

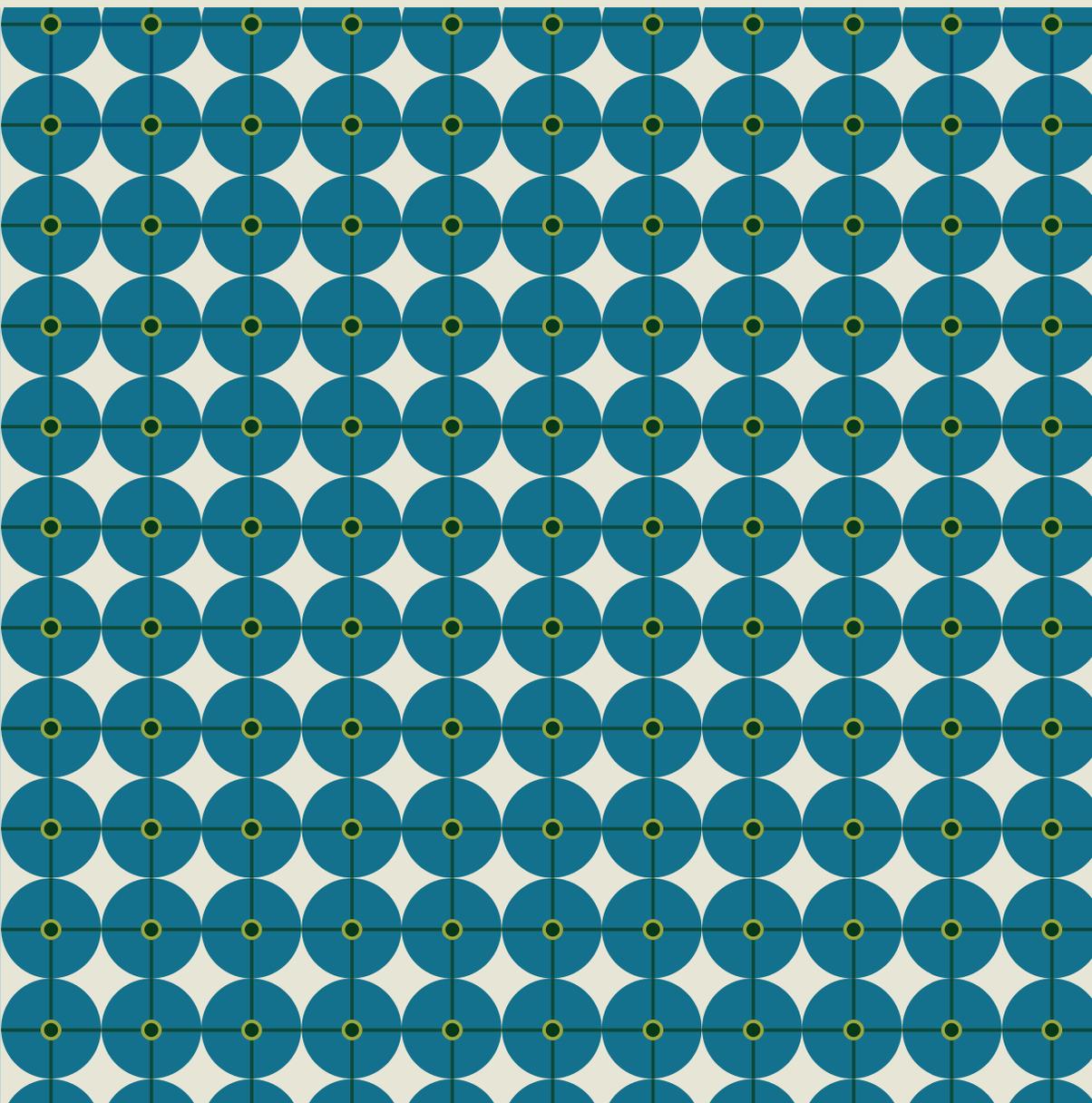
Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Vol. 1
Ottobre 2014



Edizioni
Ca' Foscari



Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X
[print] ISSN 2421-4213

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Archivio d'Annunzio

Direttori

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Giuseppina Dal Canton (Università degli Studi di Padova, Italia)

Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di lettura

Raffaella Bertazzoli (Università degli Studi di Verona, Italia)

Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Milva Maria Cappellini (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia)

Raffaella Castagnola (Universität Zürich, Schweiz)

Simona Costa (Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Luciano Curreri (Université de Liège, Belgique)

Željko Đurić (Univerzitet u Beogradu, Srbija)

Silvia Fabrizio-Costa (Université de Caen-Basse Normandie, France)

Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Maria Rosa Giacon (Centro Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, Italia)

François Livi (Université Paris-Sorbonne, France)

Niva Lorenzini (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia)

Paola Martinuzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Gianni Oliva (Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti Pescara, Italia)

Lucia Re (University of California Los Angeles, USA)

Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Sinisi (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Comitato di redazione

Filippo Caburlotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Roberta Favia (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Beniamino Mirisola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Maddalena Rasera (Università degli Studi di Verona, Italia)

Elena Sbrojavacca (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Francesca Suppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Veronica Tabaglio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alberto Zava (segretario) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile

Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sommario

La Redazione Presentazione	5
 Officina dannunziana	
Adriana Guarnieri Corazzol D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?	9
Maria Rosa Giacon «Impones plagiaro pudorem» D'Annunzio romanziere e <i>l'affaire des plagiats</i>	43
Stefania Penasa «Il dilettante di sensazioni» La cronomimia dannunziana: dalle <i>Novelle della Pescara</i> al <i>Notturmo</i>	73
Filippo Caburlotto Il Fuoco: dalla musica al silenzio, da Venezia all'Arte	83
Eva Colombo La lussuriosa dantesca nel prisma dell'Imaginifico Tre facce della Francesca dannunziana	95
Maria Teresa Imbriani Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti	123
Eugenio Salvatore Le lettere di d'Annunzio a Re Riccardi	141
Giuseppe Papponetti Memoria dannunziana dell'Abruzzo nella 'prigione dorata'	205
Giuseppina Dal Canton D'Annunzio e due opere di Astolfo de Maria al Vittoriale	205

Civiltà dannunziana

Stefania Penasa

Una fonte tedesca non tradotta di Angelo Conti

Rembrandt als Erzieher di Julius Langbehn 231

Francesca Suppa

Il fanciullo: sulla genesi di un testo programmatico

251

Paolo Puppa

Intervista alla marchesa

269

Schede

Sara Campardo, rec. D'Annunzio, *Il piacere*, ed. Gibellini, Gambin, p. 293; Maddalena Rasera, rec. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, ed. Gibellini, Di Nino, p. 295; Beatrice Castellaro, rec. D'Annunzio, *Il Fuoco*, ed. Gibellini, Caburlotto, p. 299; Beniamino Mirisola, rec. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, ed. Gibellini, p. 301; M. Rino Di Battista, rec. D'Annunzio, De Titta, *Carteggio (1880-1922)*, ed. Di Carlo, p. 303; Andrea Lombardinilo, rec. D'Annunzio, Hérelle, *Carteggio (1891-1931)*, ed. Cimini, p. 305; Angela Cimini, rec. D'Annunzio, Tenneroni, *Carteggio (1895-1928)*, ed. Menna, p. 307; Alessandra Sigalotti, rec. D'Annunzio, *Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*, ed. Lombardinilo, p. 309; Michele Girardi, rec. D'Annunzio, Puccini, *Il carteggio recuperato*, ed. Simeone, p. 311; Paolo Orvieto, rec. D'Annunzio, Bruers, *Carteggio*, ed. Menna, p. 313; Claudio Toscani, rec. D'Annunzio, *Inediti 1922-1936*, ed. Caburlotto, p. 315; Alessandra Sigalotti, rec. Lombardinilo, *L'ora della chimera*, p. 317; Filippo Caburlotto, rec. Mazza; Bortolotti, *Gli amuleti di d'Annunzio*, p. 319; Alessandra Sigalotti, rec. Menna, *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio*, ed. Gibellini, Caburlotto, p. 269; Angela Cimini, rec. Curreri, *Silenzi, solitudini, segreti*, p. 323

Presentazione

La Redazione

Una nuova rivista dannunziana? Diremmo piuttosto: una rivista dannunziana nuova. All'Imaginifico, infatti, erano e sono già dedicate altre testate: quelle della fondazione del Vittoriale, nella prima serie di «Quaderni dannunziani» diretta da Emilio Mariano, poi rimpiazzata dai «Quaderni del Vittoriale» diretti da Giuseppe Longo, quindi dalla seconda serie dei «Quaderni dannunziani» diretta da Pietro Gibellini, alle rinate e intermittenti serie dei «Quaderni del Vittoriale» guidate dai presidenti succedutisi all'ente gardonese, Annamaria Andreoli e Giordano Bruno Guerri (l'oscillazione del titolo indica di per sé il prevalere del centro d'interesse ora sullo scrittore, ora sull'istituzione). L'altro laboratorio degli studi su Gabriele, quello pescarese del Centro nazionale di studi dannunziani, conduce da tempo sotto lo stimolo di Edoardo Tiboni la «Rassegna dannunziana» che si accompagna come puntuale supplemento alla rivista «Oggi e domani». Con Pescara e Gardone, Venezia può ben ambire a porsi come terzo vertice dell'ideale triangolo dannunziano: un vertice puntato oltre confine, per la vocazione internazionale dell'antica Serenissima che tanto contò nella vita di d'Annunzio e che tanto spazio ebbe nella sua visione e nei suoi scritti quale «città di vita». Nuova dunque la rivista può dirsi per tanti motivi: il respiro europeo garantito dai tanti studiosi in contatto con Ca' Foscari, nelle cui edizioni la rivista è accolta; nuova perché è l'unica che si appoggi direttamente a una struttura universitaria e che dunque privilegi soltanto i criteri del rigore scientifico; nuova infine perché d'Annunzio non ne è l'oggetto esclusivo ma piuttosto il campione eponimo di una visione interdisciplinare e multiculturale, quella precisata nel sottotitolo «Rivista di studi comparati».

