

Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele d'Annunzio

Alessandra Trevisan
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Especially known for its autobiographical content and not for its structure of diary and epistolary, *Solus ad solam* is a complex book with a philological problem inside. A new way to read it is trying to highlight acoustic and auditive elements, using the definition of 'soundscape' given by Schafer in 1977. Collecting and creating an acoustic vocabulary, comparing it to the one in *Notturmo's* text, it is possible to find a new way to interpret both of them. Regarding this perspective, sounds, voice and everything connected to the 'ear' establish also a predominance of power, control and absence explicated in the structure.

Keywords *Solus ad solam*. Sound Landscape. Ear. Voice. Control. Absence.

La scelta di trattare un tema circoscritto come quello del paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele d'Annunzio persegue un'ipotesi di lettura più ampia attorno all'opera – per certi versi ancora *in fieri* – attraverso la quale si desidera evidenziare un interesse rivolto a uno tra gli aspetti non ancora considerati nelle pagine del *Vate*, e che potrebbe portare alla luce delle novità legate sì alla suddetta opera ma anche a tematiche convergenti. Ci si riferisce, in particolare, al legame dell'autore con la musica che, ancora oggi, risulta tra le prospettive d'indagine continuative e più interessanti in rapporto alla prosa e alla poesia; è già in corso uno studio approfondito della voce, finora al centro di alcune pagine critiche che guardano in maggior misura ai testi teatrali, cui si farà breve accenno in questa sede.

Dal punto di vista storico, l'analisi di questi temi ha demarcato tratti di stile e peculiarità inattese, che hanno dato origine a un dibattito ancora aperto circa l'attenzione dell'autore nei confronti del suono e della vocalità come cifre di gusto; la musica è inoltre entrata a far parte dell'opera dannunziana tessendo un'intertestualità in grado di rivelare un sentire 'altro' dell'autore stesso, aperto a una multidisciplinarietà senz'altro coerente, nuova e plurima. Ci si chiede, allora, se il suono e le caratteristiche di cui esso gode nel trattamento del paesaggio sonoro non possano delimitare anche la datazione del *Solus ad solam* con minore approssimazione – dato il problema filologico corrente – ma sarà altresì importante tentare di rifondare alcune cifre dell'opera per avvalorare

'due volte' come questa tesi critica possa - si suppone - godere di pregnanza in altri testi.

Il paesaggio geografico nella produzione dannunziana - non soltanto in quella poetica - negli anni è stato evidenziato attraverso l'utilizzo di una prospettiva che ha come origine la retorica dello sguardo (Crotti 1991) nelle opere tarde ma non solo - e questo risulta valido nel caso del *Notturmo*; l'impostazione critica occidentale ha reso preminente questo approccio in tutte le arti visive, compresa la letteratura, e ciò è avvenuto anche per autori del secondo Novecento. Basti pensare, a tal proposito, a Italo Calvino, scrittore agli antipodi rispetto a d'Annunzio, ma sulla cui opera si è imperniato uno studio a cura di Marco Belpoliti tra i primi¹ che considera l'occhio come punto di partenza per l'analisi di tutta la sua produzione, presente già prima della pubblicazione - postuma - della lezione americana sulla *Visibilità*. Il predominio dello sguardo nelle opere di questi due autori - di cui si fa un parallelo antitetico, utile tuttavia al discorso che si sta conducendo - porterebbe a dare rilievo almeno a due evidenze critiche: la prima riguarderebbe uno 'spostamento' del punto di vista dell'analisi, che assimi, ampli e determini come preminente il campo semantico dello sguardo, proveniente da studi fattisi strada dagli anni Sessanta, con l'avvento di Roland Barthes e della sua metafora dell'occhio a proposito di Georges Bataille. Il guardare, tuttavia, sia in d'Annunzio sia in Calvino si rivelerebbe quasi come una sorta di 'rovesciamento' di intenzioni e per ragioni diverse, s'intende. Per l'uno la commistione vita-arte porterebbe a far risaltare di continuo l'artificiosità, la magnificenza di un *modus vivendi* eccessivo, trasposto poi nell'opera con «inesauribile sperimentalismo» (Antonucci, Oliva 1995, xi); in altri termini, il guardare il mondo sarebbe per il Vate un esercizio di stile inesauribile che, nei suoi testi - siano essi più o meno autobiografici - metterebbe al mondo il mondo ricaricandolo di quella retorica dandistica che fa parte della sua esperienza quotidiana, quella del guardare per 'mostrare' anche quando l'esercizio del vedere è faticoso, più difficile o non possibile - e in questo il *Notturmo*, scritto durante un periodo di cecità incidentale, sarebbe forse caposaldo che accompagna l'analisi di questo tema. Si parla qui di 'mostrare' altresì nell'accezione di 'far mostra di sé' e quindi, modo proprio di chi possiede un carattere esibitorio; a tal proposito è utile consultare Guglielminetti (1993) e Caburlotto (2007). Ciò appare quanto di più distante ci sia per l'altro scrittore, cioè per l'immaginazione che Calvino è in grado di mettere in atto: la narrazione condotta attraverso il suo 'occhio mentale' desidera infatti riferire ciò che non è individuabile sulla superficie delle cose.

