

Cristina Montagnani, Pierandrea De Lorenzo *Come lavorava d'Annunzio*

Elena Maiolini
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Montagnani, Cristina; De Lorenzo, Pierandrea (2018). *Come lavorava d'Annunzio*. Roma: Carocci, 141 pp.

Si è arricchita di un libro su *Come lavorava d'Annunzio*, scritto a quattro mani da Pierandrea De Lorenzo e Cristina Montagnani, la serie di 'Filologia d'autore' della collana «Bussole» di Carocci, diretta da Simone Albonico, Paola Italia e Giulia Raboni. In linea con gli intenti della serie, che intende offrire un orientamento pratico nello studio di grandi autori (il volume fa seguito a quelli dedicati a Gadda e Manzoni, rispettivamente di Italia e Raboni, e se ne attendono su Carducci e Boccaccio), offre l'inquadramento della poetica, la mappatura degli archivi dei manoscritti e dei libri e la presentazione della modalità compositiva, con un approfondimento su un'opera in particolare, in questo caso il ciclo poemático delle *Laudi*. A De Lorenzo si devono i primi quattro capitoli, mentre il quinto, sull'elaborazione del poema, è di Montagnani, già curatrice nel 2006 dell'edizione critica del primo libro del ciclo, *Maia*, per l'Edizione nazionale.

Il primo capitolo («Come lavorava: l'«intimo connubio dell'arte con la vita»», 7-32) prende le mosse dalla distanza che si interpone ormai da tempo tra la dimensione intima di uno scrittore raffinato, alla cui conoscenza la filologia d'autore offre una possibilità concreta, e il trionfalismo cui d'Annunzio stesso legò la propria immagine, alimentando un mito a cui poi non riuscì a sottrarsi, con un senso di angoscia che trapela bene da una pagina del *Libro segreto* proposta da De Lorenzo:



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2019-08-18
Published 2019-10-15

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Maiolini, Elena (2019). Review of *Come lavorava d'Annunzio*, by Montagnani, Cristina e De Lorenzo, Pierandrea. *Archivio d'Annunzio*, 6, 131-136.

Questo feroce taedium vitae mi viene dalla necessità di sottrarmi al fastidio - che oggi è quasi l'orrore - d'essere stato e di essere Gabriele d'Annunzio, legato all'esistenza dell'uomo e dell'artista e dell'eroe Gabriele d'Annunzio, avvinto al passato e costretto al futuro di essa esistenza: a certe parole dette, a certe pagine incise, a certi atti dichiarati e compiuti: erotica heroica. (9)

L'attività letteraria è ripercorsa a partire dalle collaborazioni con la stampa giornalistica romana degli anni Ottanta, in cui d'Annunzio si rivela osservatore e interprete acuto di una cultura in evoluzione, oltre che scrittore fine e promotore abile di se stesso. Per queste ragioni meritano di non essere trascurate le cronache mondane, che l'autore stesso pensò di raccogliere includendone una selezione nell'*Opera omnia* progettata con Antonio Bruers. Meritano una lettura attenta anche per le consonanze con i racconti di *San Pantaleone* e, soprattutto ma non solo, *Il Piacere*: se pure vale il monito di Ivanos Ciani, che scoraggiava dal trovare nelle pagine di cronaca (ancora acerbe) avantesti importanti di quelle letterarie (molto più mature), non si può negare il valore della «ricchissima messe di immagini» (13) che esse contengono.

Si può fare un discorso simile per l'epistolario, da cui provengono ambientazioni che confluiscono nei romanzi, ricalibrate in un lavoro di cesellatura quasi sempre espansivo. In entrambi i casi il tema è molto interessante, perché conduce alla questione del rapporto tra arte e vita. Le lettere a Barbara Leoni, «già concepite - paradossalmente - come scene di una vita da reificare nelle pagine di un romanzo», migrano nel *Trionfo della morte*, di cui «costituiscono un vero e proprio materiale pregresso» (15). Così la «gamba nericcina, enorme come un tronco d'albero» di un uomo sofferente disteso davanti alla Chiesa dei Miracoli del santuario di Casalbordino, descritto in una lettera alla Leoni, diviene nel *Trionfo*

una gamba massiccia come un tronco di quercia, coperta di verruche e di croste gialle, qua e là abbronzita o nera, così smisurata che pareva non gli appartenesse (16)

dove notiamo il passaggio in seconda battuta dell'elemento cromatico nella coppia «abbronzita o nera», in cui la sfumatura diminutiva affidata al suffisso («nericcina») passa alla tonalità bronzea, prima che corvina, denotata dal participio; in primo piano sale invece l'elemento della dimensione («massiccia», da «enorme»), con la precisazione della specie arborea («albero» → «quercia»), un ampliamento comparativo («così smisurata che [...]») e l'aggiunta dei dettagli sulle lesioni cutanee.