Chi, infatti, se non d'Annunzio, può porsi come emblema di un'intera stagione culturale dalla crisi dei movimenti *fin de siècle*, tra naturalismo e decadentismo fino ai più moderni sviluppi novecenteschi? Quale personalità, più della sua, contrassegna con tanta energia i campi della letteratura, delle arti, della musica, del cinema, dell'azione politica, della storia del costume e del gusto? La sua scrittura ha sperimentato la narrativa e la prosa di ricerca, la poesia e il teatro; pioniere della comunicazione ha posto la sua stessa vita inimitabile come ideale continuazione di un'unica, perseguita opera d'arte. Di qui l'opportuna bipartizione della nostra rivista elettronica

in due distinte sezioni, accompagnate dalla terza e conclusiva « Schede e recensioni ». La prima, intitolata « Officina dannunziana », raccoglie contributi dedicati a questa figura comunque grande nelle luci e nelle ombre: e il sostantivo della dicitura, richiamando le ragioni dominanti dell'operosità scientifica, valga ad allontanare ogni interpretazione in chiave di dannunzianesimo o di antidannunzianesimo preconcepi e ormai datati.

Alla straordinaria fioritura che altri personaggi della scrittura, della cultura, delle arti e della storia hanno recato nella stagione che lungo il filo della protratta e operosa presenza di d'Annunzio ci conduce dagli ultimi decenni dell'Ottocento alle soglie della seconda guerra mondiale è dedicata la seconda sezione, intitolata *et pour cause* « Civiltà dannunziana »: qui l'aggettivo va posto in secondo piano, a delimitare un arco di tempo culturalmente significativo, mentre il sostantivo, con la sua pregnanza valoriale, intende sottolineare il ruolo che una prospettiva comparatistica e dunque umanistica nel suo senso più ampio e ricco conserva oggi.

Officina dannunziana

D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?

Adriana Guarnieri Corazzol

Abstract Gabriele d'Annunzio's relationship with music may be considered under two points of view: firstly, his musical tastes, that is his Wagnerism and, later, his anti-Wagnerism and his envisioning of a 'Latin musical drama'; secondly, the use of his poems in chamber vocal music and particularly in romanzas. An overall analysis of d'Annunzio's texts for music shows how, depending on the composer with whom he cooperated, his texts are alternatively conservative, up-to-date or avant-gardist. A full transcription of d'Annunzio's autograph version of his libretto for Alberto Franchetti's *La figlia di Iorio* («The daughter of Iorio»), containing the outline of the first act and a draft of the first and the third act, offers a glimpse on the stages of elaboration of his tragedy.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Carte di lavoro autografe per il libretto de *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti conservate nell'Archivio Elena Franchetti.

1 Introduzione

Una letteratura critica imponente, che non finisce di interrogarsi sull'attività di d'Annunzio in quanto poeta, drammaturgo, romanziere, novelliere, giornalista, esteta, ideologo e perfino legislatore, lascia tuttavia qualche spazio a ulteriori ricerche incentrate sulla spinta al rinnovamento esercitata dal poeta nell'ambito del teatro musicale italiano del primo Novecento.¹ Già segnalata una ventina d'anni fa da Jürgen Maehder (1988) nel quadro di un convegno americano sul libretto che coinvolgeva - per l'Italia - i soli nomi di Boito e d'Annunzio, l'importanza di quest'ultimo in ordine alla nascita di una *Literaturoper* italiana (parallela all'opera tradizionale da un lato, dall'altro agli esempi oltremontani coevi di *Literaturoper*) non è stata ancora indagata in tutti i suoi dettagli. Così, nonostante studi sparsi abbiano in seguito approfondito gli spunti offerti da quell'intervento, il ruolo del poeta continua a prestarsi a riserve e ad alcuni equivoci, e può ancora costituire materia di riflessione nel quadro complessivo della storia del libretto e di quella del rapporto tra poesia e drammaturgia musicale. Ciò è dovuto forse per un verso alla tradizionale reticenza degli italianisti a tener conto del fenomeno musicale, per altro

¹ Questo scritto è uscito precedentemente in lingua francese nella rivista «Musicologies» (2008). Viene ripresentato, in traduzione, in una versione qua e là modificata e arricchita di un'Appendice di pagine inedite dannunziane.

verso alla storica resistenza dei musicologi italiani a interrogarsi sui testi musicati di uno scrittore per lungo tempo in sospetto di mistificazione e in fama di affabulatore, in Italia come in Francia.

Questo intervento intende limitarsi a fare il punto sulla questione del d'Annunzio librettista - in prima persona o tramite intermediari - con l'aiuto degli strumenti critici che hanno arricchito il panorama degli studi dannunziani nell'ultimo periodo: a cominciare almeno dai «Meridiani» Mondadori, che hanno ospitato nell'ordine, a partire dai primi anni ottanta, la poesia, i racconti, gli scritti giornalistici, le prose autobiografiche, quelle politiche e infine, attesissimo e fresco di stampa, il teatro.² Dotati di un ampio apparato di note, quei volumi hanno fornito sistematicamente diffusi e (quasi) definitivi particolari sull'officina dello scrittore: sulle infinite fonti, tanto scritte quanto orali, da lui consultate e utilizzate anche in materia musicale. Ma 'quasi definitivi', appunto, perché i due volumi di poesia, per quanto accurati, hanno ignorato per esempio le liriche giovanili destinate all'amico Francesco Paolo Tosti, firmate con pseudonimo (Mario dei o de' Fiori): una mancanza che è stata colmata solo dal volume dannunziano messo in capo all'edizione integrale delle romanze di Tosti ancora in corso presso l'editore Ricordi (1990), oltre che da un'attenta biografia del musicista (Sanvitale 1996) e dalla pubblicazione degli atti di un convegno dedicato alla romanza italiana (Sanvitale 2002).

L'avvio dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, diretta da Pietro Gibellini e condotta secondo i criteri dell'edizione critica, ha segnato in questo senso un opportuno passo avanti che proprio sul fronte del teatro ha prodotto pubblicazioni attente anche alle sue conseguenze operistiche³ (con ricadute sui due recenti «Meridiani» citati). Mentre sul fronte degli studi musicologici un convegno dedicato al vario rapporto di d'Annunzio con la musica (Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008) ha arricchito e aggiornato le conoscenze nell'ambito del teatro musicale dannunziano, ospitando interventi anche sulle partiture meno conosciute o non portate a compimento e sulle musiche di scena, e prestando attenzione anche alle scenografie operistiche originali: argomento non secondario, se si pensa al coinvolgimento diretto del poeta in alcune messinscene.⁴ Non è stato trascurato neanche il fronte cinematografico (si veda soprattutto Piccardi 2006-2007), e ulteriori indagini sia letterarie sia musicologiche hanno

2 Andreoli, Lorenzini 1982-1984; 1988-1989; Andreoli, De Marco 1992; Andreoli 1996; 2003; Andreoli, Zanetti 2005; Andreoli 2013.

3 Si veda Bertazzoli 2004: completa del libretto per l'opera omonima di Franchetti e di una illustrazione di parte del materiale autografo preparatorio. Successivamente si segnala l'uscita di Imbriani 2009, che riserva dei cenni alla parallela collaborazione con Franchetti (per *La figlia*) e al lavoro abortito di Pizzetti (per *La fiaccola*).

4 Per l'ultimo aspetto si veda Biggi 2008. Sulle rappresentazioni francesi si veda invece Santoli 2009.

successivamente recuperato diverse ampie zone di un epistolario che, per quanto inesauribile, mette ormai a disposizione degli studiosi una gran quantità di materiali.⁵

Per quanto riguarda il testo delle tragedie, oltre a far riferimento alle pubblicazioni del Vittoriale degli anni quaranta (eleganti e accreditate, ma limitate al puro testo), alla raccolta Mondadori di *Tutte le opere* di poco successiva (D'Annunzio 1939 e 1940) e a singoli drammi usciti in pubblicazioni di ampia diffusione, a volte prefati con una sensibilità estesa anche all'argomento musicale (Gibellini 1986, poi 1989), è ora disponibile, come si è detto, la nuova edizione di *Tragedie, sogni e misteri* (Andreoli 2013). Accuratamente annotati, questi volumi superano talune precedenti limitazioni nel campo letterario a una completa conoscenza delle pieghe e degli sbocchi di un teatro che ha tanto aspirato allo stato di musica; felicemente bilanciate peraltro da una ricerca musicologica che mira ormai a una rivalutazione del capitolo storico riguardante le 'opere', i 'drammi musicali' e le 'musiche di scena' composti a partire da tragedie dannunziane, nell'ambito di un rinnovato interesse per operisti in precedenza ritenuti troppo tradizionali (Mascagni) o sopravvalutati dalla propria epoca (Pizzetti) oppure decisamente minori (Montemezzi). Rilanciato attraverso saggi e riflessioni anche da alcune - rare - rappresentazioni di esiti dimenticati quali *Fedra* di Pizzetti, *Parisina* di Mascagni, *La Pisanelle* (ancora di Pizzetti) o *La ville morte* (di Nadia Boulanger e Raoul Pugno), il teatro musicale che risale a d'Annunzio ha sperimentato negli ultimi vent'anni un cambiamento di prospettiva critica di cui si è poi cominciato a trovare testimonianza in quadri storici sistematici dell'opera italiana (Basso 1996, pp. 459-473).