1 Nel saggio dal titolo «L'occhio di Calvino» edito da Einaudi nel 1996 si riassume la specificità ammessa dall'autore stesso nella predilezione per l'immagine, iniziata nel 1960 e proseguita sino alla morte. Si può notare che, con Belpoliti, si è nello stesso decennio critico del saggio di Crotti.

Non considerando l'antitetica poetica degli autori, si consideri ora come queste considerazioni critiche siano entrate - a ragione - nell'analisi di entrambi valutando alcune tra le opere più tarde della loro produzione; nel caso di Calvino si pensi a *Palomar*, edito nel 1983 per Einaudi, ma anche ai racconti di *Sotto il sole giaguaro*, usciti postumi nel 1986 per Garzanti, apparsi però già nel 1972 e nel 1984 su rivista. La raccolta è manchevole, tuttavia, di due dei cinque sensi, la vista e il tatto, quasi a sottintendere un esaurimento dell'interesse dimostrato nei confronti dell'immagine. Ciò aiuterà a comprendere le ragioni di una seconda evidenza critica che si avvera in Calvino e in d'Annunzio, ossia il trattare un percorso di lettura che metta al centro lo sguardo ma 'a posteriori', prevedendo una visione complessiva dell'opera in cui sia doveroso leggere legami con temi altri e inoltre valutando la fatalità che gli stessi autori hanno riservato ai suddetti temi. Infatti, nell'ultimo Calvino è presentissimo - se non preponderante - il richiamo alla funzione dell'orecchio, organo dell'equilibrio; in maggior misura lo è nei titoli citati ma anche nei testi delle opere musicali messe in scena da Luciano Berio, ad esempio. È soprattutto 'udibile' in questa fase una specificità oltre-musicale e oltre-acustica, nonché un vivo richiamo allo strumento-voce con ciò che esso comporta dal punto di vista narrativo, psicologico e performativo. Per quanto riguarda d'Annunzio, invece, non è casuale che contributi recenti abbiano talvolta ampliato l'attenzione critica che riguardava un'inclinazione dell'autore nei confronti della musica, considerando aspetti controversi della sua opera: il legame nietzschiano-wagneriano e con la produzione di Debussy in prima battuta; in seconda, con il silenzio. Sono perciò da tenere ampiamente in considerazione le numerose pubblicazioni che rimandano alle analogie dei testi del Vate con la musica; d'Annunzio stesso affermava nel *Libro segreto*: «Il primo stadio della mia creazione è uno stato musicale, una specie di musicale ansietà...».²

Le più significative ricoprono un periodo che procede dagli anni Sessanta, in particolare dal decennio Settanta all'ultimo decennio degli anni Duemila, con abbondanza di articoli e volumi soprattutto dal 1990 in poi. Si considerino almeno il volume di Cellucci Marcone (1972), il cui anno di nascita è congruo anche agli interessi calviniani; una selezione significativa di opere ma non esaustiva di opere di altri autori comprende almeno Tedeschi (1988), Guarnieri Corazzol (1990) e Sorge (1996), confluiti nell'interessante articolo di Inzerillo (2012), inoltre Mellace (2013), Caburlotto (2014) e Lisciani-Petrini (2015).

2 Per quanto concerne la datazione dell'opera si veda l'introduzione e la curatela di Pietro Gibellini (2013) all'edizione Rizzoli. È doveroso menzionare qui anche i riferimenti critici che lo stesso Gibellini compie circa il rapporto del Vate con la musica nel libro da lui curato: si tratta in particolare di Atti del Convegno (1982), «D'Annunzio, la musica e le arti figurative». *Quaderni del Vittoriale*, 34-5; Bassi, Ledda (1988), *D'Annunzio e la musica*. Il lemma 112r/15754 p. 205 citato è evidenziato invece da Santoli (1997, 392).

