

Il frammento tra dissoluzione e rinascita: d'Annunzio nel *Notturmo*

Giorgio Patrizi
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract Through a path of analysis on the *Notturmo* and its creation process, d'Annunzio's artistic ability is highlighted in the management of fundamental details relating to the very structure of the text. This essay offers a reading that can refer to the practice of the fragment, which characterises the early twentieth century, in a dialectical tension between the pole of lyric prose – which manages the fragment as a privileged material of a refined stylistic preciousness – and the pole of worship of the word as an announcement of truth, the esoteric and the sapiential.

Keywords Notturmo. D'Annunzio. Fragment. Word. Lyric prose.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-03-09
Accepted	2021-07-05
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Patrizi, G. (2021). "Il frammento tra dissoluzione e rinascita: d'Annunzio nel *Notturmo*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 193-204.

Una chiave di approccio al *Notturmo* può essere una riflessione relativa a un'immagine che accompagna, secondo l'uso, la prima edizione pubblicata da Treves, nel 1921: immagine emblematica, carica di suggestioni. Appare, a commento del testo, in quella stampa, una incisione di Adolfo De Carolis, protagonista dell'arte ornamentale nel passaggio dei due secoli, grande illustratore della cultura preraffaellita, tra giapponismo e liberty.¹ Due ciclopici fabbri intenti a forgiare una lama sono accompagnati dal motto *Dant vulnera formam*, «le ferite creano la forma». Appartiene alla più tipica iconografia preraffaellita, e specificamente nell'articolazione dannunziana, il culto antiaccademico del corpo come matrice di universi estetici che adeguano la propria peculiarità identitaria alla matrice, materica ma anche spirituale, del *vulnus*, del corpo ferito (o dell'anima ferita).

Oppure, accentuandone una legittima interpretazione, tipicamente novecentesca, è la forma della parola – la parola del cantare e del narrare – che scaturisce, nella propria originale fisionomia, dal corpo malato, infranto, ridotto a frammento. Una lettura che può rimandare, appunto, a quella pratica del frammento, che caratterizza il primo Novecento, in una tensione dialettica tra il polo della prosa d'arte – che gestisce il frammento come materia privilegiata del ricercato preziosismo stilistico – e il polo del culto della parola come annunciazione di verità, esoterica e sapienziale (un'altra modalità, topica nel passaggio dei secoli, di gestire il *sermo brevis*). Nell'intervista a Ugo Ojetti, a cui si farà qui riferimento come importante fonte per le esternazioni teoriche, emerge

là dove si individuava nelle sensazioni esasperate e acutissime della malattia [...] una delle possibili matrici di un moderno Meraviglioso [...] L'affezione del corpo malato diventa per D'Annunzio il presupposto di una Artistik vertiginosamente sospesa sul nulla e il silenzio della materia. (Zanetti 2005, 3024).

Tanto forte è l'interesse di D'Annunzio per le immagini a corredo dell'opera da indurlo a partecipare a De Carolis anche le sue riflessioni travagliate circa la struttura del testo, (3051)

cioè guardando a

una letteratura non dell'analisi psicologica ma dell'esperienza interiore, che identifica nella parola il luogo in cui si costruisce la coscienza. (3048)

¹ Su Adolfo de Carolis (1874-1928) e la cultura tra preraffaelliti, giapponismo e liberty, si veda Hauser 1963, 175-80; Gombrich 1983. Per la lunga collaborazione tra l'artista e d'Annunzio, fonte importante è il carteggio raccolto in Raimondo 2018.

Un incidente è alla base della situazione da cui nasce il *Notturmo*. È il 16 gennaio 1916: una squadriglia di idrovolanti da Grado deve compiere una missione su Trieste. D'Annunzio è sull'apparecchio guidato dal tenente Luigi Bologna. A Caorle devono ammarare per un guasto ma il pilota sbaglia la manovra e l'idrovolante urta con violenza la superficie dell'acqua, ricevendone una forte spinta verso l'alto. D'Annunzio viene sbalzato dall'impatto e urta violentemente il capo contro la mitragliatrice di bordo, rimanendo gravemente ferito all'occhio destro, la cui funzione perderà completamente, ma il trauma riguarda tutto il sistema visivo e costringe lo scrittore a una lunga degenza terapeutica, con una benda che ripara entrambi gli occhi e la prescrizione di una immobilità quasi assoluta per evitare ulteriori peggioramenti delle ferite.

