

# D'Annunzio dall'una all'altra prosa

## Lettera a Ilaria Crotti

Pietro Gibellini  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In the particular form of a letter, this critical analysis focuses on the prose writing of Gabriele d'Annunzio, from the novelistic and romance story to the exploration of shadows and personal *recherche*, between elzeviro and fragment. In the analysis, the attention goes to the studies dedicated over the years to the topic by Pietro Gibellini, also referring to the contributions by Ilaria Crotti on the same subject: not a retrospective, solipsistic look on individual contributions, but an attempt to compose them in a summary, in order to follow the turning point, or rather the turning points, that led the author to move from one genre to another.

**Keywords** D'Annunzio. Narrative. Novel. Prose writing. Notturmo.

Cara Ilaria, l'occasione di questa *Festschrift* in tuo onore mi induce a riflettere su un tema cui entrambi abbiamo dedicato la nostra attenzione: la scrittura in prosa di Gabriele d'Annunzio, transitata dal racconto novellistico e romanzesco alla esplorazione d'ombre e alla personale *recherche*, tra elzeviro e frammento. Nel farlo, ripenso naturalmente agli studi che ho dedicato negli anni al tema, ripensando anche ai tuoi contributi sullo stesso soggetto: licenza perdonabile, spero, perché non vorrei limitarmi a uno sguardo retrospettivo, solipsistico, su singoli contributi, ma tentare di comporli in una sintesi, onde seguire la svolta, anzi le svolte che condussero l'autore a passare dall'uno all'altro genere. Lo stesso scrittore marcò la separazione tra narrativa e prosa varia, quando riunì la sua opera nell'Edizione nazionale inaugurata nel 1927 da *Alcyone*: accanto alla sezione delle poesie, cioè dei *Versi d'amore e di gloria*, a quella teatrale, suggestivamente titolata *Tragedie Sogni*

*Misteri*, volle distinguere, con etichetta dantesca («Versi d'amore e prose di romanzi», *Purg.* XXVI, v. 118), le *Prose di romanzi* e le *Prose di ricerca*, o più esattamente, come suona il chilometrico titolo originale, *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di fuochi, di baleni*. Spartiacque di genere, ancor prima che la differenza di stile e di struttura, la gestione in prima persona del dettato: anziché narrare in terza come nei romanzi (con l'eccezione del *Giovanni Episcopo*, dove è il protagonista a narrare il suo calvario). Se nei romanzi narrava storie di protagonisti modellati - almeno in parte - a mo' di sue controfigure, spacciandole magari per «studii» oggettivi, d'Annunzio nelle nuove prose toglieva la maschera dell'interposta persona e si esprimeva direttamente, passando dalla vaga somiglianza alla perfetta identità tra scrittore e personaggio, unificando *auctor* e *agens*. Ora, sfronando dalla sezione di prose varie gli scritti d'occasione - discorsi celebrativi, testi politici e militari ecc. - sparsi su un ampio arco cronologico e riuniti poi in volume anche ad anni di distanza, è chiaro che lo snodo tra l'una e l'altra prosa va posto soprattutto tra l'immediato anteguerra e l'avventura fiumana, tra le rive atlantiche di Arcachon e la sponda lacustre di Gardone: in questa terra di nessuno, l'area narrativa prevalente nella prima stagione e quella descrittiva, introspettiva e memoriale cresciuta nella seconda sovrappongono i loro lembi. Dunque non dobbiamo immaginare una brusca inversione, ma rilevare una serie graduale di curve disseminate in un arco temporale relativamente lungo. Un arco nel quale (e anticipo qui la tesi di questa epistola) lo scrittore acquista consapevolezza di una sua vocazione alla prosa di ricerca già latente nelle opere narrative. Fin dagli esordi l'autore manifestava opzioni che con il tempo si sarebbero accentuate: la propensione a un lessico prezioso e arcaizzante; la predilezione per una sintassi lineare, iterativa e paratattica; la subordinazione della *fabula* all'intreccio; la riduzione del percorso diegetico a vantaggio di inserti ecfraistici, introspettivi, saggistici; la ricordata tendenza a fare dei protagonisti un ideale doppio dell'autore; la dilatazione degli accadimenti interiori e l'estrema riduzione degli eventi esterni. Non è forse vero che già nel romanzo d'esordio, *Il piacere*, «memoria» e «aspettazione» prevalgono largamente sullo scarso *plot*, il cui esito è deciso da un *lapsus* legato alla morbosa immaginazione di Andrea Sperelli? E che dire dell'incastonamento, nel primo romanzo, di un diario, sia pure attribuito alla mano femminile di un personaggio, la dolce Maria Ferres? Lo scrittore Alessandro Spina, *alias* Basili Khouzam - che tu certo ricordi - amava dire che nel romanzo ottocentesco il personaggio cerca il suo posto nel mondo, mentre in quello novecentesco il protagonista tenta di (e stenta a) mettere a posto il mondo nella sua testa: in questo senso *Il piacere* merita davvero il titolo di apripista della moderna narrativa.

