

**Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012-2015).
D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente. Prefazione
di Pietro Gibellini; introduzione e note
di Maria Rosa Giacom. Milano: BUR, 409 pp.**

Michela Rusi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Uscito nel 2012 con *Prefazione* di Pietro Gibellini e per le cure di Maria Rosa Giacom, e ristampato nel 2015 nella collana I Grandi Classici, *L'Innocente* continua il progetto editoriale della BUR di pubblicare in edizione annotata le opere di Gabriele d'Annunzio (già usciti *Il fuoco*, *Il libro segreto*, *Notturmo*, *Il piacere*, *Poesie*, *Le vergini delle rocce*). E come di un classico si può certamente parlare per questo romanzo che, rifiutato da Treves come immorale e troppo debitore a francesi e russi, d'Annunzio deve rassegnarsi a far pubblicare dapprima a puntate sul *Corriere di Napoli* (tra dicembre 1891 e febbraio 1892) e quindi in volume nell'aprile 1892 presso il napoletano Bideri. A tale sede editoriale poco prestigiosa fa però seguito, nei mesi immediatamente successivi, la pubblicazione dell'opera in lingua francese per la traduzione dell'entusiasta Georges Hérèlle, dapprima ancora a puntate sul *Temps* tra settembre '92 e marzo '93 e poi in volume nel 1893 per i tipi dell'editore Calmann-Lévy con il titolo de *L'Intrus*.

Grazie all'attenzione di lettori agguerriti quali Proust e Hoffmannsthal (che nella *Frankfurter Zeitung* a d'Annunzio dedicherà un saggio, sempre nel '93) e alle recensioni apparse sul *Figaro* e sulla *Saturday Review*, il successo dell'*Innocente* sarà dunque europeo prima che italiano, laddove invece «i nostri lividi criticonzoli» erano impreparati a comprenderlo (così lo stesso d'Annunzio nel saggio «Gabriele d'Annunzio e la sua opera» pubblicato nel dicembre 1893 su *La Tavola Rotonda* sotto la firma del prestantone Dr. Ugo Cafiero).

Classico, si diceva, può dunque senz'altro venire definito questo romanzo nel quale i legami ancora evidenti con il Naturalismo sono tuttavia in fase di scioglimento per i passi decisivi che in esso vengono compiuti sui terreni già novecenteschi dell'Io: così Gibellini (8), il quale ribadisce l'insufficiente schematismo a livello critico di distinzioni quali tradizione/innovazione e naturalismo/decadentismo, dal momento che «le acque della scrittura sono troppo mosse e mescolate per essere canalizzate» (5).

Nel suo ampio ed esaustivo saggio introduttivo, Maria Rosa Giaccon (competente dannunzianista di antica ora) ripercorre la storia compositiva dell'*Innocente* e le sue vicende editoriali, dall'iniziale rifiuto di Treves alle quattro edizioni di Bideri al ripensamento dell'editore milanese (che pubblicherà il romanzo nel 1896 inserendolo nel ciclo de I Romanzi della Rosa) a seguito dei consensi europei ma anche di quello di criminologi quali Enrico Ferri e Scipio Sighele, che in Tullio Hermil vedevano confermata l'associazione di genio, delitto e follia teorizzata da Cesare Lombroso. Di rilievo, soprattutto, è la rilettura operata da Giaccon dei materiali che compongono la fitta testura del romanzo, fra elementi presi direttamente dalla vita - soprattutto il rapporto di d'Annunzio con Barbara Leoni, vivo ancora seppure in fase di consunzione durante la stesura dell'*Innocente* - e la fitta intertestualità che lo lega alle fonti letterarie, specie russe e francesi: la annosa e vetera questione dei plagii, insomma, alla quale Giaccon ha già dedicato interventi di rilievo.

Come in filigrana, perciò, nell'*Introduzione* e nelle note al testo la curatrice rilegge i rapporti che nella scrittura di questo romanzo d'Annunzio intrattiene con quella propria (autobiografica e non) e con quella altrui (letteraria e non), in un fitto dialogo che la «straordinaria capacità di assimilazione» dell'autore «trasforma in sua propria sostanza con quel processo misterioso da cui sono uscite le più belle opere di letteratura»: così sempre lo scrittore nel saggio firmato Dr. Ugo Cafiero. E come non essere d'accordo?

