

D'Annunzio paesista Quattro stagioni tra natura e arte

Pietro Gibellini
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The article traces the relationship of d'Annunzio with the figurative arts and describes the role of natural landscape and art in his works, from his early art criticism activity, to his colorist poetry and to his short stories writing, until late Research Prose passing through his production in prose and verse. D'Annunzio's career is divided into four times of his writing, founded on the dialectic between nature and art, and the prevalence of interior and exterior: the 'open air' of the early phase was followed by an interior season (that of *Piacere*), which was followed by a new solar season (*Laudi*) before returning to the prevalence of interior with the prose of *Notturmo*.

Keywords D'Annunzio. Art. Landscape. Nature.

Sai? Sto preparando un bel quadretto a olio per te: spero di finirlo presto per mandartelo. È un tramonto d'estate pieno di luce opalina. Ci lavorai anche jeri, dopo ricevuta la tua letterina, pensando a te. Se tu avessi visto che belle pennellate mettevo sulla tela, e com'erano vivi i colori, e com'erano audaci gli scorci!

Un bel quadretto non lo si direbbe, a giudicar dalla fotografia in bianco e nero che sola ne è rimasta: una macchia d'alberi in primo piano, sulla sinistra, domina una piana entro cui occhieggia, deteriormente 'pittoresca', la pozza oblunga d'un laghetto vulcanico, mentre un monte conico, vesuviano, risolve geometricamente l'orizzonte, sovrastato da un cielo chiariccio, amorfo. L'avrebbero riscattato i colori? A colori sono due quadretti del giovane Gabriele recentemente ritrovati; un *Ritorno* dalla pesca, senza data né firma, e un *Chiaro di luna* datato 1880 e firmato Floro, *nom de plume* del verseggiatore esordiente; nel primo una luna biancheggiante su un cielo di cobalto macchiato di nubi sovrasta i torrioni di un maniero in cima a monti da favola nordica; nel secondo alcune barche con le vele incurvate di color rosso o aranciato spiccano su un Adriatico azzurro disteso tra la chiara dell'orizzonte e il bruno lido. Sono quadretti di genere, specchio di un gusto che trascolora (è il caso di dirlo) dal crepuscolo romantico all'alba verista. Alla stessa tavolozza, arricchita, il diciottenne scrittore attinge per i versi di *Canto novo* e le novelle di *Terra vergine*, edite ambedue nel 1880, e ambedue trapunte dalle vele rosse delle paranze pescaresi. Quel ragazzo innamorato e ambizioso è impegnato a percorrere

le tappe obbligate di un'educazione sentimentale e artistica che prevede, accanto all'uso di penna e calamaio, il cimento col pennello e col cavalletto. La letterina citata, Gabriele la indirizza al suo primo amore, Giselda Zucconi, la poetica Lalla del *Canto novo*. Reca la data del 4 maggio 1881, pochi giorni dopo il dipinto è compiuto, ma il giudizio dell'autore s'è fatto più severo: «Il quadro l'avrai quanto prima, aspetto la cornice che ho già ordinata all'officina. Ma t'avverto ch'è un lavoraccio ripreso con moltissima fatica, e a forza di lenti d'ingrandimento, da un piccolo schizzo del Marcot». Non pare già avviato, l'aspirante pittore, sulla stessa via dello scrittore? Fin d'ora è incline ad appoggiarsi a una fonte d'ispirazione, a ricalcare le forme di un modello su cui spargere la vernice inconfondibile del suo stile (cf. d'Annunzio 1976, 1985).

Un futuro pittore, comunque, non ci fu: e neppure di un grafico ci autorizzano a parlare i segni o disegni disseminati fra o suoi autografi. Non è la mano d'un disegnatore quella che introduce qua e là, nei fogli bianchi o quadrettati dei taccuini, lo schizzo delle barche radunate alla foce della Pescara (vele quadre, vele latine); la mano che ferma la testina acconcia d'una Tanagra di terracotta nel museo di Eleusi; che ombreggia il giogo di Salamina, incavato nel dorso a mo' di sella, o il monte Gabberi, irto come un casco ferrato; la mano che traccia sveltamente la tela del ragno «simile a la larva di stelle o di fiori» (Gibellini 1995, 143). Interessanti per ideazione, ma rudimentali per esecuzione, sono gli schizzi con cui Gabriele commissiona una xilografia a De Carolis, un gioiello a Buccellati, un ornamento architettonico a Maroni. Il disegno s'infilta talvolta a contrassegnare un plico di fogli autografi, mero surrogato d'un titolo provvisorio: la casa paterna, sui fogli che fermano il sogno d'un vecchio-bambino; un simbolo priapico sulle carte che, d'un vecchio-bambino, sfogano le fantasie erotiche e verbali. L'Imaginario rimase un creatore d'immagini verbali, non iconiche.

Ma è, la sua immaginifica poesia, una poesia carica di risonanze visive? Accade di dubitarne, constatando nel taccuino di *Alcyone* l'assenza quasi totale di tratti grafici: le parole bastano a colmare le pagine del notes cui avrebbe attinto la più alta prova lirica di d'Annunzio. E poi, a rileggerla in sé, quella prova ci si rivela sostanzialmente a-visiva. I segni verbali fanno velo agli occhi della mente, attirano per la loro preziosa astrazione, per la schietta inventiva metaforica: più che la vista, seducono l'orecchio con la cadenza dei suoni e dei ritmi, esaltano le sensazioni tattili, inebriano l'olfatto. Il «verde vigor rude» che allaccia e intrica i ginocchi del poeta e di Ermione non evoca una tavolozza, ma astrae un oggetto fisico, con modulo concettuale caro al linguaggio poetico simbolista; l'aggettivo si converte in sostantivo, meglio se astratto: balza il cervo? «Una rapidità fulva e ramosa...»; in tal modo il poeta orienta il lettore verso la sensazione epidermica (scultorea) o lo coinvolge in un'illusione metamorfica (ideologica). La pioggia, nel pineto, si sente, non si vede; così potrebbe dirsi dell'intera

poesia di d'Annunzio: si sente (e si immagina) più di quanto si veda. Le cicale cantavano, nel passo del taccuino alcionio e nel primo getto della *Pioggia*, «sotto il ciel cinerino»; ma la penna del poeta ritoccò l'autografo: «Ascolta. Risponde | al pianto il canto | delle cicale | che il pianto australe | non impaura | né il ciel cinerino». Col ritocco, il cielo cessa di essere un complemento di luogo, uno sfondo cromatico: diventa il soggetto mitico di una miracolosa azione. *La pioggia nel pineto* è un concerto a soggetto mitico, più che un quadro: Ariel *musicus*, non *pictor*.