Torniamo agli anni della svolta, quelli della grande guerra e dei suoi immediati dintorni. Il *Notturmo*, testo esemplare della nuova scrittura, si forma nell'arco di un quinquennio: dal 1916, anno dell'incidente aviatorio che costringe d'Annunzio a una cecità transitoria, affinando la sua vocazione a registrare sensazioni, ricordi e fantasie fissandole inizialmente sulle strisce di cartoncino che accentuano la sua vocazione alla sintassi breve, fino al 1921, quando reduce dall'avventura fiumana e approdato al *buen retiro* gardesano completa e pubblica il libro. Ma la svolta più o meno conscia può ben retrodatarsi: il ritmo della pubblicazione di romanzi, fino allora piuttosto incalzante, si arresta nel 1900, con il *Fuoco*, che mi piacque definire un romanzo-saggio, pubblicato contemporaneamente, in ideale gemellaggio, alla *Beata riva* di Angelo Conti, il «trattato dell'oblio» prefato dallo stesso d'Annunzio: nel saggio del *petit-maître* dell'estetismo italiano i due amici dialogano sull'arte sotto i trasparenti nomi di Ariele e Gabriele, così come fanno nel romanzo attraverso i loro sosia Stelio e Daniele. Concorderai infatti, cara Ilaria, che la distanza tra Stelio e Gabriele è memore di quella che separa l'autore da tutti gli *alter ego* dei suoi precedenti romanzi, compreso Andrea Sperelli, doppio autoriale presentato come affetto da una malattia della volontà ma in realtà idealizzato come artista raffinato, ricco, aristocratico, seduttore e via dicendo, qualità nelle quali lo scrittore l'avrebbe poi superato, ma che allora sognava di emulare non senza frustrazioni, dopo l'operazione imperfetta dell'ascesa sociale tentata dal Duca minimo sposando la sfortunata Maria Hardouin dei duchi di Gallesse Altemps.

Piuttosto, va notato che la dialettica tra arte solare e notturna, lucidamente presentata nella figura metapoetica del *Fanciullo* alcionio (1902), suonatore che dalle due canne del suo sifolo versava luce e ombra, non è estranea alla dialettica tra apollineo e dionisiaco, dunque tra melodia e ritmo, tra chiarezza e tenebra, che affiora nel *Fuoco* e sigilla *La beata riva*. Siamo insomma retrocessi dalla «inutile strage» alla *belle époque*, dal maledetto quadriennio 1914-18 agli albori del secolo.

Del resto, la genesi insolitamente lunga del romanzo veneziano, ideato e in parte avviato nel 1896, si spiega con l'entrata nello scenario progettuale di d'Annunzio della scrittura teatrale e della poetica drammaturgica - largamente trattata anche nel *Fuoco* - coincidente con l'entrata nella sua vita intellettuale e amorosa di Eleonora Duse. Dopo il *Fuoco*, la scrittura di d'Annunzio si volge quasi esclusivamente alla poesia e alla scena: compie le *Laudi*, che il *tandem* Duse-Conti vorrebbe orientare alla dolcezza francescana e neostilnovista piuttosto che sull'ebbrezza neopagana e sull'enfasi eroica; e privilegia soprattutto il teatro. È la scena ad assorbire l'esile trama dei romanzi potenziando la vocazione al dialogo che dava frutti eccellenti anche

