci rimanda al *Fuoco*. Èffrena racconta infatti alla Foscarina di un arciorgano di settemila canne, del vetraio Dardi Seguso e della cattura del venticello Ornìtio (nel documento sopraccitato Ornìtio diviene Chiomazzurra). Dardi fatto prigioniero Ornìtio se ne innamora, innescando così la gelosia della propria amante Perdianza che, al momento dell'esecuzione musicale con

6 L'esecuzione del lavoro per baritono solista, coro misto a sei voci e orchestra, avviene a Venezia nella primavera del 1898.

7 Lettera del 23 ottobre 1897 in Macinanti, Vannoni 2012, p. 42; riportata anche in Simionato 2006, pp. 687-688.

8 Lettera da Venezia del 3 novembre 1911 di Marco Enrico Bossi a Giovanni Tebaldini. Cfr. al riguardo Mompellio 1952, p. 194.

9 Fascicolo Renzo Bossi, Archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera (d'ora in poi I-GARvi), Archivio Generale, XXI, 5.

10 Riguardo all'organo catanese si rimanda a Antonino Gandolfo 1931, in cui l'autore parla dell'organo di tremila canne di San Nicolò l'Arena.

l'arciorgano, gettatasi in acqua e trascinata verso lo strumento, si incastra nella sua delicata struttura e ne provoca il danno (d'Annunzio 1989a).<sup>11</sup> Per questa favola Gino Damerini (1992, pp. 72-74)<sup>12</sup> sostiene che d'Annunzio si ispiri alla figura di Giuseppe Barbini, un organaro del Seicento appartenente ad una famiglia di vetrai muranesi di cui parla l'abate Vincenzo Zanetti nella sua *Guida di Murano* (1866).<sup>13</sup> Se è forse troppo azzardato ipotizzare che la favola dell'arciorgano sia di Marco Enrico Bossi e che quindi la versione di Gardone sia quella che, trascritta da Renzo, ispira d'Annunzio nella stesura di quella del *Fuoco*, tuttavia si può supporre che il documento possa essere la copia di una nuova versione della storia ideata da Marco Enrico in vista di una collaborazione con il poeta in un periodo antecedente a quello di Cargnacco e che sia stato trascritto e inviato successivamente a d'Annunzio da Renzo alla morte del padre.

Sui primi anni veneziani abbiamo importanti informazioni dai *Taccuini*: le sonorità della città e la musicalità diffusa della *Notte lunare* del 1896 nella «bocca del Canalazzo», i suoni dei musicisti e dei cantori sulle barche (d'Annunzio 1976b, p. 43),<sup>14</sup> ma anche il salmodiare mattutino dei canonici di San Marco (pp. 23-24) o sempre nella basilica, nel 1897, ma al tramonto, le prove di un coro che torneranno nel *Fuoco* (d'Annunzio 1976a, p. 217),<sup>15</sup> come pure le campane della basilica che danno «il segno della Salvezza angelica» con un «rombo possente» che si dilata e propaga «lontano verso la laguna infinita» (d'Annunzio 1989a, p. 219). Anche i rumori sono oggetto di riflessione quando ad esempio «si trasformano in voci espressive» e Venezia si fa «sonora come uno smisurato organo» (p. 354).

Una sirena, dei canti e dei gridi animali sono contrappuntisticamente accostati dal poeta nei suoi appunti: «l'urlo lamentoso d'una sirena», il «cantare lento» dei ricoverati nell'isola della «Follia», che nel *Fuoco* diviene «un canto di voci femminili» dal «ritmo volgare e allegro», ma pur «triste come le più tristi cose della vita» (p. 404)<sup>16</sup> e «il grido dei gabbiani

11 Nel *Fuoco* la Foscarina frantumerà per gelosia il calice di vetro di Murano donatole.

12 Sulla figura di Damerini in relazione a d'Annunzio si veda Rusi 2000.

13 Per una interessante analisi e conseguente interpretazione delle fonti della favola in relazione all'abate Zanetti e su alcune imprecisioni del Damerini si veda Giacomini 2009. Nel romanzo *Forse che sì forse che no* d'Annunzio farà ricordare alla protagonista femminile Isabella la vicenda di Ornithio.

14 Appunti che il poeta riutilizzerà sia per il *Fuoco* che per il *Notturmo*.

15 Cfr. Gabriele d'Annunzio (1989a, p. 395), in questo contesto la Foscarina si sostituisce a d'Annunzio ascoltando «addossata alla porta della Cappella ov'è il Battistero» le prove dei coristi.

16 Si veda nel *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)* (Cimini 2004, p. 395) la lettera di d'Annunzio a Hérelle da Venezia del 17 giugno 1896: «Jer l'altro, festa di Sant'Antonio, pel Canal Grande, presso Rialto, passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie [...]. Ho

ridibondi» (d'Annunzio 1976b, p. 61). E se altrove «i sibili rauchi delle *sirene*» possono farsi «dolci come suoni di flauti» (d'Annunzio 1976a, p. 216), a volte un solo sibilo, «l'ululo singolare che s'ode sul Canale nelle sere di gran vento», diventa «un gemito, come una implorazione iterata» (p. 218).

La musica popolare nella versione veneziana da battello affascina il poeta che invece, non troppi anni prima, evitava perfino di tornare a Pescara in alcuni giorni per paura di imbattersi nella locale banda musicale.<sup>17</sup> Forse proprio Venezia permette a d'Annunzio di avvicinarsi alla musica popolare, di capirne il significato e il valore, fino a fargli affermare, nel periodo fiumano e negli anni di Cargnacco, che «la canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo» e che «la melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari», gli pare «la più profonda parola su l'Essenza del mondo» (d'Annunzio 1977, p. 110). Tuttavia nell'episodio della «bella Ninetta» del *Fuoco* «la canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera», *Do beni vu ghavé*, è aristocraticamente rifiutata dal protagonista quale «vera anima di Venezia», la quale si rivela piuttosto nel silenzio (d'Annunzio 1989a, pp. 275-277).<sup>18</sup>

Negli anni del primo conflitto mondiale le sonorità dell'organo e il suo repertorio ritornano ancora prepotentemente nell'arte e nella vita dannunziane. Il contributo alla conoscenza di essi dato da Marco Enrico Bossi, unitamente al recupero della musica antica italiana da parte del poeta, può considerarsi un fondamentale apporto al processo di unificazione culturale dell'Italia.<sup>19</sup>

In questi anni l'organista Goffredo Giarda, docente presso il Liceo musicale, è uno degli esecutori più amati dal poeta.<sup>20</sup> In un pomeriggio estivo alla Casetta rossa, d'Annunzio sente provenire da palazzo Pisani i suoni di una *Canzone* di Frescobaldi, giunto nel salone dei concerti fa la conoscenza di Giarda, lo ascolta suonare e gli esprime con convinzione l'idea che «senza Frescobaldi, Bach non sarebbe stato» (Damerini 1992, p. 175).<sup>21</sup>

trovato 'motivi' meravigliosi. [...] Vado a fare una visita nell'isola tragica della Follia: a San Clemente, di là della Giudecca».

17 Si veda la lettera di d'Annunzio a Vittorio Pepe del 1° febbraio 1884, riportata in Incagliati 1923 e in Lualdi 1968, pp. 375-376. Sulle canzoni da battello e il *Fuoco* si veda in particolare Zorzanello 1983; sulle canzoni da battello in generale si rimanda invece a Barcellona, Titton 1990.

18 D'Annunzio probabilmente ha consultato Bernoni 1872.

19 Per ulteriori informazioni riguardo al sodalizio tra d'Annunzio e Marco Enrico Bossi rimando a Uras 2012.

20 Sull'amicizia tra d'Annunzio e Goffredo Giarda si veda Gallo 1931a e 1931b.

21 Adriana Guarnieri Corazzol evidenzia che «nella sua ipotesi di un'arte antibarbara d'Annunzio invoca proprio le virtù tipiche della stirpe (chiarezza-semplificata-classicità)» (1988, p. 27).