Lasciato il pennello, d'Annunzio non perse mai la passione per l'arte altrui, né tralasciò di farsi, con la penna, paesista all'aperto e pittore d'interni.

Scelte e montate opportunamente, le pagine dannunziane tracciano una virtuale storia dell'arte dalle antiche mattonelle persiane o dalle rovine di Micene, giunge alle cattedrali del Medioevo, indugia sui primitivi e sui grandi rinascimentali, balza verso la stagione dei preraffaelliti, dei macchiaioli e dei divisionisti, fino agli artisti con cui Gabriele più fittamente collaborò. Un capitolo andrebbe dedicato alla passione quasi maniacale per le arti minori - vetri forgiati, medaglie, broccati - per cui d'Annunzio si fa committente di animaletti allo scultore Brozzi, di gioielli all'orafo Buccellati?

In verità, una storia dell'arte attraverso d'Annunzio già si può ricavare dal ponderoso e diligente volume di Bianca Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative dell'opera di Gabriele d'Annunzio*, del 1949. A rileggerlo, se ne ricava un'impressione di fondo: d'Annunzio non ci aiuta, se non episodicamente, a capire davvero, con fondamento storico-critico, un dipinto, una statua, una struttura architettonica. È vero l'inverso: il dipinto, la statua, la struttura architettonica cui egli volge assiduo la sua attenzione e la sua penna ci aiutano a capire d'Annunzio. Nelle pagine sull'arte, come nello specchio di Narciso, lo scrittore vede riflesso il suo volto.

Preferiamo perciò seguire a volo d'uccello la carriera dello scrittore vista dall'angolatura artistica e paesistica e scandita in quattro tempi: il periodo del verismo, la stagione dell'estetismo, il tempo del mito e, infine, la parabola notturna.

Le quattro stagioni della vicenda dannunziana vedono prevalere, alternati come i movimenti musicali d'un concerto, ora il luminoso *plein air*; ora l'umbratile interno. Tutto in pien'aria è il primo tempo della sua arte. Lo si direbbe verista, almeno negli intenti, se non ci si avvedesse che le prose di *Terra vergine*, ricalcate sul modello verghiano (ma con esiti astralmente lontani), sono il corrispettivo quasi perfetto dei versi (ancora carducciani) del *Canto novo*. Ed è un primo tempo fortemente segnato dalla suggestione dell'amico fraterno e già famoso pittore: non dovevano chiamarsi *Figurine abruzzesi* le novelle dannunziane, e gareggiare con l'illustrazione di Michetti? Il Convento di Francavilla è il luogo effettivo e, insieme, ideale della prima scrittura dannunziana: non metaforici oblò, non le «trouées

au mur» schiuse dai quadri dei paesisti celebrati da Gautier negli *Smalti e cammei* (sfondano le pareti verso il cielo più azzurro e gli orizzonti infiniti), ma reali immense finestre circolari, aperte sul giardino verdissimo di mandarini, sull'Adriatico turchese. (Specularmente opposto alla casa frequentata nella giovinezza, il Vittoriale schiuderà minuscole finestre per incorniciare, come un olio o una tempera, il pioppo umbro, lo sfumato leonardesco dell'umido orizzonte lacustre: quasi un *trompe-l'oeil* di segno rovesciato, in cui il paesaggio naturale diventa artificiosa finzione).

Del resto, l'attenzione del giovane critico d'arte s'accanisce sui paesisti e tutta paesistica è la sua prima scrittura in prosa e in versi. L'Abruzzo di *Terra vergine* è il medesimo della prima maniera michettiana: il cielo può divenirvi «di berillo, purissimo», e la terra popolarsi di apparizioni selvagge, «da lavorarsi in pietra dura» (Contini 1968, 320). I titoli e i sottotitoli che ricorrono nei versi giovanili ruotano con insistenza sull'utopica tensione '*ut pictura poesis*': dico i *Paesaggi e profili*, gli *Studi a guazzo*, gli *Acquerelli*, le *Marine*, gli *Idilli selvaggi* (lo stesso titolo di certi oli michettiani...). Già *Primo vere*, del resto, era definito compendiosamente dall'autore, in una lettera al Dini del 1880, con una metafora pittorica: «una tavolozza su cui sono stati messi dei colori per quadri futuri» (d'Annunzio 1986, 13). Rovesciando la metafora, il pennello di Dalbono diviene la piuma d'oca d'una scrittura lirica: «Sono li idilli del mare, li idilli delle nuvole, una poesia, la gran poesia fulgente del Golfo amata e sentita e sognata da un poeta» (27). Anche la ricerca correttoria punta spiccatamente alla poesia-pittura, e dall'una all'altra edizione, il cromatismo di *Primo vere* sembra accendersi: «Oh i bei baci | vermigli! Oh le vermiglie | labbra umide ne' baci! Oh il gaio vermiglio trionfo | de' fiori e de le foglie!». È un testo da dimenticare, certo: ma resta un incendio di colore. La tavolozza di *Canto novo* sfoggia una gamma più sciolta: il «rosso» del *Preludio* può variarsi in «rossastro», «rossigno», «rossiccio», «vermiglio», «scarlatta», «sanguigno», «insanguinato», «porpora», «paonazzo», «fulvo». Non un intervallo di mesi, come era accaduto per le edizioni di *Primo vere*, separa l'un dall'altro *Canto novo*: il «mar di lapislazzuli» che sfolgorava nell'edizione del 1882 cederà, nel 1896, a misteriose «remote isole»; non più sublimato turismo, la navigazione dannunziana volge ormai verso l'isola di Ortigia, verso le isole delle *Laudi* dove la geografia poetica trasforma il paesaggio in mito.

