

## Spazio letterario/spazio stilistico Il paesaggio di 'carta' dell'*Innocente*

Maria Rosa Giacon  
(Independent Researcher)

**Abstract** We will examine the 'paper' dimension of the landscape of the novel that d'Annunzio derived from the letters to Barbara Leoni and from French sources (Flaubert, Zola, Maupassant). The *Innocente* is calibrated by a realistic inspiration, the poetical processes visible in the construction of the landscape, from the palette choices, to the syntax and the rhetorical devices.

**Sommario** 1 Fonti del romanzo e liricizzazione della prosa. – 2 Travestimenti e alchimie d'un poeta. Per una strategia dell'ambiguità. – 3 Paesaggio visivo e paesaggio acustico.

**Keywords** A Spiritual Landscape.

### 1 Fonti del romanzo e liricizzazione della prosa

Prodotto d'una fermentazione creativa composita, non priva d'interferenze con l'incompiuto *Invincibile*,<sup>1</sup> *L'Innocente* deve il nucleo della sua ideazione al motivo, notoriamente mutuato da Maupassant, dell'*infanticidio*.<sup>2</sup> Intento

1 Come attesta l'epistolario intrattenuto dal poeta con Barbara Leoni. In effetti, il 5 febbraio 1891, mentre l'*Episcopo* sta comparso a puntate sulla *Nuova Antologia*, d'Annunzio dichiara a Barbara il proprio impegno *rabbioso* a una nuova fatica (in Salierno 2008, lettera n. 729: 545). Egli non sembra, tuttavia, aver rinunciato al completamento dell'*Invincibile*, com'è vero che il 25 marzo ancora scriverà alla Leoni: «Stamani ho riletto molte pagine dell'*Invincibile*, con una commozione viva; ho anche sfogliato a lungo le *note*» (lettera n. 756: 564; corsivo nell'originale). E il 10 giugno, riferendosi a una visita a Casalbordino in compagnia del Michetti, sul medesimo «treno che portò me e te a San Vito due anni fa», egli evocava, «passando tra le due gallerie *nostre*, [...] il paradiso perduto che era tutto fiorito di ginestre, ammantato di giallo come in un capitolo dell'*Invincibile*» (lettera n. 835: 642; corsivo nell'originale). Tale oscillazione da un progetto all'altro determinerà una certa affinità d'ispirazione, con il ricorrere di particolari comuni, in taluni quadri paesaggistici dell'*Innocente* e nei primi capitoli, quelli dell'*Invincibile* appunto, del futuro *Trionfo della morte*.

2 Epicentro della storia e tra i casi più rilevanti della famosa (sin troppo) *affaire* dei plagi dannunziani: si tratta del racconto di Maupassant *La Confession*, per il quale vedasi la raccolta *Toine*, in Forestier 1974, vol. 2. Ma il campo delle letture-riletture dannunziane in tema di delitto può contare su molti altri campioni, quali lo Zola della *Terre* (1887) e della *Bête humaine* (1890), il Bourget dell'*André Cornelis* e *Le Disciple*, senza escludere Dostoevskij

alla stesura del *Tullio Hermil*, d'Annunzio ne riferiva a Barbara Leoni in una lettera del 19 maggio 1891, rammentando d'averle accennato la «tela» del suo «lungo» racconto ancora «nella gran sala di Via Gregoriana», lo stanzone (in realtà) in cui s'era trasferito alla fine del '90 dopo la separazione da Maria Hardouin.<sup>3</sup> Un riferimento dal quale si evincono due dati diversamente essenziali: l'imminente attivazione di fonti transalpine sinora non utilizzate in sede di romanzo, quanto l'importanza dal punto di vista ricostruttivo del carteggio con Barbara,<sup>4</sup> notevole zona d'incrocio testuale e meta-testuale cui, in una sorta di moto circolare, d'Annunzio attinge o cui affida i materiali della propria scrittura per poi ritrasporli, una volta affinati, nel romanzo.<sup>5</sup> Per quanto in particolare riguarda il nostro tema, il carteggio con la Leoni documenta il riversarsi nell'opera di dati naturalistici sui dintorni francavillesi, appresi e rimasti impressi nella memoria degli amanti dall'estate del 1889, quando Barbara aveva raggiunto Gabriele, allora intento alla stesura dell'*Invincibile*, nel generoso Convento di Francesco Paolo Michetti. Si pensi, nel cap. 2, alla descrizione della campagna degli Hermil trasfigurata dalla vitalità primaverile, costellata da verbi polloni e da alberi in fiore:<sup>6</sup>

Le grandi malattie dell'anima come quelle del corpo rinnovano l'uomo [...] Davanti a un arbusto fiorito, davanti a un ramo coperto di minute gemme, davanti a un rampollo nato su un vecchio tronco quasi estinto, davanti [...] alla più modesta fra le trasfigurazioni della primavera, io mi soffermavo, semplice, candido, attonito! | Uscivo spesso con mio

con *Krotkaja, Delitto e castigo* e il dramma, incentrato sul tema giusto dell'infanticidio, *La potenza delle tenebre*.

3 Cf. Salierno 2008, lettera n. 814: 625-6: «sono molto occupato col mio *Tullio Hermil* [...] Il racconto che scrivo è molto lungo [...] 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» (626; corsivo nell'originale). A breve, in data 10 giugno, il «racconto», divenuto «per naturale espansione della materia d'arte, un romanzo», verrà indicato col titolo *L'Innocente* (lettera n. 836: 644).

4 Il carteggio con la Leoni costituisce uno strumento essenziale per determinare i capisaldi della nuova complessa stesura che, presumibilmente iniziata nel marzo-aprile 1891, sappiamo completata nei primi giorni dell'agosto successivo, avendo d'Annunzio inoltrato in data 5 agosto il manoscritto dell'*Innocente* a Emilio Treves. L'ultima esplicita menzione a Barbara sulla materia del romanzo è quella del 16 luglio (in Salierno 2008, lettera n. 871: 671), dalla quale si evince che l'autore ha composto l'episodio del battesimo di Raimondo (cap. 38), in tal modo ormai avviandosi alla conclusione della storia (cap. 51).

5 Tale il caso del celebre episodio dell'«Usignuolo» (cap. 9), la cui composizione appare scandita dalle lettere del 4, 6, 9, 18, 19, 23 aprile, del 2, 6 maggio, del 1, del 6 e 16 giugno: si veda Salierno 2008, 39.

6 Per *L'Innocente*, cf. Andreoli, Lorenzini 1988.

fratello al mattino [...] | Andavamo per i campi senza mèta [...] Spesso, nel cammino, egli s'arrestava per osservare una pianta. Le sue mani virili erano d'una delicatezza estrema quando toccavano le piccole foglie verdi in cima ai rametti novelli. Talvolta passavamo attraverso un frutteto. I peschi, i peri, i meli, i ciliegi, i prugni, gli albicocchi portavano su le loro braccia milioni di fiori; giù per la trasparenza dei petali rosei ed argentei, la luce si cangiava quasi direi in una umidità divina, in una cosa indescrivibilmente vaga e benigna; tra i minimi intervalli delle ghirlande leggere, il cielo aveva la vivente dolcezza di uno sguardo. (Andreoli, Lorenzini 1988, 413-4)

Estrazione, come da un canovaccio grezzo e tuttavia ben riconoscibile, dalle lettere a Barbara del 15, 17, 20 marzo e del 2 aprile 1891, in cui si rende evidente il carattere artisticamente proiettato delle registrazioni epistolari, altrettante schegge di lavorazione trasposte nel romanzo in una sorta di poetica della doppia vista, fra l'esperienza attuale del solo Gabriele e il ricordo d'un comune vissuto (o immaginato in compagnia di Barbara):

Stamani non ho avuta la tua lettera. La troverò a Francavilla, oggi [...]

Oggi è una giornata mirabile, tutta calda e luminosa. Io rimpiango le nuvole [...]

Oh, *le piccole foglie di primavera, i piccoli germi, le piccole gemme!* (lettera n. 746 del 15 marzo 1891, in Salierno 2008, 553; corsivi aggiunti)

Tra le undici e mezzogiorno, stamani sono uscito per passeggiare [...] Sono uscito solo, perché ho un bisogno invincibile di solitudine [...]. Sono andato per i campi, dove che la primavera sorride [...] teneramente [...]

Bisogna che noi vediamo, a San Vito, o altrove, *una rinascenza di primavera*, un marzo mite come questo, con un sole languido e amoroso come questo.

*I tuoi mandorli, i tuoi pèschi! Qui fioriscono ovunque. Stamani sono passato a traverso un bosco di mandorli, che splendeva come l'argento;* e non ho avuto il coraggio di rompere un ramo, tanto avevo profondo il sentimento della *vita* [corsivo nell'originale] che quelle creature vegetali vivevano al sole. (555; corsivi aggiunti)<sup>7</sup>

Sempre tremo, quando vedo una cosa che ti piacerebbe, che ti strapperebbe uno di que' piccoli gridi deliziosi... E la campagna è, ora, piena di

<sup>7</sup> Lettera n. 748, 17 marzo 1891. Si osservi la marcata enfasi nell'uso dell'aggettivo pronominale, «*I tuoi mandorli, i tuoi pèschi!*» (corsivi aggiunti), attestante il ricorso, essenziale in questo canovaccio creativo, alla doppia vista.

sorprese. *Ogni giorno ha milioni di foglie nuove, milioni di fiori nuovi. In una notte, cento alberi morti risuscitano.* (559; corsivi aggiunti)<sup>8</sup>

Stamane mi son levato alle dieci un po' abbattuto. Era una mattina deliziosa, *la più bella mattina* [corsivo nell'originale] ch'io abbia veduta da che sono qui! Sono andato con Ciccillo [Michetti] *in un frutteto prossimo al Convento. Tutti gli alberi erano fioriti: rosei, bianchi.* Ciccillo dipingeva; e io pensavo, in silenzio. (574-5; corsivi aggiunti)<sup>9</sup>

Simile passaggio, dal pre-testo al testo, documenta d'alcune costanti sottese alla resa paesaggistica dell'*Innocente*: direzioni tematiche e retoriche di fondo che, avviate con il *Piacere* (e già con talune novelle), sarà il romanzo del '91 a condurre a debita maturazione, in ciò stesso anticipando la liricizzazione delle strutture prosastiche avvertibile nei paesaggi del *Trionfo*, nelle opere composte o concepite nei tardi anni Novanta, *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*, e persino in talune volute 'barocche' del *Forse che si forse che no*. Così per il compenetrarsi, all'insegna del principio di Frédéric Amiel («un paysage quelconque est un état de l'âme»), di dato paesaggistico e simbolo interiore:<sup>10</sup> fra la rinascita primaverile e la convalescenza spirituale di Tullio che, riacceso dalle grazie della moglie Giuliana, anela a una ripresa del rapporto con lei; per l'intensa animazione spiritualizzante segnata dalla personificazione dell'elemento naturale: «la luce si cangiava quasi direi in una *umidità divina*», «il cielo aveva la *vivente dolcezza d'uno sguardo*»; o per il cromatismo morbido e sfumato dei «petali *rosei ed argentei*» (da rapportarsi al «bosco di mandorli, che splendeva *come l'argento*» della lettera a Barbara; corsivi aggiunti), ossia pronto a riflettere, quale sensibilissimo specchio, gli stati d'animo del soggetto. In effetti, è a simili tendenze interne al paesaggio del romanzo

8 Lettera n. 751, 20 marzo 1891 ([Francavilla al Mare], 20 marzo).

9 Lettera n. 765, «Francavilla, 2 aprile '91». Di questa notazione descrittiva, d'Annunzio fruiva anche nel cap. 1 del romanzo («Villalilla biancheggiava a mezzo dell'altura [...] Gli alberi in fiore, bianchi e rosei trionfi», in Andreoli, Lorenzini 1988, 411): per tale descrizione, cf. il nostro commento nel seguito del testo.