Egli ascolta musica organistica preferibilmente alla sera, nella penombra, in un'atmosfera che possa così permettere di amplificare la sua capacità visionaria e poetica, lontano dall'affollamento del teatro, dei concerti pubblici e dei comizi, ma anche dalla folla che era stata «elemento tematico costante» del *Fuoco*.<sup>22</sup> Dopo il volo su Vienna chiede a Giarda di eseguire, dinanzi a pochi invitati, alcune pagine del *Martyre de Saint Sébastien* in memoria di Debussy, come testimonia una lettera alla contessa Anna Morosini:

domani sera martedì, il maestro Giarda sonerà l'organo per me, nella Sala del Liceo Marcello, alle nove. Vuol venire? Egli trasporterà su l'organo alcune fra le pagine più patetiche del mio 'San Sebastiano' intonato da Claudio Debussy. Saremo pochissimi, in oscurità e in silenzio.<sup>23</sup>

Fa di seguito dono a Giarda di una copia del suo *San Sebastiano* con dedica all'«organista squisito e potente in memoria di una evocazione del Martire saettato» (Gallo 1931b).

La contessa Morosini, con un'altra lettera è invitata ad ascoltare in un concerto notturno il «grande Organo» intonare «con diecimila canne la Sua gloria»,<sup>24</sup> e un'altra missiva alla «Sorella della Musica» ci informa che una sera i soffiatori di mantici scioperano e che quindi un concerto è rimandato ad un'altra notte.<sup>25</sup> Infatti, per eliminare l'inconveniente dell'interruzione della corrente elettrica in caso di incursioni aeree e della conseguente sospensione dei concerti, il poeta giunge al Liceo accompagnato da soldati che impiega in caso di necessità nell'azionare la ruota a mano del motore:

Una sera di luna egli capitò con una dama inglese vestita di bianco. L'organista aveva appena incominciato la *Toccata dorica* di Frescobaldi per la Elevazione, quando le sirene e le guardie aeree lanciarono i segnali di allarme. Il brano, sospeso per l'interruzione della corrente, fu tosto ripreso con l'ausilio dei mezzi di fortuna. D'Annunzio se lo fece ripetere ventiquattro volte di seguito, finché l'incursione non ebbe termine,

22 Sul concetto di folla si rimanda a Giachino 1991, p. 197. Un trafiletto anonimo di un giornale non identificato datato 11 aprile 1929, custodito nell'archivio ritagli del Vittoriale, riporta un articolo della *Revue de Paris* in cui si legge ciò che anni prima d'Annunzio aveva detto a Henry Bordeaux: «avete mai sentito l'organo a quest'ora? La sera è l'ora dell'organo».

23 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con solo indicato «lunedì», con il motto «SEMPER ADAMAS' PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30473).

24 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30477).

25 Lettera ad Anna Morosini, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30444).

mentre la compagna britannica si torceva di disperazione e di spavento, sperduta come una fantasma nella penombra di un angolo del salone, rischiarato di tratto in tratto dalle esplosioni dei proiettili lanciati in cielo dalle guardie contraeree. (Damerini 1992, pp. 175-176)

L'organo è anche presente nella prosa del 1917 *Della decima musa e della sinfonia decima*, in cui ritorna «Francesco Cieco in punto di toccare l'organo portatile», l'amato arnovista Francesco Landini come appare rappresentato nel Codice Squarcialupi (d'Annunzio 1958a, p. 580). Ritorrerà ancora nel 1920, nella prosa *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume* con la minuziosa descrizione dell'incisione realizzata da Adolfo de Carolis che ritrae la veneziana Luisa Baccara, la cui testa «campeggia in una selva di canne diseguali come quelle dell'organo di Maestro Cieco» (d'Annunzio 1958b, p. 586). Qui i suoni iniziali di «un grande corale di Sebastiano Bach» sono «come il fondamento di una cattedrale» e la tastiera di un pianoforte diviene «sinfoniale» quando «dal corpo supino dello strumento nasce la visione d'una selva di canne» e, attraverso «le corde coricate», l'«arte severa» rivela «l'anima dell'organo» (pp. 591-593).<sup>26</sup>

Fra le tante figure di compositori antichi presenti nella vita dell'abruzzese e citati nelle sue opere, quella di Palestrina spicca fra tutte. Amata già dagli anni romani, ritorna pure nell'ultimo soggiorno veneziano, principalmente grazie all'attività concertistica di monsignor Raffaele Casimiri.<sup>27</sup>

Una cronaca musicale apparsa nella *Gazzetta di Venezia* del 16 agosto 1919 ci informa di un concerto tenuto nella basilica marciana dalla Società Polifonica Romana. In attesa di partire per gli Stati Uniti, i coristi diretti da Casimiri eseguono a cappella un programma palestriniano comprendente tra l'altro la messa parodia a cinque voci *O admirabile commercium* e alcuni mottetti ugualmente a cinque voci (S.M. 1919, p. 3).<sup>28</sup> L'ascolto del concerto veneziano, preceduto da un'altra serata musicale a Roma presso la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra,<sup>29</sup> protago-

26 Si veda al riguardo Crotti 2013, pp. 67-86.

27 Raffaele Casimiri nel 1919 fonda la Società Polifonica Romana (un anno prima aveva dato alle stampe *Giovanni Pierluigi da Palestrina, nuovi documenti biografici*) e nel 1929 darà avvio ai *Monumenta Polyphoniae Italicae* e nel 1938 all'*opera omnia* del Palestrina (di cui condusse a termine ben quindici volumi). Su Casimiri e la Società Polifonica Romana a partire dal primo dopoguerra può essere utile De Rensis 1961, pp. 93-102.

28 Si veda Solmi 1945, pp. 214-215, che riportata una lettera del 20 agosto 1919 del poeta al capitano degli arditi Giovanni Host-Venturi, in cui d'Annunzio si rammarica che questi non abbia ascoltato il concerto palestriniano, perché se l'avesse fatto «avrebbe oggi del cuore tutti gli spiriti della vittoria». Si dice sicuro, inoltre, che «nel giorno del combattimento» udrà «sopra la terra di Fiume, risonare la grande armonia delle cinque voci dispari 'Exultate Deo adjutori nostro'».

29 Il 9 luglio 1919 il poeta è a Roma per pronunciare nel campo di Centocelle *L'ala d'Italia è liberata* e il giorno successivo ascolta Casimiri, in occasione dell'apertura dell'aula acca-



nisti gli stessi cantori e le musiche di Palestrina, ispirano a d'Annunzio la stesura della *Meditazione* del 16 agosto intitolata *Il Vittoriale* (d'Annunzio 1958c),<sup>30</sup> in cui vengono descritte le suggestioni provocate dalla musica cinquecentesca. In particolare il concerto veneziano produce in d'Annunzio riflessioni intorno ad un uditorio «umile», in cui i vecchi inclinano «verso la musica l'orecchio duro» restando «immobili, con le labbra serrate, con lo sguardo invetrito, quasi che fissassero la morte». Un «miracolo» musicale «abbagliante» che una volta cessato, sottolinea d'Annunzio, lascia ritornare il silenzio: «Anche il sole si ritrasse. Rimase lo spirito del canto, nella Basilica vacua» (d'Annunzio 1958c, pp. 659-660).

In una lettera del 20 agosto il poeta si scusa con Casimiri per non poter essere presente sulla nave che salpando da Venezia porterà in tournée «la più bella ambasceria del genio italico», aggiungendo che se permane «qualche traccia della stupida calunnia che ci rappresenta come un popolo vano di mandolinisti e di chitarristi, con qualche meraviglia sarà udita la grande testimonianza del nostro titanico Palestrina!». Non essendoci «al mondo una voce più maschia, una fede più impetuosa, un più patetico interprete del dramma sacro», non v'è «una più potente espressione della 'volontà di vittoria'» e ciò dice di aver «tentato di dimostrare» nelle sue recenti pagine letterarie.<sup>31</sup>

I brani autobiografici riportati nel *Notturmo* ci danno molte informazioni sulle audizioni musicali del poeta, trovando riscontro in diverse sue missive. Nei giorni dell'immobilità e in quelli della convalescenza a seguito dell'incidente aereo, presso la Casetta rossa tra gli ascolti ci sono Alessandro Scarlatti, Mozart e il Beethoven del *Trio* op. 70 n. 1 in re maggiore detto *degli Spiriti*, ma anche autori più recenti: nel 1916 in occasione di una visita di Maurice Barrès rinuncia ad un'operazione all'occhio, ma non ad un concerto con brani di Cèsar Franck e Maurice Ravel. Abbiamo una conferma della serata da una lettera di Ugo Ojetti alla moglie: «Ottima musica - scrive questi - ma... la guerra?».<sup>32</sup>

Il pianista Giorgio Levi gli suona Frescobaldi,<sup>33</sup> ma anche musica per due pianoforti con Gino Tagliapietra<sup>34</sup> o con la moglie di quest'ultimo, Hilda,

demica della Scuola Superiore di Musica Sacra.