Il motivo di una riflessione che riguardi la variazione dell'interesse critico dall'occhio all'orecchio è tuttavia manifestazione di un'intenzionalità atta a indicare il rilievo di quest'aspetto soprattutto in relazione a temi 'altri', fattisi strada grazie a considerazioni che un testo complesso come il *Solus* non può che far emergere. Travalicando il solo campo musicale – eppure, per esigenze di contiguità, entrandovi continuamente – si potrà verificare come in quest'opera siano inclusi elementi che pertengono a una diversa analisi dal punto di vista acustico e vocale degni d'essere segnalati. Sarà necessario, infatti, individuare un glossario pertinente al paesaggio sonoro che possa essere significativa al fine di provare in quale modo il suono veicoli soprattutto due argomenti-chiave dell'opera che qui si propongono: l'orecchio e la parola come strumenti di controllo e di potere (presenti anche in Calvino), e l'assenza intesa nella sua natura letteraria, propria di un testo di carattere epistolare-diaristico.

'Violenta e atroce', la prosa del *Solus ad solam* deve essere oggi considerata nella sua interezza grazie alla profonda analisi di Ciani (1998) dapprima, poi di Roncoroni (2012) che, oltre a tracciare la vicenda amorosa tra Giusini e d'Annunzio, hanno posto delle questioni stilistico-narrative e circa la veridicità del contenuto dell'opera a tutt'oggi aperte, che ne problematizzano l'origine, la ricezione postuma nonché la collocazione nel *corpus*. Entrambi gli studiosi trattano approfonditamente il problema filologico presente nell'opera con un apparato critico che non esaurisce la possibilità di indagini aggiuntive. Si appunta qui anche un ritorno all'attenzione dell'opera dovuto alla pubblicazione recente di articoli su blog e testate giornalistiche: quelli di Bruno Guerri (2008), Di Monaco (2009), Smargiassi (2010), Colmegna (2012), Ghioni (2013) che seguono appunto l'anniversario del 2013 dei 150 anni della nascita e i 75 anni della morte.

È doveroso leggere l'opera consegnata al pubblico attraverso l'edizione originale Sansoni del 1939 con una premessa di Jolanda de Blasi nonché gli articoli apparsi ad esempio su quotidiani quali il *Corriere della Sera* (in primis Pancrazi 1939) e *La Stampa* (Cajumi 1948) quindi in concomitanza alla pubblicazione e ben molto tempo dopo la stessa. Non ci si soffermerà qui, tuttavia, sulla storia ben nota, che sarà all'evenienza ripresa per cenni; è utile invece spingersi nel campo della presenza di elementi del cosiddetto paesaggio sonoro, che definizione comprende: «tutto ciò che ci circonda a livello sonoro, ma con un'attenzione specifica, antropologica, che include gli interventi dell'uomo sulla natura e l'ambiente e implica un rapporto di coerenza tra gli elementi, [...] un paesaggio che muta nel tempo e nei luoghi, è diverso nelle stagioni e nelle diverse ore della giornata» (Schäfer 1985, 19).

L'uomo-d'Annunzio quale 'produttore di segni acustici' non può non essere oggetto di analisi in queste pagine, anche in relazione a una nuova datazione della scrittura che si potrebbe ipotizzare meno estesa rispetto a quella riportata nel titolo Mondadori: «[1907-1938]». Per proporla si deve tuttavia fare

un passo indietro necessario ad addentrarsi nel testo, andando a verificare in quale momento storico abbia avuto luogo la relazione tra i due amanti; non esistendo ulteriori elementi utili per una cronologia esatta, ci si deve rifare alle annotazioni indicate dall'autore, sia nel diario sia nell'epistolario: si tratta di quel biennio 1907-1908 che precede acusticamente almeno tre avvenimenti storici; essi sono: la Prima Guerra Mondiale; la scrittura del Manifesto del Futurismo e, nello specifico, di *L'arte dei rumori* del futurista Luigi Russolo che data 1913; infine la radiodiffusione in Italia dal 1910, con un'attestazione della prima trasmissione radio durante il Ventennio, il 6 ottobre 1924. Ciascuno determinerebbe un approccio differente ai vari elementi sonori che figurano nel testo, anche secondo una prospettiva drammaturgica. Quest'epoca prebellica, pre-radiofonica e pre-rumoristica per d'Annunzio è - elemento d'interesse - anche quella in cui egli si appresta a comporre *Le Martyre de Saint Sébastien* nel 1910 con Claude Debussy; la datazione è di Lisciani-Petrini (2015) basata sul carteggio edito.

Sarà dunque necessario marcare nel testo quegli elementi che verificano la presenza storica di un paesaggio sonoro che precede l'avvento di alcune invenzioni tecniche (e l'evidente presenza di altre); rilevando 'quello che c'è' si definirebbe - ancora una volta - come d'Annunzio assuma di continuo il ruolo di anticipatore del proprio tempo storico-letterario in un'epoca pre-massmediatica e di come si renda testimone di un tempo in cui la variazione acustica determina il mutamento del paesaggio circostante. Ciò è detto soprattutto in relazione a quanto espresso da Cortellessa (2012) circa le prose successive, dal *Notturmo* in avanti:

Questa scrittura segna un salto di qualità rispetto alla prosa cui d'Annunzio ci aveva abituato, dal *Piacere* in poi, passando per testi sempre più estetizzanti, più scenografici, immobilizzati dalla coltre di riferimenti classici, dalla cultura collezionistica che li appesantisce.