nei testi narrativi (pur dovendosi riconoscere una scarsa polifonia poiché i personaggi parlano tutti - mi disse un giorno a Pavia Carlo Dionisotti - come le tre vergini delle rocce). La pubblicazione nel 1902 delle *Novelle della Pescara* non rappresenta un ritorno d'interesse alla narrativa, nella forma breve del racconto, ma piuttosto una selezione, sistemazione e dunque liquidazione di testi scritti e pubblicati negli anni Ottanta, una vicenda studiata da Ivanos Ciani prima che dal sottoscritto. Il ritorno a un libro incluso tra le *Prose di romanzi* si sarebbe avuto solo nel 1910, con quel *Forse che sì forse che no*, ambientato nella tua nativa Mantova; il corposo libro, ornato dalla xilografia del labirinto, poggiava la sua sostanza sui dedali mentali dei personaggi più che sul moderno mito icario dell'ebbrezza aviatoria. Con l'umbratile incertezza tra ragione e follia, tra realtà tangibili e fantasmi mentali, il *Forse* volgeva decisamente le spalle all'impianto consolidato della grande narrativa ottocentesca. Dopo il *Forse*, solo un altro testo è collocato dall'autore tra i romanzi: la *Leda*, certo in virtù della dicitura «racconto» esposta nel titolo completo della stampa trevesiana (*La Leda senza cigno*, racconto seguito da una «Licenza», Milano, Treves, 1916): ché la lunga «Licenza» posposta al breve racconto, un giallo *ante litteram*, avrebbe meritato l'inclusione tra le prose di ricerca, trattandosi di una sorta di diario autobiografico liberamente interciso da digressioni, germinate inizialmente - come evidenziò Clelia Martignoni - su cartigli analoghi a quelli rifiuti nel *Notturmo*.

Sorte diversa toccò invece alla *Vita di Cola di Rienzo*, pubblicata in rivista nel 1905-06 ma uscita in volume nel 1913 con l'aggiunta di un lunghissimo «Proemio» autobiografico, al quale si deve la collocazione del libro tra le *Prose di ricerca*. La *Vita* propriamente costituiva invece libera riscrittura della *Cronica* romanesca dell'Anonimo trecentesco, compulsata e postillata però nella versione toscanizzata procurata nel 1854 da Zefirino Re (uno dei libri spariti dalla biblioteca di Gabriele al Vittoriale, ragion per cui è stata rinviata a giudizio una nota dannunzista). Si direbbe dunque materia più da romanzo che da prosa d'arte; ma nel «Proemio» l'autore spiegava che nel ripercorrere la vicenda di Cola, egli non voleva far opera di storico né di biografo, ma praticare il genere del ritratto. In effetti, ripubblicando quel testo (1999), osservavo che nel *Tribuno innamorato* dell'antica gloria di Roma d'Annunzio metteva anche una parte di sé, secondo una consuetudine che tu hai rilevato nel *Ritratto di Luisa Baccara*. Il Comandante di Fiume non ricalcherà il modello del trascinatore umanista?

Ora, a ridosso della vita di Cola cade il *Solus ad solam* (1908), il diario epistolare indirizzato all'amante Giuseppina Mancini, sottratta dai familiari al contatto con Gabriele a causa delle turbe mentali della donna, aggravate se non scatenate dalla relazione con il don giovanni-narciso.

Forma diaristica ha anche la suggestiva *Contemplazione della morte* (1912), nella quale l'autore registra i ricordi, le meditazioni, le emozioni provate nel seguire due agonie: da vicino, ad Arcachon, quella del suo ospite francese, il pio Adolphe Bermond, da lontano quella del fratello maggiore e minore, e per certi tratti rivale, Giovanni Pascoli. Poco prima d'Annunzio (1911) aveva avviato la pubblicazione sul *Corriere della sera* delle prime *Faville del maglio* - poi incluse nei due tomi del 1924 e del 1928, giustamente collocati tra le *Prose di ricerca* - retrodatandole però di dieci-dodici anni, quelli dei *Taccuini* che in buona parte vi erano stati rifusi, secondo una logica di riscrittura o se vogliamo di riciclaggio diversa dalla pratica autocitatoria da te esaminata nella *Leda* e nel *Notturmo*. L'attenzione di d'Annunzio ai *Taccuini*, editi solo postumi nel 1968 e nel 1976, dovette contare, a parer mio, non soltanto come cava da cui estrarre materiali da rifinire e riutilizzare, come fece immettendoli nelle *Faville* e soprattutto nel *Libro segreto* - dilatandoli e levigandoli, con esiti non sempre migliorativi - ma perché l'autore dovette capire la qualità intrinseca di quella prosa segmentata in brevi frasi, di notazioni immediate, sgombre da superfetazioni verbali. Insomma, la maturazione della nuova scrittura nasceva anche da un'agnizione retrospettiva, dal riconoscimento cioè di una propria vocazione nativa, manifesta nelle paginette germinali dei taccuini.