Fu osservato che le piante di *Terra vergine* e *Canto novo* germogliano da un terreno comune: un *terrain vague* intermedio fra poesia e prosa, e virtualmente aperto all'uno o all'altro esito. Come i taccuini, con la celebrazione della «selvaggia santissima Natura», le lettere a Lalla Zucconi sembrano il cartone preparatorio che potrà diventare l'affresco di una novella o l'olio di una strofe alcaica:

Sogno i nostri amori – scrive Gabriele nel luglio dell'82 – amori vergini e caldi, voluttà fiere e selvagge, in mezzo a una terra inesplorata, in mez-

zo ad alberi tropicali, a grandi fiori velenosi, a grandi foglie metalliche tra le vibrazioni potenti di tutta la natura sotto un sole ardentissimo, sotto un cielo azzurro del più profondo e violento azzurro... Là, soli, in grembo dell'alte erbe, in conspetto delle serpi intrecciate in nozze, in conspetto di una fauna giovine ed ebra, là, soli, come due iddii... (d'Annunzio 1985, 433)

Le alte erbe e le serpi intrecciate in nozze popolano i quadri del primo Michetti: *Ecloga*, *Primavera*, *Gioia di vivere*, *Idillio* sono titoli (e dipinti) eloquenti di questa maniera che è in sorprendente sintonia col periodo inaugurale dell'arte dannunziana. Ma le foglie metalliche e i fiori velenosi rammentano anche le giungle fantastiche che dipingerà il doganiere Rousseau, in cui non può mancare il leopardo più sontuoso: il poeta del *Canto novo*, al pari dei suoi giovanili 'doppi' di *Terra vergine*, s'acquatta (a suo dire) come un pardo, striscia come un giaguaro, tende l'orecchio come una tigre. Lalla e le splendide giovani delle novelle (denti viperini, fianchi flessuosi di pantera) possono trovare un corrispettivo pittorico nelle donne-serpi di Beardsley, nelle donne-leopardo di Khnopff. D'Annunzio si crede ancora verista ed è già immerso nella decadenza più barbara e fastosa: la «vita dei campi» (e la prosa) di Verga s'è mutata in una «terra vergine» (e in una prosa) lussureggiante di fiori e di parole: «Le orchidee gialle turchine vermiglie, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screziavano tutta quella vivente verzura avida di umore» (d'Annunzio 1988, 37). Le orchidee... Nel prologo al *Dorian Gray*, Oscar Wilde aveva concentrato in quel fiore tutta la novità di *À rebours*, del romanzo in cui subito si riconosce, come in un testo profetico, la nuova generazione decadente: «Vi erano metafore mostruose come orchidee, e che delle orchidee avevano il prezioso colore» (Wilde 2016, 27).

Accade talvolta che i libri li scrivano piuttosto i personaggi che gli autori. Al di là delle intenzioni di Huysmans, che voleva ritrarlo con distacco satirico o moralistico, il protagonista di *À rebours*, l'esteta Des Esseintes, fu subito considerato come il campione di una vita vogata «a ritroso», contro la corrente utilitaria del conformismo *bourgeois*, cui opponeva un gusto raffinato per l'arte più gratuita e preziosa, una vita eccentrica e dandy, spiritualmente epicurea. Alla stirpe di Des Esseintes, e rampollo come lui d'una illustre schiatta, appartiene l'eroe del *Piacere*, quell'Andrea Sperelli che rappresenta l'eponimo perfetto, in prosa, della seconda stagione dannunziana, di cui la bella Isaotta è il più adeguato *senhal* poetico; ma dannunziana può ben dirsi un'intera età, nel tardo autunno del secolo, in cui Roma assume sempre più arie di capitale, ribattezza in bizantino la sua nostrana *décadence* e si profuma di *vetyver* per darsi un tono parigino.

Ora, a dispetto di un'opinione diffusa, d'Annunzio fu tanto debole e tardo teoreta, in estetica (e selvaggiamente debitore d'altri, specie francesi), quanto rapido innovatore nella pratica della scrittura, tempestivo presa-

go d'un gusto imminente o venturo captato con sensibilissime antenne. L'idea michettiana di «studio» ricorre nel prologo del *Piacere* (dedicato a Michetti); dilatata poi fino ad assumere il significato di resa oggettiva di psicologie spesso estenuate fino alla 'malattia', quell'idea positivista viene assunta per ribattere l'accusa di immoralità dell'*Innocente*, mossa da quanti percepivano Hermil come manifesta proiezione dell'autore. L'intento positivista di scrivere «senza transposizione alcuna» sostiene l'offerta alla Serao della prova dostoevskiana dell'*Episcopo*, e ancor sopravvive nel concetto di «analisi» esibito nel proemio dedicatorio (al Michetti) del *Trionfo della Morte*. Ma in quel proemio, ripreso da una prosa giornalistica sull'arte letteraria del 1892, d'Annunzio sanciva il definitivo tramonto della scuola verista, che lasciava nei canestri qualche frutto al sud, certi egregi «idilli piscatorii»: la più perfida definizione, forse, dei *Malavoglia*.