Le sue *Prose di ricerca* [...] sono delle opere straordinarie e inclassificabili; come nel caso della poesia che raggiunge e supera in un colpo solo la poetica del simbolismo europeo, anche il 'D'Annunzio notturno', nel concentrare la prosa su questa fosforescenza di sensazioni, su una specie di efflorescenza di punti di luce, di balenii, fosfeni, acufeni, di momenti di iperacusticità, di ipersensibilità nei confronti dell'universo della realtà, ecco questo disgregarsi della prosa nelle sue componenti primarie fa sì che D'Annunzio sia in linea con le punte più avanzate del modernismo europeo. Il trattamento della memoria qui è proustiano; il trattamento delle percezioni sensoriali, di quello che Joyce chiamerà «epifanie», è di un autore europeo.³

3 L'intervento di Cortellessa guarda alla poetica di d'Annunzio non solo in relazione al *Notturmo*. Qui tuttavia si sceglie di considerare soltanto una parte utile al discorso che si sta conducendo.

Proponendo la prosa del *Solus ad solam* congruente all'affermazione sopracitata si intende andare un poco oltre. Eppure proprio l'atipicità del testo stesso può rafforzare l'ipotesi d'indagine acustica secondo una ragione ulteriore: come evidenziato da Roncoroni (2012), il monologismo tipico del genere letterario misto ma anche del carattere privato dell'opera permetterebbe alla memoria acustica in costruzione dell'autore di emergere senza o con poche mediazioni, cosa che sarà più vera negli anni a venire. In questo senso la parola 'scritta e a distanza' acquista importanza come mezzo per esprimere il potere sull'altro - l'interlocutrice-assente Giusini - ma è anche lo strumento che mantiene viva questa lontananza, e fa interrogare il lettore su essa. In entrambi i casi l'orecchio svolge un ruolo fondamentale: si vedrà come.

Inoltrandosi nel testo si possono isolare alcuni elementi di ascolto che si presentano in forma di occorrenza e non, in un primo momento trascurando l'elemento-voce, che merita un discorso a parte. Si veda l'*incipit*,⁴ che porta la data del 27 settembre:

Tristezza della domenica su la campagna! Settembre è velato come aprile; e i veli fluidi e le onde musicali delle campane sono una cosa sola. *Il suono è come un vapore lento; il vapore è come un lento suono.*

Prima di montare a cavallo, stamani, poco dopo il risveglio, ho letta la lettera del 27 settembre 1907; poiché a ogni giorno di questo mese affannoso corrisponde una antica pagina d'amore e di aspettazione. Dentro la lettera è un rametto d'ellera a cinque foglie. (219; corsivi aggiunti)

Nel testo con corsivo mio vi è la chiarezza di almeno due peculiarità. Da un lato il suono delle campane che qui, a differenza di quanto solitamente avviene con questa indicazione, non dice il tempo della giornata in cui ci si trova ma lo sottintende attraverso una similitudine visiva, quella del 'vapore-lento suono'. In una pagina precedente, le campane scandiscono il tempo in cui ci si trova, segnalando il mattino: «Cominciano a sonare le campane dell'Ave» (206) il 25 settembre; così accade anche in seguito, il 4 ottobre:

La cicala serafica non cantava più; ma le campane sonavano l'Ave, e i neri alberi gracili parevano vacillare sotto il fremito dei bronzi.

Amaranta era pallida ed estatica: aveva una voce di cielo nel cuore.

Ella mi disse:

- Non abbiamo visitata la tomba del Santo. Ed è l'ultima sera! - (259)

4 L'edizione di riferimento sarà sempre quella per I Meridiani Mondadori 2005, anche se vi è un'edizione aggiornata del 2012 per SE che è stata consultata in sede di stesura di questo articolo.

Si è dinnanzi a una partitura che merita nuovamente una doppia attenzione visivo-acustica; in particolare, il tempo stagionale è detto dalla mancanza delle cicale (insetto tipicamente estivo) ma la scelta dell'aggettivo e del verbo (che non è il frinire, in questo caso) intendono perseguire un intento specifico: quello di arrivare a definire la qualità della voce di Giusini in una sorta di climax acustico ben più che sinestetico, restituito cioè dalla gradazione crescente di «serafica», «canto», «fremito» (che sconquassa la figura retorica) e «voce di cielo». Laddove si riconosce la mancanza della presenza fisica dell'amata, la stessa è non soltanto evocata bensì è 'resa presente' dall'autore con elementi acustici che mutano il paesaggio circostante, come nella porzione testuale citata: da un lato «voce» e «grido», «parole» e «canto» che ritornano; dall'altro «rumori», «scoppi», più in generale «suoni» e «silenzio». Si provi a soffermarsi su quegli elementi che mettono in campo da un lato, ad esempio, l'uso dell'automobile e, dall'altro, del telefono; la prima ritorna nel testo con sei occorrenze, ma è soprattutto in tre casi che deve essere valutata. Dapprima nelle pagine dell'8 settembre 1908:

Sentii che il motore non pulsava più; e mi parve che cessasse anche il mio palpito. [...]