30 In riferimento alla *Meditazione* del 16 agosto 1919 si veda d'Annunzio 1976b, p. 349.

31 Lettera riportata in Bartocci 1989, pp. 57-58 e anche in Vitali 1999, p. 415. Su d'Annunzio e Casimiri rimando inoltre a Uras 2008, p. 78.

32 Lettera del 17 maggio 1916, riportata in Ojetti 1957, p. 96.

33 Su Giorgio Levi si vedano anche le pagine di Damerini 1961.

34 Su Gino Tagliapietra si veda Girardi 1994 e Zanetti 1985, p. 139.



anche lei pianista,<sup>35</sup> ed è chiamato dal poeta ad accompagnare cantanti come il soprano Alice Zeppilli, moglie del violoncellista Giuseppe Alberghini. È invitato anche ad ascoltare musica scritta da Tagliapietra ed eseguita dallo stesso autore e a recarsi con questi ad un appuntamento notturno per una «serenata» nel Giardino degli Spiriti; in particolare gli esegue una novità musicale: la produzione pianistica di Aleksandr Skrjabin (il compositore in Italia è ancora poco conosciuto, ma su di lui, tra il 1914 e il 1915, aveva già scritto il critico Giannotto Bastianelli, autore tra l'altro di una sonata per pianoforte *Natura morta: In morte d'Alessandro Scriabine*). Il pianista diviene così «il rivelatore di Scriabine», «il consolatore del cieco inerte», «il ritmico compagno dell'animo», «il trasmettitore dei sortilegi di Scriabine».<sup>36</sup>

Di certo l'idealismo magico dell'autore russo, la sua concezione spaziale della musica, il suo *Clavecin à lumiere* e il *Prometeo o Poema del fuoco* del 1911 influenzano le riflessioni intorno alle sensazioni cromatiche innescate nell'occhio del poeta a causa dell'incidente aereo e riportate con dovizia di particolari nel *Notturmo*, amplificando l'opposizione tra buio e luce in quella che è stata definita una «tentata estetizzazione dell'ombra» nella fase 'notturna' (Bigongiari 1988):<sup>37</sup>

Nell'insonnio il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggiera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro. [...] Il preludio di Scriabine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera. [...] La musica è come il sogno del silenzio. [...] Il silenzio non sogna più la musica: è compatto, immobile, nemico. Attendo il suono dell'Angelus come una salvezza. (D'Annunzio 1995, pp. 148, 150)

35 Lettera di Hilda Montecchi Tagliapietra a Gabriele d'Annunzio, 25 marzo 1917 (I-GARvi, Archivio Generale). Nella missiva non si cita il titolo del brano, ma quasi sicuramente si tratta di *Ad heroum majorem gloriam*, scritto da Tagliapietra tra il 1914 e il 1918.

36 Bastianelli criticherà i testi poetici del *Notturmo* dedicati dal poeta a Skrjabin, ritenendoli superficiali, cfr. Bastianelli 1922. Si veda inoltre De Angelis 1991. Su Skrjabin e d'Annunzio si rimanda a Cappello 1991, pp. XLVIII-XLIX, dove l'autore evidenzia che «la centralità di Scriabine è anche e soprattutto tematica, nel senso che quella struttura circolare, anzi a spirale che ha il *Notturmo* [...] ci richiama alla mente la musica skrjabiniana fatta proprio di incisi musicali che si ripetono, in un continuo assemblaggio di ossessivi ritorni come in una 'danza delirante', secondo la definizione che Skrjabin stesso diede alla sua sesta sonata».

37 Negli anni Trenta ci si interesserà a queste esperienze luminose in relazione al cinema, come da parte di Archita nell'articolo «Il cinema futuro: La musica trasformata in colore» (Archita 1935), riportato con lo stesso titolo in *Il Popolo di Roma* del 18 luglio 1935. Su notizie riguardo a esperimenti intorno al legame suono-colore nell'Italia del primo Novecento cfr. Sorge 1984.

Le sonorità che lo circondano sono cupe e il violoncellista Alberghini si alterna a Levi suonandogli «una giga, una corrente, una gagliarda» interrotta a metà dall'«ululo lugubre della sirena seguito dal colpo di cannone» (p. 273). Così le sonorità della città sono colte dal poeta nella quotidianità del vivere e trasposte sulla pagina scritta. I suoni della guerra si intersecano a quelli di una suite e si alternano ai silenzi su cui il poeta ritorna a ragionare sia nelle lettere sia nel romanzo, dove, come sottolinea Giorgio Pestelli, «anche il silenzio è modulato, ha una consistenza concreta, non è un vuoto» (1991, p. 280). Esso è ad esempio quello del canale che «è come un fiume santo» in cui «non s'ode voce, né tonfo di remo, né romore alcuno», ma dove ad un tratto la quiete è lacerata dall'«ululo della sirena d'allarme» (d'Annunzio 1995, p. 280). Ma il silenzio può essere anche inquieto come quello «antelucano» che non gli «dà pace» (p. 283), oppure, alla sera, anticipatore di 'sacre' sonorità: «Le campane tacciono, ma l'aria sembra fremere nell'attesa del loro suono angelico» (p. 301). Le stesse campane possono, però, divenire suono angoscioso: «di tutte le voci del paesaggio sonoro del *Notturmo*, quelle respinte sono le monotone, il suono fisso delle campane, il canto del merlo [...] anche la goccia d'acqua della cannella che perde diventa una tortura» (Pestelli 1991, p. 289).<sup>38</sup>

Ritornando a Skrjabin, tra gli invitati ad ascoltare i suoi *Preludi* e i *Poemi* c'è anche la contessa Morosini;<sup>39</sup> l'«ansia di Alessandro Scriabine», lontana «dalla serenità e dal gioco dei settecentisti», come le scrive il poeta in una lettera,<sup>40</sup> ritorna anche nei *Taccuini* del gennaio 1917, quasi come un «enigma», in cui si può forse rintracciare un'allusione all'*Enigma* op. 52 n. 2 dell'autore russo (d'Annunzio 1976a, pp. 917-918),<sup>41</sup> in un periodo a partire dal quale il poeta si indirizza sempre più verso lo studio del mondo non visibile ed esoterico.<sup>42</sup>

Giorgio Levi è spesso affiancato da un gruppo da camera costituito da soldati, che si riunisce «anche più volte al giorno» per suonare nello studio adiacente alla stanza dell'infermo: i violinisti Attilio Crepax e Saracini, il violista Bondi e il già citato violoncellista Alberghini. Se «lo spazio riservato alla musica nel *Notturmo* è piuttosto esiguo, con pochi riferimenti a composizioni precise e a nomi di autori; tuttavia, appena sotto la superfi-

38 Su differenze e connessioni tra la Venezia del *Fuoco* e quella del *Notturmo*, simile quest'ultima «a puro fondale, inerte scenario di morte, cenere, silenzio» si veda Mutterle 1991, p. 55.

39 Cfr. la lettera ad Anna Morosini, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI», 20 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30460).

40 Lettera ad Anna Morosini, con il motto «SEMPER ADAMAS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE, 18 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30459).

41 Sul rapporto d'Annunzio-Skrjabin cfr. Verdi 1989.

42 Sull'interesse di d'Annunzio per l'esoterismo si veda Mazza 2008.

cie, si muove una moltitudine di situazioni, impressioni ed emozioni sonore, con allusioni e legami più o meno espliciti a figure, idee, oggetti musicali» e «il testo scelto, una volta messo sulla pagina, entra in circolazione come una ricorrenza tematica» (Pestelli 1991, pp. 279, 281). Ciò vale in particolare per l'amato Beethoven, sul quale tuttavia il poeta appunterà nel *Libro segreto*: «passa dal più significativo dei temi alla prolissità intollerabile degli sviluppi» (d'Annunzio 1977, p. 222).