Tarda è la coscienza del teorico, ma precoce la virata dello scrittore. La scrittura degli anni che corrono tra i due romanzi offerti al Michetti, fra il *Piacere* del 1889 e il *Trionfo* del 1894, nasce adulta come Minerva dal capo di Giove, e dalle sue pagine emana già il profumo della grande decadenza anglo-francese. È una stagione che ha in Pater e in Ruskin, in Huysmans e in Wilde i suoi superbi alfieri, e che segna - secondo movimento del concerto dannunziano - una decisa conversione dal *plein air* al chiuso del raffinato salotto. La pagina d'avvio del *Piacere*, come la pagina d'avvio di ogni consapevole scrittura d'arte, compendia il senso della traiettoria ideale del libro (dal fuori al dentro), al modo che una cellula esemplare esibisce i geni dell'intero organismo. Ricordate? Il libro s'apre sui colori velati e aurei di un anno che muore «assai dolcemente»; poi l'occhio corre a volo, come in una 'veduta': le piazze di Roma - piazza Barberini, piazza di Spagna, su fino a Trinità dei Monti - per insinuarsi poi entro le stanze del palazzo di Andrea Sperelli: nella *Maison d'un artiste*, alla Goncourt. Qui indugia il secondo paragrafo, che è già un ritratto del protagonista sotto le sembianze d'una pittura d'ambiente, dove esala il profumo di rose folte e fresche che da una coppa di cristallo si aprono come un giglio adamantino, «a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla galleria Borghese».

Botticelli, i 'primitivi', Leonardo, Giorgione, e poi Michelangelo, e, su su, Rossetti, Alma Tadema, fino ai Cellini, ai Sartorio, agli altri pittori del cenacolo '*In arte libertas*', e adunati, in gara di bulino e penna d'oca, nell'*editio picta* dell'*Isotta*: ecco il corrispettivo pittorico del secondo tempo dell'arte dannunziana, il tempo del gusto sartoriano (poeta e incisore, Sperelli contamina d'Annunzio con Sartorio), il tempo del preraffaellismo, che d'Annunzio subito intende (con l'aiuto della *Peinture anglaise* del Chesneau) e che volge, auspice supremo Angelo Conti, in idealismo mistico-estetizzante. E quadri, soprattutto quadri.

Le quattro stagioni del celebre concerto segnavano il cimento dell'Armonia con l'Invenzione? Le quattro stagioni della vicenda dannunziana

saggiano il cimento della Natura con l'Arte: «Natura ed Arte sono un dio bifronte», e d'Annunzio ruota attorno al capo del suo «dio bifronte». Ebbene, nel primo tempo, il tempo di *Canto novo* e di *Terra vergine*, il trionfo della natura è tale che stenti a trovare una similitudine che coinvolga l'artificio umano: la silhouette d'un frate che pare uscito dal pennello visionario di Hieronymus Bosch, una villanella che assomiglia a una terracotta di Costantino Barbella, poco altro o nient'altro. E invece, nel secondo tempo, quadri e quadri: con lucida consapevolezza, d'Annunzio attinge a piene mani dalle sue cronache d'arte e dalle sue pagine mondane, le riversa nel *Piacere* (lo studio di Lenbach...) e altrove. Aveva additato, lo Scarfoglio, un limite nel mero descrittivismo della critica d'arte dannunziana, restia all'interpretazione? Ora egli 'racconta' i dipinti: legge il *Voto* del Michetti e, recensendolo, getta le sinopie per l'affresco dei miserabili supplici di Casalbordino tracciato nel *Trionfo*; nel rendiconto d'una Esposizione fa le prove per i ritratti d'una umanità bruta e deforme che inciderà, con virtuosismo espressionista, nelle *Novelle della Pescara* (facce rossovenate come milze di bue, colli rugosi come di testuggine...). Il barbaro e il prezioso si mescolano, nella sua prosa, come nel quadro di Moreau celebrato da Huysmans: danza, la luminosa carne di Salomè, presso il cadavere del santo decollato.

Ogni paesaggio è un paesaggio interiore, ammoniva Amiel. Ebbene, il *paysage de l'âme* dell'età decadente è, per eccellenza, chiuso tra le pareti di un salotto, attorno a un tappeto al cui centro può campeggiare un guscio dorato di tartaruga, mentre vasi di vetro forgiato esalano profumi di fiori languidi, sotto lo sguardo di idoli esotici e di statuette antiche che affollano mensole e scrittoi. Alle pareti, quadri: non più «trouées au mur», ma specchi che riflettono, come gli oggetti raccolti con collezionismo onnivoro dai 'doppi' dell'autore che si chiamano Des Esseintes o Sperelli, Mario l'epicureo o Marcel, l'immagine di un elegante, colto e incravattato Narciso. In verità, in una prosa della *Tribuna*, d'Annunzio sorrideva del vezzo diffuso, fra i cronisti mondani, di raffrontare ogni dama, abito o acconciatura, alla ninfa, al panneggio o alle chiole di questo o quel dipinto: sempre in difetto d'ironia verso di sé, d'Annunzio parla d'altri e non s'avvede d'imputare se stesso. Non gli pare, la principessa Pignatelli, «balzata da non so qual *dessin à la sanguine* del Gravelot»? Non riluce, in Miss Multon, una «figura ideale del poeta pittore Dante Gabriele Rossetti»? Una dama ricorda «l'esteticismo» di Hunt, di Burne-Jones, di Millais; un'altra supera, nel fulvo riverbero, le Belle di Tiziano. Ma, con lui, dovremmo accusare tutta l'età che, tra i due secoli, e oltre, specchiò il proprio interno nell'artificioso, malinconico arredo.