Seguendo questo orientamento, il convegno di Siena del 2005 sull'intero specchio dei rapporti di d'Annunzio con la musica ha illustrato quasi tutti gli esiti di quel decisivo episodio di storia della musica del Novecento.⁶ Ha portato così, come si diceva, anche a operazioni quali l'esame di quanto resta (al momento) delle musiche della *Ville morte* (cfr. Laederich 2008) e all'esumazione dei frammenti disponibili di *Gigliola* di Pizzetti (da *La fiaccola sotto il moggio*; cfr. Beghelli 2008); all'analisi di partiture poco note quali *La figlia di Iorio* di Franchetti (cfr. Sansone 2008), *La Pisanelle* di Pizzetti (cfr. Sala 2008),⁷ *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero (cfr. Bernardoni 2008),⁸ o pressoché sconosciute quali *La Nave* di Montemezzi (cfr. Mellace 2008). In definitiva, e in attesa del completamento

5 Sul fronte delle collaborazioni musicali si fa notare tra le recenti acquisizioni Simeone 2009.

6 Con l'eccezione, intenzionale, di quelli più studiati: per esempio *Le martyre de Saint Sébastien*.

7 Il saggio completava un precedente studio: Sala 2003.

8 Sull'atto unico di Malipiero era comparso in precedenza uno studio di Cattelan 2000.

dell'edizione critica del teatro dannunziano, sono molte ormai le indagini che permettono oggi di inquadrare con proprietà, nella prospettiva della storia del libretto – quella che qui esclusivamente interessa –, il teatro musicale sollecitato direttamente o indirettamente dalla penna del poeta. Si tratta di una prospettiva che può fare pienamente luce sul ruolo assunto da d'Annunzio in un momento storico di trasformazione del rapporto di forze tra musica e libretto, dunque più in generale anche sugli equilibri che regolano il lavoro reciproco di poeta e operista in Italia all'inizio del Novecento, in regime di 'opera' (tradizionale) oppure di *Literaturoper* ('opera di natura letteraria').

Il *corpus* di opere liriche (tradizionali) e drammi musicali (innovativi) che deriva il proprio testo dalle tragedie di d'Annunzio costituisce in questo senso un caso esemplare di varietà: una varietà che mette in campo e addirittura esaurisce tutte le possibili combinazioni disposte in un arco teso tra letteratura messa in musica e letteratura sottomessa alla musica. Dal punto di vista storico – al di là di ogni giudizio sul risultato in quanto prodotto globale di musica, testo, scena e vocalità – quel *corpus* si inserisce perciò anche nella via che porta dal 'libretto' al 'Poema'. Sperimentando tutti i modi che conducono la poesia di un (grande) poeta a diventare un testo per musica, i drammi per musica dannunziani compiono infatti un percorso che risale al mezzo secolo precedente: un periodo in cui i poeti di un'avanguardia molto determinata, la Scapigliatura, si sono posti come obiettivo quello di elevare la qualità letteraria dei libretti al punto da arrivare a chiamarli Poemi: ad essere i veri drammaturghi dell'opera lirica, prima degli operisti e con pari dignità rispetto al prodotto definitivo.

La vicenda del Poema per musica italiano nella seconda metà dell'Ottocento è stata di fatto la storia di una battaglia per il recupero della qualifica di 'vero poeta' persa nella prima metà del secolo, quando il librettista si era trovato ridotto alla funzione di 'versificatore': del tutto sottomesso da un lato al musicista (per le singole parole e per la tipologia dei versi), dall'altro alle convenzioni di una drammaturgia musicale di tradizione (per l'articolazione dei numeri musicali). Il poeta successivamente ha dunque voluto riconquistare il ruolo, perduto dopo Metastasio, di drammaturgo: di creatore autonomo e vincolante dello spettacolo operistico.⁹ E ha impiegato all'uopo versi «proibiti» (Arrigo Boito) oppure eterogenei rispetto all'uso (Ferdinando Fontana); ha imposto idee sceniche ed è arrivato a inserire nei suoi libretti didascalie unicamente da leggere, superflue rispetto all'esigenza scenica: quasi piccoli poemi in prosa disseminati qua e là nel testo (Luigi Illica).

L'operazione è stata portata avanti da un movimento artistico determinato a conquistarsi un posto visibile, se non dominante, sul palcoscenico, da

9 Per un panorama complessivo dell'attuale ricerca sul libretto italiano si possono vedere la raccolta Tatti 2005, e, per il primo Ottocento, Müller, Gier 2010.

poeti intesi a vivere del mestiere di scrittore; a partecipare perciò, insieme con i musicisti, ai vantaggi forniti da una legislazione che ha finalmente regolato il diritto d'autore. Questo traguardo non è mai stato raggiunto pienamente prima di d'Annunzio; ma con lui, finalmente, la battaglia appare vinta, sia dal punto di vista «morale» sia da quello economico. Nella sua qualità di grande poeta riconosciuto e di 'drammaturgo' ufficiale delle opere o drammi musicali derivati dalle sue tragedie, d'Annunzio guadagna – per i suoi Poemi originali o per gli adattamenti e le riduzioni a libretto delle sue tragedie – somme assolutamente notevoli, anche quando si tratti unicamente di concedere i diritti di adattamenti effettuati da terzi.

La sua comparsa nel mercato dell'opera italiana è in questo senso il coronamento di un percorso aperto da Arrigo Boito; un percorso che ha ammesso però, per sua propria natura, tutti i gradi di una maggiore/minore autonomia del libretto nei confronti della musica: dai compromessi più commerciali di una letteratura «alimentare» (così chiamata da Emilio Praga) alle vette più nobili di una sperimentazione programmatica. Come altri prima di lui, dunque, d'Annunzio non rinuncia a partecipare con i suoi versi alla varietà di un panorama operistico italiano che vede all'inizio del nuovo secolo Avanguardia e Tradizione sostenere, fianco a fianco, i rispettivi ruoli, successo di pubblico e gloria postuma, presente remunerativo e avvenire ascetico essendogli ugualmente indispensabili: il primo per il suo modo di vivere, il secondo per l'ambizione di un Sé teso all'immortalità nella poesia. La sua intera formazione e tutte le sue esperienze musicali precedenti l'avventura nel campo del teatro musicale dei due primi decenni del Novecento hanno avuto quella doppia fisionomia, già scapigliata: da un lato l'Arte, dall'altro un'arte sottomessa al mercato (se pure sbandierata come Arte in fase di annuncio, a fini pubblicitari: per tutti i casi analoghi, quello della *Figlia di Iorio* ridotta a libretto per Franchetti).¹⁰

D'Annunzio ha compiuto studi musicali negli anni della formazione e conosce quindi i fondamenti del linguaggio musicale, ma non l'ha mai praticato. Quasi per un dovere culturale, adempiuto tramite letture e frequentazioni infinite (dalle quali sa sempre trarre il massimo profitto), ha cominciato ben presto a far posto alla musica nelle sue liriche; perfino con qualche esagerazione di frequenza, per l'accanimento che il poeta riserva abitualmente alle tecniche e discipline che non padroneggia completamente (e tanto più lo stimolano). Ha per altro verso sperimentato nella sua giovinezza una poesia per musica intesa come disimpegno e divertimento: per l'amico Francesco Paolo Tosti, all'epoca in cui quest'ultimo stava per diventare il più pagato e il più conosciuto autore italiano di

10 L'autografo dannunziano che comprende il lavoro preparatorio preliminare (tavola dei caratteri, schema parziale del I atto) e i nuovi versi per il III atto sottoposti a Franchetti all'epoca del lavoro comune, conservato nell'Archivio Elena Franchetti, viene proposto in Appendice.

romanze. Scrivendo negli anni ottanta liriche di romanze per Tosti durante le comuni vacanze abruzzesi e firmando questi testi con lo pseudonimo di Mario de' Fiori, d'Annunzio – già famoso – non cessava ovviamente di produrre poesia alta (impegnata, sperimentale, provocatoria); quella stessa poesia che avrebbe ispirato in seguito un gran numero di compositori,¹¹ conquistati (se si trattava di novatori) dalla sfida rappresentata da quei versi: la difficoltà, quasi insuperabile, di intonare una poesia che era già, in origine, musicale. Quello di creare partiture su versi o prosa trasudanti musica verbale sarebbe stato in seguito, del resto, anche il dramma di alcuni dei suoi operisti.

Nel corso di quel periodo il gusto musicale di d'Annunzio ha conosciuto molte fasi. Pur rivelando un orientamento piuttosto tradizionale negli anni romani, allorché recensiva concerti in qualità di redattore della cronaca mondana per «La Tribuna», il poeta ha comunque avuto momenti di grande apertura, reclamando per esempio, dal suo osservatorio di pubblicitista, la necessità di applicare all'opera lirica italiana libretti originali in prosa poetica: un'assoluta novità per quegli anni, e non solo per l'Italia.¹² Si è avviata poco dopo anche la sua attività di romanziere, il cui esordio è stato caratterizzato da atteggiamenti estetizzanti, intesi ad affidare alla musica un grande spazio all'interno del *plot* (*Il piacere*). Nella posizione dello scrittore si è poi prodotto un cambiamento sostanziale, e profondo, in occasione della scoperta a Napoli, nei primi anni novanta, dei drammi musicali wagneriani, e contestualmente del primo Nietzsche e degli scrittori simbolisti della «Revue wagnérienne».¹³ D'Annunzio ha allora cominciato a strutturare i suoi romanzi (*L'innocente*, *Trionfo della morte*) secondo il principio – dichiarato all'editore – del *Leitmotiv*, e a introdurre nel tessuto narrativo scene tratte da quei drammi; ha manifestato parallelamente il proprio disprezzo nei confronti dell'opera italiana contemporanea (quella dei Mascagni e dei Puccini) e si è rifiutato di scrivere dei libretti, per ragioni sia economiche sia tecniche.¹⁴

11 Per un catalogo aggiornato delle romanze e delle liriche da camera composte su versi di d'Annunzio si veda De Santis 2008.