Le caleidoscopiche sensazioni visive, già sollecitate dall'ascolto di Skrjabin, sono generate anche dall'ascolto del *Trio degli Spiriti*. Cieco e quindi «condannato a vedere sempre» (d'Annunzio 1995, p. 109), d'Annunzio ne individua e analizza i dialoghi tra gli strumenti. L'oculista Giuseppe Albertotti studia le pagine del romanzo per indagare, insieme a lui, le leggi che legano l'ascolto della musica alle percezioni cromatiche e luminose. Renata, la figlia del poeta, racconta che «ad ogni frase melodica» udita dal padre corrisponde nell'occhio ferito un dolore che si ripete «esattamente col ripetersi della frase» e che i «continui fenomeni luminosi» si manifestano in «figure fantastiche» (Gravina 1997, p. 90). Il *Trio* rimarrà tra le composizioni preferite di d'Annunzio che ne parlerà perfino in una lettera a Mussolini in relazione ad un'esecuzione al Vittoriale.<sup>43</sup>

Appena gli è permesso uscire dalla Casetta rossa si reca ad ascoltare concerti. Nel 1917 il Liceo musicale sospende l'attività ma egli, in accordo con il comando militare marittimo e con il comitato di assistenza civile, vi organizza ugualmente serate musicali di cui suggerisce il programma. Tra gli interpreti vi è ancora Marco Enrico Bossi e vi sono altri organisti (Oreste Ravanello e Goffredo Giarda che egli ascolta «immobile e fisso» e senza distrazione, Gravina 1997, p. 131), il quartetto della Casetta rossa, la cantante Toti dal Monte e Ugo Levi in veste di pianista (Damerini 1992, p. 176).

La musica beethoveniana può affiancarsi alla musica antica italiana e francese: nel 1918 il poeta stila una pagina a seguito di un concerto tenuto il 26 maggio proprio presso il Liceo in cui, a fianco del *Trio degli Spiriti*, compaiono Nicola Porpora e François Couperin. Annota che la musica da camera non può essere considerata «come una semplice tregua», poiché «lo spirito della musica, di là dalle sue forme tradizionali, di là dalle sue mutazioni secolari, di là dall'antico e dal nuovo, ripete ai combattenti [...] la parola vittoriosa del martire glorificato dal fuoco di Tiziano» (d'Annunzio 1976b, p. 313).<sup>44</sup>

Dal diario della figlia sappiamo che una sera di giugno si reca insieme a lei ad un concerto a Palazzo Contarini del Zaffo (Gravina 1997, pp. 116-

43 Lettera di d'Annunzio a Mussolini del 16 febbraio 1924, riportata in De Felice, Mariano 1971, p. 88. Si veda anche Chiesa 1989, p. 90. Presso il Vittoriale si conserva un'incisione discografica del *Trio* eseguita da Alfredo Casella, Alberto Poltronieri e Arturo Bonucci.

44 Troviamo traccia di questo concerto anche in alcune pagine dei *Diari di guerra*, cfr. d'Annunzio 2002, pp. 518-520.

118). Nella *Licenza* la serata diviene quella famosa dei «sonatori capel-luti di Giorgione» e della ricerca dell'eco lungo la Sacca della Misericordia insieme ad «una cantatrice dalla voce duplice» (d'Annunzio 2005b, pp. 1048-1049).

Sappiamo inoltre del baritono Giuseppe Kaschmann<sup>45</sup> che d'Annunzio fa cantare sotto il ponte di Rialto e di Mezio Agostini, direttore del Liceo musicale, di cui ascolta interamente, in una lunghissima audizione privata al pianoforte, la vecchia opera *America* scritta nel 1904 e mai rappresentata.<sup>46</sup>

Nel *Notturmo* in particolare si ricorda della «musica leggera» del 'Caffè Orientale' ma anche del «canto degli ubriachi» (d'Annunzio 1995, p. 23).

Il 9 marzo 1916 il poeta ascolta al pianoforte il *Sogno d'un tramonto d'autunno* musicata dal giovane Gian Francesco Malipiero.<sup>47</sup> L'audizione ha «luogo in una piccola pensione a San Moisé», ma «l'orribile stanza e il pessimo pianoforte» indispongono il musicista che pare suoni «malissimo»; ciò non impedisce a d'Annunzio «di apprezzare l'opera, di discuterla e di lodarne le pagine migliori» (Damerini 1992, pp. 173-174). Malipiero e d'Annunzio si ritrovano con una certa assiduità in situazioni serene, ad esempio nelle escursioni in gondola, o insolite, come nel caso delle esecuzioni pianistiche davanti al trampoliere Evandro,<sup>48</sup> o altre volte tristi come quando il compositore lo informa della malattia di Debussy,<sup>49</sup> l'«aereo inventore» sulla cui morte il poeta scriverà: «Non so immaginare sopra lui quel che pesa e suggella. L'epigramma greco, che invoca la leggerezza della terra coprente, conviene alla sua sensualità senza carne. Credevo che non sarebbe morto prima di me» (d'Annunzio 1958b, p. 595).

Nel 1917 d'Annunzio ringrazia il giovane musicista per alcune sue composizioni («La malinconia profonda delle Sue 'Asolane' è rimasta in questa piccola stanza dove scrivo»),<sup>50</sup> mentre intanto, proprio su richiesta dello stesso Malipiero, si impegna in uno dei suoi ricercati progetti artistici: la prefazione alla raccolta *I classici della musica italiana*.<sup>51</sup>

45 Si veda Damerini 1992, p. 171.

46 Cfr. la lettera di Mezio Agostini a Gabriele d'Annunzio, 9 marzo 1919 (I-GARvi, Archivio Generale, V, 1). Su Mezio Agostini rimando a Uras 2008, pp. 74-75.

47 Si veda Tosi 1991. Sulla misteriosa vicenda del *Sogno di un tramonto d'autunno* rimando a Uras 2008, p. 84.

48 Sull'episodio del tarabuso Evandro si veda Antongini 1938, pp. 257-259.

49 Sul dolore di d'Annunzio per la malattia di Debussy si veda Malipiero 1966, p. 268.

50 Lettera del 16 febbraio 1917 riportata in Bianchi 1997, pp. 56-57.

51 Su *I Classici della Musica Italiana* si veda Malipiero 1968.

A partire dal 1916, tra la documentazione più rilevante vi è il carteggio dannunziano con Olga Levi Brunner. Musicista per diletto, la giovane triestina si prodiga insieme al marito Ugo in esecuzioni strumentali e vocali che spaziano dal XVI al XX secolo.<sup>52</sup> È tuttavia soprattutto d'Annunzio a trattare di musica («mi piacerebbe di scrivere musica di parole», le confida),<sup>53</sup> mentre le lettere di Olga riguardano per lo più questioni amoro-se. Le missive ci informano sui vari autori e repertori ascoltati dal poeta: canzonette del Cinquecento,<sup>54</sup> *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e *l'Orfeo* di Monteverdi, sonate settecentesche di Giovanni Benedetto Platti, Haendel,<sup>55</sup> sinfonie beethoveniane eseguite a quattro mani al pianoforte e ancora il *Trio degli Spiriti*, Schumann,<sup>56</sup> il *Barbiere di Siviglia* di Rossini,<sup>57</sup> *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, melodrammi (la *Norma* di Bellini), Wagner,<sup>58</sup> Raynaldo Hahn, ma anche musica popolare (ad esempio con strumenti siciliani) e canzoni di guerra (come quelle intonate dal poeta Théodore Botrel).<sup>59</sup> Ovviamente non mancano Debussy, «l'aereo Fauno meriggiano»<sup>60</sup> (con *l'Après-midi d'un faune* e *Saint Sébastien* e brani per

52 Per il carteggio con Olga Levi si veda d'Annunzio 2005c.

53 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «IO HO QUEL CHE HO DONATO», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27021).

54 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27107).

55 Lettera a Olga Levi, datata 27 - la data funebre - III - 1918, con il motto «SUFFICIT ANIMUS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE, (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26536).

56 Lettera a Olga Levi, 1° ottobre 1916, con il motto «PER NON DORMIRE», (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26310).

57 Al riguardo il poeta scrive: «mi sono travestito da borghese, e ora vado a sentire il Barbiere di Siviglia cantato da Rosa Catena e dall'avvocato Freund cav. Guido. [...] tornerò verso mezzanotte; e verrò a cantare sotto il balcone di San Vidal una canzone del Maestro Tirindelli», in lettera a Olga Levi, s.d. con solo indicato «mercoledì» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26854). Come sottolinea Lucia Vivian, nella sua raccolta di lettere sopraccitata, Rosa Catena è il nome di un personaggio che si ritrova nella novella *La vergine Orsola*; in ogni caso all'epoca era attiva la cantante Maria Freund.

