

Introduzione

Michela Rusi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

La scrittura dannunziana nelle sue interazioni attive e passive con altri codici letterari e artistici e in uno spettro d'indagine europeo, a comprendere tutte le direzioni che il 'multanime' esplorò nella sua ricerca di un'arte totale: sono questi gli argomenti sui quali si concentra nella sezione dell'*Officina* il numero di *Archivio d'Annunzio* che qui presentiamo, e dunque sulla questione dell'intertestualità.

Questione annosa, com'è noto, per essersi imposta sotto l'aspetto del 'plagio' fin dagli esordi del giovane scrittore e averne condizionato in modo pesante la lettura per quasi un secolo, a voler assumere come inizio della svolta l'accresciuta consapevolezza teorica che si fa strada a partire dai primi anni Sessanta del Novecento. Questione, tuttavia, dura a morire, e opportunamente Raffaella Bertazzoli pone a premessa del suo saggio su *D'Annunzio e Goethe* una riflessione di natura metodologica, che investe tutti i gradi dell'intertestualità, dalla citazione alla parodia, si interroga sulla questione dell'originalità di un'opera, produttrice di nuovi sensi proprio per la catena di influenze nella quale essa è inserita, e ricorda la consapevolezza al riguardo già del giovane d'Annunzio: una «consapevolezza d'esercizio», come Bertazzoli la definisce, e sulla quale lo scrittore comincia ad effondersi ben presto in articoli e lettere aperte apparsi su periodici non solo nazionali.

Centro del saggio è la lettura da parte di d'Annunzio delle *Römische Elegien* goethiane, rispetto alle quali il rapporto si pone come emulativo e soprattutto di natura ipertestuale, per la mediazione della traduzione francese che Bertazzoli intende dimostrare essere stata quella in prosa di Henri Blaze, presente nella biblioteca dello scrittore.

Se d'Annunzio non conosceva la lingua tedesca, come da testimonianza di Georges Hérelle, la conoscenza da parte di Thomas Mann di quella italiana non era tale da consentirgli di leggere con padro-

nanza la prosa del pescarese: si occupa di una questione di intertestualità manniana Maurizio Giani nel suo contributo, nel quale rilegge in controluce la novella *Tristan* nell'intento parodico che la lega al *Trionfo della morte* (*Der Triumph des Todes*) e che anticipa quello successivo di *Der Tod in Venedig* in rapporto al *Fuoco*, secondo una visione critica nella quale centrale si pone in primo luogo il distacco di Thomas Mann rispetto a Wagner, come il critico ricorda.

Nell'ottica di cui sopra, cioè la questione dell'intertestualità, quella relativa alla lettura manniana di d'Annunzio - ben lontana dagli entusiasmi verso lo scrittore italiano che si diffusero nella cultura tedesca già alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento - si allarga in modi interessanti al problema della 'doppia voce', e nella fattispecie agli intenti di natura ironica, che Mann riteneva elemento essenziale della propria scrittura e che i suoi lettori non erano invece preparati a recepire.

Se a parere di Giani d'Annunzio era stato poco tentato dal 'demon' dell'ironia, preferendo puntare piuttosto sulla bellezza adamantina di una scrittura intenta a 'cogliere la superficie del mondo reale', nel suo saggio sull'*Isaotta, la bellezza e i modelli europei* Gianni Oliiva evidenzia invece l'intento polemico che soggiace alla composizione dell'*Isaotta Guttàdauro*. Nel libro, pubblicato in prima edizione nel 1886, l'ancor giovanissimo poeta appare impegnato in un complesso gioco di rapporti intertestuali rivolti al passato, cioè al medioevo della poesia cortese e stilnovista riprese secondo una raffinata *imitatio* parodica, e nel contempo al presente delle tendenze che giungevano dall'Inghilterra di Morris e di Dante Gabriel Rossetti, mediatori a loro volta di Keats, tutti portatori di un ideale di Bellezza che, lungi dall'essere fine a se stessa, non poteva venire concepita come separata dalla Verità, per essere invece polemicamente contrapposta alla materialistica grettezza della società romana post-unitaria «divenuta orfana della poesia e della Bellezza edificante». Piuttosto che insistere sulle mediazioni attraverso le quali d'Annunzio entra in contatto con la poetica Preraffaellita, osserva il critico, e che furono molto e forse soprattutto francesi, conta invece sottolineare la consapevolezza alla quale egli presto perviene che l'arte moderna comincia laddove la conoscenza non si identifica in modo esclusivo con un processo intellettuale di ordine esclusivamente razionale.

È su questo piano, cioè quello di un'invenzione in grado di dialogare con il 'meraviglioso', il sovrannaturale, pur senza prescindere dalla realtà del contesto storico, e di esprimerlo tramite una rete di simboli e allegorie che attingono «persino [all]' "inconscio collettivo" di junghiana memoria» che accade anche l'incontro di d'Annunzio con il cinema, come spiega Carlo Santoli nel suo saggio dedicato a *Cabiria, opera d'arte autonoma*. Nel pur fecondo incontro con il regista Pastrone che decretò il successo del film, d'Annunzio non confuse mai, come ben ricorda il critico, i mezzi con i fini, la tecnica cine-

matografica con il nucleo profondo della propria arte, e la necessità di 'poeticizzare' la cinematografia per conseguire il suo intento, che restava sempre nell'ordine della conoscenza.