12 Si tratta di un articolo del 28 giugno 1886 e l'affermazione è la seguente: «Io son di parere, e forse ritornerò sull'argomento, che oramai i libretti si debbano fare in prosa, in una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta» (*Un poeta mèlico: Carmelo Errico*, in Andreoli 1996, p. 593).

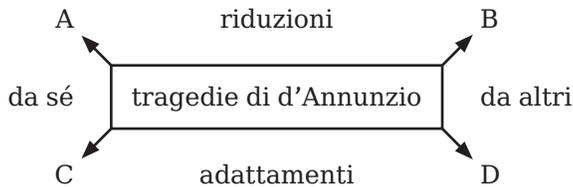
13 Per dettagli sugli anni napoletani del poeta si può vedere il volume Pupino 2005.

14 «Tre giorni fa mi fu chiesto un libretto per Giacomo Puccini. La richiesta era molto urgente e calorosa. Era aspettativissima la mia risposta telegrafica. Ho risposto domandando quarantamila lire. *Bum!* E credo che la casa Ricordi si guarderà bene dal tornare alla carica. Del resto, scrivere un libretto è oggi difficilissimo. La fatica sarebbe stata per me troppo grave. E un romanzo mi rende oggi appunto quella somma» (da una lettera di d'Annunzio a F.P. Tosti del 20 luglio 1894, pubblicata in Cellucci Marcone 1972, p. 103).

A partire però dal 1895 (l'anno dell'incontro con Eleonora Duse e del viaggio in Grecia, cantato poi negli ottomila versi di *Laus vitae* e di cui recentemente sono stati pubblicati i diari: cfr. Cimini 2010), il suo pensiero musicale si è rovesciato leggendo l'ultimo Nietzsche (in modo particolare *Il caso Wagner*): il musicista tedesco è diventato per lui il grande avversario con cui misurarsi, per costruire una 'musica' alternativa ricca degli stessi attributi ma mediterranea. Il romanzo *Il fuoco* ha così mostrato, accanto a Eleonora Duse e allo stesso d'Annunzio (Stelio Effrena), Wagner a Venezia, nel 1883, prossimo a morire e poi sepolto in una bara portata sulle spalle dal protagonista: a suggerire un teatro lirico del futuro promosso da un subentrante Wagner latino. Ne sono necessariamente seguite una revisione del giudizio sull'opera italiana contemporanea e l'esordio di un teatro di parola portato sulla scena dalla stessa Eleonora Duse (che ha nel frattempo lasciato definitivamente Arrigo Boito per d'Annunzio).

I primi anni del nuovo secolo vedono dunque il poeta accettare le prime collaborazioni operistiche, con la tragedia pastorale *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti (1906) e con le musiche di scena di Ildebrando Pizzetti per *La nave* (1908). Da qui, nello spazio di una decina d'anni, l'avventura dannunziana nel teatro musicale - si tratti di 'opera' o di 'dramma musicale' wagneriano, di tragedia o di mistero con musiche di scena - praticamente si conclude, passando attraverso *Le martyre de Saint Sébastien* (musiche di scena di Debussy, 1911), *La Pisanelle* (musiche di scena di Pizzetti, 1913), *Sogno d'un tramonto d'autunno* (Malipiero, 1913, all'epoca non rappresentato), *La ville morte* (Boulanger e Pugno, 1913, all'epoca non rappresentata), *Parisina* (Mascagni, 1913), *Francesca da Rimini* (Zandonai, 1914), *Fedra* (Pizzetti, 1915, ma terminata nel 1913), *La nave* (Montemezzi, 1918). Una seconda *Figlia di Iorio* (Pizzetti, 1954) comparirà dopo la morte del poeta, mentre di una *Gigliola* (da *La fiaccola sotto il moggio*: sempre Pizzetti, 1914) vengono composte nel 1914 solo tre scene del primo atto.

Con l'eccezione di *Parisina* (dichiarato un Poema originale; di fatto una tragedia, che sarà infatti portata in scena negli anni venti come teatro di parola), questi testi per musica vengono ricavati da precedenti tragedie dallo stesso d'Annunzio, dall'editore Tito Ricordi o dagli stessi operisti (sempre con l'autorizzazione, remunerata, del poeta, salvo il caso di Malipiero). I compositori hanno la sua stessa età (Mascagni, Debussy) oppure appartengono alla generazione successiva (Montemezzi, Zandonai, Pizzetti, Malipiero); in termini di Avanguardia o Tradizione la loro drammaturgia è varia, a prescindere dall'appartenenza generazionale. Questi due aspetti, diversamente combinati, danno luogo alla varietà di soluzioni librettistiche di cui si è parlato a proposito di questo corpus, con riferimento sia al rapporto di musica e poesia, sia alla distinzione tra letteratura alta (Poema) e letteratura sottomessa (libretto). Uno schema che tenga conto dei diversi esiti potrebbe essere una figura con quattro angoli di questo tipo:



A parità di tipo di fonte (il teatro di parola di d'Annunzio), lo schema distingue e mostra quindi:

- nella colonna di sinistra il lavoro compiuto personalmente dal poeta, su richiesta del musicista;
- nella colonna di destra il lavoro effettuato da altri (Tito Ricordi, alcuni operisti);
- nella striscia in alto il lavoro di 'riduzione' (tagli consistenti al testo della tragedia parlata, troppo lungo in rapporto alle necessità del teatro musicale);
- nella striscia in basso il lavoro di 'adattamento' (tagli e montaggio del testo tragico originario, effettuati allo scopo di ottenere la drammaturgia di un libretto italiano tradizionale).

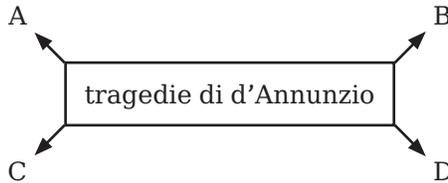
Resta solo da attribuire a ogni lettera le opere o drammi musicali corrispondenti:¹⁵ ma è un'operazione facile, poiché si tratta di rappresentare dati oggettivi, esterni. La lettera A (che sta a sinistra e in alto) comprende i casi di drammi di parola (precedenti o contestuali) che, tagliati qua e là ma rimasti integri nella sostanza (nell'originario percorso drammatico), diventano *Literaturopern* ('opere di natura letteraria'). In questo caso i tagli vengono concordati tra gli operisti e lo stesso d'Annunzio: proposti dai primi e approvati da quest'ultimo. Abbiamo allora *La ville morte* di Boulanger e Pugno, la *Fedra* di Pizzetti e la *Parisina* di Mascagni; nell'ultimo caso, un testo originale per musica ma creato nello stile del teatro di parola, al di fuori di preoccupazioni di carattere compositivo. Mentre la lettera B (che si trova a destra e in alto) ospita la stessa occorrenza - un testo tragico preventivo, tagliato per le esigenze musicali ma drammaticamente integro (dunque volto in *Literaturoper*) - nel quale però i tagli vengono effettuati direttamente dal compositore senza il controllo del poeta. È il caso di *Sogno d'un tramonto d'autunno* (musicato da Malipiero di nascosto - senza permesso - e rappresentato anche per questo motivo solo nel 1988), della seconda *Figlia di Iorio* (composta da Pizzetti con la benedizione di d'Annunzio, ma una quindicina d'anni dopo

¹⁵ Considerando il taglio di questo intervento, vengono esclusi dalle considerazioni successive i drammi con musiche di scena, che non hanno avuto evidentemente bisogno di riduzioni o adattamenti.

la sua morte) e di *Gigliola* (iniziata da Pizzetti su tagli di propria mano, in assenza di un d'Annunzio ancora in sospenso sulla definizione del contratto: questa volta con Sonzogno).

Il terzo capo, la lettera C (che si trova in basso e a sinistra), segnerà invece il caso di una tragedia originale parlata dalla quale d'Annunzio deriva un libretto relativamente tradizionale, richiesto da un musicista per il tramite del suo editore: è la prima *Figlia di Iorio* (Franchetti), che costituisce anche il debutto del poeta in qualità di drammaturgo sulla scena lirica. Infine, il quarto capo (lettera D, situata in basso a destra) accoglie i casi di tragedie preventive dalle quali una terza persona trae un libretto tradizionale; si tratta di *Francesca da Rimini* (Zandonai) e della seconda *Nave* (Montemezzi), 'opere' entrambe ed entrambe risultate da adattamenti di Tito Ricordi, effettuati col consenso di d'Annunzio e con la collaborazione dei rispettivi operisti:

<i>Fedra</i> (Pizzetti, 1915; comp. 1913)	<i>Sogno d'un tramonto d'autunno</i> (Malipiero, 1988; comp. 1913)
<i>Parisina</i> (Mascagni, 1913)	<i>La figlia di Iorio</i> (Pizzetti, 1954)
<i>La ville morte</i> (Boulanger e Pugno, 2005; comp. 1913)	<i>Gigliola</i> (Pizzetti, 1914, incompiuta)



La figlia di Iorio
(Franchetti, 1906)

Francesca da Rimini
(Zandonai, 1914)
La nave
(Montemezzi, 1918)

Possiamo allora, per concludere, considerare questo corpus nella sua dimensione storica, con riferimento ai due estremi di 'tradizione' (= libretto > opera) e 'modernità' (= Poema > dramma musicale). Useremo come traccia questa stessa pianta, che rappresenta visivamente le polarità Arte (A e B) vs Mercato (C e D), autonomia del testo poetico vs convenzione. Ma poiché il poeta, con i suoi drammi di parola, è il polo magnetico di questa produzione, prima di poter trarre delle conclusioni da questo disegno complessivo bisognerà aggiungere qualche osservazione sulle sue stesse tragedie.