Di questa trasfigurazione letteraria del dato esistenziale *Il fuoco* costituisce, come è noto, un caso esemplare: sul suo altare creativo vengono sacrificati momenti privati della relazione con Eleonora Duse, ma anche dialoghi con Angelo Conti: «davvero la distanza tra arte e vita

si assottiglia» e i profili biografici concorrono a definire i personaggi. Non si coglierebbe però il cuore della mimesi dannunziana limitandosi a considerare la vita come un cesto da cui estrarre spunti letterari: il rapporto tra arte e vita è più complesso, comprendendo un movimento in entrambe le direzioni in cui la letteratura restituisce «una realtà che la vita spesso non riesce a mostrare» (19). Come ha scritto Fausta Garavini (penso al saggio «'Io come io...'». *Paragone*. LXII, 93-94-95, 2011, 36-55), in d'Annunzio la scrittura è un'operazione salvifica che afferma «la consistenza dell'io, tentando di ridurne a unità la pluralità intrinseca»: da questa prospettiva è inevitabile che la distinzione tra materia autobiografica e materia romanzesca si assottigli.

È quanto si constata lavorando sui *Taccuini*, pagine di servizio «dove registrare il momento dell'atto creativo colto sul nascere» (21). De Lorenzo propone alcuni casi (a due ma anche a tre colonne, per mostrare la migrazione della nota diaristica in più di un'opera letteraria) che esemplificano le varie forme che può assumere l'appunto di «preistoria testuale», con l'espressione coniata da Pietro Gibellini, che per primo prese in esame in modo nuovo e funzionale alla comprensione della storia dei testi i quadernetti con guizzi lirici, note paesistiche, descrizioni da sviluppare che già contengono gli elementi grafici, fonetici, sintattici, metaforici propri della scrittura dannunziana.¹ Il *modus operandi* dello scrittore si realizza in un movimento di trascendenza che lo accomuna al Francesco Paolo Michetti fotografo della vita abruzzese: a partire da un'impressione sensoriale si supera il puro descrittivismo svelando, «nella potenza espressiva delle immagini, una forza primigenia» (26), una dimensione mitica e atemporale in cui si avverte il dialogo con altri grandi artisti del Simbolismo europeo.

Il secondo e il terzo capitolo («L'autore e le sue carte», 33-45; «In biblioteca», 47-58) risultano particolarmente utili per chi voglia un panorama complessivo sulla dislocazione dei manoscritti e dei libri. De Lorenzo vi traccia le vicende degli autografi, circolati già in vita grazie all'abilità di d'Annunzio di promuovere se stesso (immagine e testi), monetizzando sul commercio dei manoscritti predisposti appositamente per raggiungere il mercato degli appassionati soddisfandone il «vezzo salottiero» (34) e finanziare così nuove opere, in un circolo auto-rigenerativo. Una ricostruzione sintetica e pratica dell'assetto delle carte descrive gli archivi del Vittoriale, costituiti con l'Atto di donazione allo Stato pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* il 4 dicembre 1930 (34-6), quindi attraverso l'impegno di Antonio Bruers prima e di Emilio Mariano poi (36-40); le importanti raccolte nei fondi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, formate grazie al lavoro di Annibale Tenneroni e di Federico Gentili di Giuseppe e dei suoi eredi, che crearono delle collezioni arricchite ulterior-

¹ Cf. in questo stesso numero, articolo dell'Autore, § 4 «Preistoria testuale».

mente da acquisti compiuti nella seconda metà del Novecento, oggi facilmente consultabili grazie a un progetto di archiviazione elettronica (41-4); infine i fondi - più scarni, ma sempre preziosi - dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, con i copioni autografi delle tragedie di mano della Duse (44-5).