Vero è che la *Contemplazione della morte* deve considerarsi il testo inaugurale della prosa di ricerca, per la materia riflessiva - un basso continuo presente fino all'ultimo testo significativo, il *Libro segreto* che il frontespizio diceva «di Gabriele d'Annunzio tentato di morire» - ma anche per l'impianto diaristico e per le scelte stilistiche che ebbero occasione di considerare studiando le correzioni dell'autografo.

Tuttavia è il *Notturmo* che è diventato testo eponimo della nuova scrittura, spesso citata come «notturna» anche in riferimento ad altre opere della seconda maniera. Su questo libro, più che su altri, si sono sovrapposti i nostri interessi, con una curiosa sintonia, poiché entrambi abbiamo voluto estendere l'attenzione al diario che della convalescenza del padre tenne la figlia Renata, che lo assisteva amorosamente ritagliando dal cartoncino le strisce per il lapis dello scriba bendato; un diario che feci legare, su consiglio di Elena Ledda, all'edizione da me introdotta per i Grandi libri Garzanti (1995), nella redazione breve edita in rivista, e che tu pubblicasti nella redazione estesa fino allora inedita intitolandola *Il 'Notturmo' della Sirenetta* (1997). Anche nel *Notturmo* la «contemplazione della morte» aveva, come sai, gran parte; ma rispetto al libro precedente, il nuovo potenziava - se non m'inganno - la liricità della parola, accentuata dalla gravidanza acquisita nel campeggiare in frasi brevi o brevissime, ma anche dall'efficace apporto recato alla visività (la «retorica del-

lo sguardo» da te analizzata); d'Annunzio inoltre esaltava le risorse espressive della verbalità insistendo sul contatto con le arti sorelle: quella della pittura, che spiega l'inclusione come parte integrante e non solo esornativa delle incisioni di Adolfo De Carolis, che prelevai dalla *princeps* trevesiana e volli incluse nella edizione garzantiana con il consenso del suo direttore, Lucio Felici, e l'arte musicale, insita nel titolo stesso di *Notturmo*, che allude in prima istanza al buio cui l'infermo era costretto, ma anche al genere pianistico, nonché in tante pagine interne al libro (ricordo una affascinante conversazione con il maestro Gianandrea Gavazzeni su quelle dedicate a Skrjabin): nello stesso torno di tempo, d'Annunzio pubblicava l'elegante *Ritratto di Luisa Baccara* (testo a te familiare) che recava in copertina il suo profilo chino verso la tastiera, pure inciso da De Carolis, e nel quale Gabriele associava le arti della scrittura, della musica e dell'incisione sotto il mantello comune della sintassi; alternanza di pause e suoni, di bianco e nero, di parole e silenzi.

Tra le varie sterzate che accompagnano la curva ad ampio raggio del transito dalla prosa romanzesca a quella accostabile allo *stream of consciousness*, nel ventennio abbondante che sta tra la genesi del *Fuoco* e l'approdo del *Notturmo*, stanno due testi importanti da me editi e studiati dei quali - se non pecco di presunzione - la critica o non si accorse, o non capì l'importanza - e che mi piace richiamare all'attenzione di chi leggerà questa miscellanea. I due testi uscirono nel 1995, nella collana dei Classici Giunti appena inaugurata da uno studioso ed editor signorile e rigoroso come Lucio Felici, nostro collega per qualche anno a Ca' Foscari e mio amico di quasi una vita. La collana, dove, grazie alla collaborazione tra un maestro della grafica quale Attilio Rossi e il direttore-studioso, si coniugavano eleganza e rigore, era affidata a curatori autorevoli: la sua precoce chiusura la dice lunga sul divorzio già allora incipiente tra editoria e alta cultura.

Alla richiesta dell'amico Lucio di proporgli un d'Annunzio inedito o dimenticato, optai per l'antologia di *Prose scelte* curata dallo stesso autore nel 1906, e dopo allora finita nell'oblio, con due sole eccezioni (Emilio Cecchi ed Eurialo De Michelis) e per la stampa di un testo orale inedito da ricostruire, le parole gradualmente pronunciate da d'Annunzio nella convalescenza dopo la caduta dalla finestra del Vittoriale nel 1922.