«Il vero aspetto del posto, specialmente della casa in cui era vissuto, da bimbo, la forma delle sue porte, dei suoi camini, delle sue finestre, l'odore stesso della sua aria fu per lui un sogno, per alcun tempo» (Pater 1994, 178). Sembra una pagina della *Recherche*, ed è invece uno dei *Ri-*

tratti immaginari di Walter Pater, quello del *Fanciullo nella casa*, anello esemplare di quella catena, che fa del tema degli interni un leit-motiv della grande stagione simbolista. «Non ci sono più campi e le strade son vuote; ti parlerò dei miei mobili...», scrive Stéphane Mallarmé in *Frisson d'hiver* (Mallarmé 2015, 116). Con lui il tema raggiunge la più profonda complessità: nei suoi interni *fanés*, dominati dalla luce della lampada che conosce e accompagna il lavoro assiduo dell'artista, circondato da oggetti segnati dal fascino dell'antico, del venuto da lontano, dello sciupato, dell'insolito, la stanza si fa tempio magico in cui le cose diventano sillabe e metafore di un linguaggio misterioso. L'esotismo composito, l'amore per la cosa d'arte, la camera come luogo di magia sono già presenti in quel manifesto fondativo che fu la *Filosofia dell'arredamento* di Edgar Allan Poe. Ma una svolta decisiva la imprime Charles Baudelaire. Con lui la perfezione parnassiana degli interni di Théophile Gautier o del Flaubert di *Salambô* entra in crisi: anche l'interno si fa fiore del male, «mauvais lieu» e «sanctuaire» a un tempo, luogo di esotismo psichico in cui gli arredi si caricano di significazioni simboliche (come in Villiers de l'Isle-Adam). La camera della Fanfarlo, cui Baudelaire affida, nel 1847, la propria filosofia dell'arredamento, è «piccola, bassa, ingombra di cose molli, profumate e delicate da toccare». Sembra, e forse è, la trascrizione di una sua lirica sotto la forma d'un interno.

Ingombre di cose molli, e profumate, e delicate, sì, ma mai basse e piccole sono le stanze dei 'doppi' di d'Annunzio, si chiamino Sperelli o Hermil, Cantelmo o Effrena. A un'altra linea, tutta novecentesca, sarebbe toccato cifrare le lettere dell'interno alfabeto negli oggetti umili e quotidiani: penso alle madie del Pascoli, alla bellezza riposata dei solai gozzaniani («Topaie, materassi, vasellame, | lucerne, ceste, mobili: ciarpame | reietto, così caro alla mia Musa!»); ai 'fiori di bugia' della poesia di Moretti, che poteva distogliere dall'enfasi dannunziana lo xilografo De Carolis e indurlo, negli anni della *Nave*, dell'imminente *Fedra*, a ornare di figure delicate *La mattinata delle scarpe*, *Le nozze del grembiule bianco*. Oggetti più preziosi che scarpe e grembiuli fagocita l'onnivoro collezionismo dannunziano: egli, sì, e qualcuno lo notò, fa talvolta l'effetto «di un *parvenu* della cultura: come di un barbaro che, esaltato d'un tratto al trono di Bisanzio, si ricoprì di tutte le gemme su cui può metter le mani» (Mariano 1962, 396).

D'Annunzio resta un maestro d'interni di levatura europea: tale lo riconosce Hofmannsthal, recensendo, nel 1893, *L'Innocente*: «Con questo libro D'Annunzio ha creato un capolavoro di osservazione interiore. In nessun libro moderno, da *Madame Bovary* in poi, è stata descritta in modo simile l'atmosfera dell'interno familiare...» (d'Annunzio 1995, 146). E Robert Musil, rileggendo nel 1938 *Il piacere*, annota sul suo diario:

Sono rimasto sorpreso al vedere quanto sia grande d'Annunzio come paesaggista [...]. Poi ho notato che la sua acribia negli interni, nelle toi-

lettes e simili va spesso troppo in là e che egli pratica dichiaratamente la tecnica di paragonare persone, posizioni, gesti a quadri noti e ignoti. In un modo che suscita l'impressione di snobismo. (Musil 1980, 1084-7)

Snobismo, dice Musil. (Con altro stile, un dandy che non fece mai anticamera nei salotti di Roma, Carlo Dossi, seguì esattamente una via opposta: descrivendo minutamente quadri veri di cui taceva con cura l'autore, lasciando il dubbio d'un'invenzione fantastica). Ma v'è più che snobismo: una disponibilità indisciplinata, una oltranza eclettica. Osserva ancora lo scrittore austriaco: «Inoltre gli càpitano anche degli scivoloni. Per esempio quando nella stessa frase cita Mendelssohn insieme a Bach, Mozart e Beethoven, e si dilunga a lodare Alma Tadema» (1084-7). Ora, non aveva scritto, Walter Pater, che il fascino di Monna Lisa riassumeva quello di Leda e di sant'Anna, della genitrice della bellissima Elena e della dolce madre di Maria? I cortocircuiti di d'Annunzio non sono meno audaci, né meno vertiginose sono le sue associazioni. Egli è l'esempio lampante che la fede nell'arte intesa come assoluto valore rimuove ogni discriminazione di tempo e di stile, azzera continuamente la storia. Dietro la cattedrale di Ruskin palpita un'idea utopica di Medioevo, dietro la pittura preraffaellita vive la memoria d'un pensiero stilnovista, dietro l'oggetto d'arte prelevato dalla mano di d'Annunzio non c'è che l'oggetto, e la sua bellezza, da collocarsi nel cielo delle stelle fisse dove il tempo è abolito: empireo dorato o, se si preferisce, affastellato emporio. Ma a un altro sospetto induce quell'eclettismo: che il paesaggio interiore non sia, in d'Annunzio, paesaggio dell'interiorità, che i mille specchi in cui si riflettono quadri e oggetti rimandino l'immagine d'un Narciso sfaccettata in mille superfici che non s'ordinano intorno al cardine d'un 'io' profondo e unitario, alla pietra angolare su cui Marcel Proust poté edificare la sua «cathédrale». Liquidato con qualche cenno come argomento da salotto, nella *Recherche*, d'Annunzio parve vendicarsi in un appunto ritrovato nei cassetti del Vittoriale: l'opera di Proust? «Un monceau de papiers, de chartes et de titres pondus par un archiviste maniaque et tousseur dans l'antichambre armoirée d'un très-vieux pédéraste blèse et babillard». Ancora un interno come metafora d'un libro.