10 Memorabile registrazione del *Journal intime* del 31 ottobre 1852: cf. Amiel 1949, 75-6: «Tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à qui sait les voir, m'apparaisaient charmants et saisissants [...]. Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail». Il principio del *Journal* aveva già sorretto il paesaggismo del *Piacere*, là dove (libro 2, cap. 1) Andrea Sperelli ritrovava nei dintorni di Schifanoia lo specchio della propria convalescenza fisica e rigenerazione spirituale (cf. Andreoli, Lorenzini 1988, 131), proprio come qui s'ilude di ritrovarla Tullio Hermil. Per il rilevante influsso dell'Amiel su d'Annunzio, tuttora imprescindibili sono i riscontri di Guy Tosi: cf. Tosi 1976, 223-82, 249-55 in particolare. Il *Journal intime* veniva sicuramente riletto durante la stesura dell'*Innocente*, come attesta anche la lettera a Barbara Leoni del 12 aprile 1891 (Salierno 2008, lettera n. 774: 586).

che bisogna guardare per comprendere la singolare operazione condotta da d'Annunzio nell'*Innocente*, opera in cui le spinte diegeticamente centrifughe o destrutturanti, tipiche del dettato dannunziano sin dalle novelle, vengono ora studiatamente calibrate nel ricorso ai grandi del realismo tardottocentesco. Già guida - e più di Verga - al giovanissimo *conteur*, la lezione di Flaubert, Zola, Maupassant sarà con ben diversa coscienza fruita nel nuovo romanzo avvalendosi di cospicui imprestiti puntuali, quanto di cellule diegetiche, di lessico e stilemi iscritti nella *langue* transalpina.<sup>11</sup> Tali, nel primo caso, i nuclei interi di narrato distribuiti nell'arco del racconto (il canto dell'usignolo del cap. 9; il taglio nel bosco degli Hermil, cap. 14; l'assassinio dell'«intruso», cap. 44; l'agonia di Raimondo, cap. 48),<sup>12</sup> mentre, nel secondo, gli schemi d'azione più cari a quegli *auctores* ('visione alla finestra', 'passeggiata', 'colazione degli amanti', 'veglia a un malato/a un defunto'), i temi e gli stilemi pittorici derivati dal paesaggismo d'oltralpe (polvere d'oro, cielo pallido... < poudre, poussière d'or, ciel pâle...),<sup>13</sup> e il fitto corredo di lessico sensoriale d'impronta positivista, che, nell'equivalenza di azione e descrizione tipica del realismo francese, faceva del personaggio il soggetto di un'esperienza percettiva interna al racconto. Se alcuni di questi materiali già erano stati assunti nel *Piacere*,<sup>14</sup>

11 S'intenda: ciò che principalmente distingue la fruizione giovanile da quella del romanzo del '91 non è la quantità, nell'uno e nell'altro caso i prelievi essendo assai consistenti e numerosi, bensì la diversa coscienza artistica con cui il d'Annunzio giovane e l'autore maturo si rapportano alla materia realista. Mentre il primo ricorre alla lezione dei *maîtres* per provvedersi di un alfabeto narrativo elementare si da rimpolpare la tenuta del proprio *récit*, il secondo unisce all'intenzione del rinforzo diegetico le ragioni della poetica e dello stile, in una strategia di contenimento consapevole delle spinte, sempre più incalzanti, del suo lirico dettato. Per la lezione dei maestri francesi nel d'Annunzio novelliere, si veda comunque Tosi 1981, 59-106. Il saggio dell'illustre italianista è ora consultabile anche in Rasera 2013, 1: 761-92.

12 Per un esame più approfondito di queste e altre derivazioni dannunziane nell'*Innocente*, si rinvia a Giacon 2012, «Introduzione», 40-4, e «Appendice delle fonti realiste», 381-409.

13 Si pensi a motivi quali la 'navigazione delle nuvole', il 'lacerarsi della stoffa' celeste, lo stendersi o il dissolversi del 'velo' o dello 'schermo' nebbioso trapassato dai raggi solari, alle metafore del 'latte', dello 'stormo' e del 'gregge' aerei, e dunque a forme come *flottille de nuées; voile léger, transparent-gaze/mousseline subtile, mince; poussière d'or-lumineuse-blonde de soleil; lait-laiteux; plumes-bande de cygnes; tropeau de l'air-toison-flocon de laine-flocons pâles*, e molti ancora. Viaggiatori infaticabili fra i domini della prosa come della poesia, con notabili esempi in Hugo e Gautier, simili temi e stilemi si osservano sottoposti dai *maîtres* del realismo tardottocentesco a un caratteristico aggiornamento funzionale. Invero, con i Goncourt, ma soprattutto con Flaubert, Zola e Maupassant, l'elemento descrittivo della tradizione si converte, anche per influsso positivista (tainiano, in special modo), in uno strumento di lettura sensoriale da parte del personaggio. Per simili presenze e i loro echi in d'Annunzio, si rinvia a Giacon 1993, 2: 1849-62. A riguardo, cf. comunque la nota 23 e relativo testo.

14 Simili adozioni consistono soprattutto nell'impiego dei tipi paesaggistici del 'latte', dei 'vapori' trascorrenti per il cielo romano, del 'velario' o del 'gregge' celeste. Ma, evidentemente, la pittura vibratile dei maestri d'oltralpe, stesa su mutevoli scenari che catturano

tuttavia, in rapporto al romanzo dell'89, *L'Innocente* si caratterizza per un esercizio felicemente mimetico in cui d'Annunzio s'impegna prima d'uscire 'allo scoperto', allorché lo vedremo sbarazzarsi dei «vincoli della favola» con tutta la prepotenza della sua genuina vocazione, di poeta prima che di romanziere. E saranno, allora, il *poème en prose* del 1896 e l'«antiromanzo» del 1900.

## 2 Travestimenti e alchimie d'un poeta. Per una strategia dell'ambiguità

E però, per quanto trattenute o bilanciate, le spinte anti-prosastiche restano ben avvertibili: esse attraversano l'intera descrizione paesaggistica, qui invero trovando la loro sede privilegiata. In generale potrà osservarsi che la norma dannunziana procede in tal modo: nella zona della cornice descrittiva, coincidente con l'incipit della visione e/o dell'ascolto dei protagonisti, viene sì gettata, in piena fedeltà con la lezione realista, una rete sensoriale a intreccio multiplo (d'ordine visivo, olfattivo e tattile-termico), ma il corpo della descrizione, quanto cioè dovrebbe corrispondere alla registrazione *in progress* delle percezioni attoriali, lascia poi indefinito il rapporto tra il fuoco del personaggio e l'oggetto focalizzato. Col procedere della rappresentazione, l'autore pare come dimenticarsi delle proprie creature, consegnandoci una spazialità 'pittorica', affatto sottratta all'azione. In tal modo le inquadrature paesaggistiche, stese con una tavolozza di delicatissime *nuances* (i tipi *verdegrigio, bianco, roseo, argenteo, latteo, pallido, gridellino, paonazzo, tra bigio e turchiniccio, violaceo, oro moren-*

l'occhio del personaggio, è destinata, nell'estetica raffinatezza del *Piacere*, a convertirsi in uno stilizzato elemento decorativo. Inoltre, ben rare risultano nel *Piacere* le annotazioni sensoriali d'ordine tattile-termico dalla chiara ascendenza transalpina. Diversamente che nell'*Innocente*, ove questi rilievi sono costanti, per il romanzo dell'89 si può citare soltanto il passo in cui Sperelli, appena rientrato dal soggiorno di Schifanoia (libro 3, cap. 1), contempla il paesaggio romano con «la fronte contro i vetri della finestra»: «Pioveva. Per qualche tempo, egli rimase con *la fronte contro i vetri della finestra* a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia» (Andreoli, Lorenzini 1988, 229; corsivi aggiunti). Tale rilievo, che nel '91 ingloberà anche il dato termico («*Appoggiai la fronte contro il vetro gelido e guardai di fuori, ma l'appannatura prodotta subito dall'alito m'impediva di vedere*», 605; corsivi aggiunti), è di sicura impronta zoliana. Si pensi a *Une page d'amour*, romanzo più volte ed estesamente fruito da d'Annunzio nello stesso *Innocente*: «*Elle s'était levée, elle regardait dehors, le front appuyé contre une vitre*», «*Cependant, son haleine avait encore terni la vitre. Elle effaçait de la main la buée qui l'empêchait de voir*» (corsivi aggiunti). Per *Une page d'amour*, cf. Lanoux, Mitterand, 1960-1967, 2: 1025-6. Che l'ambito derivativo di simili registrazioni sia precisamente zoliano è confermato dal cospicuo prestito con cui d'Annunzio, puntualmente ispirandosi all'infermità della tenera Jeanne (*Une page d'amour*, in Lanoux, Mitterand, 803-6, 809), ha strutturato l'episodio dell'agonia di Raimondo (capp. 48-50): cf. per ciò Giacomoni 2012, 404-6.

te; correttivi avverbiali come *vagamente*, perifrasi come *pendere in*, ecc.),<sup>15</sup> cancellata la patina di concretezza che era nella cornice, si faranno man mano espressione d'uno spazio vaghissimo, cui è ignota ogni gerarchia fra i vari piani della visione e/o dell'ascolto. Significativa, a riguardo, è la predilezione dannunziana per un genere di paesaggismo atmosferico ove l'occhio può perdersi nella contemplazione di cieli trascorsi da mobili, liquide, gassose dissolvenze. Un paesaggio, invero, che di concreto ha ben poco; la sua natura è squisitamente simbolica: *paysage... de l'âme*, appunto. Ma di qual animo si tratta? La corrispondenza con i moti interiori del protagonista Tullio Hermil – il suo fluttuare fra dubbi e incertezze, fra disperazione, furia, gelosia – ha l'aria di non obbedire ai soli fini raccontativi, associato com'è a continui procedimenti di liricizzazione testuale: l'infittirsi delle risposdenze minimali del corpo sillabico; il musicale dilatarsi della struttura sintattica; l'innesto di strutture stilistiche di marca simbolista, quali la personificazione dell'elemento naturale e la conversione ipotattica dell'aggettivo in sostantivo astratto; la costruzione di sinestesie a base singolarmente complessa; la trasposizione o autocitazione di moduli avverbiali tipici della poesia. Tutti indizi che il vero epicentro dell'ispirazione dannunziana non è nella storia, bensì altrove: il simbolismo interiorizzato, che parrebbe muovere dall'animo del personaggio, è, nella sua vera sostanza, una figura-copertura dell'io lirico. E però il testo mai lo dichiara interamente, la strategia prescelta è quella d'una mimetica ambiguità.

Così è avvenuto in questa inquadratura da una finestra della Badiola (cap. 1), in cui la rappresentazione del paesaggio in lontananza (B1, B2) si trova incapsulata fra due riprese ravvicinate (A1, A2):

(A1) Il sole d'aprile batteva sul davanzale [...] Le cortine candidissime ondeggiavano [...] I grandi olmi dello spiazzo, coperti di piccole foglie nuove, producevano un susurro, ora leggero ora forte, alla cui misura le ombre or meno or più si agitavano. Dal muro stesso della casa, ammantato di violacciocche, saliva un profumo pasquale, quasi un vapore invisibile di mirra.

– Com'è acuto questo odore! – mormorò Giuliana, passandosi le dita su i sopraccigli e socchiudendo le palpebre. – Stordisce.

<sup>15</sup> Per simile *palette*, si consideri ad esempio l'inquadratura del parco di Villalilla: «Il giardino si dorava qua e là, *vagamente*. Le cime fiorite degli alberi di lilla *pendevano in un color paonazzo vivo*; e, come il resto dei rami fioriti in una *massa tra bigia e turchiniccia* ondeggiava nell'aria, parevano i riflessi d'una seta cangiante. Su la peschiera i salici di Babilonia inchinavano le loro capellature soavi; e l'acqua vi traspariva col *fulgore della madreperla*. Quel fulgore immobile e quel gran pianto arboreo e quella selva di fiori così delicata in quell'*oro morente* componevano una visione maliosa, incantevole, senza realtà» (in Andreoli, Lorenzini 1988, 462; corsivi aggiunti). Per il valore squisitamente simbolico del giardino dannunziano, quale edenico luogo di felicità perduta, si veda Giammarco 2004.

