

# La memoria 'breve' delle *Faville del maglio*

Raffaella Bertazzoli  
Università degli Studi di Verona, Italia

**Abstract** The present work traces an hermeneutic line between the poem «La morte del cervo» in *Alcyone* and some *Faville del maglio*, prose texts in which d'Annunzio experiences a form of autobiography and the celebration of poetic self. Starting from the *Favilla*, dated 1907, celebrating the sculpture of Clemente Origo, this essay establishes links with some texts, written much later, in which the poet turns poetic creation into a mythical 'event'. In the last *favilla*, the symbolic act of the poet, who becomes a centaur, can be read allegorically as a poetic act.

**Keywords** Faville. Event. Myth. Enthousiasmos. Poetry.

**Sommario** 1 Vivo, scrivo. – 2 La parola in tre dimensioni. – 3 «Trasumanar significar per verba». – 4 Il mito vissuto.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted	2019-02-04
Accepted	2019-05-28
Published	2019-10-15

#### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Bertazzoli, Raffaella (2019). "La memoria 'breve' delle *Faville del maglio*". *Archivio d'Annunzio*, 6, 49-64.

Vaincus, mais non domptés, exilés, mais vivants,  
Et malgré les édits de l'Homme et ses menaces, Ils  
n'ont point abdiqué, crispant leurs mains tenaces  
Sur des tronçons de sceptre, et rôdent dans les vents.  
(Paul Verlaine, *Les Dieux*, vv. 1-4)

## 1 Vivo, scrivo

Citata come dichiarazione della genesi delle *Faville*, l'intervista del 4 giugno 1909, rilasciata da d'Annunzio a *La Tribuna*, contiene un importante cambio di passo, dando inizio a una nuova forma di prosa, stilisticamente scarna, legata all'impressione estemporanea e alla ricerca del 'tempo perduto'. Gli abbozzi, stesi come bacino memoriale e in forma ancillare per l'elaborazione di altre opere, diventano autonoma materia poetica:

Spessissimo, a ogni disegno che mi sorge nell'animo, butto giù frammenti, abbozzi di scene, ecc. E in riguardo a tutti questi frammenti di cose rimaste allo stato di disegno, ho con Treves l'impegno di un'opera dal titolo *Le faville del maglio* in cui faccio la storia delle cose che non ho scritte, e che verrà a essere come una specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto. (d'Annunzio 2003, 2: 1433)

Il primo nucleo di faville (*Faville del maglio-Memoranda*), scritte da d'Annunzio in Francia, nel suo rifugio di Arcachon, affacciato sull'Atlantico, venne consegnato alle pagine del *Corriere* di Luigi Albertini tra il 1911 e il 1914.<sup>1</sup> Sono prose elaborate dai *Taccuini*, ma con una fisionomia autonoma, tutta dentro uno stretto giro retorico. Il riaffiorare del passato si articola nelle forme di un diario intimo, dove l'introspezione diviene visionaria e sciolta spesso dal mero dato temporale. Le faville, scrive d'Annunzio in una lettera a Emilio Treves del 19 marzo 1913, sono «saggi d'analisi interiore, a cui il luogo e la data non sono se non *pretesti*» (d'Annunzio 1999b, 474; corsivi nell'originale). Le *Faville-Memoranda* rappresentano, in fase embriografica, l'anticipazione di quella diffusa e ininterrotta linea autobiografica che diviene caratteristica ineludibile del d'Annunzio 'notturno'.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per i dati filologici e un'attenta analisi critico-stilistica si veda il saggio di Martignoni 1987, 63-81; per le dinamiche testuali del passaggio delle *Faville* dal *Corriere della sera* al volume, tra il 1924 e il 1929, cf. Martignoni 1977, 308-53; Martignoni 2014, 65-75.

<sup>2</sup> Andreoli scrive che nelle *Faville*: «deflagra un narcisismo che vede nell'autobiografia lo sbocco obbligato. Non più una serie discontinua di 'apparizioni' [...] al passato si ritorna con l'intento di cogliervi i 'segni dell'alta sorte', il presagio di un destino d'eccellenza» (d'Annunzio 2005, 2: 3321-2).

Da questi primi lacerti di memoria, scritti per il *Corriere*, d'Annunzio passa negli anni del Vittoriale a un disegno editoriale organico. Interviene in profondità a riscrivere la materia estemporanea, facendolo dilagare il dato personale. Nell'*Avvertimento* preposto al *Venturiero senza ventura e altri studi del vivere inimitabile* (1924), il poeta giustifica come atto di «superbia» la raccolta delle sue «*prose [...] le più ardite, arditamente estratte dal libro della mia memoria*» (d'Annunzio 2005, 1071). Si tratta del più appariscente e narcisistico atto di auto-celebrazione che il poeta compie sotto l'urgenza creativa: «Sono, nel tempo medesimo, beato e disperato. M'è impossibile di arrestare la vena» (d'Annunzio 1999b, 718-19).<sup>3</sup> Nel *Libro segreto* (1935), avrebbe riconosciuto ancora una volta l'ambigua dualità del suo carattere, agonisticamente attratto verso l'oscuro territorio dell'invasamento. La «vena», di cui diceva all'editore, attinge alla *mania*, la finzione poetica dell'artefice 'mostro' in agone con l'ordine del *logos*:

pur nella più tenue e nella più potente ode di *Alcyone* non è tanto mistero quanto nei numeri della mia prosa recente; ove io aduno gli arcani della Magia e quelli della Poesia non dissimili. [...] Postero di me medesimo confido ai posteri candidi o torbidi queste due formule. E séguito a vivere, studiosamente voluttuosamente sprezzantemente: nel tempo medesimo più mostruoso del mostro e lineare come la perfezione. (d'Annunzio 2005, 1878-9)

I ricordi, le riflessioni, gli stati d'animo stesi da d'Annunzio, oltre alle prose del *Venturiero senza ventura* andranno a ingrossare il volume del *Compagno dagli occhi senza cigli* (1928), sorta di anamnesi testamentaria della propria esistenza.<sup>4</sup> Al centro è sempre il soggetto che ritrova nella memoria i segni della predestinazione. Faville dell'ego di un artista del «vivere inimitabile» che attinge linfa nell'indissolubile ebbrezza esistenziale e creativa. Le descrizioni meta-letterarie, riferite alle opere composte o da scrivere, traggono forza da un vitalismo che era stato, a suo tempo, celebrato nei grandi libri delle *Laudi*: eroe prescelto per un contatto diretto con il mito, dove l'esperienza immaginifica lambisce i contorni del reale. L'io eroico viene rappresentato nell'atto sublime, l'io erotico nel pieno dell'esperienza sensuale. Vivere e scrivere si sovrappongono e si fondono:

<sup>3</sup> La lettera del 4 giugno 1924 è indirizzata a Guido Treves.

<sup>4</sup> Le *Faville del maglio*, dopo una pubblicazione parziale in riviste, uscirono in due tomi. (T. 1, *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*; T. 2, *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studii del vivere inimitabile*). Il progetto di un terzo tomo, che si sarebbe dovuto intitolare *La serva meschinella dal gran cuore e altri studii del vivere inimitabile*, non si realizzò; un gruppo di *Faville*, denominate involate, furono stampate sul *Secolo XX* il 20 ottobre del 1928.

Vivo, scrivo. Le mie vene pulsano, i miei polmoni respirano, la mia penna scorre, nello stesso mistero continuo, nello stesso prodigio misurato, nel medesimo gioco inimitabile. Scrivere è per me il bisogno di rivelarmi, il bisogno di risonare, non dissimile al bisogno di respirare, di palpitare, di camminare incontro all'ignoto nelle vie della terra. Scrivere è per me obbedire alla legge profonda dell'essere. (d'Annunzio 2005, 1428)

Partendo dalle forme d'*inventio* visionaria, presenti nell'alcionia *Morte del cervo*, e al commento della favilla intitolata *La risurrezione del centauro* (1907), prenderemo in considerazione altri due testi, scritti molto più tardi e inseriti in luoghi contigui nel *Secondo amante di Lucrezia Buti: L'ormorto e il centauro e Il dèmone mimetico* (1924). Nostro intento è di analizzare il rapporto che esiste tra il testo poetico, composto il 24 agosto 1902 a mezzanotte, e le faville, che riconducono l'esperienza visionaria del testimone alcionio alla più intima e interna storia dell'io. Seguendo le coordinate di alcuni lavori che indagano il rapporto tra mito e modernità, proviamo a tracciare una linea interpretativa tra il testo poetico e le faville, in un *décalage* di esperienza interiore. Cercheremo di capire come d'Annunzio traduca l'inverarsi del mito nella scrittura prosastica, sia come espressione di ermeneutica poetica sia come lacerto di *mania* creativa.

## 2 La parola in tre dimensioni

La favilla *La risurrezione del centauro*, datata 1907, nasce come commento alla scultura di bronzo di Clemente Origo, intitolata *La morte del cervo*, presentata alla VII Esposizione internazionale di Venezia.<sup>5</sup> L'opera è dedicata all'omonima lirica dannunziana di *Alcyone*. Si tratta di uno scritto con il taglio di una breve prosa saggistica, il cui valore simbolico si traduce nel rapporto tra la natura plastica della parola poetica e l'aspetto tridimensionale dell'opera scultorea, espressione assoluta dell'apollineo.<sup>6</sup> Nell'*explicit*, il concetto prende forma nella retorica del chiasmo:

---

<sup>5</sup> La prosa, con il titolo «Le forze e le forme. La risurrezione del centauro» esce sul *Corriere della Sera* il 21 aprile 1907; poi, nello stesso anno, in opuscolo (Roma, Staderini) con il titolo definitivo e accompagnato dalla lirica alcionia *La morte del cervo*. Il testo in 99 esemplari è impreziosito dalle xilografie di Adolfo de Carolis (cf. Martignoni 1987, 310). La favilla viene poi accolta definitivamente in volume.