All'inizio del secolo questo teatro di parola condensa, insieme con la poesia delle *Laudi* e con il romanzo *Il fuoco*, l'ambizione di d'Annunzio

di subentrare a Wagner con una poesia o prosa teatrale che possieda la propria musica in quanto parola da declamare, carica alternativamente di due compiti: quello di farsi 'messaggio' (nazionale) e quello di mettere in scena un 'rito' (mediterraneo).¹⁶ Nel teatro di parola, oltre che nella poesia lirica e nel romanzo, sta dunque l'Arte; che però nel primo caso costa cara, a causa soprattutto delle splendide messinscena pretese dall'autore. Scrivere o concedere testi tragici per musica si presenta come una buona soluzione 'alimentare' di compromesso, in anni in cui l'opera italiana raggiunge il massimo storico dei suoi guadagni. Trasformare o lasciar trasformare quelle tragedie in libretti oppure approvarne i tagli per arrivare ai Poemi può costituire, inoltre, un modo ragionevole di far denaro partecipando però al tempo stesso – quando il caso lo consenta – alla gloria di un *Musikdrama* nazionale degno di rientrare nel medesimo disegno di messaggio o di rito. Servendosi della collaborazione di operisti d'avanguardia giovani e determinati quali Ildebrando Pizzetti,¹⁷ il progettato «dramma musicale latino» dell'avvenire (*Fedra*) sarà anch'esso Arte.¹⁸ E potrà esserlo anche la *Parisina* di Mascagni, in quanto formidabile sforzo di rinnovamento personale di un operista di fatto sempre sperimentale, nonostante l'enormità dell'iniziale successo di cassetta (*Cavalleria rusticana*).

La variabile è dunque l'operista. Questi accetta e anzi predilige un testo autonomo, unicamente ridotto qua e là nella sua lunghezza (gruppi A e B: parte alta della pianta), perché ambisce comporre musica teatrale del futuro (essere un Wagner mediterraneo).¹⁹ Oppure intende scrivere una bella opera tradizionale, aggiornata, nobilmente atteggiata, ma pur sempre rispettosa del gusto di un pubblico allargato, e questo richiede un adattamento del testo tragico, un'umiliazione, per così dire, della sua grandezza

16 Il riferimento è allo storico saggio di Mariano 1978.

17 Oltre ai saggi su Pizzetti ospitati negli Atti citati, per il suo intero teatro musicale si può fare riferimento a un precedente convegno: Minardi 2006.

18 Proponendo la *Fedra* musicale, in via di elaborazione, all'editore Giulio Ricordi, dopo aver già collaborato con Pizzetti per le musiche di scena della *Nave*, d'Annunzio gli scrive il 5 aprile 1909: «Noi vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino, del quale abbiamo formalmente una idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo, per esempio, alla necessità del *Leitmotiv*), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta. Saremo contenti s'Ella vorrà patrocinare questa impresa. E io le sarò gratissimo se vorrà prendere una deliberazione senza soverchio indugio, ché il Maestro è già al lavoro». La lettera è citata in Nicolodi 1980, p. 4.

19 Si è scelto di classificare *La ville morte* di Nadia Boulanger e Raoul Pugno in questo gruppo dopo aver confrontato il testo originale della tragedia dannunziana con il libretto contenuto nei quaderni di lavoro di Boulanger e Pugno conservati nel Dipartimento di musica della Bibliothèque Nationale de France: BnF-Mus., Th.B. 4929 (1-3): i tagli, evidentemente concordati tra gli autori, appaiono sostanziosi, ma non tali da modificare l'impianto drammatico complessivo. In sostanza, non siamo di fronte a un 'adattamento' ma a una 'riduzione'.

originaria (gruppi C e D: in basso nel disegno). All'interno di questa seconda dimensione, avremo esiti uguali se il lavoro è fatto, rispettivamente, dallo stesso operista (gruppo C) o da un 'tecnico' (gruppo D).

A conti fatti, l'intervento diretto del poeta (colonna di sinistra) non è dunque vincolante, poiché l'atteggiamento del musicista nei confronti del mercato operistico è ciò che fa la differenza: il prodotto musicale dannunziano può essere 'alto' anche se rimane privato (Malipiero) o se è postumo (Pizzetti 1954); può essere 'basso' - come la pianta suggerisce - anche se lo stesso d'Annunzio si è messo al lavoro. Il discrimine sarà sempre di ordine economico (il ricavato): *Fedra* si rivelerà un cattivo affare, mentre *Francesca da Rimini* entrerà in repertorio, facendo guadagnare all'editore somme soddisfacenti.²⁰ Il libretto della *Figlia di Iorio* di Franchetti costituisce in questo senso un caso esemplare ma anche particolare: il poeta, partito da un'idea (che sembrava condivisa) di *Literaturoper*, viene costretto via via dall'operista a stravolgimenti del percorso drammatico sempre più stringenti, dando luogo a un primo atto di *Literaturoper* che nel secondo e nel terzo si trasforma palesemente in 'opera' tradizionale.²¹ Forse è stato proprio questo statuto un po' incerto a determinare lo scarso successo dell'opera, nonostante la sua evidente intenzione di piacere.

In sostanza la posizione del poeta è stata duplice: d'Annunzio col suo teatro musicale ha inseguito l'arte oppure si è piegato al mercato, indifferentemente. Quando si poteva prevedere per l'opera un buon riscontro in termini economici, ha venduto la propria poesia a un prezzo esorbitante (anche per i soli diritti, come nel caso di *Francesca da Rimini*); ha però concesso gratuitamente il proprio lavoro nel caso di un prodotto ambizioso e d'élite quale *Fedra*. E questo introduce un'idea di 'moralità', nella forma di una frattura: pur adottando il doppio passo, d'Annunzio ha dichiarato la sua totale ammirazione per una *Fedra* (Pizzetti) che non gli procurava nessun guadagno ma realizzava la sua idea di un teatro musicale del futuro; e ha mostrato di disprezzare una *Francesca da Rimini* (Zandonai) e una

20 Si può trovare il dato preciso in una lettera di Tito Ricordi a d'Annunzio del 9 aprile 1915 (il poeta si era lamentato con lui per gli scarsi proventi di *Francesca da Rimini*). Scrive Tito: «Non voglio essere indiscreto, non ti chiedo quanto ti hanno procurato fino ad oggi 'Parisina' e 'Fedra' - ma ti propongo un affare: ti verserò 10.000 lire se per la fine del 1918 "Francesca" non avrà reso in diritti di rappresentazioni più che 'Parisina' e 'Fedra' insieme» (Mariano [1988], pp. 165-166).

21 Si veda qui l'Appendice. Sul rapporto di d'Annunzio e Franchetti nelle varie fasi dell'elaborazione dell'opera, sui dettagli del lavoro di adattamento effettuato da d'Annunzio sulla propria tragedia ricostruiti sulla base delle carte di lavoro conservate nell'Archivio Elena Franchetti e sugli scambi epistolari intercorsi tra i due autori chi scrive ha presentato una relazione nel corso di un convegno dedicato al compositore (Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010); gli atti sono in corso di stampa. Una prima corposa monografia sull'operista è uscita recentemente: Erkens 2011.

Nave (Montemezzi) che ha volentieri evitato di ascoltare in teatro.²² Con se stesso il poeta ha operato una netta distinzione tra quei prodotti dell'ingegno; ma ha lavorato attivamente per entrambi i modelli, e questo mostra chiaramente da un lato la sua intelligenza della modernità, dall'altro il suo parallelo interesse per le tecniche di una scrittura di mestiere. Per questo secondo aspetto possiamo forse dire che il poeta ha mostrato anche una preveggenza di postmodernità.

2 Carte di lavoro autografe per il libretto de *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti conservate nell'Archivio Elena Franchetti

Si tratta di 51 carte, vergate da Gabriele d'Annunzio in inchiostro nero (per i versi) e rosso (per le didascalie) con alcune aggiunte a matita, contenenti una parte del lavoro preparatorio per il libretto della *Figlia di Iorio*. Non tutte consecutive, le carte riportano nell'ordine: l'elenco dei personaggi, uno schema parziale del I atto e un III atto completo (con varianti rispetto al libretto a stampa); inoltre, prove di versi per il I e il III atto, quasi tutte accolte nel libretto definitivo.

I diversi gruppi di carte sono trascritti e presentati qui con numerazione e titoli del trascrittore: I. *Tavola dei caratteri* (1 c. non numerata); II. *Schema del I atto* (4 cc. numerate); III. *Versi per il concertato dei mietitori* (atto I) (3 cc. numerate); IV. *Libretto, atto III* (31 cc. numerate); V. *Versi aggiunti per Iona e il popolo* (III atto) (1 c. non numerata); VI. *Parte aggiunta nel concertato finale del III atto* (10 cc. non numerate); VII. *Prova di versi per Candia* (1 c. non numerata). Le titolature autografe presenti nelle carte compaiono invece all'interno del testo trascritto.