Ormai la speranza di riattivare il motore era perduta. Stavo in ascolto, per scoprire se qualche automobile si avvicinasse, quando in fatti udii il romore singolare.

Ero salvo! Riconobbi la vettura di un amico, di Romeo Gallenga, carica di gente. Gli chiesi aiuto. (70)

Può essere pertinente ricordare ancora come i fatti avvengano in un'epoca pre-futuristica e a ridosso dell'avvento del Futurismo; d'Annunzio ne anticipa i motivi, come nel testo del 27 settembre in cui «Ella» è tuttavia la sua traduttrice, Maria Votruba:

Ma ieri, se bene stanco e triste, Ella aveva ancóra l'apparenza giovanile. Che lunga strada è dunque ancóra davanti a Lei!

Si tratta solamente di questo.

Vuole Ella percorrerla in automobile, con rapidità sfrenata, levando nuvoli di polvere e spaventando i pedoni con l'ululo della sirena? (221)

La personificazione antecedente del 'palpito del motore' è coerente con l'idea di velocità sopraccitata, raccordata dalla presenza della «sirena» il cui «ululo» rappresenterebbe un'urgenza e una provocazione ma anche un modo di dire. Contigua, per esprimere un altro stato d'animo interiore, sarà l'immagine dell'arresto dell'auto; si è di nuovo nel testo datato 4 ottobre, in cui l'elemento voce succede al «sobbalzo» del mezzo di trasporto su cui i due amanti viaggiano:

Come l'automobile si arrestò con un sussulto improvviso, Amaranta levò il capo sbigottita e gittò un grido guardando innanzi a sé con gli occhi sbarrati. L'apparizione? (260)

Come la critica ha più volte sottolineato per le opere di d'Annunzio, anche nel *Solus* si mescolano sacro e profano; qui però l'enfaticizzazione in gioco perdura nel segno di un andirivieni fuori e dentro la biografia, dato che può fare da discriminante poiché in grado di scompaginare realtà e invenzione prosastica. Ma vi è dell'altro: d'Annunzio 'precursore acustico' rivela come l'attenzione acustica sia invero un'intenzione acustica.

Si ritorni dunque al 21 settembre e al tono espresso da due elementi in gioco, accordati da una sintassi che esalta la temperatura emotiva espressa nel paesaggio sonoro attraverso il «sussulto» e lo «scoppio»; la seconda citazione chiude il testo:

E salimmo, dopo l'Ave Maria, nella vettura chiusa.

Era un vespro piovigginoso. Udimmo con un sussulto suonare la campana del cancello. Entrammo nella villa dove ardevano i fuochi.

Nessuno di noi due s'attendeva una così profonda felicità. [...]

Dove sei? Dove sei?

Dici che *m'odii*, alla vecchia megera?

Ho pranzato solo, nel refettorio. Il canile, di fuori, ululava.

Le lampade elettriche di tratto in tratto davano lampi, poi si oscuravano arrossandosi. Con un subito scoppio, tutte si son fulminate. Il buio ha invaso ogni stanza.

Ho acceso i ceri funerei.

Il canile ulula a morte. (178-80)

Il ricordare della prima porzione, in cui Amaranta è presente, spinge verso il manifestarsi di 'un'ipseità che ne produce acusticamente l'assenza', evidenza questa che permea tutto il *Solus* come preannunciato; l'«ululare» – in questo caso congruo all'animale e biofonia che ritorna per ben due volte – forse richiama, in assonanza, «sùbito», «fulminate», «funerei» e «buio».

L'antropomorfismo acustico sino a qui mostrato sarà simboleggiato anche dall'utilizzo del telefono, che ricorre in otto occasioni; la più significativa è quella del 10 settembre 1908:

Torno a casa. Di tratto in tratto, per istinto, mi accosto all'apparecchio del telefono, alla nera bocca dove non s'ode se non un rombo simile a quello delle conche marine.

Mi pare, nel rombo, di riudire il caro grido: «Gabri! Gabri!»

Gabri è morto e sepolto. (96)

Tipicamente futurista, «rombo» ricorrerà in altri due pagine che portano la data dell'8 settembre 1908:

Avevo ornato la casa di fiori, se bene già il rombo degli eventi oscuri empisse le stanze voluttuose. [...]