<sup>6</sup> Sulla natura plastica della parola, d'Annunzio cita il volgarizzamento trecentesco delle *Metamorfosi* di Arrigo Simintendi, che legge nell'edizione del 1850. Il testo è presente nella biblioteca del Vittoriale ed è abbondantemente segnato. Sul *Marzocco* del 14 gennaio 1906 compare «L'encomio di bronzo», posto nel volume a seguito della «Risurrezione del centauro». L'esperienza della colata di bronzo richiama volutamente il luogo della *Vita* del Cellini in cui si parla della fusione del Perseo.

Qui veramente la parola è formata di tre dimensioni. E qui si vede come veramente tutte le arti, quando sviluppano la massima energia espressiva, si riducano a quella 'unità ritmica' che abolisce il mezzo materiale. L'arte dà la qualità alla materia, non la materia all'arte. Come il verbo perde la sua inconsistenza, così il bronzo perde la sua fissità. L'immagine statica e l'immagine dinamica non sono create se non da due ordini di ritmi puri. (d'Annunzio 2005, 1579)

Descrivendo la fusione del gruppo statuario del centauro in lotta con il cervo, d'Annunzio rinvia al suo testo poetico, nato dal sentimento del *thaumàzein*, dallo stupore/terrore provato assistendo alla scena della lotta tra la figura mitica del centauro e un cervo, sulle rive del fiume Serchio. Il tempo e lo spazio sono annullati nel «grande tempo mitico», che Roger Caillois dice «situato nel contempo all'inizio e al di fuori dell'avvenire» (Caillois 2001, 99). L'apparizione, colta nell'attimo del *kairòs*, è subito svanita nella favola: «Sparve Ombra labile | verso il Mito nell'ombra del crepuscolo» (d'Annunzio 1995, 280, vv. 159-160).

Nella *Morte del cervo*, d'Annunzio fissa l'evento, il modo in cui il divino si manifesta agli uomini come 'evidenza'. Lo spazio del simbolo estetico diventa cifra dell'*artifex additus artificii*, la cui critica non razionalistica del mito diventa espressione 'salvifica' del mito.<sup>7</sup>

Siamo nel tempo ciclico delle epifanie, in cui l'origine sacra della poesia si fa fondamento ontologico in grado di esprimere ciò che il linguaggio metafisico non è più in grado di nominare. Un evento epifanico che per Károly Kerényi «può essere concepito in greco anche così: quando esso accade è dio» (2001, 107).<sup>8</sup>

Nella riscoperta del fondamento tragico della cultura, Aby Warburg parla della percezione degli dèi come di un'«onda mnemica» che «dalla regione del passato» lo investe (Warburg 1984, 46). Roberto Calasso ricorda (citando l'*Odissea*) che «Non a tutti appaiono gli dèi in piena evidenza». E prosegue istituendo un rapporto tra epifania e poesia: «*Enargés* è il *terminus technicus* dell'epifania divina: aggettivo che contiene in sé il bagliore del 'bianco', *argós*, ma finirà per designare una pura indubitabile 'evidenza'. Quella specie di 'evidenza' che poi verrà ereditata dalla poesia. Ed è forse il

---

<sup>7</sup> «Ogni spirito vivente compie ancora oggi e sempre compirà in futuro l'atto al quale gli dèi delle religioni debbono la loro esistenza; la differenza è soltanto che le creazioni della nostra fantasia per noi non sono più esseri reali. Tanto meno si può negare al vero artista e poeta così come al fruitore assorto la forza di riunire ancora una volta le figure non più credute del mito storico, di ripetere l'atto già eseguito della loro creazione». (Vischer 1922, 435)

<sup>8</sup> Elabora il tema delle varie forme del riconoscimento in letteratura, il volume di Boitani (2014).

tratto che la differenza da ogni altra forma» (Calasso 2001, 17).<sup>9</sup>

Le riflessioni di Kerényi e di Calasso richiamano il pensiero di Heidegger per il ruolo fondante che il filosofo assegna al poeta. Nel saggio «Wozu Dichter?» a commento dell'elegia *Brot und Wein* di Hölderlin, Heidegger elabora il concetto di viaggio nel profondo, spazio dove è possibile seguire le tracce degli dèi fuggiti. In queste regioni della memoria sommersa, il pensare poetante della *denkende Dichtung* di Hölderlin è in grado di ritrovare i vestigi degli dèi che hanno abbandonato il mondo. Nella loro prossimità con il divino, i poeti «più arrischiati», come Hölderlin, «dicono il taciuto», rendono ragione del Sacro nel tempo della povertà:

I più arrischiati sono coloro che nella mancanza di salvezza si rendono conto del nostro essere-senza-protezione. Essi apportano ai mortali la traccia degli Dei fuggiti nelle tenebre della notte del mondo. I più arrischiati, in quanto cantori della salvezza, sono «poeti nel tempo della povertà». (Heidegger 1982, 296)

Tutta la poesia di Hölderlin, scrive Mittner, è una «teofania vespertina» (Mittner 1971, 713). Per uscire da questa «notte del mondo», è necessario che il poeta intraprenda questo viaggio nella regione dell'*Offenbarkeit* della rivelazione dell'essere, cogliendo gli dèi nel pieno della loro «evidenza».