Nella trascrizione si è cercato di riprodurre fedelmente l'autografo, del quale vengono rispettati la scansione originale per quanto riguarda il taglio delle pagine, la distribuzione degli spazi sulla pagina, la punteggiatura, i colori. Si conserva altresì la numerazione autografa ove sia presente; quando non presente, la numerazione è posta tra parentesi quadre. Eventuali segni difficilmente riproducibili o cancellature sono stati segnalati in nota.

L'autografo testimonia per una parte l'avvio del lavoro di stesura del libretto (paragrafi I-II), in altre parti (paragrafi III, V, VI) è il frutto evidente di richieste di Alberto Franchetti accolte dal poeta: in modo particolare per

²² L'indifferenza un po' sprezzante del poeta nei confronti delle opere di Zandonai e Montemezzi ha più di un riscontro: si veda per tutte la lettera di d'Annunzio a Zandonai del 22 dicembre 1919, riprodotta in Mariano [1988], pp. 168-169. Ancora più evidente è il fastidio provato dal poeta durante il lavoro di adattamento della tragedia per Franchetti; è nota l'affermazione che compare in un telegramma inviato a Tom Antongini nel 1904: «In questo momento odo muggire l'automobile di Alberto Franchetti il quale viene a supplicarmi di tramutare in pillolette quaternarie il granito della Majella» (Antongini 1938, p. 481).

quanto riguarda un'aggiunta ai materiali della tragedia, che si verifica in questo autografo all'altezza della c. 25 del III atto. Il «difficile e pesante lavoro di riduzione» operistica, ricorda Raffaella Bertazzoli (2004, p. 193), mise sotto pressione d'Annunzio, che se ne lamentava esplicitamente. Per una valutazione complessiva, queste carte vanno messe a confronto con il testo della tragedia da un lato e dall'altro con quello del libretto (d'Annunzio 1906) e dello spartito (Franchetti 1906): ne costituiscono evidentemente il passaggio intermedio là dove non si tratta unicamente di tagli ai versi del dramma ma di creazione di nuovi versi e situazioni drammatiche. Le varianti rispetto al libretto a stampa vengono segnalate in nota.

Ringrazio il dott. Nicola Ponsi, figlio di Elena Franchetti, per aver concesso il permesso di pubblicazione del manoscritto.

I. Tavola dei caratteri

Carta unica non numerata.

Le persone della tragedia

Lazaro di Rojo (baritono)

Candia della Leonessa (contralto o mezzosoprano)

Aligi (tenore)

Splendore

Favetta le sorelle

Ornella²³ (mezzi-soprani)

Mila di Codra (soprano)

Femo di Nerfa ×²⁴

Iona di Midia ×

La vecchia dell'erbe. ×

Un mietitore ×

Coro di parenti, Coro di lamentatrici,
coro di mietitori, coro di popolo.

parti

raddoppiate

23 I tre nomi delle sorelle sono uniti da una graffa (collocata a destra).

24 Spuntature a penna. Anche Femo di Nerfa, Iona di Midia e la vecchia dell'erbe sono uniti da una graffa vergata sulla destra.

II. Schema del I atto

Quattro carte con numerazione autografa. Lo schema si ferma a circa due terzi dell'atto.

Scena delle tre sorelle	1 ²⁵
Apparizione della madre _	_
Apparizione di Aligi _ Scongiuro _	
Benedizione rituale della madre _	
Clamore dei mietitori.	
Aligi si alza _	
Parole della madre _ (Lincanata.)	
La fascia rossa.	
Tema del maleficio nell'orchestra.	
Imprecazione contro il maleficio.	
I settecent'anni _	
La voce di Ornella _	
Concertino delle tre sorelle	
Cerimonia del pane con la Nuora.	
Grida dei mietitori.	2
Le sorelle annunziano la venuta del parentado.	_
Candia fa sedere gli sposi.	
Rito della fascia rossa. Canzone e coro.	
Piccolo coro del parentado.	
Cerimonia frumentaria.	
Apparizione improvvisa del tema del maleficio nell'orchestra.	
Mila entra, fuggendo l'incanata.	
Invocazione di Mila	
Ornella chiude la porta.	
Melodia di Mila che ringrazia	
Coro ostile delle donne.	3
Canto delle tre sorelle.	_
Coro delle tre sorelle	
«Il Signore ti mostri la via!	
La vergine ti faccia la grazia!»	
Coro dei mietitori, che s'avvicina.	
Coro delle parenti.	
Invocazione di Mila ²⁶	

25 La numerazione che parte da qui è originale.

26 Unagraffa (quasi sinistra) unisce il coro dei mietitori, quello delle parenti e l'invocazione di Mila.

Aligi vuole aprire la porta.
Ornella va e la chiude.
Breve scena tra Ornella
e il Coro dei mietitori.
Apparizione del mietitore alla finestra. 4
Invettiva, interrotta dal Coro.
Grido di Mila: «No, non è vero...»
Il mietitore prosegue: «Aspetta, aspetta...»
Il coro risponde: «Per la Figlia di Iorio!»
Candia s'avanza e parla alla stra_
niera: «Creatura, io sono...»
Il coro delle parenti inveisce.
Grande melodia di Mila.

III. Versi per il concertato dei mietitori (atto I)

Tre carte con numerazione autografa: accolte nel libretto a stampa (pp. 14-15).

Solo 1
Donna de fori terra,

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo
Facemo serra serra.

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo
A questo vicinato

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo 2
C'è 'no lupo acquattato.

Coro
Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Lo lupo tene fame.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Abbass'hai da calare.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Dico a te, scrofa pazza.

3

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

Solo

Se no, c'è la capezza.

Coro

Sfratta mo! Sfratta!

IV. Libretto, atto III

Trentun carte con numerazione autografa: evidentemente una prima versione dell'atto, modificato poi, come si vedrà, con l'aggiunta di numerosi fogli di versi.

Atto terzo

1

(Vedi le didascalie sceniche nel volume.)

pag. 127

Il coro delle lamentatrici

Jesu Cristo, Jesu Cristo,

l'hai possuto sofferire!

D'esta morte scellerata

dovia Lazaro morire!
S'è veduto a vetta a vetta
tutto 'l monte isbigottire.
S'è veduto in ciel lo Sole
La sua faccia ricuoprire.

Ahi! ahi! Lazaro, Lazaro, Lazaro! 2
Ahi, che pianto si piange per te!

Requiem aeternam dona ei, Domine.

Ornella

Ora viene! Ora viene! Fra poco
Viene. Ecco, laggiù alla svolta,
lo stendardo nero apparito!
Sorelle, pensate alla madre.

Splendore

Favetta, va tu, va e parla.
Sorella, va e dille: Ecco viene.²⁷ 3

Favetta

Io cuore non ho di toccarla.
Sta fisa, e ciglio non muove.

Le tre sorelle

Ah perché, perché siamo nate?
Perché ci partori nostra madre?
Ci prendesse tutte in un fascio
la morte ci portasse con sé!

Il coro delle parenti

Ah che pietà della carne
cristiana, della vita nostra, 4
di tutta la gente che nasce
dolora trapassa e non sa!

Ornella

Silenzio! Silenzio! S'è alzata,
cammina, ora viene alla soglia.

27 Sopra «Sorella» una parola a matita, illeggibile.

Il coro delle lamentatrici

Candia della Leonessa,
dove vai? Chi t'ha chiamata?
Sigillata è la tua bocca,
il tuo piede è catenato.
Lasci dietro a te la morte
e t'imbatti nel peccato!
Unque vai, unque ti volti
il cammino è disperato.

5

Ahi, ahi, cenere misera, ahi, vedova,
ahi madre! Iesu Iesu, pietà!

De profundis clamavi ad te, Domine.

La madre apparirà su la soglia. Le figlie
faranno l'atto di sostenerla, trepidando.
Ella le guarderà attonita.

Ornella

Mamma, fa cuore. Siamo qui con te.
Alla prova più trista Iddio ti chiama.

Candia della Leonessa

È d'una tela viense tanta trama
e d'una fonte viense tanto fiume
e d'una quercia viense tante rame
e d'una madre tante creature!

6

Il coro delle parenti²⁸

Gesù Gesù, che non esca di senno!
Miserere di lei, Vergine santa!

Le tre sorelle

Sventura nostra! Maledette siamo
da Dio. Siamo rimaste sole in terra!

Candia

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,
or è trentatre giorni, e non lo trovo!

7

²⁸ Una graffa a sinistra unisce il coro delle parenti al canto delle tre sorelle che segue (= concertato).

L'hai tu veduto, l'hai tu riscontrato?
— Io sul Monte Calvario l'ho lasciato,
i' l'ho lasciato sul monte distante,
l'ho lasciato con lacrime e con sangue.

Il coro delle parenti

O Madonna del Santo Venardì
miserere di lei. Ora pro nobis.

Le donne del parentado s'inginocchieran_
no, pregando.

Candia

8

Ecco e la Madre si mette in cammino,
viene alla vista del suo dolce figlio.
— Madre, portato avessi un sorso d'acqua!
— Figlio, non so né strada né fontana;
ma se la testa un poco puoi chinare
una goccia di latte io ti vo' dare;
e, se latte non esce, tanto spremo
che tutta la mia vita esce dal seno...

Si udrà di lontano, nella profondità della
valle, il rullo del tamburo allentato che
conduce il corteo funebre.

Splendore

Mamma chi parla in te? Chi senti tu
dentro parlarti, dentro le tue viscere?

Il coro delle parenti

9

Miserere di lei. Ora pro nobis.