Stentavo a udire la tua voce, a traverso il telefono, perché il rombo del mio cuore empiva la cabina ottusa. Ma odo ancora il tuo accento, quando dicesti:

Come sei buono, mio Gabri, mio Gabri! -

Ebbi poco dopo il telegramma, l'ultimo, che m'è caro come l'ultimo sospiro, d'una morente. (61, 68)

Dopo l'accostamento di «rombo» e «grido», si veda ancora come la voce di Giusini ricorra nel segno dell'assenza dell'amata stessa. Il sostantivo «rumore» invece, nello stesso testo, è associato in alcune circostanze alla presenza umana:

Ahimè, ahimè, udii il passo del cavallo, il rumore della vettura che si allontanava... Tutto era perduto? Uscii nell'andito, ma non gridai. Ero scorato. (63)

Ciò è detto anche prima, in una lettera a Giusini del 2 luglio 1906:

La macchia è attraversata da larghi viali sòffici su cui si galoppa senza rumore, come in sogno. Di tratto in tratto, per qualche radura, s'intravede il Tirreno che da Circe ha imparato a sorridere immortalmente. (97)

La non-presenza di «rumore» non è silenzio ma uno *status* estatico-onirico. La tonalità acustica qui non stride come accade invece nel diario, in cui tutto è teso a perimetrare i confini di una sofferenza emotiva che il Vate e Amaranta vivono. Infine, nelle lettere, vige un dialogo a distanza che nel diario non può esistere.

Viene a questo punto da chiedersi come la finzione narrativa che la critica ha sottolineato in numerose occasioni a proposito di quest'opera possa evincersi anche dall'analisi acustica. Sino a qui ciascuno degli elementi indicati appare pretestuale alla costruzione di tale finzione soltanto in minima parte; eppure tutto ciò che concerne l'umano 'udire' e 'dire' nelle forme della «voce», del «grido» e del «silenzio» talvolta già anticipate, costituirebbe un primo vocabolario acustico atto a esaltare l'intervento del narratore come conduttore della storia e impostore a suo piacimento.

Vi sono almeno due altre citazioni che considerano preminente il rapporto suono-musica-voce-silenzio; la prima è una lettera del 17 settembre 1908 che risalirebbe al 31 agosto:

Tutta la giornata di ieri passò in silenzio. [...] Ho bisogno di lontananza e di silenzio; ho bisogno di ritrovare la voce della mia poesia, tenendo la tua mano nella mia mano come quel giorno in cui la musica di Beethoven ci trascinava sul fiume di tutte le cose belle. [...] Non ascoltare nessun'altra voce fuorché quella dell'amore, che sola è santa e giusta. (144)

Tutto il testo è permeato da un tono di levità e accoramento decisivi, trascinanti; il richiamo alla musica di Beethoven farebbe pensare alla solidità del sentimento, vissuto come monolitico, ma anche a una tonalità d'animo classicista e preromantica. Il legame inscindibile tra gli elementi in gioco – e l'amore è tra questi – seppure qui con una selezione non esaustiva, è prescritto ma anche sancito da ciò che è acustico. Subito dopo, durante la notte, la voce – dapprima della poesia poi dell'amore – diventa qualcos'altro: perturbamento nell'incontro con un'altra donna che non è Giusini:

All'improvviso *una voce mi ha chiamato*, mentre ero disteso sul divano e soffrivo sotto le mie immaginazioni ardenti. Ti ricordi delle ultime carezze? Venerdì? Sabato? Te ne ricordi? In me hanno lasciato una bruciatura immedicabile. All'improvviso una voce mi ha chiamato: non la tua, ahimè; ma pure una *voce di donna, una voce soffocata, un poco roca...* Era quella della persona di cui parlammo a Perugia. Ho sentito ch'ella era dominata dalla vertigine. Mi domandava di vedermi, di venir qui, di parlarmi ancora una volta prima di andar lontano... Non so quale speranza di tregua, di oblio, d'inganno mi ha messo in bocca la parola che consente. Non ho voluto guardare dentro di me, non ho voluto accertarmi se dentro di me ci fosse anche il rancore contro la rinnegatrice. La passione ha sempre il medesimo aspetto? (157; corsivi aggiunti)

In questo passaggio noto, d'Annunzio cita l'incontro con una non specificata amante in una sovrapposizione acustica tra le voci. Come già evidenziato da Roncoroni (1979; 2012) ad esempio, questo momento decisivo crea un cortocircuito dei punti di vista che, tuttavia, avrebbe molto più a che fare con le qualità acustiche che visive: la voce «soffocata», «un poco roca» ha similitudini con quella di Giusini. Il cortocircuito cui si aderisce qui è perciò acustico; non solo, combacia anche con quanto Schäfer definisce nei termini seguenti: «L'occhio si proietta verso l'esterno, l'orecchio conduce all'interno» (1985, 25).