L'antologia, nella quale l'autore aveva raccolto pagine scorporate dai romanzi, oltre che orazioni, commemorazioni, interventi critici e novelle, recava nell'edizione giuntina una puntuale annotazione e un apparato delle varianti introdotte da d'Annunzio nel rivedere i brani inclusi nella silloge, a cura di Giacomo Prandolini (un altro amico prematuramente scomparso, come Lucio). Nel mio ampio saggio intro-

duttivo, intitolato «Le 'Prose scelte' e le scelte della prosa», mettevo a fuoco la genesi e il senso di quell'operazione. Assegnavo con certezza a d'Annunzio l'*Avvertimento* che nella *princeps* figurava firmato dall'«Editore». Parte essenziale dell'*Avvertimento*, la ripresa dei concetti premessi dall'autore al *Trionfo della morte* (1894) per delineare l'«ideal libro di prosa moderna» superando la narrativa d'impianto naturalista: se dalla tradizione rinascimentale - scriveva d'Annunzio - poteva venire la lezione di una prosa musicale degna di gareggiare con l'orchestra wagneriana, per il sondaggio della psiche conveniva guardare piuttosto ai trattati morali e religiosi del medioevo, che in luogo di appiattirsi sugli avvenimenti come la «novellistica paesana» (una stoccata ai veristi!) ne cercavano le cause nei recessi dell'anima. Rimarcavo l'intento, dichiarato da d'Annunzio, di emulare le *Prose scelte* edite l'anno prima da Giosuè Carducci; sottolineavo come l'estrapolazione dal tessuto dei romanzi di brani da florilegio faceva di d'Annunzio un precursore dell'elzeviro rondesco; sostenevo che includendo i romanzi nel bacino cui attingere i *flores* per un'antologia significava svincolare quei testi dalla dominante narrativa cercando i momenti più felici del virtuosismo lirico, le «arie» sgravate dai «recitativi», per dirla con l'indimenticato amico Spina, appassionato di melodramma. Insomma, a quell'altezza cronologica i romanzi erano già virtualmente soggetti alla dicitura *Prose di romanzi* adottata nell'Edizione nazionale, che alla definizione codificata di *romanzo* premetteva quella di *prosa*, che estendeva l'attenzione dall'intreccio allo stile (gli studiosi che nei loro rinvii all'*Opera omnia* scelgono l'abbreviatura *Romanzi* omettendo *Prose* difettano, a parer mio, di sottigliezza). Introducevo però, in quella prefazione non riassumibile perché fitta di pezze d'appoggio testuali, la nozione di «ricerca», anzi, di *Recherche* proustiana, tracciando un parallelismo seppur differenziale tra quei due scrittori che poco si amavano eppure in molto si assomigliavano, come avevo notato pubblicando, nei miei studi sul *Segreto*, due illuminanti appunti di Gabriele su Marcel (uno venne poi ristampato dalla suddetta dannunzista che lo spacciò per frutto di una sua scoperta). Nel penultimo paragrafo, poi, mostravo come certi fili conduttori leghino le *dissecta membra* dei pezzi antologici facendone un testo coeso, primo fra tutti, il motivo della «memoria e aspettazione» che abbiamo già visto reggere l'architettura del *Piacere* e dominare il proscenio nelle prose di ricerca. Le fitte citazioni sfociavano nel motivo dei sepolcri, cruciale nella visione dannunziana del rapporto vita-morte-arte-sovravvivenza, esemplarmente trattato in un episodio del primo romanzo, ora provvisto del titolo *Il sepolcro del poeta* con cui concludevo il mio saggio. Come dire: la «contemplazione della morte», sviluppata nel libro omonimo del 1912, si annidava già tra le pagine del primo Romanzo della Rosa. In testa, la mia introduzione, intitolata «Le 'Prose scelte' e le scelte della prosa», recava come esergo una citazione del d'Annunzio «segreto»: «Pur nella più tenue e nella più po-

tente ode di Alcyone non è tanto mistero quanto nei numeri della mia prosa recente; ove aduno gli arcani della Magia e quelli della Poesia non dissimili». Le *Prose scelte* del 1906, insomma, cadevano a ridosso di importanti partite chiuse: la sostanziale estinzione del romanzo a vantaggio del teatro, la sistemazione conclusiva della novellistica, e la sostanziale chiusura della poesia con il vertice di *Alcyone*, che prefigurava, nella poesia-manifesto del *Fanciullo*, la conversione del flautista in arciere, dunque dell'Imaginifico in Comandante, e nel *Commiato* dedicatorio a Pascoli si congedava non solo dalla raccolta e dall'estate luminosa, ma dal miracoloso e irripetibile viaggio nel mito e dalla poesia stessa (i versi successivi per l'impresa libica e per la grande guerra, *Canzoni della gesta d'oltremare* e *Canti della guerra latina*, non sarebbero state che orazioni in versi). Incanalando la poesia nei «numeri» della nuova prosa, insomma, d'Annunzio reinterpretava a modo suo la strada aperta da Baudelaire e Rimbaud con i *Poèmes en prose* e le *Illuminations*.