Io stavo tra lei e mia madre, un poco indietro. Una voglia mi venne, di chinarmi sul davanzale cingendo l'una e l'altra con le mie braccia [...]

– Guarda, Giuliana, – disse mia madre, indicando un punto del colle – la tua Villalilla. La scorgi?

– Sì, sì. Ella, schermendosi dal sole con la mano aperta, aguzzava la vista [...]

– Distingui il cipresso? – le chiesi [...].

– Sì, sì, lo distinguo... appena.

(B1) Villalilla biancheggiava a mezzo dell'altura, molto lontana, in un pianoro. La catena dei colli si svolgeva d'innanzi a noi con un lineamento nobile e pacato, per ove gli oliveti avevano un'apparenza di straordinaria leggerezza somigliando a un vapore verdegrigio cumulato in forme costanti. Gli alberi in fiore, bianchi e rosei trionfi, interrompevano l'uguaglianza. Il cielo pareva di continuo impallidire, come se nella sua liquidità un latte di continuo si diffondesse e si dileguasse.

– Andremo a Villalilla dopo Pasqua. Sarà tutta fiorita – io dissi. [...]

(B2) E osai accostarmi, cingere con le mie braccia Giuliana e mia madre, chinarmi sul davanzale tenendo la mia testa tra l'una e l'altra testa; in modo che i capelli dell'una e dell'altra mi sfioravano. La primavera, quella bontà dell'aria, quella nobiltà dei luoghi, quella placida trasfigurazione di tutte le creature per una virtù materna, e quel cielo divino pel suo pallore, più divino come più si faceva pallido, mi davano un senso di vita così nuovo che io pensai tremando dentro di me: «Ma è possibile? Ma è possibile? [...], io posso ancora sperare [...]! Chi dunque mi ha benedetto?»

(A2) Rimanemmo alcuni minuti in quell'attitudine, senza parlare. Gli olmi stormivano. Il tremolio innumerevole dei fiori gialli e violacei, che ammantavano il muro sotto la finestra, incantava le mie pupille. Un profumo denso e caldo saliva nel sole, col ritmo di un alito.

(Andreoli, Lorenzini 1988, 410-2)

In conformità con la lezione realista, il punto di partenza assicurato dalla cornice è indubbiamente 'forte', un trasparente corrispettivo dello schema transalpino 'visione alla finestra' e delle sue più tipiche sigle, a partire dal modulo avverbiale 'tra l'una e l'altra', memore delle forme 'côte à côte', 'l'un près de l'autre', 'coûde à coûde' ecc. mirate a tracciare il territorio funzionale dei protagonisti;<sup>16</sup> inoltre, nella visione ravvicinata, si osservino la rete sensoriale di supporto al personaggio, come il dato tattile del *davanzale* su cui Tullio si china, e le intense registrazioni acustiche e olfattive (*un susurro, ora leggero ora forte; un profumo... quasi un vapore... di mirra*); alla pari, in quella a distanza, lo spicco conferito all'elemento gestuale

16 Per gli impieghi della 'coppia alla finestra' nella prosa d'oltralpe, cf. le note 47-48 e relativo testo. Per lo schema narrativo della 'passeggiata *côte à côte*', v. la nota 18.

(*indicare un punto; schermirsi dal sole con la mano aperta*); i tipi lessicali e i moduli fatico-allocutivi rilevanti la difficoltà della messa a fuoco (*aguzzare la vista, distinguere appena; Guarda!, La scorgi?, Distingui?*). Sono tutti dati che forniscono di consistenza la figura attoriale, attestando un episodio di riuscito mimetismo. Ci troviamo infatti dinnanzi a un composito campione di linguaggio realista. Inscritto nella *langue*, ma con possibile ascendenza flaubertiana, è il gesto di Giuliana che si schermisce «dal sole con la mano aperta» nel mettere a fuoco quel punto del colle indicatole dalla madre di Tullio. Si rammenti Emma Bovary, quando, convalescente dalla febbre cerebrale causata dall'abbandono di Rodolphe, scruta l'orizzonte, per caso non vi compaia qualche traccia dell'amato:<sup>17</sup>

Ils allèrent ainsi jusqu'au fond, près de la terrasse. Elle se redressa lentement, *se mit la main devant ses yeux, pour regarder; elle regarda au loin, tout au loin.* (Dusmenil, Thibaudet 1946, 517; corsivi aggiunti)

Ma soprattutto si pensi al Maupassant di *Mont-Oriol*, che *L'Innocente* indubbiamente richiama nel lessico, nelle forme gestuali e fatico-allocutive da 'sforzo' dirette a Giuliana dalla madre di Tullio Hermil o da Tullio stesso:

Paul Brétigny *indiquait* à Christiane Andermatt *les pays aperçus au loin*. C'était Riom d'abord [...] puis Ennezat, Maringues, Lezoux, une foule de villages à *peine distincts*, qui marquaient seulement *d'un petit trou* sombre la nappe interrompue de verdure, et *là-bas, tout là-bas*, au pied des montagnes du Forez, *il prétendit lui faire distinguer* Thiers.

Il disait, s'animant:

«*Tenez, tenez, devant mon doigt, juste devant mon doigt. Je vois très bien, moi*».

*Elle ne voyait rien, elle.* (Schmidt 1959, 594; corsivi aggiunti)

Tuttavia, fin dalla stessa cornice si rende avvertibile il divergere dannunziano dalla norma del racconto d'oltralpe, poiché la cellula diegetica 'visione

<sup>17</sup> Per *Madame Bovary*, si veda Dusmenil, Thibaudet 1946. Indubbie presenze flaubertiane sono in effetti avvertibili in più luoghi dell'*Innocente*. Fra esse la ripresa della cellula 'passeggiata in coppia', struttura di grande pregnanza per il rilievo del territorio attoriale grazie alle implicazioni sensoriali del modulo *côte à côte* e soprattutto *coude contre coude*. Il passeggio *al fianco*, tanto che «*i nostri gomiti si toccavano*», di Giuliana e Tullio Hermil nel parco di Villalilla (Andreoli, Lorenzini 1988, 439, 440, 448; corsivi aggiunti) ricalca puntualmente quello di Emma prima con Léon e poi con Rodolphe (Dusmenil, Thibaudet, 1946, 410, 408, 472): cf. Giacon 2012, 396. Per la gestualità della percezione a distanza, si consideri però anche il Maupassant di *Fort comme la mort*: «*la jeune fille, posant une main en abat-jour sur ses yeux, annonça: | 'Tiens! le porteur du télégraphe'. | Dans le sentier invisible [...] une blouse bleue semblait glisser à la surface des épis*»: cf. *Fort comme la mort*, in Schmidt 1959, 1091.

alla finestra' non figura 'a 2', come in quei maestri, bensì 'a 3' (Giuliana, Tullio, la madre di Tullio: «E osai [...] chinarmi sul davanzale tenendo la mia testa tra l'una e l'altra testa»);<sup>18</sup> per non dire del nucleo della ripresa ravvicinata (A1), ove chiaramente si tradisce la natura lirica della visione, siglata dalla grafia della tradizione letteraria *susurro*<sup>19</sup> e soprattutto dai sintagmi avverbiali, richiamantisi l'un l'altro come a scandire altrettanti versicoli, *ora... ora... / or meno or più* («I grandi olmi dello spiazzo [...] producevano un susurro, ora leggero ora forte, alla cui misura le ombre or meno *or più* si agitavano»);<sup>20</sup> Infine, l'intenso richiamo olfattivo, «dal muro stesso della casa, ammantato di violacciocche [...], *saliva un profumo [...], quasi un vapore invisibile di mirra*», è destinato, nel simmetrico ritorno alla visione ravvicinata della chiusura (A2), ad amplificarsi in procedimenti di personificazione-animazione del dato naturalistico: «Gli olmi stormivano. Il tremolio dei fiori gialli e violacei [...] *incantava* le mie pupille. *Un profumo denso e caldo saliva nel sole, col ritmo di un alito*». Tal genere di alchimia, che, agendo sui dati della lezione realista, ne rovescia il segno con lo sviluppo di spinte anti-prosastiche, ancor meglio si osserverà all'opera entro la ripresa del paesaggio in lontananza (B1). Se, com'è fondato ritenere, d'Annunzio ebbe sotto gli occhi la bella pagina di *Mont-Oriol* (l'inquadratura 'a 2' di Paul Brétigny e Christiane Andermatt),<sup>21</sup> egli non ne avrebbe però colto la tecnica della segmentazione avverbiale, rispondente alla graduale messa a fuoco da parte del personaggio («C'était Riom d'abord [...] *puis* [...] *une foule de villages* [...] *et là-bas, tout là-bas, au pied des montagnes du Forez...*»). La visione di Villalilla, biancheggiante «a mezzo dell'altura, molto lontana», in verità non conosce alcuna successione tra i diversi piani del focalizzato, sì da poter costituire quella lettura *in progress* allusiva al soggetto attoriale. Il richiamo deittico, che è del tipo più debole («*d'innanzi*

18 Presso il racconto d'oltralpe la visione alla finestra è spesso anche condotta da un solo protagonista, tuttavia mai da 3. Significativo questo bel passo da Maupassant, scrittore che alterna allo schema della coppia riprese effettuate da un singolo personaggio: «Duroy ouvrit sa fenêtre et s'accouda [...] Au-dessous de lui, dans le fond du trou sombre, trois signaux rouges immobiles avaient l'air de gros yeux de bête; et plus loin on en voyait d'autres, et encore d'autres, encore plus loin [...] Duroy regarda le long chapelet des wagons s'engouffrer sous le tunnel» (*Bel-Ami*, in Schmidt 1959, 272-3).

19 La voce *susurro* è forma cara anche al Carducci, primo maestro del giovanissimo poeta, e specifica per il mormorio di aure, fronde, ruscelli: cf. Tommaseo, Bellini 1861-1879 (*ad vocem*).

20 Moduli, come *or sì... or no...*, del tutto affini all'amato, e poeticissimo, *a quando a quando*, che commenteremo nel seguito: cf. n. 38 e relativo testo.

21 *L'Innocente* ha invero fruito in modo inequivocabile di questo romanzo maupassantiano (cf. n. 41 e relativo testo). La sollecitazione all'imprestito dev'essere di base provenuta da certa affinità tematica, poiché anche *Mont-Oriol* narra d'un caso di adulterio corredato da gravidanza, pur con la differenza che qui il marito, affatto ignaro del tradimento, sarà ben felice di quel bimbo non suo...

a noi»), si vanifica nel ricorso alla personificazione («La catena dei colli» dal «lineamento *nobile e pacato*») e, soprattutto, nell'unica frontalità della *palette* dannunziana, intonata su tinte tenui e sfumate, dal verdegrigio degli oliveti al bianco al roseo degli alberi in fiore, alla pallida lattescenza del cielo: «La catena dei colli si svolgeva d'innanzi a noi [...] gli oliveti [...] somigliando a un *vapore verdegrigio* [...]. Gli alberi in fiore, *bianchi e rosei* trionfi, interrompevano l'uguaglianza Il cielo pareva di continuo *impallidire*, come se *nella sua liquidità un latte* di continuo si diffondesse e si dileguasse». Qui, in particolare, la similitudine del 'cielo latteo', rinviante a sicuri influssi di scuola francese (*ciel laiteux*, *buée* e *vapeur laiteuse*, *rayonnement laiteux du soleil*, *brouillard laiteux*) e ben resistente nelle Prose di romanzi, dal *Trionfo* al *Forse*, non costituisce un segnale interno alla storia (al 'vedere' del personaggio), come denota il suo definirsi entro il sistema dannunziano tanto bene nella prosa che nella poesia.<sup>22</sup> In realtà la metafora pittorica fa tutt'uno con la tensione musicale che governa la costruzione sintattica, in un armonioso tracimare del ritmo frasale oltre