Vi sarebbe un ulteriore aspetto critico di notevole interesse che, tuttavia, esulerebbe dall'opera ma non dal campo semantico in cui ci si trova ora: si tratta delle peculiarità vocali di Eleonora Duse nel teatro dannunziano analizzate da Valentini (2012), che parla di «voce scomparsa» dell'attrice. Si avanza oggi, in rapporto al *Solus ad solam* per di più, l'ipotesi di una considerazione più ampia nei confronti dello strumento-voce nella poetica autoriale ma anche nella biografia stessa.

Per di più si fa strada a quest'altezza l'esigenza di chiarire come lo strumento voce e la parola siano per l'autore veicolo di controllo, di auto-controllo e strumento di potere: attraverso l'ascolto, l'autoascolto - finora poco o per nulla osservato ma in filigrana alla prosa di queste pagine - e la percezione uditiva che riguarda anche aspetti non antropomorfi, d'Annunzio mette in scena una seduzione nella forma di dominio sull'altro e sul sé che anticiperebbe gli ismi del Novecento. Si tratta probabilmente di un aspetto accennato per approssimazione che meriterebbe una verifica ulteriore, e una lettura che consideri livelli di approfondimento aggiuntivi.

Nonostante le palesi capacità di manipolazione, d'Annunzio pare cogliere letterariamente la possibilità che il suono crei e de-crei la realtà anche - e soprattutto - in un'opera mista e di difficile connotazione. E tuttavia, al fine di andare oltre, merita d'essere fissato un glossario di termini ricorrenti in grado di connotare il paesaggio sonoro analizzato solo in parte sino a qui; ne fanno parte: campane (3); canto (1); grido (8); musica (2); orecchio (2); parole (26); rombo (3); telefono (8); scoppio (1); rumore o rumore (2); silenzio (8); suono (4); voce (21); ululo (1).

A questo punto è utile un parallelo con - vien da sé - il *Notturmo*, in cui le occorrenze che concernono il campo semantico dell'udito sono non solo numerose ma anche imprescindibili nella narrazione: ne costituiscono altresì l'impalcatura. In particolare ritornano con frequenza: voce (58), grido (20), rombo (20), rumore (10), urlo (5) e silenzio (63), quest'ultima parola anche motivo-chiave di quelle pagine di prosa. Il *Solus* perciò, posto in relazione con quanto affermato, si presenterebbe come un testo antesignano del *Notturmo* e dei successivi proprio nel trattamento dell'acustica antropomorfa, anche alla luce di quanto asserito da Cortellessa. In aggiunta a ciò, quanto sostenuto circa la datazione del testo e la collocazione storica, porrebbe il Vate in grado di parafrasare Wittgenstein in questi termini: 'i limiti del mio ascolto significano i limiti del mio mondo'.

Si è già affermato come i numerosi studi su d'Annunzio e la musica abbiano e stiano restituendo la temperatura vitale ed emotiva dell'autore che, a vari livelli, con collaborazioni e legami, è stato in grado di intessere una rete di rapporti sociali e artistici con i musicisti del suo tempo. Pur non soffermandoci sui contenuti e sui meriti che la musica ha dato all'opera dannunziana e su come essa si sveli nella stessa sarà d'interesse richiamare qui, in chiusura, un titolo funzionale al discorso sinora condotto: si tratta di *Sensualità senza carne* di Adriana Guarnieri Corazzol. Uno dei pregi di questo testo è proprio la cronologia iniziale, che ripercorre molti documenti rintracciando citazioni e accenni al tema-musica come pregnante di tutta l'opera dannunziana.

L'accento alla musica nel *Solus ad solam* è piuttosto vago e inconsistente anche se, oltre a Beethoven già nominato, d'Annunzio richiamerà anche Tristano per tre volte, il 31 agosto e il 17 settembre 1908 (134-52). La musica 'vive', come l'amata Giusini, di e in 'assenza', o di poca se non scarsa

presenza. Ancora una volta sarà d'aiuto Schäfer, il quale scrive: «Udire è toccare a distanza» (1985, 24).

Se il binomio sentire-udire è risolto dallo studioso secondo questa modalità non dicotomica, si propone quanto espresso sino a qui a proposito dell'opera in esame con una proporzione, ossia 'sensualità: assenza = udire: distanza', i cui esiti potranno essere ulteriormente sviluppati.