Nell'analisi di Maria Rosa Giaccon, lo studio delle fonti diventa funzionale a quello della struttura del romanzo: in particolare nei paragrafi «La voce della memoria e il tempo del racconto» e «Spazio dell'interiore», la curatrice mette in evidenza alcune fra le novità in termini di tecnica narrativa che d'Annunzio apporta alla struttura del romanzo, quali ad esempio l'unificazione di voce narrante e punto di vista sotto l'egida dell'io, che come conseguenze di rilievo vedono «una grande varietà di stili» e «l'affermarsi di un ritmo narrativo propriamente regolato non dallo sviluppo dell'azione, quanto dalla funzione commentativa del protagonista» (36), il che significa distribuzione delle scansioni temporali in modi irregolari, secondo un'alternanza di tempi lunghi e tempi brevi che si libera dai vincoli ottocenteschi per obbedire in modi esclusivi alle esigenze dell'io.

Così del tempo come dello spazio, nel trattamento del quale la funzione oggettivante propria delle coordinate spaziali cede il posto ad una di ordine prettamente simbolico, «segno, all'interno, dei fantasmi mentali di Tullio, cifra, all'esterno, di un *paysage de l'âme* congenialmente predisposto ad accogliere procedimenti di liricizzazione» (40).

L'*Innocente*, afferma Giaccon, si colloca in una «fase di transizione» (40) della sua ricerca nella quale d'Annunzio adotta una «strategia corrosiva» (41) nei confronti della tradizione ottocentesca, tuttavia ancora contenuta all'interno di strutture che restano saldamente mimetiche, tant'è che il

romanzo in questione viene concordemente definito da Prefatore e Curatrice come il più leggibile dei romanzi dannunziani. A contenere le spinte eversive sollecitate dall'imminente imporsi dell'io lirico, aggiunge Giacon (che in particolare alle fonti francesi della scrittura del Pescaresc ha già dedicato saggi di acuta analisi), d'Annunzio si avvale di cellule narrative proprie dei grandi scrittori del realismo francese quali Flaubert, Zola, Maupassant, cellule che sono, ad esempio, la 'passeggiata a due', la figura del *voyeur* o dell'*espion-témoin*, la visione/ascolto alla finestra (così nel paragrafo «La funzione degli antichi maestri: Flaubert, Zola, Maupassant nell'*Innocente*»). Secondo Giacon, infatti, quest'opera viene ad esprimere una profonda contraddizione interna al d'Annunzio scrittore di romanzi, che gli deriva «dall'essere un poeta, e poeta irrefrenabilmente» (41), che perciò in quanto tale concepisce «la 'prosa di romanzo' quale autonomo, differenziato dominio della funzione poetica» (11).

Partendo dalle osservazioni di Maria Rosa Giacon e spingendole un po' in avanti, ci si può tuttavia a questo punto interrogare su quanto sia ancora proficuo ricorrere a una rigorosa distinzione fra prosa e poesia, fra 'poeta' e 'romanziero' per le ricerche in atto a livello europeo nell'ultimo scorcio di Ottocento e nei primissimi decenni del Novecento, nelle quali d'Annunzio si inserisce con consapevolezza e non certo all'ultim'ora. Ci si potrebbe limitare a ricordare la presenza delle cellule narrative sopra ricordate anche nel 'metaromanzo' rappresentato dal *Fuoco* (come lo definisce la stessa Giacon), ma restando alla produzione e alla riflessione dannunziana di questi primissimi anni Novanta, giova ricorrere, ad esempio, ai saggi sui destini del romanzo nell'ambito di una visione consapevolmente europea che lo scrittore pescaresc pubblica fra 1892 e 1893 sulle riviste napoletane *La Domenica del Don Marzio*, *Il Mattino*, *La Tavola Rotonda*. Sarebbe però sufficiente già solo richiamare ancora una volta il saggio «Gabriele d'Annunzio e la sua opera» a firma Ugo Cafiero apparso nelle pagine di quest'ultima il 17 dicembre 1893, già più volte sopra citato perché riprende in modo organico tutti i precedenti, con una visione del percorso già compiuto e di quello in atto che per l'estrema lucidità che lo caratterizza può ancora colpire il lettore dannunziano non del tutto inesperto. Vi si legge, infatti, la consapevolezza che l'*Innocente* rappresenta una fase, nella produzione dell'artista, nella quale culmina il lavoro precedente nella prospettiva di «giungere a una forma più complessa e vitale», secondo un lavoro che di necessità non può essere che «lento e metodico» e che mira a ricostruire «con *tutti i mezzi* dell'arte letteraria, la vita *totale* di un personaggio *nelle sensazioni, nei sentimenti, nelle idee*» (traggo le citazioni dal volume 2 degli *Scritti giornalistici* di d'Annunzio pubblicato nei Meridiani Mondadori nel 2003 per le cure di Andreoli e Zanetti, dove il saggio in questione si legge alle pagine 141-56; corsivi nell'originale). E se tale affermazione riprende quanto già dichiarato dallo scrittore nell'intervento «Il romanzo futuro» apparso il 31 gennaio 1892