22 Quanto ai riferimenti che ora seguiranno, per la produzione poetica e la novellistica dannunziana cf. Andreoli, Lorenzini 1982-1984 e Andreoli, De Marco 1992; per la poesia di Gautier, v. Jasinski 1970, voll. 1 e 3. La stereotipia del 'latte' e le sue combinazioni aggettivali (pallido, diafano, trasparente...) palesano infatti in d'Annunzio chiari segni di continuità fra prosa e poesia. Attestata sin da *Terra vergine*, unitamente ad altri tipi come quello della *polvere d'oro* (cf. *Ecloga fluviale*, «qualche cosa di latteo e di aureo fluttuava nell'aria», in Andreoli, De Marco 1992, 74), la metafora del latte verrà assunta nella *Chimera* e nel *Piacere*. Si vedano infatti *La Chimera*, «Lai», vv. 1-2, «La luna diffonde | *pe' cieli suo latte*» (Andreoli, Lorenzini 1982, 532), e *Il Piacere*, «Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un *ciel quasi latteo, diafano* come i cieli che si specchiano ne' mari australi», «Il sole, velato dalle pecorelle, spandeva una *luce quasi latteo*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 38 e 130; corsivi aggiunti). L'ingresso dello stereotipo nel romanzo dell'89 ha certo risentito d'una sollecitazione dei Goncourt di *Madame Gervaisais* (così Andreoli, in Andreoli, Lorenzini 1988, 1157), e però si devono considerare sicuri anche altri influssi, in special modo quello di Zola che, fra i realisti, più coltiva una *palette* che indulge ad impressionistici effetti (cf. Giacomoni 1993, 1854-5, testo e nota). Come si dovrà affermare per certa la lezione di Gautier sulle virtuose associazioni parnasiane di *latte*, *luna*, *pallido*, o di *latte*, *agate* e *opali*. Si pensi al bel verso della raccolta *Poésies* «lorsqu'au *ciel laiteux la lune pâle* a lui» (*Le sentier*, v. 20, in Jasinski 1970, 1: 17; corsivi aggiunti), o al poeta degli *Émaux et Camées*, «L'argent mat, la *laiteuse opale*» (*Symphonie en blanc majeur*, v. 51, in Jasinski 1970, 3: 23; corsivi aggiunti), e si veda *Il Piacere*: «Il mare ha il color bianco azzurrognolo *latteo d'un opale*», «La luna, cerchiata di aloni, splendeva *come un opale* in un *latte diafano*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 202, 223; corsivi aggiunti). Quanto alla presenza del 'latte' negli altri romanzi dannunziani cf., nel *Trionfo della morte*, «Era tempo di levante. Il *cielo* era velato, nebuloso, *quasi latteo*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 819; corsivi aggiunti); nelle *Vergini delle rocce*, «Come il sole si velò al passaggio d'una nuvola bianca e molle, l'aria parve addolcirsi ancóra più, parve assumere quasi il *sapore d'un latte diafano* in cui fosse distemperato un aroma»; nel *Fuoco*, «Come il *latte azzurrino dell'opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato», «Sotto lo sforzo dei remi il legno guizzò, filò su l'*acqua lattescente*», «La gondola scivolò sul *quieto latte*»; nel *Forse che si forse che no*, «Le nuvole [...] si laceravano alle cime dei pioppi. Simili a trombe *d'acqua lattescente*, vibravano di luce in sommo» (Andreoli, Lorenzini 1989, rispettivamente 108, 202, 488, 493, 589).

i confini della paratassi («La catena dei colli *si svolgeva* d'innanzi a noi [...], *per ove* gli oliveti avevano un'apparenza [...] *somigliando* a un vapore verdegrigio *cumulato* in forme costanti»). Infine, nella seconda parte del nucleo descrittivo (B2), si assiste a una vera e propria invasione dei segni dell'interno; la rappresentazione paesaggistica si fa commentativa, riasorbita dal privilegiato *état de l'âme* di Tullio, che confida nella propria rigenerazione spirituale avendo riscoperto in sé l'amore per Giuliana; si appunta alla visione di quel *pallido* nastro celeste, immemore di tutto ciò che starebbe in basso. E mentre il cielo si anima con la marca simbolistica della personificazione e dell'ipotassi dell'astratto («quel *cielo divino pel suo pallore*, più divino come più si faceva *pallido*»),<sup>23</sup> la sintassi periodale viene investita dal ritmo trascinate di anafora e poliptoto con fitto succedersi di suoni liquidi («La primavera, *quella* bontà dell'aria, *quella* nobiltà dei luoghi, *quella* placida trasfigurazione di tutte le creature [...], e *quel* cielo divino...»), forte segmentazione allitterativa e accorta successione timbrica (plAcIDo... per... pel... pAllore... più... più pAlliDO).

Tuttavia simile tensione appare calibrata in un compromesso fra poeticizzazione e narratività, avvertibile non solo nella configurazione della cornice, ma anche sul piano del *plot*. L'intenso richiamo olfattivo, «Un *profumo denso e caldo*» dall'emanazione quasi animale («*col ritmo di un alito*»), viene abilmente colto e sfruttato a fini diegetici, sì da costituire una prolessi indiziaria della condizione di Giuliana: «– Quest'odore è terribile», esclama infine la poverina, «Dà il capogiro. Mamma, non fa male anche a te?», (412);<sup>24</sup> ma già in precedenza (A1) ella aveva dato segni di fastidio manifestandoli con un moto di spontanea, realistica gestualità: «– Com'è acuto quest'odore! – mormorò Giuliana, *passandosi le dita su i sopraccigli e socchiudendo le palpebre*. – Stordisce» (410).

Esempio più complesso di simile equilibrarsi è la suggestiva inquadratura in lontananza agita dal solo Hermil nel cap. 4. Egli, che in passato ha tradito la moglie ripetutamente e anche l'ha illusa nel più crudele dei modi (Andreoli, Lorenzini 1988, 86-106), ora coltiva la speranza di farsi riamare da lei. Tuttavia, la vista in una cronaca del nome di Filippo Arborio, scrittore

23 A conferma della stretta contiguità fra prosa e poesia in questa resa paesaggistica, cf. il *Poema paradisiaco*, «Il buon messaggio», vv. 19-22: «le piccole foglie, la novella | erba, e le acque correnti, e certi giorni || così chiari che sembra vi si effonda | quasi un *latte divino*», e «Le tristezze ignote», vv. 5-9, riportanti alla medesima topologia (al *davanzale*) di una delle prime inquadrature del romanzo: «il sole | *sul davanzale* è giunto. | Tra le mie dita, quasi | ha il *liquido* tepore | del *latte* appena munto» (in Andreoli, Lorenzini 1982, 604 e 687). Non sfugga del resto la presenza, già ai vv. 1-2 di *Il buon messaggio*, delle «*piccole foglie* in cima ai rami | di primavera», memori del contesto naturalistico francavillese del cap. 2 («I grandi olmi dello spiazzo, coperti di *piccole foglie nuove*», «*le piccole foglie verdi in cima ai rametti novelli*», in Andreoli, Lorenzini 1988, 410, 413).

24 Il lettore viene cioè posto sull'avviso che c'è 'qualcosa che non va'. Giuliana è incinta di un bimbo che, *sic stantibus rebus*, non può essere di Tullio...

familiare a Giuliana, suscita in Tullio dubbi e sospetti d'ogni sorta sull'integrità della donna, benché ancora egli ignori la sostanza della tragedia che sta per piombargli addosso – con la scoperta della gravidanza adulterina della donna.<sup>25</sup> In questo stato d'animo tempestoso, lo vediamo muovere verso una finestra della Badiola:

Sopraffatto da un'onda di dolore più violenta, io mi levai e andai verso la finestra col desiderio istintivo d'immergermi nello spettacolo esterno per trovarvi una rispondenza allo stato del mio spirito o una rivelazione o una pacificazione.

Il cielo era tutto bianco, simile a una compagine di veli sovrapposti in mezzo a cui l'aria circolasse producendo larghe e mobili pieghe. Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire. Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano, in lontananze illusorie, come un paese in un sogno, senza realtà. Un'ombra plumbea occupava la valle, e l'Assòro dalle rive invisibili l'animava de' suoi luccicori. Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, sotto quel continuo dissolvimento lento del cielo, attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche, parendo portare in sé la significazione occulta di quello spettacolo indefinito.

Il mio dolore perse a poco a poco l'acredine, divenne pacato, eguale. «Perché aspirare con tanta bramosia alla felicità, non essendone degno? Perché poggiare tutto l'edifizio della vita futura su un'illusione? Perché credere con una fede così cieca in un privilegio inesistente? [...]»

Il rammarico mi gonfiò di lacrime il cuore. Appoggiai i gomiti sul davanzale, mi presi la testa fra le palme; guardando fiso il meandro del fiume in fondo alla valle plumbea, mentre la compagine del cielo si dissolveva senza posa, restai qualche minuto sotto la minaccia d'un castigo imminente, sentii sovra di me pendere una sventura ignota. (Andreoli, Lorenzini 1988, 425-6)

25 È di Arborio il figlio che Giuliana porta in grembo, anche se per ora Hermil non ne è al corrente. Per comprendere la reazione di Tullio, bisogna richiamarsi all'antefatto della storia risalente a mesi addietro (Andreoli, Lorenzini 1988, 395-401): sorta di *alter ego* di Gabriele d'Annunzio, più che del fittizio Hermil, Filippo Arborio vi compare per la prima volta come uomo «fine e seducente», e autore di «romanzi, pieni d'una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa». Uno di questi, *Il Segreto*, veniva intravvisto da Tullio sulla scrivania di Giuliana. La dedica sul frontespizio («A voi, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, indegnamente offro. F. Arborio. Ognissanti '85», corsivo nell'originale) scatenava subito nell'animo di Hermil inquietanti interrogativi sull'esistenza d'una *liaison* fra lo scrittore e Giuliana, pur non avendo egli, travolto da passione «sul confine della demenza» per Teresa Raffo, alcun diritto di giudicare della vita e dei costumi della moglie. Nel capitolo 4, la vista del nome di Arborio (422) rinfocola appunto in Hermil tutti i sospetti provati in precedenza, ma rimossi dal suo nuovo «sogno di felicità» (423-4).

Pertanto sembrerebbe provvisto di diegetico fondamento, da ricondursi allo stato d'animo del personaggio, il moto simbolico che investe l'intero passo. A giustificarlo è lo stesso Hermil: «io mi levai e andai verso la finestra col desiderio istintivo d'immergermi nello spettacolo esterno *per trovarvi una rispondenza allo stato del mio spirito* o una rivelazione o una pacificazione» (425). Se «pacificazione», sappiamo, non vi sarà, vi saranno tuttavia «rispondenza» e «rivelazione», poiché il paesaggio, tra il fluttuare delle bianche dissolvenze del cielo, l'ingannevole scomporsi e ricomporsi delle alture lontane, il fiume tortuoso con i suoi sinistri luccichii, è trasparente correlativo dello stato d'animo di Tullio, che avverte l'illusorietà delle proprie aspirazioni, tormentato da dubbi e sospetti quanto presago d'una terribile «sventura», l'«imminente castigo» della propria indegnità. Un guadagno dunque (così almeno parrebbe) sul piano della logica narrativa. E però, la maggiore tenuta diegetica dell'insieme soprattutto dipende dal fatto che, diversamente dal cap. 1 (411), questa visione non è unicamente frontale, diretta verso l'alto o ad un lontano, indeterminato sfondo («*Il cielo era [...] simile a una compagine di veli sovrapposti [...] Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo [...]*», 425), ma conosce anche una certa profondità. Il «fascino delle cose simboliche», che tanta presa ha sull'animo di Tullio, ha infatti come centro la *valle* di quel fiume tortuoso, che si snoda con intenso effetto luministico sotto lo sguardo affascinato di Hermil («*Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, [...] attirava lo sguardo, aveva per lo spirito il fascino delle cose simboliche*»). Benché la resa paesaggistica non sia supportata da alcun costrutto deittico rilevante il percorso dell'occhio (es. '*sotto di me*'), la traiettoria *plongeante* viene comunque resa avvertibile per via lessicale, attraverso l'impressionistico *tachisme* di *ombra plumbea*, *valle*, *luccichii-luccicante*, *golfo d'ombra*, o per mezzo della perifrasi *attirare lo sguardo*: una modalità senza dubbio più debole che la forma avverbiale e però di qualche efficacia. L'ipotesi che a Tullio venga consentito un ruolo di maggior spicco, non solo in quanto attore raziocinante, ma anche soggetto percettivo, si trova confermata dalle pregnanti annotazioni d'ordine visivo e tattile-termico della chiusa, quali *appoggiare i gomiti sul davanzale*, *prendersi la testa fra le palme*, *guardar fiso... in fondo*. È su di esse, come su d'un efficace supporto, che andrà a fondarsi il dato simbolico della «rivelazione»: «*Appoggiai i gomiti sul davanzale, mi presi la testa fra le palme; guardando fiso il meandro del fiume in fondo alla valle plumbea, mentre la compagine del cielo si dissolveva senza posa, restai qualche minuto sotto la minaccia d'un castigo imminente, [...] una sventura ignota*». Tuttavia, se di d'Annunzio è per intero la fusione, i metalli vengono d'oltralpe. In particolare, la fonte della postura di Tullio, quanto dell'impianto della visione va con ogni probabilità ricercata in Flaubert, maestro della struttura *plongeante* con punto d'abbrivio in cornici d'estrema gravidanza sensoriale. Così in *Salammô*:

Cependant l'immobilité de Mâtho étonnait Spendius [...] *les prunelles fixes*, il suivait quelque chose à l'horizon, *appuyé des deux poings sur le bord de la terrasse*.<sup>26</sup>

Ma è soprattutto ai *Trois Contes*, altra opera ben nota a d'Annunzio, che qui bisogna guardare. Si pensi all'*Hérodiad*, là dove Erode Antippa, in preda, come Tullio, a profondo turbamento,<sup>27</sup> scruta la vallata sottostante dall'alto della rocca del suo castello. Identica, invero, la composizione della cornice nel triplice tratto di '*gomiti sul davanzale*' + '*testa fra le palme*' + '*fissità dello sguardo*', e identica la sua collocazione: a chiusura, non a inizio della descrizione. Infine, può aver fornito qualche spunto a d'Annunzio anche il suggestivo luminismo del paesaggio flaubertiano:

La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte [...] Quatre vallées profonde l'entouraient [...] et, çà et là, des tours [...] faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme.

Il y avait dans l'intérieur un palais [...] couvert d'une terrasse que fermait une balustrade en bois de sycomore [...]

Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda.

Les montagnes, immédiatement sous lui, *commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre*. Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur [...]

Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, *les gouffres noirs* sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, *l'éclat violent du jour*, la profondeur des abîmes le troublaient; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus [...] Ces marques d'une colère immortelle effrayaient sa pensée; et il restait *les deux coudes sur la balustrade, les yeux fixes et les tempes dans les mains*.<sup>28</sup>

26 *Salammô*, in Dusmenil, Thibaudet 1946, 759.

27 Per quanto si tratti di un turbamento ben diverso da quello di Hermil: ciò su cui sta meditando con crescente malessere Erode Antippa è la sorte che egli dovrà destinare a quel singolare individuo, Giovanni da Canaan, prigioniero nelle sue carceri. Ad ogni modo, anche questo tratto tematico può aver sollecitato la ripresa dannunziana.

28 Cf. *Hérodiad*, in Dusmenil, Thibaudet 1948, 605, 608.

Si tratta, in ogni caso, d'uno splendido esempio di resa paesaggistica che si renderà puntualmente avvertibile nel seguito dell'opera dannunziana, sia per impianto topologico che per contenuto descrittivo.<sup>29</sup>

In breve, la maggiore tenuta diegetica di questo passo dell'*Innocente* si deve alla ripresa di un alfabeto narrativo tipicamente connesso a modelli di spazialità 'forte'. Essa non cancella, però, raffrena soltanto, le costanti stilistiche e retoriche commentate in precedenza. Anzi, si vedrà che, meglio bilanciate dalla veste di superficie, tali spinte anti-prosastiche saranno lasciate più libere di agire nel profondo. Rileggiamo il passo suddividendolo, per comodità d'analisi, in lemmi periodali:

- (1) Il cielo era tutto bianco, simile a una compagine di veli sovrapposti in mezzo a cui l'aria circolasse producendo larghe e mobili pieghe.
- (2) Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire.
- (3) Le linee delle alture siolgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano, in lontananze illusorie, come un paese in un sogno, senza realtà.
- (4) Un'ombra plumbea occupava la valle, e l'Assòro dalle rive invisibili l'animava de' suoi luccicori.
- (5) Quel fiume tortuoso, luccicante in quel golfo d'ombra, sotto quel continuo dissolvimento lento del cielo, attirava lo sguardo, aveva per lo

29 Quanto, intendiamo, avvalora l'ipotesi di un imprestito all'interno dello stesso *Innocente*. Si rammenti infatti la visione, interamente modellata su Flaubert, che dall'alto del Corace s'offre a Claudio e Anatolia nelle *Vergini delle rocce* (in Andreoli, Lorenzini 1989, 179-80): «Un fierissimo spettacolo avevamo ai nostri piedi, da ogni banda, nella cruda luce. La catena delle rupi, tutta palese nella sua sterilità desolata fino agli estremi gioghi, si propagava come una immensa adunazione di cose gigantesche e difformi rimasta per lo stupore degli uomini a vestigio di una qualche titanomachia primordiale. Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondate, portici pericolanti, colossi mùtili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti» / «La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte [...] Quatre vallées profonde l'entouraient [...] et, çà et là, des tours [...] faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme. || Il y avait dans l'intérieur un palais [...] couvert d'une terrasse [...] Un matin [...] le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda. | | Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes [...] || Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, l'éclat violent du jour, la profondeur des abîmes le troublaient; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus». La scelta della topologia *plongeante*, cara ai padri del realismo secondottocentesco, avrebbe indotto d'Annunzio a fare i conti con l'occhio del personaggio, trascinando con sé le memorie della plastica fantasia di Flaubert.

spirito il fascino delle cose simboliche, parendo portare in sé la significazione occulta di quello spettacolo indefinito.

(1) Si osserverà dunque come la similitudine del «velo» celeste costituisca un'auto-citazione che trae origine proprio dalla poesia. La mobile *compagine di veli* rinvia ai *Sonetti delle Fate* con puntuale coincidenza in *Morgana*: «Come navi in balia de le sirene | ondeggiando le *pendule compagi*»,<sup>30</sup> ma da considerarsi è anche il richiamo ai *velari penduli* dell'*Isaotta nel bosco*: «e la beltà d'Isotta e il bosco intento | e li albori sereni, | che di *velari penduli* d'argento | adornavano il bosco in tutti i seni». <sup>31</sup> Esiti, ad ogni modo, strettamente contigui alla lirica notazione del *Piacere*: «Tutte le cose vivevano nella felicità della luce; i colli parevano avvolti in un *velario* diafano *d'argento*»,<sup>32</sup> e al vicino *Poema paradisiaco*: «È l'ora del silenzio e de la luce. | *Un velario di perle* è il cielo, eguale», «Guarda le nubi. Fendono leggere | talune il cielo come le galere | un ellesponto cariche di rose | [...] || Dense come tangibili *velarii* | scorrono il piano le lunghe ombre loro». <sup>33</sup> In ogni caso, la similitudine continuata («simile a una *compagine*... in mezzo a cui l'aria circolasse *producendo*...») non evidenzia un effettivo movimento dell'occhio, quanto tradisce il costante vezzo dannunziano per l'espansione sintattica attributiva e per un respiro 'lungo' recante sottesa una potenziale segmentazione in versi.

(2) La *gradatio* infinitiva a 7 membri simmetricamente legati per asindeto, *distaccarsi-avvicinarsi-radere-lacerarsi-ridursi-tremolare-vanire*, dovrebbe suscitare un effetto illusionistico interno alla storia («Qualcuno di quei veli *pareva*...»). In realtà, questa modalità struttiva ha poco in comune con l'evento (con il 'vedere' di Tullio), trattandosi d'una prova di stile mirata ad altro genere di scrittura che non il racconto. Con essa si sta invero approntando una misura ritmica per l'«ideal libro di prosa moderno [...] vario di suoni e di ritmi come un poema»: <sup>34</sup> un anticipo su quel *poème en*

30 Cf. *La Chimera (1885-1888)*, «Morgana», vv. 7-8, in Andreoli, Lorenzini 1982, 540.

31 Cf. *L'Isotteo*, 3, «Isaotta nel bosco | Ballata prima», vv. 12-15, in Andreoli, Lorenzini 1982, 407.

32 Cf. *Il Piacere*, Libro 2, cap. 1, in Andreoli, Lorenzini 1988, 139.

33 Cf. *Poema paradisiaco*, «Un sogno», vv. 3-4, e «Nell'estate dei morti», vv. 8-10, 15-16, in Andreoli, Lorenzini 1982, 675, 628. Nella seconda lirica interessante è la coniugazione del 'velario' con il motivo della 'navigazione delle nuvole' («Guarda le nubi. *Fendono* leggere | talune il cielo *come le galere* [...]»), un traslato anch'esso d'ascendenza transalpina (provvisto di begli esempi tanto in Gautier che in Zola: Giacon 1993, 1857-9), che si riscontra attestato nella poesia dannunziana sin da *Primo vere*: cf. «Su 'l Nilo», vv. 23-4, «*natan* ne 'l perleo | ciel tre *nuvole flave* | lentissime giù ad austro», e «Occaso», vv. 9-10, «Lente vanno due *nuvole* dorate | *navigando* pe' cieli.» (Andreoli, Lorenzini 1982, 45, 57).

34 «A Francesco Paolo Michetti», in *Trionfo della morte* (Andreoli, Lorenzini 1988, 639).

prose rinvenibile in parte nel *Trionfo* e assai più nelle *Vergini delle rocce* e in buona parte del *Fuoco*.<sup>35</sup> L'insistenza, ad ogni modo, sui valori sillabici, dall'omeoteleuto (avvicinarsi-distaccarsi-lacerarsi) all'allitterazione, allo scarto accentuativo (*RiDùRsi-RàDeRe*) e timbrico (*tRemolaRe-vaniRe*), di per sé basta a denunciare un *plus* di retoricità inutilizzabile ai fini narrativi, giacché qui il percorso visivo dall'alto verso il basso, dalla «compagine» celeste al «fior del suolo», costituisce un tratto debolissimo («*Qualcuno di quei veli pareva a quando a quando distaccarsi, avvicinarsi alla terra, quasi radere la cima degli alberi, lacerarsi, ridursi in lembi cadenti, tremolare a fior del suolo, vanire*»)<sup>36</sup> Infine, non riconduce al soggetto attoriale neppure l'iterativo *a quando a quando*: come molte forme di raddoppiamento, solo in superficie tale avverbio s'inscrive nel tempo del narrato, ché esso ben meglio si colloca nell'a-tempo della poesia. Lo dimostra il suo fitto ricorrere entro le notazioni visive, acustiche e olfattive dell'*Isotteo*, della *Chimera* e del vicino *Poema paradisiaco*: la caduta di frutti, il profumo di viole, il grido dei pavoni tra i verzieri, il moto del vento odoroso e il gorgoglio delle acque nel mistero degli orti conclusi.<sup>37</sup>

35 Per tale segmentazione asindetica dei membri periodali, della quale anche *L'Innocente* fornirà compiuta prova col passo dell'*Usignuolo* (Andreoli, Lorenzini 1988, 470-1), cf. almeno la descrizione della fontana dei Montaga nelle *Vergini delle rocce*: «Le bùccine dei tritoni soffiavano, le fauci dei delfini gorgogliavano. Dalla sommità uno zampillo eruppe sibilando, lucido e rapido come un colpo di stocco vibrato contro l'azzurro; si franse, si ritrasse, esitò, risorse più diritto e più forte; si mantenne alto nell'aria, si fece adamantino, divenne uno stelo, parve fiorire», o, nel *Fuoco*, quella dell'officina muranese: «Ferveva il lavoro intorno alla fornace. In cima ai ferri da soffio il vetro fuso si gonfiava, serpeggiava, diventava argentino come una nuvoletta, splendeva come la luna, si divideva in mille frammenti sottilissimi, crepitanti, rutilanti, più esigui dei fili che si vedono al mattino nelle foreste tra ramo e ramo» (Andreoli, Lorenzini 1989, 73, 433). Cresciuto entro le Prose di romanzo e liricamente contratto, il modulo diviene quello alcyonio: «Ascolta, ascolta. L'accordo | delle aeree cicale | a poco a poco | più sordo | si fa sotto il pianto che cresce; | ma un canto vi si mesce | più roco | che di laggiù sale, | dall'umida ombra remota. | Più sordo e più fioco | s'allenta, si spegne. | Solo una nota | ancor trema, si spegne, | risorge, trema, si spegne»: cf. *Alcyone*, «La pioggia nel pineto», vv. 65-79, in Andreoli, Lorenzini 1984, 467.