E viene il terzo tempo: il tempo delle *Laudi*, della classicità e del mito, il tempo dell'«Ellade scolpita | ove la pietra è figlia della luce | e sostanza dell'aere il pensiero». Ed è una stagione che si riconverte nuovamente al *plein air*: ad un 'aperto', però, non lussureggiante come l'Abruzzo favoloso della prima maniera, ma arido come l'Argolide sitibonda, terso come la fonte Castalia, nitido come il mare e come il cielo ellenico sotto cui veleggia la nave di *Laus vitae*. La Grecia è la patria dell'anima per eccellenza della stagione alcionia, posta sotto il segno dell'arte classica e del Rinascimento toscano che ne divenne l'erede perfetto, «quando di Grecia le Sirene eterne | venner con Plato alla Città dei Fiori»: in *Alcyone* l'Ellade sta fra Luni e Populonia, e il ritmo dei templi attici rivive nelle cantorie di Donatello. È

nel *Fanciullo*, la vera *ars poetica* delle *Laudi* (e la risposta sostanzialmente polemica al *Fanciullino* pascoliano), che d'Annunzio sancisce «Natura ed Arte sono un dio bifronte»: in nessuna delle stagioni dannunziane l'equilibrio fra il naturale e l'artificioso è perfetto come in quella posta sotto l'insegna del suo ermetico fanciullo tanto simile all'efebico Hermes di Prassitele dinanzi al quale d'Annunzio si prostra religiosamente: l'albero da cui erompe la ninfa Versilia si schiude, nell'attimo miracoloso della metamorfosi che «illude» Gabriele ed Ermione, come da una colonna dorica, e in quella si richiude quando il moderno prende coscienza che la «favola bella» è per sempre perduta.

La lettura classicista s'applica dunque anche alla pittura, producendo frutti non spregevoli, come riconosce Roberto Longhi, in una pagina del suo *Piero della Francesca*:

Non senza forza e, in ogni caso, pertinente è, verso il 1901, l'intervento del D'Annunzio nei quattro sonetti su Arezzo, una delle *Città del Silenzio*. Del primo, il bell'anticipo 'in San Francesco è Piero e il suo giardino' è ripreso e svolto nel terzo grazie a una rievocazione non scarsa ('e le chiare fiumane e i cieli schietti') degli affreschi di San Francesco: 'Come innanzi a un giardin profondo io stetti | o Pier della Francesca' ecc. La citazione degli argomenti è desunta dalle guide del tempo, probabilmente quelle del 'Treves bibliopola', editore del poeta. Ma non importa: per quegli anni la scelta è significativa, precoce. E persino l'interpretazione classicistica della Maddalena del Duomo ('E un greco ritmo corse il pio silenzio') non è tutta improvvisazione retorica. (Longhi 2012, 118)

Ma nella nuova stagione, si altera la gerarchia delle arti, e la scultura pare salire sul gradino più alto, sopra l'architettura e la pittura. Solo qualche anno prima, nel 1894, ricordando le visite veneziane di d'Annunzio a Carpaccio Tintoretto Giorgione, Georges Hérelle poteva appuntare nelle sue *Notolette*: «Ebbi l'impressione che si interessasse molto più alla pittura che alla scultura e, soprattutto, all'architettura» (Hérelle 1984, 84). Ora, invece, poteva rinnovarsi il dubbio poeticamente espresso nell'*Intermezzo*: «Ma un'angoscia mi punge irrequieta | se non meglio che i versi evanescenti | domato avrei co' l pollice la creta». Michelangelo diviene, nella terza stagione dannunziana, l'*artifex* eccelso: e tale rimarrà.

Ma accanto alla sua «sculta Ellade», v'è una Grecia archeologica che irrompe nell'arte di Gabriele: una patria dell'anima, per citare Nietzsche, percorsa col sussidio d'uno scrupoloso *baedeker* (le *Excursions archéologiques* di Charles Diehl), una patria che trova i punti cardinali, sulla scia degli scavi recenti, collocando i suoi tre principi nietzschianamente ordinatori nei luoghi esemplari suggeriti dalla Moevs: la dionisiaca Micene, l'apollinea Olimpia, e quell'Acropoli d'Atene che sembra rappresentare

perfettamente la grande tregua che, nella *Nascita della tragedia*, segue alla conciliazione degli opposti, alla pace fra Dioniso e Apollo. Non era nata dall'emozione suscitata dagli scavi micenei di Schliemann la prima prova tragica di d'Annunzio? Disseppellite nella *Città morta* le tombe degli Atridi, i moderni archeologi si contaminavano della maledizione incestuosa che aveva perseguitato l'infelice stirpe. Sparito l'«errore del tempo», i grandi archetipi tragici si palesavano nella loro perenne vitalità; ispirata dagli scavi cretesi, la *Fedra* di d'Annunzio svestiva i panni Louis XIV di cui l'aveva addobbata il cristiano Racine per indossare (almeno negli intenti dell'autore) il peplo della incestuosa donna euripidea. Resuscitati i grandi archetipi tragico-mitici, nella loro perenne attualità, anche la *Figlia di Iorio* raccontata dai colori di Francesco Paolo Michetti poteva esser letta grecamente, da d'Annunzio, come specchio dell'eterna vicenda di gioia e di dolore che i Greci avevano indelebilmente raffigurata («e l'uom co' suoi dolori e i suoi fervori», suona un verso del *Fanciullo*). Fattosi «Omero» dell'amico pittore (così d'Annunzio), Gabriele poteva rinnovare in un paese volutamente metastorico, «in terra d'Abruzzi or è molt'anni», la vicenda di Mila che oppone in uno scontro mortale il padre al figlio, l'agricoltore al pastore. Nello stesso giro d'anni, un altro scavo, non nelle viscere della terra ma nella profondità della psiche, avrebbe tolto dal mito (Edipo, Elettra...) i nomi di un'antichissima e sempre nuova verità.