58 «Il canto di Sigmund e quello di Brunehilde» da *Die Walküre* in lettera a Olga Levi, s.d. con solo indicato «1917» con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26329), ma anche il *Tristano* per cui si veda come esempio la lettera a Olga Levi, 28 febbraio 1918, con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26506).

59 Lettera a Olga Levi, s.d., con il motto «IO HO QUEL CHE HO DONATO», s.d. (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 27004).

60 Lettera a Olga Levi, datata 27 - la data funebre - III - 1918, con il motto «SUFFICIT ANIMUS» PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26536).

voce e pianoforte) e Skrjabin<sup>61</sup> con il suo «tormento profondo».<sup>62</sup> Olga esegue anche qualche «pezzo 'facile'» del moderno Stravinskij.<sup>63</sup>

Spesso il poeta informa Olga su ciò che va a sentire nei concerti o a teatro, in alcune occasioni le detta interi programmi di serate musicali da tenersi nel palazzo di San Vidal e a volte ella si reca a suonare e cantare presso la Casetta rossa. Ritorna nuovamente la musica per organo, spesso unita al canto, nei concerti notturni al Liceo musicale.<sup>64</sup> La invita ad ascoltare Agostini, ma anche «un pianista di alto stile» di cui tace il nome e sull'esecuzione del quale non sa scriverle altro che ha eseguito «musica pessima».<sup>65</sup> Sappiamo di Italo Montemezzi che in due giornate successive gli suona al pianoforte la *Nave*, «con tanta foga» – stando a quando dice Damerini – da avere a fine esecuzione i polpastrelli sanguinanti (1992, p. 174).<sup>66</sup> Gino Tagliapietra, invece, gli espone il progetto di un «libro didattico», ma lo delude per una «consolazione» musicale che non arriva se non nella forma di alcune pagine poco interessanti e di un pezzo di Listz già sentito al Liceo.<sup>67</sup>

Dal carteggio tra d'Annunzio e Tagliapietra sappiamo in particolare di alcune composizioni dedicate da questi al poeta: *Tre pezzi per pianoforte* del 1918 (di cui si conserva al Vittoriale il manoscritto de *Il presepio*)<sup>68</sup> e *Fiume Poema Sinfonico per orchestra*. Quest'ultimo lavoro, ispirato certamente al musicista dagli incontri con d'Annunzio nella Casetta rossa, è probabilmente terminato nel 1922; inviato con dedica da Hilda Tagliapietra a Luisa (Baccara) il 5 aprile 1974, risulta a tutt'oggi inedito.<sup>69</sup>

61 L'«appassionato» XVII Preludio suonato da Ugo. Lettera a Olga Levi, 22 settembre 1916, «Comando della Terza Armata Zona di guerra» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26305).

62 Lettera a Olga Levi, 18 marzo 1919, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26765).

63 Lettera a Olga Levi, 18 aprile 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26788).

64 Lettera a Olga Levi, s.d., con solo indicato «mercoledì», con il motto «PER NON DORMIRE» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26856).

65 Lettere a Olga Levi del 21 marzo 1919, con il motto «ARDISCO NON ORDISCO» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26769) e sempre a Olga Levi del 22 marzo 1919 con il motto «ARDISCO NON ORDISCO» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26770).

66 Su Montemezzi e d'Annunzio rimando anche a Uras 2008, p. 78.

67 Lettera a Olga Levi, 18 dicembre 1918, con il motto «SQUADRA DI SAN MARCO TI CON NU, NU CON TI» (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 26715).

68 Lettera di Gino Tagliapietra a Gabriele d'Annunzio, «Capo d'anno 1919» (I-GARvi, Archivio Generale) e lettera dello stesso a Gabriele d'Annunzio, 15 giugno 1924, (I-GARvi, Archivio Generale).

69 Si veda fascicolo Tagliapietra e, dello stesso compositore, la lettera a Gabriele d'Annunzio del 29 dicembre 1922 (I-GARvi, Archivio Generale).

Molte altre informazioni di carattere musicale le abbiamo dal carteggio con Luisa Baccara<sup>70</sup> e dalle lettere di altri corrispondenti in cui si parla della pianista veneziana, conosciuta nel 1919 in casa di Ugo e Olga Levi. In quell'occasione la Baccara suona al pianoforte vari brani, tra cui una Sonata di Ferdinando Gasparo Turrini<sup>71</sup> e il 20 agosto riceve dal poeta «un libretto» che egli intende come «un tentativo di trattato di armonia» (d'Annunzio 2003a, p. 22). Come evidenzia Adriana Guarnieri

d'Annunzio possiede dunque o arriva presto a possedere il patrimonio simbolico, ereditario e acquisito, di una sua inequivocabile musica *mundana*. Ma non sembra accontentarsene, sembra cioè non riconoscerla; e insegue la musica come pratica e disciplina: grammatica, lessico, organici. Vincola senza necessità al possesso di quella «musica segreta» l'esigenza di acquisire, in tutte le loro estensioni, la musica *humana* e quella *instrumentalis*. [...] In merito alla musica egli si comporta, in breve, come chi occupi abusivamente una carica e voglia disperatamente mostrare di esserne degno, di avere la competenza richiesta. (Guarnieri Corazzol 1990, p. 58)

La Baccara esegue per il poeta musica antica<sup>72</sup> e contemporanea; suona il pianoforte anche su una «peata di cantori», mentre egli la segue su una gondola (d'Annunzio 2003a, p. 26). Il 29 agosto suona anche per i suoi compagni aviatori nella Casetta rossa (p. 25) e il 9 del mese successivo è invitata da d'Annunzio ad un pranzo di Ida Rubinstein (che danzerà su musica di Florent Schmitt) anche per intonare «il canto eroico» (p. 30) che l'indomani riproporrà per alcuni membri della Brigata Sardegna (p. 31).<sup>73</sup> L'inno è *Fuori i barbari!*, scritto nel 1915 per voce e pianoforte da Mario Castelnuovo-Tedesco su testo del fratello Ugo e a cui d'Annunzio dà nuovi versi in vista di un'esecuzione da tenersi a Fiume il 16 ottobre, con un coro di mille soldati.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Una significativa raccolta di lettere tra i due si trova in d'Annunzio 2003a. Su Luisa Baccara si veda Crotti 2011.

<sup>71</sup> Si veda quanto dice la stessa Baccara in Mariano 1977, p. 33.

<sup>72</sup> Lettera ad Anna Morosini, con il motto «'SEMPER ADAMAS' PRIMA SQUADRIGLIA NAVALE IL COMANDANTE», 21 agosto 1919 (I-GARvi, Archivio Personale, inv. 30466), in cui il poeta invita la contessa, per l'anniversario del bombardamento di Pola, a sentire la Baccara suonare tocche antiche.

<sup>73</sup> La Rubinstein tiene il pranzo presso l'hotel Danieli e danza in segno augurale per l'impresa di Ronchi; si veda al riguardo quanto dice Gino Damerini 1992, p. 252 e anche Depaulis 1995, p. 230.

<sup>74</sup> L'inno, con sottotitolo *Canto patriottico*, fu composto a Firenze il 23 maggio 1915 e stampato nel 1916. Si veda Savona, Straniero 1981, pp. 60-61 oltre a Castelnuovo-Tedesco 2005a, p. 108 e, dello stesso autore, 2005b, p. 664. Si veda inoltre Pizzetti 1915, p. 774. Sull'inno



Dunque anche i canti di guerra diventano interessanti (nel 1919 riceve l'omaggio dei *Canti di soldati* da parte di Vittorio Gui):<sup>75</sup>

Riconosco una canzone di guerra. Ora tutto il canale echeggia. Chiudo le palpebre. Il coro è rosso nella mia visione coperta. Mi sollevo, mi chino verso la vetrata. Vedo tre grandi peate rimorchiate da una barca a vapore. Sono cariche di reclute che gridano e cantano andando verso la trincea lontana. (d'Annunzio 1995, p. 257)

Negli ultimi mesi veneziani è però ancora l'organo a imporsi nei rimandi letterari, nei carteggi e come un basso ostinato nella vita stessa del poeta, divenendo a volte quasi un tema musicale a cui si affianca quello della musica antica, tanto da creare con esso una struttura contrappuntistica.