Anche la prosa di ricerca, peraltro, ebbe le sue fasi. Se per le *Faville del maglio*, come ti ho già accennato, si può parlare di prossimità al capitolo rondesco e alla prosa d'arte, c'è un'altra componente che imparenta la tarda maniera dannunziana al frammentismo vociano o meglio alle libere associazioni del surrealismo: è la scrittura che segue capricciosamente i corto-circuiti mentali che tocca il culmine nel *Libro segreto* (1935), per il quale parlai di autoritratto mancato e di pirandellismo involontario, e che oggi è concordemente ritenuto la punta più avanzata della modernità letteraria, per dirla con un'espressione cara a voi contemporaneisti. Le cose non stavano così quando pubblicai il mio primo studio sul *Segreto* (1977): i più, con l'eccezione di un signore degli studi quale Guy Tosi, giudicavano quel ricupero e montaggio di frammenti rimasti nei cassetti alla stregua di un rimedio a una vena ormai disseccata, mentre nasceva dal consapevole superamento della «stolta biografia» già promessa a un editore americano, e la rinuncia a fondare la nuova opera, accostata dal suo autore al *Secretum* di Petrarca e alle *Confessioni* di Agostino, sulla «memoria fallace» posta a base della *cathédrale* di Proust. Il libro testamentario rispondeva anche a un intento autoconoscitivo, come mostra l'*incipit* ricorrente in vari paragrafi scritti, «A chiarezza di me», e il titolo transitoriamente previsto *Di me a me stesso* (poi applicato arbitrariamente a un'edizione postuma di appunti omessi dalla prima selezione e che il vecchio autore pensò per un attimo di destinare a un secondo tomo di cui non abbiamo che il frontespizio: *Altre quattrocento pagine del libro segreto*).

Ebbene: l'oltranza sperimentale del *Segreto* ha il suo germe proprio nel secondo testo che pubblicai nei Classici Giunti. Si tratta, come ti accennavo, di un testo orale, costituito dalla registrazione delle pa-



role pronunciate da d'Annunzio dopo la misteriosa caduta dalla finestra del Vittoriale che lo ridusse in pericolo di vita, la sera del 13 agosto 1922. Le trascrissero i due medici che si alternarono per due settimane al capezzale dell'infermo per sorvegliare il ritorno alla coscienza e alla parola, dunque per ragioni cliniche cui si aggiungeva, crescente, un sentimento di devozione. Felici scelse un titolo suggestivo, *Siamo spiriti azzurri e stelle*, tratto da una delle ultime eccitate esternazioni verbali del malato ormai in via di guarigione. La ricostruzione del testo orale fu laboriosa ma gratificante. Come l'archeologo che si trova a ricomporre i frammenti sminuzzati di un'anfora, mi trovavo le trascrizioni di due medici che assistevano l'infortunato, ora isolatamente ora assieme (in tal caso i resoconti erano due, uno stenografico l'altro più sintetico). Le note delle trascrizioni - l'album di un medico e un dattiloscritto esemplato disordinatamente sul manoscritto poi disperso dell'altro medico - non erano in sequenza cronologica, come se una ideale ventata avesse scompigliato il mazzetto di fogli; le rare annotazioni della data e dell'ora costituivano i primi punti fermi, attorno ai quali mi fu possibile ricomporre le tessere del mosaico; si poteva perciò seguire il lento ritorno del ferito alla parola, dalle prime frasi isolate, talvolta sconnesse, a quelle gradualmente più estese, oscillanti tra momenti di umorismo, tinto anche di inserti in dialetto veneziano, e acensioni liriche e visionarie, come quella da cui proviene il titolo. Accanto però all'edizione critica del testo parlato ricostruito nella sua forma originale, riproducevo nella loro struttura caotica i due testimoni: quelli che d'Annunzio, guarito, lesse e postillò, per riascoltarsi e prelevare frasi che poi reimpiegò.