Ut pictura poesis, s'è detto. Ma come dipinge la sua pittura, la parola dannunziana? Nel primo tempo, nella stagione di *Primo vere* e di *Terra vergine*, il cromatismo diviene, nei versi, giustapposizione elementare (le vele «son bianche, rosse, gialle, e su ci raggia / l'occhiata ultima il sole»), e nella prosa sgrana il fraseggio in simmetrica paratassi, in uno stile nominale che diresti macchiaiolo:

Le orchidee gialle vermiglie turchine, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screziavano tutta quella vivente verzura; le edere, i caprifogli si slanciavano tra fusto e fusto, si stringevano in volute inestricabili d'intorno alle scorze.

Poi, nel tempo del *Piacere* e dell'*Isotteo*, la prosa indugia, se non in volute ipotattiche, in lunghe campate meliche; il lessico s'ammanta d'aggettivi per soccorrere un dettato più analitico: «Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per il movimento de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio». E i versi competono, per virtuosismi metrici e tonali, con lo squisito linearismo che Berenson riconobbe impareggiabile dono d'un Dante Gabriele Rossetti: «O Viviana May de Penuele, | gelida virgo prerafaëlitica, | o voi che compariste un dì, vestita | di fino argento, a Dante Gabriele, | tenendo un giglio nelle ceree dita» (d'Annunzio 1982, 464).

E, nella stagione della classicità, se il linguaggio s'infittisce di arcaismi rari e culti nelle opere più schiettamente archeologiche (la *Città morta*, la *Nave*, *Fedra...*), nel perfetto frutto alcionio la parola si fa scultorea, bianca e nuda. Nelle prime liriche, che sono le più antiche, sopravvive un segno del gusto preraffaellita, nell'evocazione d'un modulo francescano («Laudata sii...»), nella memoria d'un verso e d'un colore dantesco («Color di perla...»); poi, nel momento del miracolo metamorfico e dell'esplosione estiva, la parola sembra liberarsi d'ogni residuo erudito e sciogliersi in piena libertà di ritmo, per ripiegare, infine, sull'autunnale malinconia del moderno dell'ultima e più tarda sezione, sugli accenti romanzi dell'amor di terra lontana, sulla memoria dei tritoni cari ai neoclassici francesi; si richiude nel metro scolpito: il fauno è ridivenuto marmorea statua. Ornata dal suo primo apparire col delicato segno celliniano, *Alcyone* indosserà, nelle uscite successive, la classicheggiante, michelangiolesca copertina di De Carolis. Nel passaggio dall'uno xilografo all'altro, si compendia l'intera vicenda, il viaggio stilistico e gnoseologico della poesia alcionia.

La xilografia di De Carolis decora la copertina del *Notturmo*, il libro eponimo dell'ultima stagione dannunziana: della prosa, appunto, «notturna». E il suo segno spesso e deciso, restio al chiaroscuro, proclive all'estensione generosa delle buie zone d'inchiostro, corrisponde perfettamente a una scrittura che si volge sempre più alla «esplorazione d'ombra», allo scandaglio del mistero. È una stagione in cui vita e scrittura si volgono totalmente all'interno, all'interno dorato e buio del recluso di Gardone: in quel non-luogo, in quella citazione di mediterraneo seminata dal caso tra la nebbiosa pianura e il dirupo scosceso, la Natura ha perduto definitivamente il suo cimento con l'Arte. Nella scrittura, come nell'arredo, la policromia si volge al più nitido monostilismo: le cupe lacche verdi e rosse s'incorniciano nell'uniforme *boiserie*. «Vedo verde» scrive d'Annunzio: «Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. È come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpolato».

La tinta campita e bidimensionale di Sibellato, i lucori su fondo nero di Cadorin sembrano riflettere come specchi l'immagine del vecchio Narciso che ha steso un velo sullo specchio di cristallo, che ha rimosso dalla sua casa (dalla sua scrittura), i segni del tempo, il confronto con la vita, l'altro'. E, come sui libri delle sue letture senili annota solo i passi in cui si riconosca per analogia, così nelle cose d'arte egli legge, sempre più, se stesso: allora la copia può rimpiazzare l'originale (il calco di gesso del cavallo fidiaco, il prigioniero michelangiolesco divengono le tacite meditazioni del suo laico breviario), ed anzi, *artifex additus artificum* con oltranza egolatrica, Gabriele può bistrarre d'oro e di turchese il volto marmoreo dell'Apollo che tiene nella stanza della Leda, e fasciargli arditamente di *lamé* i fianchi in cui scorge non so qual segreto difetto.

Ma il ritorno dal *plein air* all'interno, il ritorno dalla natura all'arte, non

ripete in tutto la maniera della passata stagione. D'Annunzio ora non cerca più di costruire coi segni degli oggetti e delle metafore artificiose l'immagine di un personaggio inimitabile; la sua predilezione va ora agli oggetti che un *technikòs* minore o la misteriosa *techne* della Natura gli pongono attorno come lettere d'un alfabeto misterioso, come cifrate rivelazioni d'un enigma: un animaletto di Brozzi, un gioiello di Buccellati, un chicco d'uva traslucido e perfetto come un vetro di Murano. E anche la «scrittura ermetica» del caso: «I rifiuti della vita, i frammenti di utensili, le scorie - un pezzo di ferro, un chiodo torto, una scheggia, un trùciolo, un pezzo di fune, una scatola di latta vuota. Tutto parla, tutto è segno per chi sa leggere». Non discende da qui la sintassi apparentemente casuale con cui d'Annunzio raccoglie e allinea le sue note minime per congregare la sua ultima opera, quel *Libro segreto* che rappresenta non la «stolta biografia» imprigionata dalla gabbia del tempo, dalla proustiana «memoria fallace», ma l'autoritratto ideale, l'agiografico eppur inquieto testamento spirituale?