36 Il dinamismo della visione, qui fortemente stilizzato, corrisponde a una originaria lezione transalpina ben riconoscibile nella combinazione tra la similitudine del 'velo' aereo e il motivo complementare della 'lacerazione' dei vapori o delle nuvole. Si può cogliervi, alla lontana, la sollecitazione del Flaubert di *Madame Bovary*: «Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, contre les contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient» (cf. Giacon 1993, 1861). Si tratta comunque, in d'Annunzio, d'una tematica descrittiva assai resistente. Si rammenti, ad esempio, la trascrizione 'barocca' del *Forse che si forse forse che no*, recante ancora traccia, sintattica e figurativa, del passo dell'*Innocente*: «Le nuvole erano una architettura e una stirpe, una materia foggiate dallo statuario e dal figulo, una gerarchia di angeli, una genia di mostri, un paradiso di fiori. Sorgevano dai monti, si adeguavano alle colline, si laceravano alle cime dei pioppi» (Andreoli, Lorenzini 1989, 589).

37 Cf., in Andreoli, Lorenzini 1982, *L'Isotteo*: «e gridano i paoni a quando a quando» (*Il dolce grappolo*, v. 9, 398); «- Senti soave odore | di viole, che giunge a quando a quando! -» (*Isotta nel bosco*, «Ballata seconda», v. 4, 408); «E le man d'Isotta | sparivano in tra '1

(3) La mobilità dei «veli» che avvolgono cieli e colline sarebbe tale da causare un *trompe-l'œil*. Così almeno dichiara il nucleo semantico del periodo: «Le linee delle alture si volgevano indeterminate verso il fondo, si scomponavano, si ricomponavano *in lontananze illusorie*». Ma anche qui la natura dell'evento resta essenzialmente retorica, quale termine conclusivo d'una *climax* che raccoglie e amplifica la sostanza di 2 («Qualcuno di quei veli *pareva* [...] distaccarsi»). Di fatto, l'espansione sintattica, «in lontananze illusorie, *come un paese in un sogno, senza realtà*», evidenzia il costituirsi d'una sorta di vitreo fondale in cui il movimento dell'occhio si raggela.

(4-5) Dopo la notazione di 4, l'unica che risponda a un certo moto visivo (ma, dicevamo, per via lessicale, non avverbiale), l'ultimo lemma assomma in sé procedimenti denotanti la marcata spinta lirica che caratterizza l'intera pagina. Stilisticamente affine a quella del cap. 1 («La primavera, *quella* bontà [...], *quella* nobiltà [...], *quella* placida trasfigurazione [...], e *quel* cielo», 411) è la scansione imposta ai membretti sintattici dall'aggettivo pronominale, determinante una serie variata di combinazioni (*Quel* fiume... | in *quel*... | sotto *quel*... | di *quello*...) al cui interno spiccano il fronteggiarsi di paratassi e principio ipotattico («attirava lo sguardo, | aveva [...] il fascino delle cose simboliche *parendo portare* in sé [...]), e l'eco di rispondenze foniche con l'effetto di un elegiaco 'legato' («sotto *quel* [...] *dissolvimento lento* [...] *parendo*»). Quanto a quest'ultimo, si tratta d'un suggestivo campione dei moduli di *leitmotiv*, che, cari alla mimesi in stile wagneriano del *Trionfo*, è proprio *L'Innocente* a inaugurare. In particolare, si rammenti la visione dell'Assòro del cap. 14, che, trascorsa da analogiche proiezioni dello stato d'animo del protagonista,<sup>38</sup> trae una musicalità

verde, *a quando a quando*» («Ballata quarta», vv. 3-4, 410); «Cadeano i frutti d'oro | gravi su 'l suolo in torno, *a quando a quando*» («Ballata ottava», vv. 3-4, 414). *La Chimera*: «Udivam, ne 'l silenzio, *a quando a quando* | cader su l'acqua i frutti, ed i paoni | schiamazzare tra i rami a noi su 'l capo;» (*Donna Clara*, 4, vv. 9-11, 493); «Sopra l'erbe *a quando a quando* | una gemmea stilla cade» (*Intermezzo melico*: «Romanza», vv. 11-2, 505); «[...] i gigli, i gigli, *a quando a quando*, | | alti e soli risplendere ne l'ombra | vede la moribonda anima mia,» (*Sonetti dell'anima*, VI, «I gigli», vv. 11-3, 548). *Poema paradisiaco*: «*A quando a quando* pe 'l gran vento rotte | le fiamme attingono i veroni foschi;» (*Vas mysterii*, vv. 21-2, 647); «[...] Solo il vento | *a quando a quando* languido sospira | inebriato da gli odor che aspira | tra le rose di Cipri ove s'asconde» (*Psiche giacente*, vv. 25-28, 650-1); «ma pur sembrami *a quando a quando* udire | il gorgoglio di un'urna che una mano | invisibile affonda, in quella pace» (*La naiade*, vv. 12-4, 653); «e rubiconde piombano le mele | giù dal ramo gravato, *a quando a quando*» (*O rus!*, vv. 11-2, 681). Oltre a ciò, la poesia dannunziana, dalla *Chimera* al *Poema paradisiaco*, presenta una gran varietà di forme similari tutte costruite sul modulo doppio: così per *ad una ad una, ad ora ad ora, a torme a torme, or sì or no*, etc. (Cf., ad esempio, Andreoli, Lorenzini, 1982, 438, 512, 536, 628).

38 Nel cap. 14 Tullio ha appena appreso della gravidanza di Giuliana; l'inquadratura dell'Assòro e del paesaggio circostante può considerarsi un'allegoria dei sentimenti convulsi di Hermil.

d'intonazione «paradisiaca» proprio dall'andirivieni delle note di quel lento *dissolversi*. Visibilmente, l'iniziale rilievo deittico della profondità (*sotto di noi*) è solo teso a bilanciare in qualche modo la spinta preponderante del riverbero simbolico e della liricizzazione:

Ambedue considerammo *sotto di noi* il fiume mortifero. Cupo, luccicante, rapido, pieno di mulinelli e di gorgi, l'Assòro correva tra gli argini cretacei con un silenzio che lo rendeva più torvo. Il paesaggio rispondeva a quell'aspetto di perfidia e di minaccia. *Il cielo* pomeridiano s'era impregnato di vapori e *biancheggiava stancamente* con un riverbero diffuso, sopra una distesa di macchioni rossastri che la primavera non aveva ancor vinti. Le foglie morte si mescevano quivi con le viventi nuove, gli stecchi aridi con i virgulti, i cadaveri coi neonati vegetali, in un denso intrico allegorico. Su la turbolenza del fiume, sul contrasto della boscaglia *biancheggiava il cielo stancamente, dissolvendosi*. (Andreoli, Lorenzini 1988, 501)<sup>39</sup>

### 3 Paesaggio visivo e paesaggio acustico

Come già si è osservato, l'utilizzo di forti annotazioni sensoriali nella cornice o di effetti d'istantaneismo nel nucleo descrittivo è indizio dell'intervento d'un modello di marca transalpina. Così è anche avvenuto nel cap. 23, ove il motivo dell'ombra di Giuliana, resa «difforme» dalla maternità, denuncia un puntuale (e cospicuo) prelievo dal Maupassant di *Mont-Oriol*:

Passammo nell'altra stanza, ove *non era altro lume che quello del plenilunio. Un gran flutto candido*, qualche cosa come un latte immateriale, *inondava il pavimento. In quel flutto ella camminò davanti a me*, per uscire sul terrazzo; *e io potei vedere la sua ombra difforme disegnarci cupa nel chiarore*. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

Elle murmura [...]

<sup>39</sup> Per le altre occorrenze, cf. almeno il *leitmotiv* delle mani pallide di Giuliana, «così pallide che soltanto le vene azzurre le distinguevano dal lino», che, inauguratosi ancora nell'antefatto (con l'intervento ginecologico cui è sottoposta l'Hermil), attraverserà l'intero romanzo, installandosi nel *Poema paradisiaco* ove si renderà ancor più palese l'originaria ascendenza verlainiana. O anche si rammenti la frase di Lise, la principessa defunta di *Guerra e pace*, «Che avete voi fatto di me?», interrogativo che, tormentato dal senso di colpa, Tullio avverte risuonare in sé fin dal cap. 4 e che egli riferirà alla dolente Giuliana prima temendone la morte, in seguito avendone appresa la 'caduta'. Memorabile, infine, il lirico richiamo del *flauto dei grilli* che, dal cap. 9, quale similitudine interna al canto dell'«usignuolo», si udrà riecheggiare sin nel 23 (cf. Andreoli, Lorenzini 1988, 541 e 543): si veda, a riguardo, anche la nota 45.

«Te souviens-tu, comme tu m'embrassais par terre? Nous étions ainsi, regarde».

Et, dans l'espoir qu'il recommencerait, elle se mit à courir [...] Puis elle s'arrêta, haletante, et attendit [...] Mais *la lune, allongeant son profil sur le sol, y dessinait la bosse de son flanc déformé*. (Schmidt 1959, 723)<sup>40</sup>

Tale riferimento colloca in ambito maupassantiano, più che in quello degli altri *maîtres*, il rilievo tattile-termico immediatamente successivo:

Giuliana s'era seduta e *aveva poggiata la testa al ferro della ringhiera*. La sua faccia illuminata in pieno era più bianca di qualunque cosa intorno [...] Ella teneva le palpebre socchiuse. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

Chi dunque mette a fuoco il paesaggio sottostante è il solo Tullio («*Ella teneva le palpebre socchiuse*») e il rilievo sensoriale si fa nel suo caso più marcato:

Mi volsi verso la valle, *mi piegai su la ringhiera stringendo il ferro freddo tra le dita*. Vidi sotto di me [...]. (543)

In effetti, l'impianto topologico complessivo rammenta da vicino il racconto *L'Héritage*:

On ouvrit donc la porte vitrée [...] et tous montèrent le pas qui séparait la salle à manger *du large balcon* [...]

*Lesable s'était accoudé sur la balustrade de fer, à côté de Cora qui regardait dans le vide, muette, distraite* [...]

*Lesable tenait à deux mains la rampe de fer*.<sup>41</sup>

40 A rendere assolutamente certo questo suggestivo *repêchage* è l'immediato seguito del passo: «Ah dov'era la creatura esile e pieghevole che avrei stretta fra le mie braccia? Dov'era l'amante che avevo rinvenuta sotto i fiori di lilla in un meriggio d'aprile? – *Ebbi nel cuore*, in un attimo, *tutti i rimpianti, tutti i desiderii, tutte le disperazioni*» (Andreoli, Lorenzini 1988, 543). Anche Brétigny, infatti, si ritrae con delusione e disgusto da Christiane una volta appresane la gravidanza (sia pure di un bimbo che è suo): «*Depuis qu'il la savait enceinte, il s'éloignait d'elle et se dégoûtait d'elle* [...] Dans la femme physique, il adorait la Vénus dont le flanc sacré devait conserver toujours la forme pure de la stérilité [...] *Et Paul, regardant à ses pieds l'ombre de sa grossesse, restait immobile en face d'elle, blessé dans ses pudeurs poétiques, exaspéré*» (Mont-Oriol, in Schmidt 1959, 722-3).