Bibliografia

- Bruno Guerri, Giordano (2013). *La mia vita carnale, Amori e passioni di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (2009). *Voci e anime. Corpi e scritture = Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore.
- Caburlotto, Filippo (2007). *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*. Venezia: Cafoscarina.
- Caburlotto, Filippo (2014). «"Il Fuoco". Dalla musica al silenzio, da Venezia all'arte». *Archivio d'Annunzio*, 1, 83-93. DOI 10.14277/2421-292X/452.
- Cajumi, Arrigo (1948). «Amori dannunziani». *La Stampa*, 24 aprile 1948.
- Ciani, Ivanos (1998). «Censure e rimaneggiamenti non d'autore nel "Solus ad Solam" di Gabriele d'Annunzio». *Studi di Filologia Italiana*, 56, 321-44.
- Cellucci Marcone, Silvana (1972). *D'Annunzio e la musica*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Colmegna, Carla (2012). «D'Annunzio e Giusini. Una folle passione». *La Provincia di Como*, 16 aprile 2012.
- Cortellessa, Andrea (2012). *"Notturmo" di Gabriele D'Annunzio. Analisi critica* [online]. URL <http://www.oilproject.org/corso/d-annunzio-biografia-poesie-il-piacere-alcione-il-notturmo-5771.html> (2016-08-31).
- Crotti, Ilaria (1991). «"Notturmo". Appunti per una retorica dello sguardo». *Lettere Italiane*, 43(2), aprile-giugno, 267-90.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Prose scelte. Antologia d'autore (1906)*. Milano: Giunti.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). *Prose di ricerca*. Milano: I Meridiani Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*. A cura di Lucia Vivian; prefazione di Pietro Gibellini. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi.
- Di Monaco, Bartolomeo (2009). «Gabriele D'Annunzio. "Solus ad solam", Sansoni, 1939» [online]. URL <http://www.paginatre.it/online/gabriele-d%E2%80%99annunzio-%E2%80%9Csolus-ad-solam-sansoni-1939/>

- Ghioni, Gian Mario (2013). *Passione e furor. Il "Solus ad solam" dannunziano* [online]. URL <http://www.criticaletteraria.org/2013/05/passione-e-furor-il-solus-ad-solam.html> (2016-08-31).
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio. Dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (2008). *L'arcangelo senza aureola*. Brescia: Editoriale Bresciana.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Guglielminetti, Marziano (1993). *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*. Milano: Franco Angeli.
- Inzerillo, Giovanni (2012). «'Il barbaro è vinto'. D'Annunzio contra Wagner. Dal sinfonismo tedesco alla musica del silenzio nei romanzi di Gabriele D'Annunzio». *Studi polacco-italiani di Torun VIII*, 79-95.
- Inzerillo, Giovanni (2014). «Letteratura e musica nel Novecento. D'Annunzio, Montale, Zanzotto». Perrone, Domenica; Tedesco, Natale (a cura di), *Letteratura, musica e arti figurative tra Settecento e Novecento*. Firenze: Franco Cesati Editore, 35-47.
- Lisciani-Petrini, Enrica (2015). «D'Annunzio-Debussy. Un sodalizio 'moderno'». *Forum Italicum*, 49(2), 412-32.
- Mellace, Raffaele (2013). «D'Annunzio e la musica» [online]. *Nuova secondaria*, 31(3). URL http://www.saggiatoremusicale.it/fileadmin/user_upload/documents/biblioteca_elettronica/2013/3.%20Mellace_D'Annunzio%20e%20la%20musica_NS03%202013.pdf (2016-08-31).
- Oliva, Gianni (a cura di) (1995). *Prose scelte. Gabriele D'Annunzio*. Introduzione di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Newton Compton Editori.
- Pancrazi, Pietro (1939). «Il "Solus ad solam"». *Corriere della Sera*, 27 aprile 1939.
- Roncoroni, Federico (a cura di) [1979] (2005). *Solus ad Solam*. Milano: Mondadori.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (2012) *Solus ad Solam*. Milano: Edizioni SE.
- Santoli, Carlo (1997). *Gabriele D'annunzio, la musica e i musicisti*. Roma: Bulzoni Editore.
- Schäfer, Raymond Murray (1985). *Il paesaggio sonoro*. Trad. di: Nemesio Ala. Milano: Ricordi. Trad. di: *The tuning of the World*. Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1977.
- Smargiassi, Michele (2010). «L'amante del Vate». *La Repubblica*, 9 maggio 2010.
- Sorge, Paola (1996). «D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche». Sorge, Paola (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Il caso Wagner*. Roma-Bari: Laterza.
- Tedeschi, Rubens (1988). *D'Annunzio e la musica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Valentini, Valentina (2012). «La voce scomparsa. La recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio». Palladini, Giulia (a cura di), *Dal Magdalena Project al Magfest. Un percorso sul teatro femminile in Italia*. Napoli: Editoria & Spettacolo.