Costretto a restare fermo, con gli occhi coperti e una diagnosi incerta sulla possibilità di riacquistare la vista, per d'Annunzio inizia un periodo di difficile coabitazione da un lato con il proprio corpo ferito e dall'altro con il desiderio di essere ancora attivo nella guerra che gli si svolge attorno, con alterne vicende e che egli è costretto a seguire nella sua immobilità tormentata.

Fin dall'inizio... la scrittura era stata vissuta come mezzo per esternare l'intensità patetica di ricordi spesso acri e come strumento di difesa dal pericolo della follia. (Ledda 1995, XLVI)²

L'incipit è noto, nella sua teatrale programmaticità:

Ho gli occhi bendati. Sto supino sul letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata. (d'Annunzio 2005, 161)

Il *Notturmo* nasce da qui e da qui prende la veste enfatizzata nell'immagine di De Carolis: la ferita come forma. È la cronaca non solo di un lento processo di recupero della propria integrità fisica da parte del 'poeta-soldato', ma anche di una svolta nel proprio itinerario di scrittore, nella sperimentazione di generi e di modalità discorsive e narrative: una svolta che apre una prospettiva di meditata originalità, a ridosso di un ampio universo di sperimentazioni e riflessioni sui modi del raccontare e sul loro linguaggio, tra le avanguardie stori-

² Per una riflessione sulle incisioni di De Carolis che costituiscono il paratesto dell'opera si veda Zanetti 2005, 3062-3. Sull'intera vicenda, biografica e intellettuale, si legga almeno Tiboni 1986, in particolare i saggi di C. Riccardi, «L'elaborazione del "Notturmo". Il delirio lirico organizzato»; G. Luti, «D'Annunzio notturno e l'avanguardia storica»; S. Costa, «D'Annunzio notturno e la prosa d'arte»; F. Spera, «Le forme del racconto notturno».

che - la rottura della sintassi narrativa nel marinettiano *Zang Tumb Tumb* (1914) - e il rifiuto delle lingue dell'uso e della tradizione, già esemplificato - a inizio secolo (1902) dalla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal. In una lettera ad Albertini, il direttore del *Corriere della sera*, suo principale interlocutore nelle riflessioni sugli scritti di guerra, d'Annunzio esprime la necessità impellente di uscire dalle forme canoniche della tradizione:

Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso. Penso che, se versassi un poco di sangue, subito l'impedimento sarebbe superato. (Zanetti 2005, 3013)

La matrice del *Notturmo* - a partire dall'immagine di De Carolis - è quella di una scrittura che registra il corpo di chi scrive, del soggetto che verga lettere su una superficie: un rispecchiamento diretto del corpo nella parola.

È la percezione del mondo attraverso alcuni sensi enfatizzati e l'immaginazione compensatrice che si imbeve di fantasie, di memorie, di sogni. D'Annunzio lavora per una prosa che sia radicalmente diversa da quella dei romanzi che aveva fino allora composto a immagine della propria idea di letteratura: che era una letteratura come storia di anime e di oggetti che quelle anime testimoniano, con una lingua tesa a ribadire la propria attitudine fondativa. Una geografia del mondo esperito in una quotidianità alla costante ricerca del sublime, nella creazione estetica come nell'esistenza. Ma ora la prospettiva cambia; cambia la lingua e il mondo da raccontare; e anche il modo di costruire questo racconto, l'universo dei sentimenti e delle passioni che ora sono oggetti del testo. Domina ancora il culto della guerra - matrice del corpo ferito - come universo privilegiato di esistenze temprate dal coraggio e dall'amicizia.