ne *La Domenica del Don Marzio*, essa può essere utilmente agganciata alla dedica a Michetti del *Trionfo della Morte* (datata aprile 1894), dove d'Annunzio ribadisce la volontà di «fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche» e la sua «ambizione più tenace» essere quella di «concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva *moderna*» (corsivo nell'originale'. Ora, fatto salvo il necessario richiamo alla *littérature wagnérienne* teorizzata da Théodor de Wyzewa, l'intento dannunziano di esprimere nel *Trionfo della Morte* non «la continuità di una favola bene composta ma [...] la continuità di una esistenza individua manifestantesi [...] per un limitato periodo di tempo» (così d'Annunzio nella dedica del romanzo a Michetti) non può non richiamare le sperimentazioni sul romanzo relative al legame fra tempo e scrittura che saranno proprie dei capolavori dell'arte romanzesca del Novecento quali, ad esempio, quelli di Proust e Joyce, il quale peraltro non avrebbe nascosto l'importanza di d'Annunzio nella sua formazione.

Nella ricerca da parte dello scrittore di una *unità* più profonda e soprattutto 'necessaria' rispetto a quella dell'azione' intesa in senso retorico - «l'unità della *vita*: una successione cronologica ininterrotta, di piccoli fatti materiali e morali, monotona come la vita» (come d'Annunzio spiega, sempre relativamente al *Trionfo della Morte*, in una lettera del 16 novembre 1893 a Georges Hérelle; corsivo nell'originale) - consiste la ragione profonda della sua partecipazione a pieno titolo al dibattito europeo sul romanzo. Si può ancora aggiungere che all'interno di tale ricerca di un realismo più vero e profondo rispetto a quello dei meri fatti, che sia cioè un 'realismo della mente', la distinzione fra prosa e poesia viene a perdere di significato (come continueranno a dimostrare le sperimentazioni europee dei decenni successivi). Giuste le osservazioni della Curatrice e mi pare, perciò, che continuare a definire d'Annunzio come essenzialmente e squisitamente 'poeta' sia meno proficuo in termini di comprensione della sua ricerca rispetto a quanto non sia la categoria, *tout court*, di 'scrittore sperimentale', essendo il confluire successivo nella prosa di memoria e nella scrittura 'scheggiata' del *Notturmo* parte di un percorso che egli condivide con le esperienze più significative del Novecento. E come, peraltro, non riconoscere lo statuto di 'scrittore di romanzi' a un autore che alla soglia dei suoi trent'anni aveva già composto opere come *Il piacere*, *L'Innocente*, *Il Trionfo della Morte* e, si vorrebbe aggiungere 'soprattutto' il *Giovanni Episcopo*, che, fatti salvi i debiti con Dostoevskij, precorre con lampante evidenza Pirandello: non solo perché ne anticipa il relativismo, come osservato da Mutterle nella sua monografia dannunziana, ma anche perché nell'interlocuzione franta, interrogativa ed esclamativa del personaggio monologante si avverte già quella che sarà propria di molti personaggi dello scrittore siciliano nei confronti della tragica e grottesca assurdità dell'esistenza.