Ma torniamo a d'Annunzio. L'autobiografismo del poeta-testimone dell'«evidenza», nei cui versi si era formalizzata la 'bestialità' del mito, cede la parola all'*artifex* che sorveglia nella favilla il circolo ermeneutico: «Tuttavia quel centauro apparso nella pineta tirrena non era un'idea esemplare ma era un vero corpo bimembre» (d'Annunzio 2005, 1578).

Dichiarata la natura dell'essere biforme, apparso all'improvviso nel fiume alle ombre del crepuscolo, d'Annunzio passa alla sua descrizione:

Mezzo uomo mezzo cavallo ma non mostro appariva l'ospite della selva estiva; ché in quella parte ove l'uomo era commesso al cavallo un miracolo assiduo di vita si compieva senza discordanza, con la perfezione dell'innesto superando la bellezza dell'una e dell'altra forma distinte. (d'Annunzio 2005, 1576)<sup>10</sup>

Sono riprese le tessere lessicali del XII libro ovidiano delle *Metamorfosi*, che avevano fatto da tessuto al testo poetico. La fonte classica è accolta da d'Annunzio a due livelli: è il luogo della meraviglia per

<sup>9</sup> Sul 'mito' del Rinascimento tra Warburg, Pater, d'Annunzio, si veda la tesi di Brugnara 2010.

<sup>10</sup> Sulla fenomenologia del metamorfico in d'Annunzio cf. Balducci 1989.

la prodigiosa vicenda metamorfica che investe tutte le cose; ma anche il luogo della violenza ermeneutica e della sovra-interpretazione. L'uso della fonte diviene suggestione creativa e cifra del *pathos* che la riscrittura forza nel senso di un processo continuo di riprese e di rimaneggiamenti.

La figura altera del centauro è forgiata sulla doppia connotazione mitica di bestialità e di sapienza, descritta come: «una sola volontà di rapina e di conoscenza» (d'Annunzio 2005, 1576).<sup>11</sup> Il centauro, modello di naturalità e forza primigenia, vestigio di un tempo, fuori del tempo, è il mito più vicino all'uomo moderno in cui convivono le due forze creative del dionisiaco e dell'apollineo, dell'istinto e della *techne*:

Fraterna tra tutte le creature generate dal suolo mitico! Nessuna ci tocca, anche oggi, più a dentro; nessuna ci sembra meglio rappresentare la più recente delle aspirazioni umane, meglio significare il nuovo aspetto della vita terrestre, poiché l'uomo moderno non è se non un centauro storpio e mutilato il quale ricostituisce il mito primitivo riconnettendo indissolubilmente il suo genio all'energia atroce della Natura. (d'Annunzio 2005, 1: 1576-7)

L'uomo moderno è invero nel centauro dannunziano che cerca di riconnettersi alla dualità costitutiva dell'essere, riportandolo alle sue energie primordiali: modo simbolico di vivere il mito come possanza istintuale del corpo e abilità della tecnica.

Il mito eclissato non è estinto: può rivivere come forma possibile nell'opera del poeta, nel 'pensare poetante' (*dichtendes Denken*) che va in cerca delle tracce degli dèi.

Nella parola immaginale si realizza la rinascita del Sacro, si dà forma alla dimora degli dèi, accogliendo il senso del linguaggio originario che per Heidegger è un ritorno al «gioco di pensiero [...] più vincolante del rigore della scienza» (Heidegger 1973, 1: 104-5):

Allora il testimone di tanto spettacolo cercò di fuggiare un suo poema in una massa di materia ritmica, giusta la simiglianza dei due esseri vivi; e operando riconobbe l'identità della sua arte poetica

---

**11** Probabile l'influenza di Guérin, *Le Centaure*: «un jour que je suivais une vallée où s'engagent peu les centaures, je découvris un homme qui côtoyait le fleuve sur la rive contraire. C'était le premier qui s'offrit à ma vue, je le méprisai. Voilà tout au plus, me dis-je, la moitié de mon être ! Que ses pas sont courts et sa démarche malaisée ! Ses yeux semblent mesurer l'espace avec tristesse. Sans doute c'est un centaure renversé par les dieux et qu'ils ont réduit à se traîner ainsi» (de Guérin 1840, 506). Qualche nesso intertestuale è riscontrabile con *Le vase* di Henri de Régnier (*Jeux rustiques et divins*): «Une autre fois, | un centaure passa la rivière à la nage, | l'eau ruisselait sur sa peau d'homme et son pelage; | il s'avança de quelques pas dans les roseaux, | flaira le vent, hennit, repassa l'eau; | le lendemain, j'ai vu l'ongle de ses sabots | marqué dans l'herbe...» (de Régnier 1897, 117).