41 Cf. «*L'Héritage*», della raccolta *Miss Harriet*, in Forestier 1974, 2: 17-8, 25. Il motivo del 'ferro della ringhiera' è invero tipico di Maupassant. Si veda anche il *Bel-Ami*: «La chambre du jeune homme, au cinquième étage, donnait, comme sur un abîme profond, sur l'immense tranchée du chemin de fer de l'Ouest, juste au-dessus de la sortie du tunnel [...] Duroy ouvrit sa fenêtre et *s'accouda sur l'appui de fer rouillé*» (in Schmidt 1959, 272).

Ma, se d'impronta maupassantiana è la cornice, dannunziana è la costruzione paesaggistica, e tipicamente:

Mi volsi verso la valle, mi piegai su la ringhiera stringendo il ferro freddo tra le dita. Vidi sotto di me un'immensa massa di apparenze confuse, dove non distinsi se non lo scintillio dell'Assòro. Il canto giungeva or sì or no, secondo l'alito della frescura; e nelle pause si riudiva il suono di quel flauto un po' roco e indefinitamente lontano. Nessuna notte m'era parsa mai tanto piena di dolcezza e d'affanno. (Andreoli, Lorenzini 1988, 543)

Unitamente all'indicazione deittica *sotto di me*, il lessico istantaneistico (*massa di apparenze confuse, scintillio*) e il costruito di limitazione percettiva (*non distinguere se non...*) comunicano un'impressione di sensoriale pregnanza riconducibile al fuoco attoriale.<sup>42</sup> Ma già in simile caratterizzazione la forte scansione allitterativa della sibilante («non diStinSi Se non lo SCintillio dell'ASSòro») segnala una diversa fonte d'ispirazione. In effetti, la valorizzazione del dato acustico («Il canto giungeva or sì or no [...] e nelle pause si riudiva il suono di quel flauto un po' roco e indefinitamente lontano») opera un deciso slittamento dall'intonazione realistica della prosa al dominio d'una lirica resa, come attestano il modulo *or sì or no*, per il coro di trebbiatori «da qualche aia remota» (542),<sup>43</sup> e il *leitmotiv* del «flauto» dei grilli, che già echeggiava ad ingresso di capitolo («Dalle finestre aperte [...] giungeva il canto corale dei grilli, simile al suono d'un flauto un po' roco e indefinitamente lontano», 541).<sup>44</sup>

42 Tutti impieghi ben provvisti di corrispettivi nella *langue* realista, quali i diffusi *indistinct, invisible, imperceptible, à peine perceptible, confus, vague, on ne voyait, apercevait que...* A riguardo, si rinvia a Giacon 1991, 79-131, in particolare 88-90.

43 «Un canto umano ora giungeva nella notte [...] – forse un coro di trebbiatori, da qualche aia remota sotto la luna». Il dato si trova in parte trasposto, quale citazione del romanzo, nella lettera a Barbara Leoni del 12 luglio 1891: «Odo il ritmo delle trebbie in un'aja vicina, e mi ricorda un altro ritmo: quello che seguivano i battitori del lino, nelle notti di San Vito, alla luna. Ricordi?» (in Salierno 2008, lettera n. 865: 666). In effetti, tale complesso acustico-visivo ritornerà nell'ambientazione sanvitese del *Trionfo della morte*.

44 In particolare, il motivo del *flauto dei grilli* è di chiara intonazione pre-alcyonia, ritrovandosi in più luoghi della futura raccolta, come *Il nome*, vv. 39-42, «il tuo nome mi piace | tuttavia come un grappolo, | come quel *flauto roco* | che a sera è nel cespuglio,»; *I tributarii*, vv. 65-8, «Stormire grande, ad ogni | soffio, vince il corale | *ploro de' flauti alati* | che la gramigna asconde», e *Il novilunio*, vv. 47-50, «la melodia | che i *flauti dei grilli* | fan nei campi tranquilli | *roca* assiduamente,» (*Alcyone*, in Andreoli, Lorenzini 1984: rispettivamente 472, 479, 630). Tuttavia, la similitudine del *flauto* già compariva nella descrizione del canto dell'usignolo: «una voce liquida e forte risonò, simile al preludio di un flauto» (cap. 9, in Andreoli 1988, 470). La sua 'minuta' figura nella lettera alla Leoni del 6 maggio 1891: «L'usignolo canta; qualche volta le sue note somigliano a quelle d'un flauto di canne» (in Salierno 2008, lettera n. 800: 616). Al contempo, più che probabile è l'eco della *Faute de l'abbé Mouret*, romanzo di Zola assai caro a d'Annunzio (cf. n. 50).

In realtà, la valorizzazione dell'elemento auditivo è rivelatrice di un vero e proprio slittamento categoriale, di genere, prima che di contenuto letterario. La tendenza, o meglio forse la tentazione, ad assorbire il paesaggio visivo entro una sorta di paesaggio acustico caratterizza molte pagine dell'*Innocente*, specie quelle dedicate alle inquadrature del parco di Villalilla (capp. 7-9), e d'Annunzio ne produceva uno splendido campione con l'episodio dell'«Usignuolo» (cap. 9). In questo celeberrimo passo, cui notoriamente forniva spunto il Maupassant di *Une partie de campagne*, invero si riassumono tutte le modalità retorico-sintattiche richiamate in precedenza: quelle d'una vocazione tesa a far della prosa di romanzo un dominio interno alla poesia, ma che fosse provvisto di carattere propri, sì da poter dare fiato all'una senza tradire l'urgere dell'altra. Se tali, com'è credersi, erano le intenzioni, è proprio *L'Innocente* il luogo in cui esse si rendono per la prima volta, e già compiutamente, operative. Nel capitolo 9, strategico punto di snodo del *plot*,<sup>45</sup> Tullio e Giuliana appaiono seduti al balcone di Villalilla. È l'ora del crepuscolo e la loro attenzione viene catturata da un suono singolare:

- Hai udito? – le chiesi, sollevandomi un poco per ascoltar meglio.
- Che? Arriva Federico?
- No. Ascolta. Ambedue ascoltammo, guardando verso il giardino.

Il giardino s'era confuso in una massa violacea, rotta ancorà dal lucichio cupo della vasca. Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, una larga zona tricolore: sanguigna in basso, poi arancia, poi verde del verde d'un vegetale morente. Nel silenzio crepuscolare *una voce liquida e forte risonò, simile al preludio di un flauto.*

*Cantava l'usignuolo.*

- È sul salice – mi sussurrò Giuliana.

*Ambedue ascoltammo, guardando verso l'estrema zona che impallidiva sotto la cenere impalpabile della sera [...]*

*L'usignuolo cantava.* Da prima fu come uno scoppio di giubilo melodioso, un getto di trilli facili che caddero nell'aria con un suono di perle rimbalzanti su per i vetri di un'armonica. Successe una pausa. Un gorgheggio si levò, agilissimo, prolungato straordinariamente come per una prova di forza, per un impeto di baldanza, per una sfida a un rivale sconosciuto. Una seconda pausa. Un tema di tre note, con un sentimento interrogativo, passò per una catena di variazioni leggere, ripetendo la piccola domanda cinque o sei volte, modulato come su un tenue flauto di canne, su una fistula pastorale. Una terza pausa. Il canto divenne elegiaco, si svolse in un tono minore, si addolcì come un sospiro, si affievolì

45 È qui, infatti, che Giuliana sarà soggetta a un brutto malore a seguito del quale non potrà più nascondere il suo stato.

come un gemito, espresse la tristezza di un amante solitario, un desio accorato, un'attesa vana; gittò un richiamo finale, improvviso, acuto come un grido di angoscia; si spense. Un'altra pausa, più grave. Si udì allora un accento nuovo, che non pareva escire dalla stessa gola, tanto era umile, timido, flebile, tanto somigliava al pigolio degli uccelli appena nati, al cinguettio d'una passeretta; poi, con una volubilità mirabile, quell'accento ingenuo si mutò in una progressione di note sempre più rapide che brillarono in volate di trilli, vibrarono in gorgheggi nitidi, si piegarono in passaggi arditissimi, sminuirono, crebbero, attinsero le altezze soprane. Il cantore s'inebriava del suo canto [...]. Pareva che anche il giardino ascoltasse, che il cielo s'inclinasse su l'albero melancolico, dalla cui cima un poeta, invisibile, versava tali flutti di poesia. La selva dei fiori aveva un respiro profondo ma tacito. Qualche bagliore giallo s'indugiava nella zona occidentale; e quell'ultimo sguardo del giorno era triste, quasi lugubre. Ma una stella spuntò, tutta viva e trepida come un goccia di rugiada luminosa. (469-71)

Simile allegoria della voce dannunziana finirà per conferire un ruolo marginale alle brevi registrazioni del paesaggio visivo che si osservano disposti a cerniera, all'inizio e alla fine dell'ampio corpo descrittivo. Tuttavia, per quanto circoscritte, esse non sono da tralasciarsi. Si pensi in special modo alla descrizione che funge da preludio all'ascolto (469-70), caratterizzata da scrittura *tachiste* e dall'impiego di un intenso, suggestivo luminismo: «Il giardino s'era *confuso* in una *massa violacea, rotta* ancora *dal luccichio cupo* della vasca». Per non dire dello sfumato, ma vivido dipinto che subito segue: «Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, *una larga zona tricolore: sanguigna* in basso, poi *arancia*, poi *verde del verde* d'un vegetale morente». Né è da trascurarsi la costruzione della cornice 'coppia alla finestra'. Poco prima, infatti, si scorgevano Tullio e Giuliana, avvinti l'uno all'altro, mescolare «gli aliti» nel calore dei baci. Un quadro di singolare fisicità, del tutto ignota all'eroticismo - mentale, essenzialmente - del *Piacere*:

Io la baciavo. Poiché la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile mi fece posto al suo fianco e mi si strinse addosso rabbrivendo e con una mano prese un lembo del suo mantello e mi coprì. Stavamo come in un giaciglio, avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti. (468)

Sono impieghi denotanti come, pur in una zona di massima liberazione di poetica energia - ovvero proprio per questa -, d'Annunzio non rinunci a bilanciare le spinte del suo dettato con lingua e motivi derivati d'oltralpe, di superficie quanto si voglia e però narrativamente d'indubbia efficacia. In una studiata *climax* il sintagma *a fianco* («mi fece posto *al suo fianco*») appare ribadito dal duplicativo *a petto a petto*, inedita variante delle formule *coude à coude*, *côte à côte*, *l'un près de l'autre* con cui nella *langue*

realista suole inaugurarsi la visione della 'coppia alla finestra'. Così come tipico di quella letteratura è lo stringere la persona amata fra le braccia o l'allacciarsi dei protagonisti l'uno al corpo dell'altro:

Il alla *vers la fenêtre* et l'ouvrit [...] *Elle s'en vint tranquillement et s'accouda près de lui.*

Ils demeurèrent longtemps *côte à côte, coud contre coude*, silencieux et méditant. (Cf. *Bel-Ami*, in Schmidt 1959, 402-3)

[...] elle retourna *s'accouder à la fenêtre. Lui, alors [...] la prit par-derrière, entre ses bras, doucement. Et il la tenait enlacée* ainsi, *il avait posé le menton sur son épaule, appuyé la tête contre la sienne.*<sup>46</sup>

In effetti, il diretto raffronto testuale pone in luce che tra l'usignolo dannunziano e il *rossignol* di Maupassant esistono, sì, rassomiglianze evidenti,<sup>47</sup> ma anche come la pagina dell'*Innocente* riveli la presenza di altri prelievi, tali da far pensare a un liberissimo impasto di suggestioni.<sup>48</sup> Se ne evince,

46 Caratterizzazione fortemente sensoriale e sensuale tipica di Zola: cf. *La bête humaine*, in Lanoux, Mitterand 1960-1967, 4: 1010. Ma si veda anche questo bell'esempio da *Nana*: «Nana [...] se leva pour ouvrir un instant la fenêtre [...] Georges était venu [...] *il prit Nana par la taille, il appuya la tête à son épaule*» (Lanoux, Mitterand 1960-1967, 2: 1238).