Il mio saggio introduttivo lo intitolai «'Delirio' dopo la caduta»; il termine «delirio», per quanto appena detto, era necessariamente limitato da quelle virgolette che generalmente vanno evitate perché, come mi insegnava Lucio, sono un comodo *escamotage* per dire e non dire; «Dopo la caduta» mi ricordava l'opera più nota di Arthur Miller, l'invidiato marito della povera Marilyn. Ricostruivo innanzitutto il contesto storico: quel trauma fece cadere il progettato incontro tra d'Annunzio, Mussolini e Nitti e tagliò fuori il poeta, cui ancora obbedivano i legionari armati reduci da Fiume, dagli eventi che sfociarono nella marcia su Roma. Chiarivo poi il mistero smentendo l'ipotesi di un attentato doloso; una delle prime parole del ferito, e la testimonianza orale che avevo raccolto dal giardiniere Faustino Andreoli che assistette dall'esterno alla caduta, ne chiarivano la dinamica: il poeta astemio insolitamente ebbro, a cavalcioni sul davanzale, una galanteria di troppo verso Jolanda, la giovane sorella minore di Luisa Bàccara, che suona al pianoforte, una spinta difensiva di Jolanda o di Luisa, accorsa in difesa della sorella o forse infastidita, ingelosita... insomma, «cherchez la femme» (così titolavo il paragra-

fo, ovviamente ignorato da giornalisti e biografi anche recenti interessati ad alimentare la leggenda del complotto). Se il disgraziato episodio - proseguivo - emarginò d'Annunzio dalla vicenda politica italiana, segnò una svolta decisiva nella sua scrittura. Leggendo le scompigliate trascrizioni delle frasi da lui pronunciate dal 17 al 27 agosto, ed evidenziando con le matita le più interessanti, il poeta fu come folgorato: capì cioè che quel linguaggio emergeva da una remota profondità, che la scrittura poteva catturare un flusso di coscienza affiorante anche dal subconscio (non pochi sogni e sequenze di versi germogliati nel dormiveglia vennero trascritti dal poeta, e versati nel *Segreto*). Prima che nel *Libro* del 1935, nel quale d'Annunzio riprendeva alcuni stralci del diario ma soprattutto l'impianto libero e divagante, Gabriele ne versò i frutti in una prosa quanto mai suggestiva, totalmente ignorata dai critici: il *Comento meditato a un discorso improvviso*, composto nello scorcio del 1922 come chiosa al discorso pronunciato dal balcone di palazzo Marino poco prima dell'incidente. Chiarivo la vicenda testuale del *Comento*, poi incluso nel *Libro ascetico della giovane Italia* (1926), e ne sottolineavo l'importanza proprio per l'agnizione di sé, per la riconosciuta attitudine a una esplorazione d'ombre che dall'esterno percepito con una prodigiosa attenzione sensoriale si volgeva sempre più all'inseguimento dei fantasmi interiori. Era, insomma, il primo passo verso il *Libro segreto*, nel quale il Nostro si sdoppierà in autore e curatore, in Gabriele d'Annunzio e in Angelo Cocles, quanto dire un nunzio alato e monocolo come l'orbo veggente, il quale fingeva di pubblicare i fogli donatigli da d'Annunzio nel fatidico 1922, prima di tentare il suicidio: ché per tale era spacciato il «volo dell'arcangelo» gettatosi dalla finestra, da sempre «tentato di morire». Insomma, come dal primo grave infortunio era nato il *Notturmo* a te caro, dal secondo nacque il *Comento* e soprattutto il *Segreto*.

Ecco tutto, cara Ilaria: la conversione dalla narrativa alla prosa di ricerca si svolge lungo un viaggio scandito da tappe essenziali, i testi sui quali nei nostri studi abbiamo ambedue operato affondi analitici, ma che disposte linearmente disegnano ora un preciso itinerario: la dominante immaginativa e memoriale del *Piacere* (1889); il vagheggiamento dell'«ideal libro di prosa moderna» nel *Trionfo della morte* (1894); il velleitario tentativo del romanzo-poema delle *Verghini delle rocce* (1896); quello più articolato del romanzo-saggio con il *Fuoco* (1900) e la susseguente cessione al genere drammaturgico delle istanze narrative e dialogiche; il congedo dal genere della narrazione breve con la sistemazione delle *Novelle della Pescara* (1902); il commiato dalla poesia con il capolavoro dell'*Alcyone* (1903) e il dirrottamento della vena lirica nell'alveo del *poème en prose*; l'estrapolazione dai romanzi delle pagine da antologia nelle *Prose scelte* (1906); la conversione della storiografia in ritrattistica con la *Vita di*