con l'arte plastica cui tendeva il suo sforzo di rilievo e di saldezza. (d'Annunzio 2005, 1: 1578)

### 3 «Trasumanar significar per verba»

Nella favilla *L'ommorto e il centauro* (*Secondo amante di Lucrezia Buti*, con data fittizia 1907), d'Annunzio ci riporta al 1902, all'estate di Romena, nel Casentino, la grande stagione delle *Laudi*. L'idea del *poiéin* si condensa nel momento delle «metamorfosi immortali», sempre al limite della sperimentazione. La favilla ci immette nel tempo 'festivo', dove la vita reale urge nell'allegoria della creazione poetica. D'Annunzio si fa evento e con questa sensazione forte crea poesia: «La colata è di sangue bono; e ne' rami di gitto, nei numeri del verso, mi discende dal cervello. Tanto fervore, tanto vigore, tanto furore [...] Dentro ci voglio ritrovare il dio vero» (d'Annunzio 2005, 1221).

In questa ricerca, come dirà poco più avanti, il creatore sottrae l'esistenza all'errore del tempo:

Ero al colmo della vita [...] Rimemorare non è per me aver vissuto né rivivere; ma è vivere nel vivere. [...] nel senso del potere in ogni attimo dal vertice abbracciare tutto il giro di essa vita. [...] Io vivo, a me sempre piacque di vivere, su l'orlo del rischio e su l'orlo del segreto. Su l'uno e su l'altro è intieramente abolito il comun senso del tempo. Su l'uno e su l'altro come sul vertice, non vige se non quella specie di tempo che è la fluidità stessa della vita interiore. (d'Annunzio 2005, 1224)

In più passaggi del suo saggio, Kerényi (2014) riflette sulla necessità per l'uomo moderno di rifondare il rapporto (*Umgang*) col Sacro. Attraverso il dialogo, che egli intrattiene con Jung, istituisce un collegamento tra mitologia e psicologia del profondo, riandando a quel tempo primordiale che è la vera sorgente del 'mito genuino'. La festa e l'*enthousiasmos* sono esperienze connesse.

Sulla linea di Jung, James Hillman (1977) vede nell'altrove, nella regione della nostra psiche, il luogo dal quale affiora la narrazione mitica come archetipo dell'anima: «Soltanto quando il mito è ricondotto nell'anima, soltanto quando il mito assume *importanza psicologica* diviene una realtà vivente, necessaria per la vita, e cessa d'essere un artificio letterario, filosofico o religioso» (Hillman 1977, 29; corsivi nell'originale). Seguendo la «via psichica al mito», l'uomo moderno esce «completamente dal pensiero temporale e dalla storicità e [si muove] verso una regione immaginale, un differenziato arcipelago di ubicazioni, *dove* gli Dei sono, e non *quando* essi furono o saranno» (16; corsivi nell'originale).

Come nella lirica di *Alcyone*, nella favilla d'Annunzio fa dell'evento l'essenza della 'festa':

balzato in sella, aderito al mantel sauro, subito mi sentii mezzo uomo e mezzo cavallo, subito si senti egli mezzo cavallo e mezzo uomo. [...] Ero un cavaliere? Ero un formatore? Formavo me stesso dal limo della terra? Rimpastavo il mio limo e ne facevo una figura incognita? Veramente m'innestavo nella bestia? Imparavo l'arte degli innesti dall'inventore greco del centauro? [...] mi godo d'una specie di fervore muscolare, d'una sorta di ebrezza 'scùtile o conflatile', ponendomi in un accordo equestre così perfetto che quasi è come s'io mi provassi in commettermi al cavallo e in ottenere la perfezione dell'innesto. (d'Annunzio 2005, 1220-1)

Scrive Kerényi che la poesia stessa è 'evento' festivo «proprio in quanto è arte autentica e pura, e possiede realmente un carattere creativo» (Kerényi 2001, 100).