Il teatro dannunziano e la funzione che nella *Pisanelle* svolge il mondo figurativo di Moreau, mediato al tempo della stesura del *Piacere* da *A Rebours* di Huysmans, è al centro del saggio di Alfredo Sgroi. Il critico individua nella riflessione e nella scrittura di d'Annunzio un filo unitario con il quale, a posteriori, il poeta stesso collegherà la visita giovanile a Prato e la fascinazione su di lui esercitata dalla Salomè dipinta da Lippi, all'epifania della meretrice espressa nella figura della Pisanelle, attraverso la mediazione precedente di Pantea e Basiliola. La contaminazione fra Oriente e Occidente che d'Annunzio condivide con i contemporanei si esprime nella *Pisanelle* in una sollecitazione sensuale analoga a quella che proviene dai quadri di Moreau, dei quali lo scrittore dimostra secondo il critico una conoscenza diretta.

Il rapporto di d'Annunzio con le arti figurative e la presenza di esse nella sua opera si articola nel contributo di Anna Maria Damigella in tre sezioni, secondo un percorso che è anche cronologico e si snoda nell'arco di un quindicennio: essa va dal *Fuoco*, dove lo scrittore introduce come personaggio il ritrattista tedesco Franz von Lenbach, ancora vivente, con Eleonora Duse-Foscarina quale mediatrice, al soggiorno francese prima della guerra, durante il quale sarà Robert de Montesquiou a realizzare la connessione tra la favola di Dardi Seguso narrata nel romanzo veneziano e il vetraio e decoratore francese Emile Gallé, nello scritto *Les verres forgés*. Nel mezzo, l'incontro fra d'Annunzio e i tessuti batik di Agathe Wegerif-Gravestein, conosciuta in Toscana e forse amata da lui nel periodo immediatamente successivo alla drammatica fine del suo rapporto con Giusini e l'inizio del suo rapporto con la de Goloubeff.

Resta ancora in terra francese e nel suo contributo si occupa del progetto editoriale *Pour la douce France* Raffaella Castagnola. Esso vede coinvolti d'Annunzio e la pittrice Romaine Brooks nella Francia già entrata in guerra nel 1915 e a ridosso della partenza per l'Italia dello scrittore. La studiosa ricostruisce l'ambiente intellettuale che a Parigi ruotava intorno alla figura del libraio e bibliofilo Édouard Champion, insieme al quale d'Annunzio progetta un volumetto che avrebbe dovuto allargare a un più ampio pubblico quello messo in vendita già nel luglio 1915 a sostegno della Croce Rossa, che univa quattro sonetti dannunziani al dipinto della Brooks *La France croisée*. Se il progetto, che intendeva ampliare la componente testuale con una serie di testi e discorsi di argomento politico e ora parzialmente custodito in un fondo privato svizzero, non verrà realizzato in quella circostanza, esso rappresenta tuttavia, come ricorda la studiosa, la premessa di quanto verrà concretizzato vari decenni dopo nei *Canti della lingua latina* all'interno dell'Edizione nazionale.

Tra essi, l'*Ode alla nazione serba*, che è l'unica poesia dello scrittore ad aver avuto ampia diffusione in lingua serba, come ricorda Danijela Janjić in un contributo dedicato ai dannunzianismi rilevabili nel componimento di Andrić *Il ritorno*, letto in controluce a *Consolazione*. Il saggio è anche, ad un tempo, omaggio agli studi che Željko Đurić ha dedicato all'influenza di d'Annunzio sugli scrittori serbi, a differenza del più ampio pubblico maggiormente interessati al poeta che al prosatore, alla sua scrittura piuttosto che al versante dell'ideologia, anche per il fatto di poterlo leggere in italiano.

Rientra nella tematica alla quale questo fascicolo è dedicato anche la scheda di Armando Bisanti, che analizza una similitudine de *La città morta* nel suo rapporto, e possibile origine, con un frammento di Archiloco.

Come di consueto, chiude il fascicolo la sezione delle recensioni: si deve a Adriana Guarnieri quella al volume di Carlo Santoli sulla *Fedra di d'Annunzio* (2019), dedicato alla storica rappresentazione della tragedia avvenuta a Parigi il 7 giugno 1923; Ilaria Crotti firma la recensione al volumetto di Maria Rosa Giacon *Cara Nerissa* (2019), che pubblica lo scambio epistolare fra lo scrittore e Zina Hohenlohe Waldenburg, moglie del proprietario della Casetta rossa; Zorana Kovačević, infine, recensisce lo studio di Danijela Janjić, apparso sempre nel 2019, *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi*, dove l'autrice approfondisce la presenza di d'Annunzio nella cultura serba.