47 «Juste au-dessus de leur tête [...] l'oiseau s'égosillait [...] *Il lançait des trilles et des roulades, puis filait de grands sons vibrants* qui emplissaient l'air et semblaient se perdre à l'horizon [...] | Tout était calme aux environs. L'oiseau se remit à chanter. *Il jeta d'abord trois notes pénétrantes qui semblaient un appel d'amour*, puis, après un silence d'un moment, *il commença d'une voix affaiblie des modulations très lentes.* | [...] dans la profondeur des branches passaient deux soupirs ardents qui se mêlaient au chant du rossignol [...] | Une ivresse envahissait l'oiseau, et *sa voix, s'accélérait peu à peu* comme [...] une passion qui grandit, semblait accompagner sous l'arbre un crépitement de baisers. *Puis le délire de son gosier se déchaînait éperdument.* Il avait des pâmoisons prolongées sur un trait, de grands spasmes mélodieux. | *Quelquefois il se reposait un peu, filant seulement deux ou trois sons légers qu'il terminait soudain par une note suraiguë.* Ou bien il partait d'une course affolée, *avec des jaillissements de gammes, des frémissements, des saccades, comme un chant d'amour furieux, suivi par des cris de triomphe*»: cf. *Une partie de campagne*, nella raccolta *La Maison Tellier*, in Forestier 1974, 1: 252-3. Per la presenza maupassantiana nell'*Innocente*, si veda anche Cimini 2016, 61-84.

48 Fra le quali, restando al solo ambito realista, va soprattutto segnalato, come persuasivamente rilevò Gustavo Botta, il consistente apporto del Flaubert dell'*Éducation sentimentale*: cf. Croce 1913-1914, 437. Sfuggito all'attenzione degli studiosi, ma da rilevarsi quale altro caso di alchimia dannunziana, è l'apporto dello Zola della *Faute de l'abbé Mouret*: «elle riait, plus sonore, *avec des gammes perlées de petites notes de flûte, très aiguës*, qui se noyaient dans un ralentissement de sons graves», «c'était sous les arbres de la forêt, dans l'ombre sonore, qu'ils allaient écouter les sérénades de leurs musiciens, *la flûte de cristal des rossignols*», «Ensuite, *un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes [...] et cette flûte [...] chantait les premiers charmes de son amour*» (*La faute de l'abbé Mouret*, in Lanoux, Mitterand 1960-1967, 1: 1342, 1392, 1516). Com'ebbe a rilevare Guy Tosi, d'Annunzio ebbe caro questo romanzo sin dall'esordio poetico di *Primo vere*: cf. Tosi 1979, 5-16, in particolare 13-5.

in pari modo, che l'indubbia ascendenza del *conte* maupassantiano deve aver sollecitato la ripresa della stessa cellula diegetica 'coppia in ascolto' e la sua trascrizione in termini di erotica gestualità. In *Une partie de campagne* i giovani Henri-Henriette, entrati nel fitto d'una boscaglia, finiscono per giacere *l'un près de l'autre* al di sotto d'un albero sulla cui cima un gorgheggiante usignolo accompagnerà il loro appassionato congiungersi:

à travers le fracas de la cascade, un chant d'oiseau qui semblait très lointain les frappa [...] On s'arrêta; le bateau fut attaché; et, Henriette s'appuyant sur le bras de Henri, ils s'avancèrent entre les branches [...] et ils pénétrèrent dans un inextricable fouillis de lianes, de feuilles et de roseaux [...]

Juste au-dessus de leur tête, perché dans un des arbres qui les abritaient, l'oiseau s'égosillait [...] Ils étaient assis l'un près de l'autre, et, lentement, le bras de Henri fit le tour de la taille de Henriette et l'enserra d'une pression douce [...]

Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase [...] elle pleurait sans savoir pourquoi. *Le jeune homme la serrait contre lui* maintenant [...]

La jeune fille pleurait toujours, pénétrée des sensations très douces, la peau chaude et piquée partout de chatouillements inconnus. *La tête de Henri était sur son épaule*; et, brusquement, *il la baisa sur les lèvres*.<sup>49</sup>

[*Io la baciavo*. Poiché la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile *mi fece posto al suo fianco e mi strinse addosso* [...] Stavamo come in un giaciglio, *avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti*]

Resta da commentare la vivida rappresentazione pittorica che introduce all'episodio canoro. Rileggiamola:

Una zona di luce persisteva ai confini del cielo, una larga zona tricolore: *sanguigna* in basso, poi *arancia*, poi *verde* del verde d'un vegetale morente. (Andreoli, Lorenzini 1988, 469-70)

Essa appare anomala non solo per contenuto – in rapporto all'aspetto latteo, pallido, gassoso dei cieli dell'*Innocente* –, ma anche, e specialmente,

<sup>49</sup> In Forestier 1974, 252. Nello stesso utilizzo della cornice si scorgono però essenziali differenze: il canto del *rossignol* si rapporta strettamente alla sequenza temporale della seduzione, entrando in sintonia con l'azione che si sta svolgendo sotto l'albero (con le varie fasi dell'amplesso: cf. n. 49). Al canto dell'usignolo i personaggi dannunziani restano invece affatto estranei. Anche i moduli allocutivi pronunciati da Tullio («– *Hai udito?*», «– [...] *Ascolta*») e soprattutto la preziosa tessitura fonico-ritmica posta in bocca a Giuliana («*Cantava l'Usignuolo*. | – È *sUl salice* – mi *sUsUrrò* Giuliana») non s'inscrivono propriamente nella storia, essendo essi tipici della germinazione lirica.

per struttura. Scandita da avverbi spazio-temporali in sequenza ternaria (*in basso... poi... poi...*), tale costruzione costituisce una rarità, se non in assoluto un *apax*, nell'ambito delle «prose di romanzi». È da supporre, pertanto, che su tale inquadratura paesaggistica sia intervenuto un modello esterno. E il complesso dei riferimenti citati induce a ipotizzare che l'ambito sia maupassantiano. Che cosa vede infatti il protagonista dell'*Héritage*, quel Lesable che già si è incontrato, mentre *stringe il ferro della ringhiera*?

Lesable [...] passa sur le balcon [...]

L'espace, d'un rouge éclatant à son pied, prenait plus haut des teintes d'or pâle, puis des teintes jaunes, puis des teintes vertes, d'un vert léger frotté de lumière, puis il devenait bleu, d'un bleu pur et frais sur les têtes [...]

Lesable tenait à deux mains la rampe de fer, buvant l'air comme on boit du vin. (Forestier 1974, 25)

Adattando alla propria *palette*, intonata ad elegiaca malinconia, la brillante tavolozza maupassantiana, il poeta-romanziero ne riduceva le combinazioni, ne smorzava i toni, mantenendone tuttavia l'impianto sintattico essenziale, incluso il modulo 'x di x' dell'aggettivazione cromatica («verde del verde d'un...» / «des teintes vertes, d'un vert [...] bleu, d'un bleu...»), forma cara al racconto d'oltralpe.<sup>50</sup> Che, qui e altrove, un genuino intento di restituire il graduale percorso dell'occhio e la stessa durata della visione fosse estraneo alla direzione raccontativa di d'Annunzio l'hanno dimostrato a tutti gli effetti le operazioni della sua mimetica alchimia. Ma travestirsi corrispondeva a strategica necessità, pena la disgregazione anzi tempo delle strutture narrative: un accadimento da cui, nel 1891, la sua coscienza d'artista lo aveva indotto a tenersi debitamente lontano. Per il momento, altro a d'Annunzio non era restato – come da sempre, ma con minor successo, aveva fatto – che attraversare quei relitti tenaci, transcendere la primitiva necessità delle dure scaglie della tradizione rendendole parzialmente disutili, e, modalizzandosi in sempre più chiare epifanie, affermare, con testimonianze di progressiva distanza, la curva evolutiva del proprio narrare. Di tale processo il paesaggio dell'*Innocente* è privilegiato testimone.

50 Si pensi anche alla sintassi in stile *artiste* dei Goncourt di *Madame Gervaisais*: «un dôme de vieux métal, du vert d'une feuille d'aloès», in Goncourt 1894, 241. Non meno che la costruzione francesizzante, il ricercato abbinamento cromatico aveva colpito il d'Annunzio del *Piacere*, che così echeggiava: «Il mare aveva il color verde d'una foglia d'aloë, e qua e là il color mavì d'una turchina liquefatta»; di qui, anche, la *palette* raffinatissima impiegata per la veste di Giuliana Hermil: «Portava una delle sue ampie tuniche preferite, d'un verde eguale al verde d'una foglia d'aloë» (in Andreoli, Lorenzini 1988, 210 e 417).

## Bibliografia

- Amiel, Frédéric (1949). *Fragments d'un journal intime*. Paris: Stock.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) [1982] (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) [1988] (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Introduzione di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Bellini, Berardo; Tommaseo, Niccolò (a cura di) (1861-1879). *Dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Cimini, Mario (2016). «Maupassant fonte dell'«Innocente»». Cimini, Mario, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*. Lanciano: Rocco Carabba, 61-84.
- Croce, Benedetto (1913-1914). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo XIX: XIII. Quarta aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 11(6), 431-437.
- Dusmenil, Robert; Thibaudet, Albert (éds.) (1946; 1948). *Flaubert, Gustave: Œuvres*. 2 voll. Texte établi et annoté par Albert Thibaudet et Robert Dusmenil. Paris: Gallimard.
- Forestier, Louis (éd.) (1974). *Maupassant, Guy de: Contes et Nouvelles*. Préface d'Armand Lanoux. Introduction de Louis Forestier. Texte établi et annoté par Louis Forestier. 2 voll. Paris: Gallimard.
- Giacon, Maria Rosa (1991), «Lo spazio e il personaggio. Sulle fonti realiste del romanzo dannunziano». Gibellini, Pietro (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera; Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, 79-131.
- Giacon, Maria Rosa (1993). «“L'imagination re-créatrice” e l'“au-delà nuageux de toutes les choses du Nord” nel paesaggio del romanzo dannunziano». Istituto di Filologia Neolatina dell'Università di Padova (a cura di), *Omaggio a Gianfranco Folena*. 3 voll. Padova: Editoriale Programma.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. A cura di Maria Rosa Giacon, prefazione di Pietro Gibellini. Milano: Rizzoli.
- Giammarco, Marilena (2004). «Sul limitare dell'ombra. Il giardino dannunziano ne “L'Innocente»». *Italies. Littérature, Civilisation, Société*, 8, 259-74.
- Goncourt Huot de, Edmond; Goncourt Huot de, Jules (1894). *Madame Gervaisais*. Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Jasinski, René (éd.) (1970). *Gautier, Théophile: Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski. 3 voll. Paris: Nizet.

- Lanoux, Armand; Mitterand, Henri (éds.) (1960-1967). *Zola, Émile: Les Rougons-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. 5 voll. Paris: Fasquelle et Gallimard.
- Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Rocco Carabba.
- Salierno, Vito (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Schmidt, Albert-Marie (éd.) (1959). *Maupassant, Guy de: Romans*. Texte définitif établi et augmenté par Albert-Marie Schmidt. Paris: Albin Michel.
- Tosi, Guy (1976). «D'Annunzio et le symbolisme français». Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973)*. Milano: Il Saggiatore, 223-82.
- Tosi, Guy (1979). «La faute de l'abbé Mouret». *Quaderni del Vittoriale*, 14, 5-16.
- Tosi, Guy (1981). «D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes. La langue et le style. 1879-1886». Abugiati, Luigina; Tiboni, Edoardo (a cura di), *D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del I Convegno Internazionale di studi dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979)*. Pescara: Arti grafiche Garibaldi, 59-106.