In quella stessa stagione, rimemorata nella favilla (siamo nel 1902), d'Annunzio concepisce il disegno di una tragedia intitolata *Cola di Rienzi*.<sup>12</sup> Il *Proemio*, originariamente succinto, viene dilatato nell'edizione del 1912, assecondando quella tensione autobiografica che è cifra caratterizzante delle prose, a partire da quegli anni. Il passo è nel segno dell'imbestiare elevato al significato di «trasumanare» con riferimenti precisi ai testi alcionii:

Anche là, in quella stalla chiusa, tutto era lontananze e apparizioni dello spirito, tutto era disegni e scritture dello spirito, azioni mutue tra me e gli iddii subitanei. Anche là sentivo il mio cuore divenire più profondo e il mio occhio riacquistare la limpidezza infantile [...] come al Gombo, come nella Versilia, come quando nasceva dal mio respiro Undulna. Era ben là Undulna, trasfigurata in una grande cavalla baia che meritava il nome della pieghevole dea «dai pie d'ali»; [...] ma per entro i suoi belli occhi biechi scoprivo l'essere sconosciuto e divino che mi spiava come io un giorno tra le canne del Serchio spiavo il Centauro. [...] Hai tu mai pensato che imbestiare può in un certo senso essere un modo di trasumanare? [...] Vedo che il mio segreto lirico è in una sensualità rapita fuor de' sensi. (d'Annunzio 1999a, 17-8)

La sperimentazione del «trasumanare» ha un suo altissimo vertice lirico nel *Meriggio* (composto tra il luglio e l'agosto 1902). Il testo

---

<sup>12</sup> La stesura finale prende la forma di una biografia quella che, preceduta da un breve *Proemio*, vede la luce in tre puntate sul *Rinascimento* (1 e 15 dicembre 1905, 5 gennaio 1906).

poetico è una delle espressioni più intense della 'evidenza' del divino. Nell'ora della liturgia pànica, nel tempo delle epifanie divine, in uno scenario immerso nel silenzio e nell'immobilità assoluti, il poeta sperimenta la perdita della propria identità umana. Annullandosi nella Natura smarrisce la propria individualità:

E non ho più nome.  
E l'alpi e l'isole e i golfi  
e i capi e i fari e i boschi  
e le foci ch'io nomai  
non han più l'usato nome  
che suona in labbra umane.  
Non ho più nome né sorte  
tra gli uomini; ma il mio nome  
è Meriggio. In tutto io vivo  
tacito come la Morte.  
E la mia vita è divina.  
(d'Annunzio 1995, 150-1, vv. 99-109)

I riferimenti a Nietzsche sono evidenti, per quella capacità del superuomo d'indiarsi nella Natura al di là di ogni limite umano, entrando nel flusso dell'esistenza. Per Nietzsche: «Sotto l'incantesimo del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile e soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo» (Nietzsche 1972, 26).

Questo rapporto stretto con il Sacro viene interpretato da Hillman nel segno dell'ineluttabilità: «non possiamo toccare il mito senza che ci tocchi a sua volta» (Hillman 1977, 30).

#### 4 Il mito vissuto

Nel *Dèmone mimetico*, d'Annunzio va oltre i confini del testo scritto e si fa protagonista del mito in un processo di costante e inesauribile ripresa dell'atto poematico. Da creatore di metamorfosi diviene soggetto metamorfico che supera il limite umano, rappresentandosi.<sup>13</sup> Il demone dannunziano si rivela anche nei termini dell'*ethos anthropoi daimon* di Eraclito, che Giorgio Colli interpreta, traducendo: «la propria qualità interiore, per l'uomo, è un dèmone» (Colli 1993, 103).

Nella favilla, l'accadimento divino si manifesta nel non-tempo, dove gli dèi appaiono, dove si diventa dèi. Soffermandosi sulla polarità e sulla presenza di modelli archetipici junghiani, James Hillman

---

<sup>13</sup> Un saggio interpretativo, a ampio raggio, sul rapporto tra d'Annunzio, scrittura saggistica e ideologia si trova in Lonardi 1988, 77-96.

commenta i due estremi del comportamento istintuale:

nell'uno abbiamo un modello di comportamento coatto e arcaico: nell'altro le immagini archetipiche. Sicché l'istinto agisce e nello stesso forma un'immagine della sua azione. Le immagini fanno scattare le azioni: le azioni sono modellate sulle immagini. Perciò ogni trasformazione delle immagini incide sui modelli di comportamento, talché ciò che facciamo nella nostra immaginazione possiede rilevanza istintuale. [...] Agendo sull'immaginazione, partecipiamo alla natura 'dentro di noi'. (Hillman 1977, 62-3)

D'Annunzio si rappresenta in una posizione agonale, nella furia che spezza la 'penna-freccia'. La poesia nasce dalla radice magica di una dea-maga di metamorfosi: Circe. La finzione/immaginazione (l'immaginazione di Hillman) si manifesta nelle forme di mania creativa, di delirio panico. D'Annunzio ne riconosce la valenza fino al limite e *mimesis* è allo stesso tempo *poiésis*, crezione e poesia.