Ricordando la cattedrale di Reims nella *Licenza* scriverà:

Udii un lungo schianto. E il custode si fece al limitare della Porta maggiore e mi chiamò. Una granata aveva colpito il grande organo, aveva ucciso il gran corpo sonoro. La selva delle canne appariva tuttavia intatta. [...] Raccolsi una scheggia di quel legno impregnato d'armonia, e rimasi in ascolto. (d'Annunzio 1989b, p. 981)

L'organo, indagato nelle sue origini storiche già nei *Taccuini* del 1906-1907 (d'Annunzio 1976a, pp. 482-483), ritorna dunque come strumento prediletto con «funzione tematica» nella 'polifonia' letteraria di d'Annunzio, a volte perfino come 'motivo conduttore' in alcuni suoi ragionamenti:<sup>76</sup>

a vicenda la mia vita si dissolve e si riserra: è una nube ed è un nucleo. Ho fatto di tutto me la mia casa; e l'amo in ogni parte. Se nel mio linguaggio la interrogo, ella mi risponde nel mio linguaggio. Le sue chiavi sono come i registri dell'organo. Aprire e chiudere è variare l'intonazione e la tempera. (d'Annunzio 1977, p. 136)

modificato da d'Annunzio e cantato anche dalla Baccara a Fiume cfr. d'Annunzio 1958b. La lunga prosa del 1920 è riportata anche in d'Annunzio 2003b.

<sup>75</sup> *Canti di soldati*, raccolti da Piero Jahier, armonizzati da Vittorio Gui, 1919.

<sup>76</sup> Sul concetto di *Leitmotiv* nell'opera dannunziana si veda Guarnieri Corazzol 1990.