Alla biblioteca di un grande feticista del libro è dedicato il terzo capitolo. «Ricostruirla porta necessariamente a ripercorrere l'intera vita di d'Annunzio» (47): il periodo romano a cui risalgono i primi acquisti (la biblioteca itinerante che seguirà il proprietario a Napoli e a Francavilla); l'epoca della Capponcina, dove nel marzo 1898 approda il nucleo più consistente (oltre 4.000 volumi), sistemato e arricchito con l'aiuto di Tenneroni e di Conti (raddoppia in meno di dieci anni); l'esilio francese, con le vicende intercorse negli anni del dissesto economico, quando d'Annunzio cerca di arginare la perdita dei libri che a Settignano finiscono sotto sequestro o vanno all'asta affidandone la custodia a amici fidati, e gli arricchimenti della 'Bibliotheca gallica', otto vagoni di volumi traslocati in Italia nel 1919 e confluiti nella 'Colonica' di Gardone dopo l'esperienza fiumana. Infine Cargnacco, dove i libri di d'Annunzio si aggiungono a quelli già appartenuti a Henry Thode, per raggiungere circa 33.000 volumi, dislocati nelle varie stanze della villa grazie all'impegno del propositivo e accurato Bruers. La seconda parte del capitolo orienta in tale mole poderosa indicando quanto fu senz'altro oggetto di un'attenzione diretta da parte di d'Annunzio: dizionari, repertori, carteggi, antologie, opere narrative, la cui lettura assidua è testimoniata da note a margine, piegature agli angoli, cartigli e foglie e fiori essiccati tra le pagine.

Il libro accompagna quindi nel retrobottega dell'officina dannunziana offrendo nel corposo e denso quarto capitolo (59-83) un panorama generale di quanto si intuisce sbirciando d'Annunzio «sulla scrivania», come annuncia il titolo della sezione e pure mostra una fotografia dello scrittore al tavolo di lavoro, nel 1921 (62). Alla classificazione delle tipologie di carte autografe (le belle copie destinate a diventare dei doni - il codice calligrafico delle *Laudes creaturarum* predisposto per la Duse - o dei cimeli per gli estimatori, sostanzialmente estranei alla storia del testo; le copie per il tipografo; le minute e gli appunti preliminari), seguono dei paragrafi dedicati al tipo di studio che tali materiali richiedono: il filologo deve ricostruirne la datazione, spesso trascurata, occultata o persino manomessa da d'Annunzio, privo di una visione storicista non solo per disinteresse, ma anche per una «vera strategia: storicizzare, forse, è un atto banalizzante» (61).

Affrontando quindi la questione delle varianti appoggiandosi ai casi dei manoscritti della *Leda senza cigno*, delle *Vergini delle rocce*, del *Ferro* e poi soprattutto del *Fuoco*, De Lorenzo descrive il peculiare metodo di lavoro che genera carte sciolte «molto travagliate, sofferite, pasticciate» su cui il poeta «prova e riprova» sintagmi, rime inceppate, giri di parole, prima di trovare la versione convincente e gettare

quindi nel cestino quanto testimonia un travaglio che desidera tace-re, volendo dar credito all'immagine di sé come di uno scrittore che compone di getto, sotto l'impulso «di un'ispirazione superiore» (63). Alcuni cambiamenti si risolvono invece in modo immediato sulla stessa carta, in una scrittura che consuma all'istante ogni dubbio e ogni mutamento, senza ripensamenti radicali della poetica (alla Manzoni). De Lorenzo spiega le direzioni costanti che si intuiscono nel correggere: «dilatazione anzitutto, e al contempo un innalzamento del registro linguistico» verso una maggiore puntualità (64-5).

La tendenza a impreziosire il dettato all'interno di una ricerca di equilibrio si nota molto bene negli esempi proposti all'interno del § 4.4, dedicato ai manoscritti del *Fuoco* (66-72), un caso di studio che permette di «affinare le tecniche di indagine più adatte ai testi dannunziani» (67). L'osservazione dei mutamenti dell'onomastica e della grafia, del materiale documentario extratestuale (lettere, appunti e taccuini), della misura della carta Fabriano, insieme alle informazioni che si ricavano dagli epistolari e dalla versione francese del romanzo sono elementi che aiutano a datare le varie fasi del testo. De Lorenzo chiarisce la metodologia propria degli studi variantistici richiamando la distinzione teorica definita da Gibellini tra preistoria e protostoria testuale e tra micro e macrovarianti: alcune lettere mandate a Hérèlle in occasione dell'uscita del *Fuoco* sono un esempio proficuo della modalità di revisione, quasi sempre contemporanea al primo getto e solo raramente successiva alla stampa, funzionale a approntare una nuova edizione strutturalmente differente di un'opera già pubblicata: alla storia dei tre soli casi del genere - il *Canto novo*, l'*Intermezzo di rime* e l'*Isaotta Guttadàuro* - è dedicato un paragrafo apposito. Chiude il capitolo che indaga il *modus operandi* la storia dell'Edizione nazionale, con la costituzione dell'Istituto nel 1926, le prime pubblicazioni curate redazionalmente da Angelo Sodini, quelle più economiche dell'Oleandro (1931-37), il nuovo corso negli anni Ottanta e quindi la ripresa recente, di cui l'ultimo frutto è l'edizione critica dell'*Elettra* a cura di Sara Campardo (2017).