La scena che d'Annunzio mostra al lettore/spettatore può trovare una sua possibile ermeneutica in alcuni passi dei dialoghi platonici che definiscono la funzione del poeta dentro il concetto di *enthousiasmos*. Condizione che lo porta a 'indiarsi', a essere *entheos* (riempito dal dio). Platone intende per follia divina quella del poeta preso da invasamento, il quale scopre in sé improvvise energie creative. La sua poesia è dono divino. Entusiasmo, dunque, è mania poetica:

l'invasamento e la mania che provengono dalle Muse, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nell'ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendono onore a innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posteri. Ma chi giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere buon poeta in conseguenza dell'arte, resta incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania. (Platone 1998, 245a)

Nel *Dèmone mimetico*, protagonista è il corpo che si manifesta nel dionisiaco nietzschiano dell'annullamento dell'identità, del *principium individuationis*, entrando nel flusso continuo, nel ciclo inarrestabile della Natura primigenia (Veronesi 2003):

Ora m'imbestio. Di non so che divina bestialità m'inebrio, e di non so che semifera poesia pasturata dell'erbe di Circe, magata di pastura favolosa. Ora la finzione è demenza; e di abbandonarmi alla mia demenza pànica ho una tema puerile. (d'Annunzio 2005, 1222)

Nella *Repubblica* (10: 617e), Platone dice che «Non sarà il demone a scegliere voi, ma sceglierete voi il vostro demone». In particola-

re per il culto di Dioniso, Platone parla dell'atto mimetico come processo di alienazione che consente agli iniziati di identificarsi con gli dèi. Il poeta, posseduto dal demone, dice Platone, cade in uno stato di alienazione mentale che lo porta a superare l'intelletto e la *techne*, collegandolo alla sfera irrazionale dove la creazione è dono divino.

Nella «qualità della [...] finzione materiata», il poeta entra nello stato mentale di estasi, quella in cui si percepisce di avere «un dio dentro di sé». L'imbestiamento, che porta al doppio mostruoso, significa delirio imitativo:

    Che più m'importa della mia arte se io stesso divengo la materia della mia arte, la qualità della mia finzione materiata? [...] Una specie di demone mimetico mi possiede. La sua veemenza mi respinge dalle mie carte, mi prende, mi tiene. Mi preme la nuca, mi piega la schiena, m'abbassa le braccia, mi punta le mani aperte su l'impiantito di mattoni, mi cangia le mani e i piedi in quattro zoccoli, m'avviluppa la lingua tra parola che rigna e nitrato che parla, mi chiude nel contorno vocale della mia strofe che io chiudo. (d'Annunzio 2005, 1222-3)

Scrive Warburg che: «L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca» (Warburg, 1980, 306-7).

Misterioso, mostruoso, divino: sono le contraddizioni connotative di Dioniso, che Giorgio Colli vede

    nell'immediatezza, nell'interiorità di un cacciatore che si slancia spietato e di una preda che sanguina e muore, tutto ciò vissuto assieme, senza prima né dopo, e con pienezza sconvolgente in ogni estremo [...] Nel crearlo l'uomo è stato trascinato a esprimere se stesso, tutto se stesso, e qualcosa ancora al di là di sé. Dioniso non è un uomo: è un animale e assieme un dio, così manifestando i punti terminali delle opposizioni che l'uomo porta in sé. Qui appunto sta l'origine oscura della sapienza. (Colli 1995, 15)

Per Massimo Fusillo, l'esperienza dionisiaca si caratterizza per l'ibridazione tra pensiero (*logos*) e *pathos*, portando alla destabilizzazione. L'esperienza dionisiaca implica uscire dai limiti della propria persona, dalla nozione d'identità individuale verso l'alterità:

    Il nucleo profondo del mondo dionisiaco è proprio la coesistenza fra l'esplosione violenta della passione e la sua ricodificazione: fra il caos e il ritorno all'ordine, fra il magma e la sua espressione, fra i linguaggi non verbali del corpo, della musica, dello sguardo, e le strategie della retorica. (Fusillo 2006, 8)

Ragionando sulla categoria estetica del dionisismo, Massimo Fusillo scrive che: «emozione e pensiero sono due logiche che si ibridano di continuo fra di loro, e che hanno bisogno l'una dell'altro per potersi esprimere e per potersi alimentare» (Fusillo 2006, 8). Nella favilla, il linguaggio non verbale del corpo si fonde nell'ibridare: «la lingua tra parola che rigna e nitrito che parla» (d'Annunzio 2005, 1: 1222). In questo mimetismo, l'evento si fa parola poetica che 'significa'. D'Annunzio si rappresenta nel testo, «nel contorno vocale della mia strofe che io chiudo. - *Ma l'uom co' pugni avea divaricato | e divolto le corna del nemico*» (1222; corsivi nell'originale).