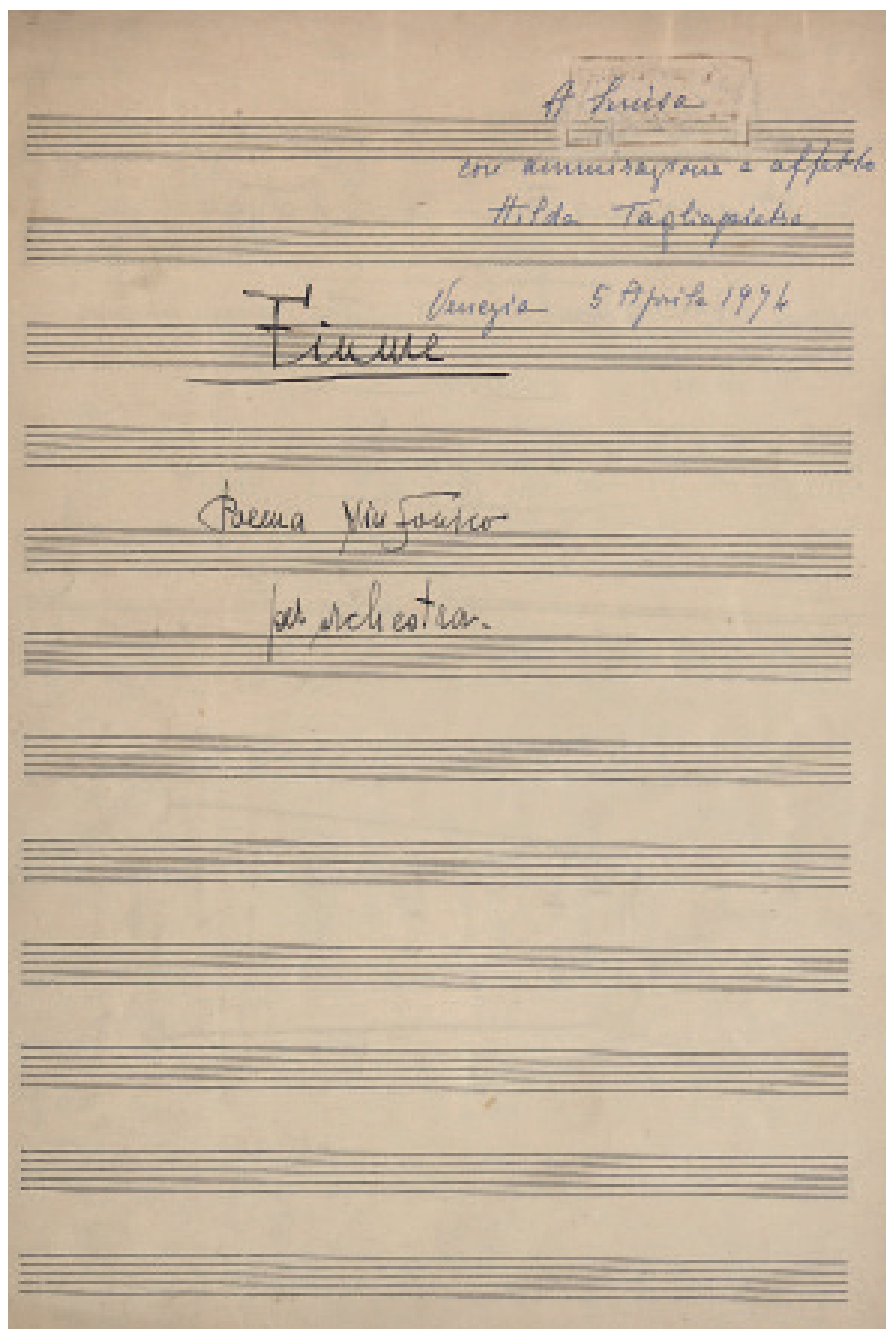


Figura 1. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

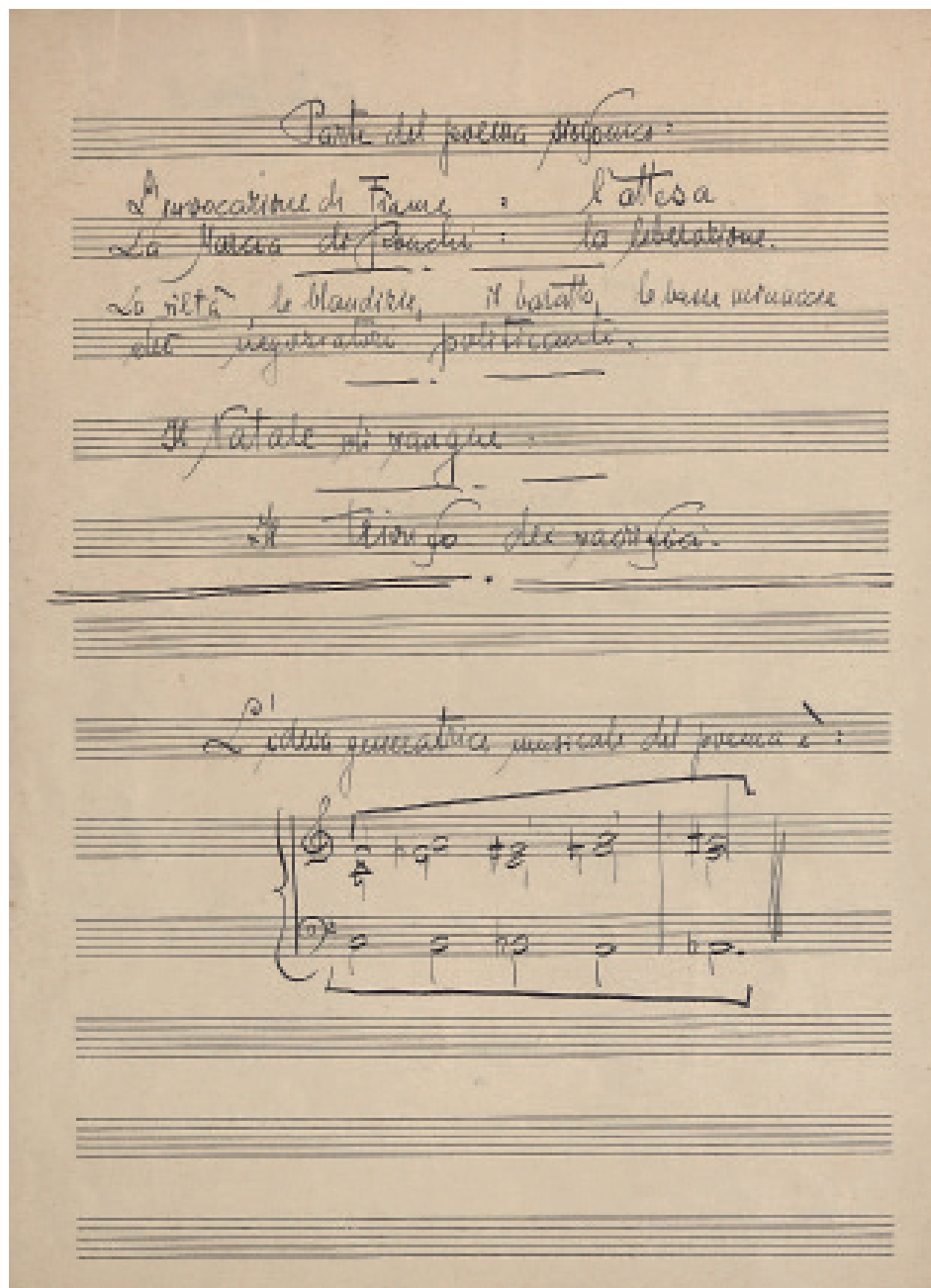


Figura 2. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

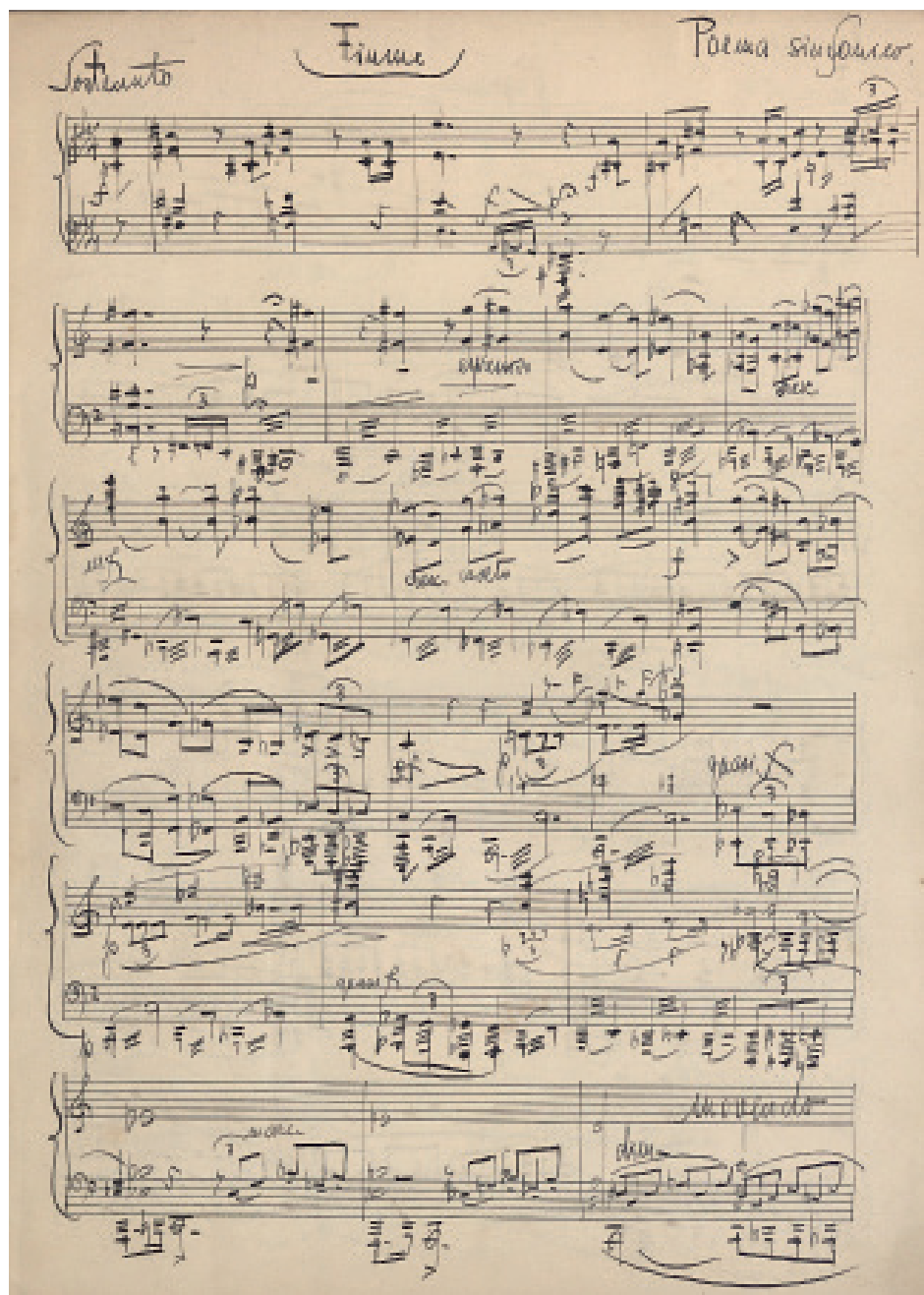


Figura 3. Alcune pagine del manoscritto Fiume Poema Sinfonico per orchestra di Gino Tagliapietra (I-GARvi)

Così negli anni Trenta parlerà di sé e della propria vita, quando abbandonata ormai la Casetta rossa, amatissimo luogo di accoglienza di musicisti e musicofili, un'altra «casa» sarà consacrata alla musica, dove «in un oscuro recesso» il poeta, «Maestro Cieco» e 'veggente', farà incidere le parole segrete «EGO SUM GABRIELE QUI ASTO ANTE DEOS- ALTIBUS DE FRATRIBUS UNUS OCULEUS- POSTVORTAE ALUMNUS-ARCANI DIVINI MINISTER- HUMANAE DEMENTIAE SEQUESTER- VOLUCER DEMISSUS AB ALTO- PRINCEPS ET PRAECO» (Antongini 1938, p. 814).

## Bibliografia

- S.M. (1919). «Musica in San Marco». *Gazzetta di Venezia*, 16 agosto, 172(226).
- Antongini, Tom (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Archita (1935). «Il cinema futuro: La musica trasformata in colore». *Il Giornale d'Oriente*, 27 agosto.
- Barcellona, Sergio; Tilton, Galliano (a cura di) (1990). *Canzoni da battello, (1740-1750)*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bartocci, Aldo (1989). «D'Annunzio Mons. Casimiri e la musica sacra». *Studi e documentazioni*, giugno, pp. 57-60.
- Bastianelli, Giannotto (1922). «L'ultimo musicista di G. d'Annunzio». *Il resto del Carlino*, 8 gennaio.
- Bernoni, Giuseppe (1872). *Canti popolari veneziani*. Venezia: Fontana-Ottolini.
- Bianchi, Chiara (1997). *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*. Clusone: Ferrari.
- Bigongiari, Piero (1988). «D'Annunzio e la funzione della luce». In: Valesio, Paolo (a cura di), *D'Annunzio a Yale = Atti del Convegno* (Yale University, 26-29 marzo 1988). *Quaderni dannunziani*, 3(4), pp. 143-150.
- Cappello, Angelo Piero (1991). «D'Annunzio tra Wagner e Skrjabin. Dal Trionfo della morte al Notturmo». *Rassegna dannunziana*, 19, maggio 1991, pp. xlvi-l.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario (2005a). *Una vita di musica: un libro di ricordi*. A cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis. Fiesole: Cadmo.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario (2005b). *Catalogo delle opere: composizioni, bibliografia, filmografia*. A cura di James Westby, introduzione di Mila De Santis. Fiesole: Cadmo.
- Chiesa, Renato (1989). «La musica nel d'Annunzio notturno». In: Ledda, Elena; Bassi, Adriano (a cura di), *D'Annunzio e la musica = Atti del Convegno internazionale di studio* (Gardone Riviera, Milano 22-23 ottobre 1988). Salò, pp. 79-91.

- Ciani, Ivanos (1982). «Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica». *D'Annunzio la musica e le arti figurative. Quaderni del Vittoriale*, luglio-ottobre, 34(35), pp. 38-57.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Conti, Angelo (2000). *La beata riva. Trattato dell'oblio*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Crotti, Ilaria (2011). «Dalla parte di lei. Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio». In: Arban, Adriana; Bisutti, Francesca; Celotti, Maria; Mildonian, Paola (a cura di), *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Venezia: Antiga, pp. 155-171.
- Crotti, Ilaria (2013). *Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara*. Pisa; Roma: Serra.
- D'Annunzio, Gabriele (1958a). «Della decima musa e della sinfonia decima». In: «Le faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 570-585.
- D'Annunzio, Gabriele (1958b). «Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume». In: «Le faville del maglio. Il compagno dagli occhi senza cigli». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 586-599.
- D'Annunzio, Gabriele (1958c). «Il Vittoriale. Meditazione del 16 agosto 1919. In: Il libro ascetico della giovane Italia». In: *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. 1. Milano: Mondadori, pp. 653-662.
- D'Annunzio, Gabriele (1976a). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1976b). *Altri taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1977). *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1989a). «Il Fuoco». In: Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1989b). «Licenza». In: Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). «Notturmo». Introduzione di Pietro Gibellini, prefazione e note di Elena Ledda. Milano: Garzanti.