Le donne si leveranno e si aduneranno
sotto il noce a guatare verso il sentiero.

Ornella, a gran voce

Madre, ora viene Aligi, viene Aligi
a pigliar perdonanza dal tuo cuore
a bere la tazza del consòlo
dalle tue mani. Svégliati e sta forte.

Le figlie sosterranno la madre demente
e la ricondurranno sotto il portico. Si

udrà la marcia funebre avvicinarsi,²⁹
 mentre sul ritmo doglioso si svolgerà 10
 sommessamente il coro delle donne adunate.

Il coro delle parenti

Ahi, che destino amaro! O Dio, che schianto!
 Grande il misfatto, grande la tortura.
 E il male che verrà, chi lo misura?
 Non vi saranno lacrime pel pianto.

Le donne si ritrarranno verso il portico.
 Si farà gran silenzio.

La voce di Jona

O vedova di Lazaro di Roio,
 o gente della casa sciagurata,
 all'erta, all'erta! Viene il Penitente. 11

Sul ritmo della marcia funebre irrompe
 di nuovo la lamentazione delle prèfiche
 selvagge, ricomincia il coro delle
 parenti, trèmola il canto verginale
 delle tre sorelle intorno alla madre
 muta e immobile.

Il coro delle lamentatrici

Figlio Aligi, figlio Aligi,
 che hai fatto? che hai fatto?
 Chi è questo insanguinato?
 Chi l'ha corco sopra il sasso?
 È venuta l'ora tua. 12
 Nero il vino del trapasso!
 Mano mozza, morte infame,
 mano mozza, corda e sacco!

²⁹ A partire da qui il testo del libretto a stampa (p. 47) risulta modificato. Scompaiono le due righe ulteriori di didascalia e compare subito l'esclamazione di Iona in lontananza («Oh vedova di Lazaro di Roio»), che qui è successiva; segue un lungo coro delle parenti che in questo autografo non compare («Oh che turba di gente viene dietro»), concluso da una didascalia molto lunga per l'arrivo in scena di Iona e Aligi («Apparirà l'alta statura di Iona [...] verso il morituro», p. 47). Anche i successivi versi delle parenti («Ahi, che destino amaro!») nel libretto a stampa risultano modificati, nelle parole e nella metrica. Tutto il passo ha conosciuto evidentemente un'elaborazione successiva.

Ahi, ahi! Figlio di Lazaro, Lazaro
è morto, ahi ahi, ucciso da te!

Libera, Domine, animam servi tui.

Le tre sorelle

Madre, che fai? Non ci conosci più?
Donàmogli commiato, a lui che parte.
E poi ci colcheremo, tutte in pace,
a fianco a fianco, nel letto di giù.

Apparirà l'alta statura di Jona con 13
Lo stendardo funereo. Dietro di lui verrà
Il parricida, si accalcherà la turba.
(Vedi il volume per la didascalia pag. 144)³⁰

Iona di Midia

Trist'a te, Candia della Leonessa.
Or t'abbiamo condotto il Penitente
perché da te la tazza del consòlo
riceva, prima di piombar nel gorgo.³¹

Escito egli è dalle viscere tue.
T'è concesso alzargli il velo nero,
accostargli alla bocca il beveraggio, 14
ché molto amara sarà la sua morte.

Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

La turba

Christe eleison. Kyrie eleison.

Jona porrà una mano su la spalla di Aligi
per sospingerlo. Il penitente velato farà un
passo verso la madre; poi cadrà su i
ginocchi, di schianto.

30 In rosso le sottolineature nell'autografo.

31 Sotto questo verso si trova un'annotazione aggiunta a matita: «nell'orchestra - tema del supplizio» (segue una parola semicancellata, illeggibile: forse «eterno»).

Aligi 15

Laudato Gesù e Maria!
 Ma voi madre chiamare non più
 m'è dato, non più benedire
 m'è dato, ché la bocca è d'inferno,
 quella che da voi succhiò il latte,
 o la più sventurata di tutte
 le donne che hanno nutrito
 il suo figlio, che gli hanno cantato
 il sonno nella culla e nel grembo,
 oh no, non alzate il mio velo
 non alzate il velo mio nero³²
 che non vi comparisca dinanzi
 la faccia del peccato tremendo!³³

La turba 15 bis

Oh povera, povera! Guarda,
 non piange. Pianger non può.
 Santa Vergine, misericordia!
 Miserere di lei, Jesu Cristo!

Aligi

E voi, voi, non più, creature,
 m'è dato chiamare sorelle,
 né più nominar vostri nomi
 che parvero farvi più belle.
 Né li canterà l'amor vostro 16
 Sotto la finestra al sereno;
 ché niuno vorrà le sorelle
 di Aligi. E ora il miele è veleno!

La turba

Abbine pietà, buono Iddio.
 Miserere, Gesù, miserere!

Aligi

E tu che di spine guanciali

32 Questo verso è aggiunto a matita.

33 Da «o la più sventurata di tutte» a «peccato tremendo» evidenti segni a matita: per i primi quattro versi il declamato di Aligi è contornato da un segno che li comprende; dentro questo e nei successivi tre, i versi sono scansionati tramite righe verticali intermitteni, a indicare la segmentazione della futura parte cantata: cfr. Franchetti 1906, pp. 325-326, da b. 1 dopo [17] a b. 1 dopo [18].

e di rovi avesti lenzuola,
tu hai con Gesù gli sponsali:
per sempre Maria ti consola.

La turba 17
Maria, la mercè non gli manchi.
Mercè per suo grande martòro!
Mettila tra gli Angeli bianchi!
Mettila tra le màrtiri d'oro!

Iona di Midia
Aliḡi, hai detto il tuo dire.
Su, lèvati e andiamo, ch'è tardi.
O Candia, la madre tu sei.
Tu dàgli la tazza, ch'ei beva.

La turba 18
Tu dàgli la tazza, ch'ei beva!
Miserere di lui, miserere!

Ornella presenterà alla madre la ciotola
del vino misturato. Aliḡi si trascinerà
su i ginocchi verso la porta della casa,
e alzerà la voce invocando il defunto.

Aliḡi
Padre, padre, padre mio Lazaro,
odimi. Tu il fiume passasti
con la bara, ed era pesante
più d'un carro di buoi la tua bara,
e fu gettata la pietra 19
nella corrente, e passasti.
Padre, padre, padre mio Lazaro
odimi. Ora io me ne vado
a cercar quella pietra nel fondo,
e dopo io ti vengo a trovare;
e tu mi vieni sopra con l'erpice,
per l'eternità mi dirompi,
per l'eternità mi dilaceri.
Padre mio, fra poco son teco.

La madre camminerà verso di lui, nell'orro_

re. (Vedi la didascalia pag. 152).³⁴ Si udrà
un vocio confuso della gente più discosta
giù pel sentiere.

Iona 20
Suscipe, Domine, servuum tuum.
Kyrie eleison.

La turba
Christe eleison. Kyrie eleison.
Miserere, Deus, miserere.

Nelle profondità della moltitudine scoppie-
ranno grida di furore, rapidamente coprendo
l'implorazione pietosa.

— La figlia di Iorio! La figlia
di Iorio! Mila di Codra!
— È la figlia di Iorio, che viene.
— Largo, largo! Lasciate passare! 21
— Lasciatela, al nome di Dio!

Fendendo la turba, apparirà Mila di Codra
impetuosamente.

Mila di Codra
Madre d'Aligi, sorelle
d'Aligi, sposa, parenti,
stendardiero del Malificio,
popolo giusto, giustizia
di Dio, sono Mila di Codra.
Mi confesso. Datemi ascolto.

Iona di Midia
Silenzio! Silenzio! Lasciate
che parli, al nome di Dio! 22

Mila
Aligi, figliuolo di Lazaro,
è innocente. Commesso non ha

34 La frase tra parentesi è scritta in inchiostro rosso e poi parzialmente soprascritta in nero e sottolineata in nero.

parricidio. Ma sì, il suo padre
ucciso da me fu con l'asce.

Aligi - Mila, innanzi a Dio tu ne menti!³⁵

La turba

Alle fiamme! Alle fiamme! Su, Iona,
dàccela, che noi la bruciamo.
Alla catasta la maga!
Alla stessa ora periscano!

Mila

23

Mi confesso e mi pento. Non voglio
che l'innocente perisca.
Voglio il castigo e sia grande!³⁶

Il coro delle parenti

Laudato Gesù che fa luce!³⁷

Mila

Aligi, perdonata da te
Non sarò se pure da Dio!
Ma debbo scoprir la mia frode.
Aligi, lavorasti nel ceppo³⁸
ah misero te, co' tuoi ferri
l'effigie dell'Angelo malo.
E lasciasti l'asce nel ceppo.³⁹
Ora uditemi, gente di Dio.

24

Una grande potenza venuta
era in me sopra lui vincolato.
Quasi notte faceva nel luogo
maligno. Imbestiato il suo padre
presa m'avea pe' capegli
e mi trascinava furente.

35 Questa battuta di Aligi è inserita nel testo a matita.

36 Questi tre versi di Mila non compariranno nel libretto a stampa.

37 Neanche questo verso delle parenti compare nel libretto a stampa.

38 Prima di questo verso nel libretto a stampa ne compaiono altri due («Ornella, né tu mi guardare | così come fai. Ch'io sia sola!»).

39 Sotto questo verso, a sinistra, compare l'indicazione «Coro», scritta a matita: sarà una delle pagine aggiunte (riportate qui nel paragrafo successivo).