*Cola di Rienzo* (1905-06) e la sua subordinazione all'autobiografia con il lungo «Proemio» aggiunto in volume (1912); il diarismo privato del *Solus ad solam* (1908) e quello pubblico della *Contemplazione della morte* (1912); l'identificazione autore-personaggio avviata con le *Faville* del 1911-14 e la connessa riscoperta dei *Taccuini*; le ultime forzate etichette narrative conferite al non-romanzo del *Forse che sì* (1910) e al breve racconto della *Leda* oscurato dalla lunga «Licenza» autobiografica (1916); l'approdo epocale al *Notturmo* (1916); il testo parlato del 1922, «*Siamo spiriti azzurri e stelle*», e della sua immediata fruizione nel *Comento meditato* (1922), germe della svolta che porterà dalla prima alla seconda maniera della prosa matura, quella a dominante elzeviristica delle *Faville* (1924 e 1928), e quella frammentistica e sperimentale del *Libro segreto* (1922).

Così, gettando un ponte fra le due rive della prosa dannunziana - che ho chiamato due prose, ma ho in fondo presentato come prosa una e bina - ripassato mentalmente i nostri scritti su d'Annunzio, i tuoi inaugurati, salvo errore, nel 1991 da un articolo sul *Notturmo*, i miei - purtroppo - molto prima... Con tanti rallegramenti e auguri dal tuo

Pietro Gibellini

Bornato in Franciacorta, luglio 2020

## Bibliografia

Nello stendere questo scritto in forma di lettera, ho tenuto presente gli studi della destinataria Ilaria Crotti. In particolare:

- Crotti, I. (1991). «*Notturmo*: appunti per una retorica dello sguardo». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno* (Venezia, 1988). Roma: Lucarini, 331-58.
- Crotti, I. (1996). «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione dannunziana tra *Leda* e *Notturmo*». *Sigma*, 5-6, 59-89.
- Crotti, I. (1997). *Il "Notturmo della Sirenetta"*. Padova: Programma.
- Crotti, I. (2011). «Da Isabella a Francesca. Nuvoletti rilegge d'Annunzio», Signorini, R. (a cura di), «*Forse che sì forse che no*». Gabriele d'Annunzio a Mantova = *Atti del Convegno* (Mantova, 24 aprile 2010). Firenze: Olschki, 41-65.
- Crotti, I. (2011). «Dalla parte di lei. Luisa Baccara e Gabriele d'Annunzio». Arban, A. et al., *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*. Crocetta del Montello: Antiga, 155-71.
- Crotti, I. (2013). «Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara». *Rivista di letteratura italiana*, 1, 67-86.
- Crotti, I. (2015). «Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 2, 97-112. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-2-15-7>.
- Crotti, I. (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Sinestesie.

Gli studi del sottoscritto, filo conduttore di queste pagine, li elenco selettivamente, privilegiando le pagine introduttive a edizioni di testi dannunziani:

D'Annunzio, G. (1995). *Novelle*. Milano: Garzanti.

D'Annunzio, G. (1995). *Notturmo*. Milano: Garzanti.

D'Annunzio, G. (1995). *Prose scelte. Antologia d'Autore (1906)*. Firenze: Giunti.

D'Annunzio, G. (1995). «*Siamo spiriti azzurri e stelle*». *Diario inedito (17-27 agosto 1922)*. Firenze: Giunti.

D'Annunzio, G. (1999). *La vita di Cola di Rienzo*. Milano: Mondadori.

D'Annunzio, G. (2009). *Il piacere*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2009). *Il fuoco*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2009). *Le vergini delle rocce*. Milano: Rizzoli.

D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Venezia: Marsilio.

Nella lettera-saggio alludo anche alle pagine che ho premesso al facsimile dell'autografo della *Contemplazione della morte* (Verona: Valdonega, 1992) e alla *Beata riva* di Angelo Conti (Venezia: Marsilio, 2000), nonché allo studio sulla «Preistoria intima e storia esterna del "Libro segreto" di d'Annunzio» (*Studi e problemi di critica testuale*, 1977, 12, 111-32).