- D'Annunzio, Gabriele (2002). *Diari di guerra 1914-1918*. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2003a). *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*. A cura di Paola Sorge. Milano: Garzanti.
- D'Annunzio, Gabriele (2003b). «Ritratto di Luisa Baccara. La maestra». In: Andreoli, Annamaria (a cura e con introduzione di), *Gabriele d'Annunzio, scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. Milano: Mondadori, pp. 1331-1339.
- D'Annunzio, Gabriele (2005a). «Il Piacere». In: Andreoli, Annamaria (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005b). «Licenza». In: Andreoli, Annamaria (a cura di), *Prose di Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005c). «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian, prefazione di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1961), «D'Annunzio inedito (Le 'ore di studio' musicali di Venezia e i 'Ricerari' per 'Alilievi')». *Quaderni Dannunziani*, 20-21, pp. 841-854.
- Damerini, Gino (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore.
- De Angelis, Marcello (a cura di) (1991). *Giannotto Bastianelli. Gli scherzi di Saturno Carteggio 1907-1927*. Lucca: LIM.
- De Felice, Renzo; Mariano, Emilio (a cura di) (1971). *Carteggio d'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*. Milano: Mondadori.
- De Rensis, Raffaello (1961). *Musica vista. Dal primo Novecento a oggi*. Milano: Ricordi.
- Depaulis, Jacques (1995). *Ida Rubinstein Une inconnue jadis célèbre*. Paris: Honoré Champion.
- Gallo, Giannino Omero (1931a). «I piedi di Giarda all'organo hanno raggiunto la velocità di un ladro». *Giornale di Sicilia*, 14 aprile.
- Gallo, Giannino Omero (1931b). «L'organista di d'Annunzio». *Roma*, 8 gennaio.
- Gandolfo, Antonino (1931). «Figure e paesi dei 'Vicerè'». *L'Italia letteraria*, 20 settembre, p. 1.
- Giachino, Monica (1991), «La 'Chimera occhiuta' e la 'parola dominatrice': la folla nel 'Fuoco'». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 187-208.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Girardi, Maria (1994). «Gino Tagliapietra». *Diastema*, 4(9), pp. 34-44.
- Gravina, Renata (1997). *Il 'Notturmo' della Sirenetta*. A cura di Ilaria Crotti. Padova: Programma.



- Guarnieri Corazzol, Adriana (1988). *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2009). «La cultura musicale di Eleonora Duse». In: Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture = Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore, pp. 465-479.
- Incagliati, Matteo (1923). «D'Annunzio compone musica la sua opera "Frate Sole"». *Il Giornale d'Italia*, 11 settembre.
- Lanocita, Arturo (1943). «Un film sonoro di d'Annunzio che non fu mai sullo schermo». *Corriere della Sera*, 24 maggio.
- Lualdi, Adriano (1968). «D'Annunzio musicista». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, pp. 365-398.
- Malipiero, Gian Francesco (1966). «Ariel musicus». In: *Filo d'Arianna*. Torino: Einaudi, pp. 264-271.
- Malipiero, Gian Francesco (1968). «Ariel musicus». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia, Gardone Riviera, Pescara 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, pp. 355-361.
- Macinanti, Andrea; Vannoni, Annarosa (2012). «Un amplesso di cuore. La corrispondenza fra Giovanni Pascoli e Marco Enrico Bossi». In: Mioli, Pietro (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925) = Atti dell'incontro di studi* (Bologna, 20-21 maggio 2011). Bologna: Clueb, pp. 37-59.
- Mariano, Emilio (1977). «Testi inediti della donazione Baccara». *Quaderni del Vittoriale*, 1, febbraio, pp. 31-37.
- Mazza, Attilio (2008). *D'Annunzio orbo veggente*. Pescara: Ianieri.
- Meucci, Renato. «D'Annunzio e la musica antica». *Hortus musicus*, 2(5), gennaio-marzo 2001, pp. 86-87; 2(6), aprile-giugno 2001, pp. 64-65; 2(7), luglio-settembre 2001, pp. 92-94; 3(9), gennaio-marzo 2002, pp. 82-83; 3(10), aprile-giugno 2002, pp. 78-79.
- Minardi, Gian Paolo (2008). «D'Annunzio e la musica antica». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 21-32.
- Mompellio, Federico (1952). *Marco Enrico Bossi*. Milano: Hoepli.
- Mutterle, Anco Marzio (1991). «'Il Fuoco' e le altre prose veneziane». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 45-59.
- Ojetti, Ugo (1957). *D'Annunzio amico maestro soldato. 1894-1944*. Firenze: Sansoni.

- Oliva, Gianni [1979] (2002). «Angelo Conti 'dolce filosofo'». In: *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Venezia: Marsilio, pp. 153-176.
- Oliva, Gianni (2013). «Il romanzo veneziano di d'Annunzio e la tradizione musicale italiana». *Oblio. Osservatorio bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, 3(12), pp. 50-58.
- Pestelli, Giorgio (1991). «La musica del "Notturmo"». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 279-289.
- Pizzetti, Ildebrando (1915). «I canti di guerra del popolo italiano». *La Lettura. Rivista Mensile del Corriere della Sera*, 15(9), 1° settembre.
- Ricorda, Ricciarda (1991). «Il 'fervido e sterile asceta della Bellezza': Angelo Conti». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 149-169.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Rusi, Michela (2000). «Damerini biografo di d'Annunzio». *Ateneo Veneto*, 187(38), pp. 237-252.
- Savona, Antonio Virgilio; Straniero, Michele L. (1981). *Canti della Grande Guerra*, vol. 1. Milano: Garzanti.
- Signorelli, Olga (1955). *Eleonora Duse*. Roma: Gherardo Casini.
- Simionato, Giuliano (2007). *Musicisti pascoliani: Marco Enrico Bossi*. Cesena: Stilgraf (estratto da *Studi Romagnoli*, 57), pp. 687-688.
- Solmi, Arrigo (1945). *Gabriele d'Annunzio e la genesi dell'impresa adriatica*. Milano: Rizzoli.
- Sorge, Paola (1984). «La musica nell'opera di d'Annunzio». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 18(4), ottobre-dicembre, pp. 612-624.
- Tosi, Bruno (1991). «Una lettera inedita a Tito Ricordi». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 271-276.
- Uras, Lara Sonja (2008). «D'Annunzio e i musicisti italiani: scambi epistolari». In: Guarneri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli, Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Leo S. Olschki, pp. 69-105.
- Uras, Lara Sonja (2012). «Bossi 'antiquario' tramite il Vate». In: Mioli, Pietro (a cura di), *L'organista dalle mille anime. Bossi concertista, compositore, didatta (1861-1925) = Atti dell'incontro di studi* (Bologna, 20-21 maggio 2011). Bologna: Clueb, pp. 237-256.
- Verardo, Pietro (a cura di) (1977). *Il Conservatorio di musica 'Benedetto Marcello' di Venezia, 1876-1976*. Venezia: Stamperia di Venezia.
- Verdi, Luigi (1989). «D'Annunzio e Skrjabin». In: Ledda, Elena; Bassi, Adriano (a cura di), *D'Annunzio e la musica = Atti del Convegno inter-*

- nazionale di studio* (Gardone Riviera, Milano 22-23 ottobre 1988). Salò, pp. 47-78.
- Vitali, Carlo (1999). «Il Vate strizza l'occhio al musico». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3, luglio-settembre, pp. 397-429.
- Zanetti, Roberto (1985). *La musica italiana nel Novecento*, vol. 1. Busto Arsizio: Bramante.
- Zanetti, Vincenzo (1866). *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*. Venezia: Stabilimento tipografico Antonelli.
- Zorzanello, Giulio (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *Quaderni del Vittoriale*, 37, gennaio-febbraio, pp. 11-26.