Eppure il corpo 'notturno' ha ben altro respiro, diverso: se a volte si nutre dello slancio eroico di scritture e retoriche di altre stagioni, va ricercando però soprattutto una dimensione peculiare che esibisca l'intimità inconsueta della malattia, anche se questa finisce poi per essere, ancora una volta, ricondotta a testimonianza di vita eccezionale, dunque nei binari noti e sperimentati della biografia del Vate.

Il *Notturmo*, come è noto, è costruito su tre parti; le tre 'Offerte' che scandiscono il testo sono i capitoli di un rito eucaristico, con una precisa suggestione cristologica, non nuova nelle pagine dannunziane (cf. d'Annunzio 2021).

La Prima Offerta è tutta costruita intorno alle sensazioni, alle emozioni e ai ricordi che si presentano allo scrittore convalescente e privato dell'occhio destro. Al centro di questa parte iniziale del testo c'è un tema complesso: la scrittura come strumento che si aggiunge ai sensi, per integrare quello perso della vista. Ne deriva una sempre maggiore consapevolezza che questo strumento si pone come una

vista più profonda, quella che consente di scrutare al di là del buio, attingendo a una realtà psichica, quella del vissuto e della memoria.

M'era vietato il discorrere e in ispecie il discorrere scolpito; né m'era possibile vincere l'antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell'arte che non vuole intermediari o testimoni fra la materia e colui che la tratta... Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su foglie disperse al vento del fato. (D'Annunzio 1995, 162)

Questo scrivere nella condizione di oscurità diviene necessità vitale, nel senso più proprio: esigenza di una vita altrimenti bloccata e inespressa, finché non la soccorre l'atto dello scrivere: «Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti volti verso il futuro? come rivelatori dell'avvenire?» (d'Annunzio 1995, 162).

Scriva d'Annunzio:

Quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi subito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d'ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti. (162)

Allo sguardo rivolto alla propria sfera interiore si intreccia lo sguardo rivolto al passato, al ricordo di commilitoni scomparsi. Il resoconto della morte del commilitone Giuseppe Miraglia, una pagina costruita con un andamento narrativo più compatto della sezione, diviene via via momento del ricordo: una memoria, che trascende ogni prospettiva esterna, oggettiva, quotidiana per assumere i tratti vertiginosi di una scrittura di sé.

Anche nella Seconda Offerta è la morte a fornire un motivo conduttore di una solennità ossessiva, con cui si rende omaggio ai caduti nelle operazioni di guerra, in volo, in mare, nelle trincee. Domina l'occhio veggente, quello con cui d'Annunzio può immaginare di scrutare il corpo immobile di un compagno caduto, Alfredo Barbieri: «La faccia smorta di Alfredo Barbieri è su la proda del letto, come sul bordo della carlinga» (213).

Nel mezzo di questa Seconda Offerta, a fare da ulteriore spartiacque, sta la rievocazione della musica di Aleksander Skrjabin. Il musicista russo, teosofa ed esoterista, esercitava un fascino estremo su d'Annunzio (vedi Sorge 1986) peraltro con un singolare parallelismo, nelle rispettive biografie. Grande pianista, Skrjabin aveva danneggiato l'articolazione della propria mano destra in una ossessiva sperimentazione delle sonate per pianoforte di Beethoven e si era trovato così a dover comporre brani musicali adattati alla propria menomazione.

Il musicista moscovita diventa l'interprete musicale di una mistica nietzschiana erotica ed eroica... La passione dannunziana per Skrjabin divampa nel tempo della guerra e nell'esperienza diretta della musica. (Zanetti 2005, 3145-6)

Essa si accende soprattutto per l'opera pianistica, di cui d'Annunzio richiede ripetutamente, in questi mesi, pagine e testimonianze a Giorgio Levi, amico musicista che gli fu tramite per la conoscenza del mondo dell'avanguardia musicale russa.