Il libro termina con un affondo su «Un caso di 'studio': l'elaborazione delle "Laudi"», nel quinto capitolo (85-133), curato da Montagnani. La studiosa, forte dell'esperienza sul primo libro del ciclo, ricostruisce le tappe della sua realizzazione dall'*exploit* del 1899 allo stallo dovuto all'avanzare di altri lavori (il *Fuoco*, la *Francesca da Rimini*, la revisione delle novelle giovanili), ma anche alla difficoltà di incanalare i testi del canzoniere in una forma convincente, il momento «carsico» (89) del fluire poetico precedente alla soluzione cui approda nel 1903. La rievocazione poggia sulle acquisizioni procurate dai lavori di Gibellini usciti a ridosso dell'edizione critica di *Alcyone* (1988), coi quali lo studioso, occupandosi delle varianti di struttura e stabilendone la datazione, prima ignota o mal nota, giunse a spiegare perché d'Annunzio potesse chiamare «poema» la sua raccolta di liriche, dalla struttura finale piuttosto forte, aggiustata in corso d'opera.

Montagnani si sofferma su alcuni snodi importanti di questo travaglio, offrendo la trascrizione di alcuni manoscritti fondamentali per la ricostruzione della cronologia del ciclo poemato, facendo notare, negli elenchi di titoli, cassature e inserimenti: nei due lati di un autografo custodito negli archivi del Vittoriale, riprodotto all'interno del capitolo (92-3, figg. 3a-b), si osserva il ribollire delle idee e la fatica evidente di incanalarle, nella ricerca di una forma che «conta più di ciò che va a racchiudere», con «una dinamica che più dannunziana non si può» (91). Le debolezze strutturali si risolvono un po' per volta, come testimoniano gli elenchi di titoli trascritti nel capitolo, che guida all'osservazione degli appunti in cui si può intercettare «la volontà di struttura» (97) e cogliere gli indicatori di svolta nella sua definizione, come il termine *post quem* della citazione interna a alcuni versi della *Laus*, evidentemente successiva alla lettura del *Voyage in Grèce* di Jean Moréas, pubblicato nel 1902 (cf. 100), ma anche l'indice del comunicato editoriale Treves comparso sull'*Illustrazione italiana* nel gennaio 1903 (riprodotto nella fig. 4, 102). Montagnani approfitta di questi e di altri segnali per mostrare come al progetto d'Annunzio arrivi gradualmente, risolvendo difetti e mancanze libro per libro fino alla svolta dell'immissione delle idee nietzschiane sulla mitologia e del congedo dalla terra ellenica; e guida il lettore all'osservazione di una concomitante mutazione nella tecnica compositiva: «canti stesi in fretta, in pochi mesi se non in pochi giorni» (107), sotto la guida del ritmo-significante più che della parola-significato.

Gli ultimi paragrafi affrontano la concretezza di alcune carte degli autografi di *Maia* e *Alcyone*, di cui si trascrivono alcuni versi con i relativi apparati delle varianti delle edizioni critiche curate, rispettivamente, dalla stessa Montagnani nel 2006 e da Gibellini nel 1988 - quando il libro va in stampa presso Carocci non è ancora stato pubblicato, infatti, l'aggiornamento dell'edizione critica uscito in coedizione tra l'Edizione nazionale e i Classici Marsilio (2018): Montagnani può annunciarne l'uscita imminente (126), ma non riprodurne la nuova rappresentazione tipografica delle varianti aderente alla successione cronologica, già definita con l'*Elettra* di Campardo (per cui cf., in questo numero, «Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana», § 4 «Criterio topografico o criterio cronologico») -. La riproduzione della versione manoscritta di alcune strofe e di frammenti preparatori (figg. 5 e 6a-b, 118-20) permette di osservare l'affiorare di un'idea, di qualche «immagine ancora priva di struttura» (121), di suggestioni provenienti dalla lettura di altri testi e di altre «schegge testuali» (124) che trovano poi un'elaborazione nelle varie stesure dei brani, ma anche di rilevare i momenti di crisi compositiva, gli inceppamenti del «miracoloso» (133) fluire dei versi dalla penna dell'Immaginifico, segnalati da spazi bianchi, parole cassate e lezioni rimaste sospese: tracce affidate talvolta a foglietti malconci sfuggiti alla volontà dell'autore e arrivati nelle mani «di quella pericolosa specie di studiosi che praticano la filologia» (133).