Proprio alla sintassi, d'Annunzio attribuisce, in un appunto che non pubblicò, la funzione di legame segreto fra le arti:

La mia amicizia con Adolfo de Karolis ornatore de' miei libri di poesia più belli. Il suo carattere di artista scrittore, di disegnatore amico della penna, d'incisore appassionato della sintassi ch'è un'arte affine alla distribuzione preziosa de' chiari e degli scuri, al contrasto della luce, all'equilibrio degli spazi, alla solida unità dei gruppi fra intervalli indefinibili come le pause nella musica e nell'eloquenza.

Può dunque dire, Gabriele, nel *Segreto*: «Io scrittore disegnatore e musicista...», e porre in bocca a un pittore «maravigliosamente matto» l'elogio di se medesimo:

Tu sei forse l'unico scrittore che s'intenda di pittura come se abbia sempre tenuto e tenga in mano il pennello invece della penna. Guarda. Ti pare un bel ritratto? [...] Per me non è se non un motivo, un tema, come si dice nell'arte musica.

Poi, una sentenza definitiva:

La scrittura, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là della pittura, di là della scultura, contiene l'opera della creazione.

Pittura, musica, scrittura. La quarta stagione dell'arte dannunziana segna sempre più nettamente il trionfo della musica, la più astratta fra le arti. Non parlò, Emilio Cecchi, di «astrattezza decorativa», per le ultime prose di Gabriele? Come gli oggetti si fanno, per il Vate esoterico, lettere

d'un alfabeto misterioso, l'estrema scrittura dannunziana sembra cifrarsi in nèumi d'un segreto spartito: rarefarsi e sfarsi in un ritmo di suoni fra pause di silenzio. Il ritmo, scrive Gabriele, nasce di là dell'intelletto, da una inespugnabile profondità segreta; e conclude: «Imitando un modo di sant'Agostino i' dico: 'Scribere est ars bene movendi'». Nessuno notò che la fonte agostiniana, il *De musica*, recita proprio: «Musica est ars bene movendi». *Ut musica poesis*.

«Astrattezza decorativa»: la pittura per l'ultimo d'Annunzio si fa sempre più astratta, approda al più puro grafismo: pare quasi rimpiazzata dalla scrittura, dalla calligrafia accuratissima, sospesa tra classica austerità e volute liberty (e coltivata dall'autore con la pratica del facsimile d'autografo): non meno dell'*usus scribendi*, il *ductus* suggestionò un'intera generazione. Nel gusto di d'Annunzio, come nella sua arte di scrittore, il cromatismo s'era gradualmente ridotto; non somiglia, lo stile estremo del *Segreto*, a una dicromia in bianco e nero? Il giovane scrittore era affascinato dai coloristi, colorista egli stesso; più avanti negli anni, loda il De Carolis per la sua capacità di rendere i colori irripetibili dell'Adriatico pennellato di vele «colla sola virtù del bianco e del nero». Ma, nel *Libro segreto*, rinunciò ad ogni ornamento xilografico: volle che lì la sua prosa suprema ed estrema, l'ultima voce di Gabriele «tentato di morire», si adunasse nei caratteri bodoniani arieggiati da lunghe pause, respiranti fra larghi margini, in un libro con la copertina delimitata da tra liste luttuose, nuda e quadrata come una lapide.¹

1 Questo scritto riprende, rivista e aggiornata, l'introduzione alla scelta di *Pagine sull'arte* di Gabriele d'Annunzio, curata da Stefano Fugazza per Electa, nel 1986. Lì è riprodotto in bianco e nero il quadretto di cui Gabriele scrive a Lalla (me ne prestò allora la foto il barone Rapisardi, ultimo testimone della Firenze dannunziana): i due a colori, conservati nell'archivio Costantino Barbella, sono ora riprodotti nel volume di Costanzo Gatta, *Gabriele d'Annunzio pittore* (Pescara: Ianieri, 2017). Oltre che alle bibliografie in calce ai due volumi, si rinvia a quella approntata da Marialuigia Sipione in questo stesso fascicolo.

Bibliografia

- Contini, Gianfranco (1968). *Letteratura dell'Italia unita*. Firenze: Sansoni.
- D'Annunzio, Gabriele (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1982). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. A cura di Niva Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1985). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Giselda Zucconi*. A cura di Ivanos Ciani. Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani.
- D'Annunzio, Gabriele (1986). *Pagine sull'arte*. A cura di Stefano Fugazza; introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Electa.
- D'Annunzio, Gabriele (1988). *Terra vergine*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Prose scelte*. A cura di Pietro Gibellini. Firenze: Giunti.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Hérelle, Georges (1984). *Notolette dannunziane*. A cura di Ivanos Ciani. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Longhi, Roberto (2012). *Piero della Francesca*. Milano: Abscondita.
- Mallarmé, Stéphane (2015). *Divagations*. Paris: Ligaran.
- Mariano, Emilio (1962). *Sentimento del vivere*. Milano: Mondadori.
- Musil, Robert (1980). *Diari*, vol. 2. Torino: Einaudi 1980.
- Pater, Walter (1994). *Ritratti immaginari*. Milano: Adelphi.
- Tamassia Mazzarotto, Bianca (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- Wilde, Oscar (2016). *Il ritratto di Dorian Gray*. Milano: Feltrinelli.