Nell'insonnio - scrive d'Annunzio - il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro. (D'Annunzio 1995, 272)

Come scrive Pietro Gibellini,

nella fase più matura D'Annunzio affinerà gli aspetti ritmici della sua scrittura, dando pieno valore musicale alle pause che segmentano sempre più la sua ultima prosa, condotta sino al limite del sussurro e del silenzio. (Gibellini 1995, XXVI)

Ora la prosa si interrompe per far spazio a una poesia dall'accesso simbolismo liberty: «Eravamo là cinquanta fanciulli | cinquanta eredi del folle volo» (d'Annunzio 1995, 274). Fantasia di giovani a cui sono tagliate le ali e di un volo liberatorio come quello d'Icaro, che inscena l'aspirazione al sublime:

E tutti i nostri occhi eran pieni di cielo | resupini su le penne tarpate. E la stirpe era invitta nel volo» (276). In una successiva poesia, il protagonista è lo stesso Skrjabin, ora interprete emblematico di una tensione verso l'assoluto: «Egli danza, danza, | con una ebbrezza disperata | chiarore di se stesso | finché non senta | sotto l'urto sempre più crudo | il cuore premuto nella terra. (282)

Nella Terza Offerta - che ancora una volta prende le mosse da una 'contemplazione della morte' - l'occhio interiore dell'orbo' ancora rivede e rivive il mito della guerra, i luoghi che ne sono stati il palcoscenico, i suoni e le immagini di una storia che ha avuto la capacità di accomunare la propria esperienza a quella di altri. E, ancora, nel celebrare la morte di un compagno d'armi, d'Annunzio ne 'vede' il cadavere, nella bara: Luigi Bresciani «come Giuseppe Miraglia, come me, ha l'occhio destro ferito» (328). La scrittura, inseguendo come sempre le associazioni involontarie di realtà e memoria, di vita e di sogno, diviene anch'essa ossessiva, fitta di ripetizioni, di ritorni e richiami; anche i giri della frase seguono uno schema di paratassi,

che ora è la cifra stilistica dominante. Ogni ossessione, ogni immaginazione, ogni visione dovrebbe però cessare con la guarigione, simbolicamente attesa per la Pasqua. Ma c'è il rischio che con il ritorno all'uso del senso della vista, si possa perdere la risorsa della vista interiore e, di conseguenza, del peculiare modo di vedere del sapiente. Rimane, a compensare questa perdita, la permanenza del danno, definitivo e irreparabile, di un occhio, quasi a difendere la capacità del 'veggente' di accedere ancora a possibili visioni.

Ma proviamo a ripercorrere da vicino la costruzione della pagina 'notturna'. L'incipit, come si è già visto, scandisce i dettagli del corpo ferito, che si attesta in tal modo come il centro della narrazione:

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati sugli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta. (161).

La descrizione si snoda parallela all'emergere di allucinazioni, che via via s'intrecciano alle sensazioni fisiche. Emergono fantasmi: un mondo di figure emblematiche dell'universo fantastico del ferito. Emerge l'immagine - carica di sottintesi simbolici: arte, pazzia, realtà/immaginazione, delirio - dello scultore folle, il napoletano Vincenzo Gemito. A esso poi farà da ossessivo *pendant* - come si è detto - il pianoforte di Skrjabin. Qui Gemito assume la fisionomia di un Re Lear napoletano, artista protagonista di una sfida estrema della mente: «Lo vedo, in una stanza angusta come una cella, agitarsi tra porta e finestra» (d'Annunzio 1995, 165). I ricordi del passato vanno a ricomporre il quadro di un'esistenza tormentata:

Nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio. (170)

Le parole scelte dallo scrittore per queste visioni non possono essere che quelle di un vocabolario di straniante ricercatezza, dove la precisione tecnica diviene diversità e mistero - come d'altronde la poesia di Pascoli aveva insegnato. D'Annunzio:

Scrivo come chi caluma l'ancora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi. (170)

L'immagine della barca che non riesce a fermarsi all'ancora, perché questa sembra non riuscire a toccare il fondo, risulta un preziosismo di suggestioni tra il materiale e il simbolico.