Nell'immagine plastica il termine rivelatore è «mistero», che il poeta colloca nel «fondo dei tempi», in cui la possessione è la forma di conoscenza più rischiosa. Il rito violato, scrive d'Annunzio, espone a un «attimo indicibile di vergogna e quasi di schianto, che mi rapisce a patire nel fondo dei tempi il sacrilegio del mistero interrotto, del segreto violato» (d'Annunzio 2005, 1223). La favilla si conclude nella rappresentazione della fisicità spaesata dell'invasamento, mentre lo stato di spossessamento circoscrive l'evento, si scioglie nel rito della festa:

mi rotolo, mi rannicchio, mi nascondo il viso tra le braccia; ricopro la mia confusione e il mio rossore; mi sembra d'esser ferito, mi sembra d'esser blandito; non so s'io abbia voglia di piangere, s'io abbia voglia di ridere. [...] non so se mi convenga di ostinarmi nel mio cruccio puerile o di lasciarmi sciogliere dalla grazia festevole. (d'Annunzio 2005, 1: 1223)

Alla conclusione della favilla il poeta scrive: «Non so più nulla di me, non so più nulla del mio prodigio né del mio delirio» (d'Annunzio 2005, 1: 1223).

Parecchi anni dopo, ritornando nel *Libro segreto* sulla potenza dell'eros, d'Annunzio riconosce la compresenza di umano e divino, d'istintualità e mistero nelle forze che governano l'esistenza: «la bestia è una forma del divino, anzi il più misterioso aspetto del divino» (1864). Imbestiare è dunque anche una forma del trasumanare.

## Bibliografia

- Balducci, Marino Alberto (1989). *Il sorriso di Ermes. Studio sul metamorfismo dannunziano*. Firenze: Vallecchi.
- Boitani, Piero (2014). *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*. Torino: Einaudi.
- Brugnara, Gabriella (2010). *'Un'imprecisione simile al sogno': La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo* [PhD dissertation]. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Caillou, Rager (2001). *L'uomo e il sacro*. Trad. di Laura Guarino; a cura di Ugo M. Olivieri. Torino: Bollati Boringhieri.
- Calasso, Roberto (2001). *La letteratura e gli dèi*. Milano: Adelphi.
- Colli, Giorgio (1995). *La sapienza greca*, vol. 1. Milano: Adelphi.
- d'Annunzio, Gabriele (2005). *Alcione*. A cura di Pietro Gibellini, pref. e note di Ilvano Caliaro. Torino: Einaudi.
- d'Annunzio, Gabriele (1999a). *La vita di Cola di Rienzo*. A cura di Pietro Gibellini; note di Maria Pertile, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio, Gabriele (1999b). *Lettere ai Treves*. A cura di Gianni Oliva. Milano: Garzanti.
- d'Annunzio, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano: Mondadori.
- d'Annunzio, Gabriele (2005). *Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- de Guérin, Maurice (1840). «Le Centaure». *Revue des Deux Mondes*, 15 de mai, 506-9.
- de Régnier, Henri (1897). *Jeux rustiques et divins*. Paris: Société de Mercure de France.
- Fusillo, Massimo (2006). *Il Dio ibrido – Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Heidegger, Martin (1982). *Sentieri interrotti*. Trad. di Pietro Chiodi. Firenze: La Nuova Italia.
- Heidegger, Martin (1973). *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia.
- Hillman, James (1977). *Saggio su Pan*. Milano: Adelphi.
- Kerényi, Károly (2001). *Religione antica*. Milano: Adelphi.
- Kerényi, Károly (2014). *Il rapporto con il divino*. A cura di Fabio Cicero. Milano: Bompiani.
- Lonardi, Gilberto (1988). *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra d'Annunzio e Pirandello*. Verona: Essedue.
- Martignoni, Clelia (1977). «Sull'elaborazione delle "Faville del maglio"». *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione. Quaderni del Vittoriale*, 5-6, ottobre-dicembre, 308-53.
- Martignoni, Clelia (1987). «Le prime "Faville del maglio" (1911-1913)». *D'Annunzio Notturmo*. Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 63-81.
- Martignoni, Clelia (2014). «Intorno alle Faville del maglio e alla sperimentazione diaristica». *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo"*. A cura di Giordano Bruno Guerri. Milano: Silvana Editore, 65-75.
- Mittner, Ladislao (1971). *Storia della letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.
- Nietzsche, Friedrich (1972). *La nascita della tragedia*. Trad. di Sossio Giannetta; a cura di Giorgio Colli. Milano: Adelphi.
- Platone (1998). *Fedro*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani.

- Platone (2001). *Ione*. Prefazione, saggio introduttivo, trad., note e apparati di Giovanni Reale. Milano: Bompiani.
- Veronesi, Matteo (2006). *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici. d'Annunzio, Croce, Serra, Luzi e altri*, vol. 3. Bologna: Azeta Fastpress.
- Vischer, Friedrich Theodor (1922). «Das Symbol». *Kritische Gänge*, vol. 4. A cura di Robert Vischer. München: Meyer und Jessen, 420-56.
- Warburg, Aby (1980). *La rinascita del paganesimo antico*. Trad. di Elio Cantimori. Firenze: La Nuova Italia.
- Warburg, Aby (1984). «Burckhardt e Nietzsche». Trad. di Roberto Calasso. *Aut aut. Rivista di filosofia e cultura*, 199-200, 46-9.