L'impervia costruzione di un *ductus* evocativo/narrativo del *Notturmo* si coniuga con la presa di posizione contro il proprio essere ai margini della guerra. D'Annunzio aveva scritto ad Albertini, il direttore del *Corriere della sera*, il 6 agosto del 1915:

Forse canterò, ma non canterò se non avrò ricevuto sul serio il battesimo del fuoco. Il vigore e il tono della mia musa dipendono dall'efficacia delle batterie di Opicina.

E ancora, il 14 settembre, sempre ad Albertini: «Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso» (Zanetti 2005, 3013). La ricerca di parole nuove per esprimere le tensioni del mondo in guerra non può che avvenire nella prosa, lasciandosi alle spalle ogni possibilità di canto. Ma con precauzione, perché la ricerca di una parola di guerra diversa da quella consueta, istituzionale, della propaganda di regime, si scontra con il rischio di una censura occhiuta che guarda con sospetto a questo «estetista in uniforme» (come lo definiva la polizia segreta fascista), facile alla posa narcisistica.

Il disegno del *Notturmo* si definisce entro un puzzle di coincidenze, di fatalità: lo scrittore forse scorge immediatamente nell'infermità la *chance* per uscire dai ruoli del soldato o dell'oratore di guerra per rientrare, senza disdoro, nel ruolo agognato di 'artista puro'. (3042)

È come artista puro che d'Annunzio vive la sua condizione, relegato nella posizione precauzionale di restare disteso, pressoché immobile, nello stretto letto di malato: una posizione che non può non essere riferita a una condizione di cadavere e dunque con una collocazione, fisica e mentale, che allude a un passaggio dalla vita alla morte. Ma, d'altronde, ancora queste pagine anticipano - nella tradizione letteraria dell'immagine - i versi di Ungaretti soldato, che si bagna nell'Isonzo, come in una «urna d'acqua»: «Stamani mi sono disteso | in un'urna d'acqua | e come una reliquia | ho riposato» (Ungaretti 1969, 43).

La condizione di ferito, orbo, immobile diviene la base per un nuovo genere di testo, per una scrittura rinnovata ed enfaticata nella propria peculiarità. Una scrittura che si articola nella costante auscultazione del proprio corpo e dei processi, fisiologici e mentali, che presiedono agli assestamenti, alla lenta guarigione. D'Annunzio d'altra parte aveva frequentato, fin dagli anni romani, ambienti di medicina innovativa e sperimentale, e aveva scritto: «Sul nostro intelletto pende di continuo la minaccia spaventevole o d'una improvvisa lesione o d'una progressiva degenerazione degli organi» (d'Annunzio 1988, 1026; Zanetti 2005, 3023-4)

Dall'ascolto di sé e del proprio corpo - quasi un universo chiuso narcisisticamente su un processo di riscrittura dell'io - deriva questo paradossale diarismo. A proposito del già citato testo di Hofmannsthal, Magris scrive che vi si rappresenta il «deliquio della parola e naufragio dell'io», esito, per il protagonista di una «sfibrante e ininterrotta epifania che lo assale da tutte le parti», rispetto alla quale l'esito dell'inadeguatezza della parola può essere solo il silenzio (Magris 1974, 220; 223). Siamo nella medesima temperie intellettuale del d'Annunzio notturno e della sua sperimentazione nel linguaggio.

Il *Notturmo* [...] costituisce un poema in prosa dallo stile paratattico e spezzato, sorprendentemente vicino alle sperimentazioni dei giovani scrittori vociani. (Ledda 1995, LIV)

Tra il 1917 e il 1918, il *Notturmo* continua a vivere intrecciandosi con le vicende belliche a cui d'Annunzio cerca in vari modi di partecipare: ma va maturando in lui sempre più la convinzione dell'importanza della cronaca di una sorta di resurrezione. Una resurrezione però che guarda verso la guerra, più che verso la vita quotidiana. E infatti scrive il 16 novembre del 1918: «essere oggi un superstita è per me la più grave disgrazia che potesse accadere al mio corpo e al mio spirito» (Zanetti 2005, 3044). Qualche mese prima, a De Carolis, aveva scritto: «la mia vita ormai non è se non una morte differita» (3044). In questo singolare avvicinamento alla morte, la riduzione del campo vitale provoca un'accensione - in una prospettiva opposta al panismo che caratterizzava d'Annunzio nei romanzi delle passate stagioni - della memoria e dell'immaginazione, con la ripetizione formulaica della stessa frase nel giro di poche pagine:

Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno. (d'Annunzio 1995, 220 e 223)

E dopo qualche pagina, fissando il ricordo nel recupero del vitalismo dell'universo della infanzia, scriverà:

Tutto rivedo. E mi balza il cuore a quell'accenno della parlatura d'Abruzzi... Tutto rivedo. Un carro dipinto va lungo la riva tirato da un paio di bovi bianchi. (225)

E ancora:

Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità. E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte sempre vedo». (239)

Il tempo narrativo, qui più che altrove, non è legato all'aver vissuto o al rivivere, ma al 'vivere nel vivere'. (Ledda 1995, LII)

La nuova, profonda vista del veggente: un *topos* della grande letteratura europea di quello scorcio di secolo. Lo possiamo ricordare, esemplarmente, nel Rilke dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (aparsi nel 1910): «Imparo a vedere. Non so perché tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove prima sempre finiva. Ho in me recessi che ignoravo» (Rilke 1992, 11).

La scrittura dei cartigli, la costruzione lenta e paziente di un testo che prenda vita dalla scansione delle frasi, delle parole, recupera, ripristina la voce di un io tra il dissolvimento e la ricostruzione, tra la rinuncia al senso totalizzante e l'innovativa pratica, umile – seppur esibita –, 'francescana', di una letteratura fatta di smontaggio e di rimontaggio del senso, del significato. C'è, come ribadito da tanta critica, una strategia enfaticizzante la postura da 'scriba egizio' dell'autore dei cartigli: questi, in realtà – figure di una modalità di scrittura ricercatamente visionaria e singolare, rivoluzionaria rispetto alla compattezza tradizionale del romanzo – sono di diversa natura: reali scritte 'dall'ombra', calchi, appunti di scrittura tradizionali. Ma vanno letti, al di là della loro reale origine, come testimonianza di quella «ricerca [...] di una letteratura dell'io, fuori del velo della narrazione in terza persona» (Zanetti 2005, 3042) che acquista perentorietà, come rappresentato nell'immagine di De Carolis, perché ricondotta alla materia pesante del corpo, nel processo complesso della caduta e della resurrezione.

Bibliografia

- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (1995). *Notturmo*. Milano: Garzanti.
- D'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca*, vol. 2. A cura di A.M. Andreoli e G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (2021). *Studi su Gesù. Appunti, taccuini, parabole*. A cura di A.P. Cappello. Silvi: Ianieri Editore.
- Gibellini, P. (1995). «Introduzione». D'Annunzio 1995, VIII-XIX.
- Gombrich, E. (1983). *La storia dell'arte raccontata*. Torino: Einaudi.
- Hauser, A. (1963). *Storia sociale dell'arte*. Torino: Einaudi.
- Ledda, E. (1995). «Prefazione». D'Annunzio 1995, XLV-LXIII.
- Magris, C. (1974). «Prefazione». Hofmannsthal, A. von, *Lettera di Lord Chandos*. Milano: Rizzoli, 9-14.
- Raimondo, V. (2018). *Gabriele D'Annunzio e Alfredo de Carolis, "L'Infinito della melodia", Carteggio 1901-1927*. Milano: Silvana Editoriale.
- Rilke, R.M. (1992). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Trad. it di L. Traverso. Milano: Adelphi.

- Tiboni, E. (a cura di) (1986). *D'Annunzio notturno = Atti del VIII Convegno di Studi dannunziani* (Pescara 8-10 ottobre 1986). Pescara: Centro nazionale di Studi dannunziani.
- Ungaretti, G. (1969). «I fiumi». Ungaretti, G., *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori.
- Zanetti, G. (2005). «Note e notizie sui testi. *Notturmo*». D'Annunzio, G., *Prose di ricerca*, vol. 2. Milano: Mondadori, 3011-204.