Ei sopraggiunse e su noi
 si gettò per difendere me.
 Rapidamente brandii
 l'asce, nell'ombra, colpii,
 forte colpii, fino a morte. 25
 Sul colpo gridai: «L'hai ucciso!»
 Al figlio gridai: «L'hai ucciso!»
 Parricida lo fece il mio grido
 Nell'anima sua ch'era schiava.
 «L'ho ucciso!» rispose; nel sangue
 tramortì, più altro non seppe.

Candia con ambe le braccia, scossa da
 un fremito quasi di belva, afferrerà il figlio
 ridivenuto suo. Da lui si distaccherà,
 con violenza selvaggia si avanzerà verso
 la nemica. Ma le figlie la tratterranno.
 Ella parrà nuovamente svanirsi, guardando
 il figlio ebro ed estraneo.⁴⁰

«Concertato» 26

Il coro delle parenti
 Lasciatela! Lasciala, Ornella!
 Che il cuore le strappi, che il cuore
 le mangi! Cuore per cuore!
 Lasciatela, che se la metta
 sotto i piedi, che la calpesti
 che col calcagno le schiacci
 tempia e tempia, i denti le sgrani.
 Iona, Iona, Aligi è innocente.

Iona darà a taluno di sua gente lo 27
 stendardo, e s'avanzerà verso Aligi per
 toglierli le ritorte. Libero dalle ritorte
 i polsi, libero dal velo nero il capo, Aligi
 tenderà le mani verso Mila in atto
 di maledizione, cadendo fra le braccia
 della madre, preso dalla vertigine, e
 le maggiori sorelle e le donne del paren_

40 Parola semicancellata (macchia d'inchiostro). Parte da questo punto il lungo inserto di dieci pagine prodotto qui nel paragrafo VI.

tado gli saranno intorno.⁴¹ Iona metterà
le ritorte a Mila di Codra che gli tenderà
i polsi. La testa le coprirà col velo nero.
Poi, ripreso lo stendardo del Malificio, so-
spingerà la vittima verso la turba.

Iona

28

Popolo giusto, ti do
nelle mani Mila di Codra,
perché tu giustizia ne faccia
e tu ne disperda la cenere.

Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

La turba

Christe eleison. Kyrie eleison.
Alle fiamme alle fiamme la figlia
di Iorio! La figlia di Iorio
alla catasta, all'inferno!

Dalla violenza vorticosa della moltitu-
dine Mila sarà tratta su per l'altu-
ra onde già discese il corteo funebre
col Penitente. Alta su l'ondeggiamen-
to dell'ira, ella apparirà per alcuni
istanti sul vertice percossa dai fuochi
del tramonto autunnale come dai ri-
flessi del rogo, prima di scendere nel-
l'ombra della china opposta. Allora
Ornella, rivolta a lei, la chiamerà
a gran voce sopra il clamore
furente.

29

Ornella

30

Mila, Mila, sorella in Gesù
il Paradiso è per te!

Mila

La fiamma è bella! La fiamma è bella!

41 Da questo punto, dopo la lunga variante, riprende il testo che comparirà anche nel libretto a stampa (p. 55).

Explicit Tragoedia

V. Versi aggiunti per Iona e il popolo (III atto)

Carta non numerata, accolta nel libretto definitivo. È da collocare, come si è detto, all'inizio di p. 24 dell'autografo (dopo «L'effigie dell'angelo malo»): si veda il libretto a stampa, p. 52.

Iona di Midia

Recede ergo...

Iona e il popolo, segnandosi

... in nomine Patris et Filii et
Spiritus sancti. Amen.

VI. Parte aggiunta nel concertato finale del III atto

Si tratta di dieci carte non numerate. Vanno idealmente collocate, come abbiamo visto in precedenza, tra la pagina 25 e la 26 dell'autografo; le didascalie delle pagine 25 e 26 subiranno pertanto, nel libretto definitivo, spostamenti, aggiunte e piccole varianti richieste dall'inserzione. Si veda il libretto a stampa alle pp. 52-54.

I.° Semicoro

[1]

Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!
Iddio tolse l'infamia da noi.
La vergogna non è sopra noi.
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!

II. Semicoro

Alle fiamme, alle fiamme la maga!
O sortiera, e pigliamo il tuo capo!
Il pastore è innocente. Sia sciolto,
liberato, renduto alla madre!

E tu, Candia, tu strappale il cuore,
tu mangiale il cuore, alla strega!

Voi⁴² lasciatela. Cuore per cuore!
Su, lasciatela! Sangue per sangue!

Su, lasciatela, che la calpesti, [2]⁴³
che sotto le calcagna le schiacci
tempia e tempia, che i denti le sgrani!
Alle fiamme la maga, alle fiamme!

La turba [3]⁴⁴
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!
L'infamia è tolta da noi.
La macchia non è sopra a noi.
Alle fiamme, alle fiamme la maga!
Alla catasta la strega!
O Iona di Midia, odi il popolo.
Iona, Iona, Aligi è innocente.
Lode a Dio! Gloria a Dio! Gloria Patri!

Mila [4]
Sì, sì, popolo giusto, sì, popolo
di Dio, piglia vendetta su me.
E l'Angelo apostatico mettilo
nella catasta con me,
che faccia la fiamma per ardermi,
che si consumi con me.

Aligi [5]
Oh voce di promessa e di menzogna!
Come dolce piangevi e sorridevi,
Mila, sola con l'erbe e con le nevi,
chinata al ploro della mia zampogna!

Deh fate ch'io non l'abbia udita mai!
Spegnete il sole in me della sua faccia!
Toglietemi dall'anima ogni traccia.
Non udii, non credetti, non sperai.

42 Parola corretta su un precedente «Lor» (?).

43 Al posto della numerazione il segno II (?) in questo punto.

44 Questa carta non risulta accolta nel libretto a stampa.

O ch'io muoia, non veda io più la stella!
Sì, tu toglimi, Iona, le ritorte,
che maledirla io possa oltre la morte.
Ma non l'ardete, no: la fiamma è bella!

Mila, sconvolta dal soffio del ricordo [6]
che passa nel lamento di Aligi, sentirà
vacillare il suo coraggio.

Mila

Anima, anima mia, non mi tremare!
O cuore, ecco la fine d'ogni affanno.
Pace! Quei fiori non rifioriranno,
ch'io porto chiusi nello scapolare.

Ma colpita dall'imprecazione di Aligi si
volgerà bianca di dolore e di terrore.

Aligi, no! Non rinnegarmi... Ah taci! [7]⁴⁵
Non puoi, non devi. No, non maledire!
Per te palpiterà fin nelle spire
della fiamma il mio cuore, fin nelle braci.⁴⁶

Aligi, no! Tu non puoi, tu non puoi! [8]
Mi calpestino tutti, ma tu no!
Non rinnegarmi, Aligi! Morirò...
Ah, l'orrore di me negli occhi tuoi!

Ornella [9]⁴⁷
È l'ebbrezza del tristo beverage.
Ei non ode, non vede, non comprende.
O Mila, io guardo l'amor tuo che splende
tutto levato in cima al tuo coraggio!

45 Questi versi sono disposti in orizzontale nella pagina.

46 Nel libretto a stampa (p. 54) il verso suona «della fiamma il mio cuore, fin su le braci»: non torna comunque sul piano metrico. Nello spartito, né questo né il precedente compagno e si va ai seguenti di p. [8] («Aligi, no!... Tu non puoi,... tu non puoi. | Mi calpestino tutti,... ma tu no!»). Cfr. le pp. 360-361 dello spartito.

47 Nell'autografo la carta succede alla numero [6], ma si è preferito seguire l'ordine che compare nel libretto a stampa, per agevolare il confronto. L'ordine non ha del resto importanza sul piano della resa musicale, poiché si tratta di un concertato.

O sorella in Gesù, quel che ti dissi
su la montagna è sempre nel cuor mio.
Io ti son testimone innanzi a Dio.
Nell'anima tua pura ho gli occhi fissi.

Favetta e Splendore

[10]

Madre, madre, ti torna. Fa cuore.
O madre, perché tremi ancora?
Perduto l'avevi, il tuo figlio,
perduto il fratel nostro caro.
Ed ecco ci torna, ecco è salvo.
E l'Angelo suo là nel ceppo
più non ha la macchia di sangue
ma ti guarda e dice: «È innocente».⁴⁸

VI. Prova di versi per Candia

Carta unica non numerata. Non compare nel libretto a stampa.

Candia

È vero, è vero. Con le foglie trite
fu ristagnato il sangue che colava.
«Figlio Aligi», gli disse «figlio Aligi,
lascia la falce e prenditi la mazza,
fatti pastore e va su la montagna».
E fu guardato il suo comandamento.
Ma il figlio mio dormì settecent'anni.
Non si ricorda più della sua culla!

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 1, 1882-1888. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria

⁴⁸ Da questo punto si continua con p. 26 dell'autografo (corrispondente all'inizio di p. 55 nel libretto a stampa).

- Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. Edizione diretta da Luciano Anceschi. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Antongini, Tom (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Verona: A. Mondadori.
- Basso, Alberto (dir.) (1996). *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, vol. 2, *Gli italiani all'estero: L'opera in Italia e in Francia*. Torino: UTET.
- Beghelli, Marco (2008). «Ricognizione su *Gigliola* di Pizzetti». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 357-416.
- Bernardoni, Virgilio (2008). «Il *Sogno dannunziano* di Malipiero». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 301-318.
- Bertazzoli Raffaella (a cura di) (2004). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Edizione critica. [Gardone Riviera], Il Vittoriale degli italiani.
- Biggi, Maria Ida (2008). «Scenografie operistiche dannunziane». *Chigiana*, 1, pp. 253-269.
- Cattelan, Paolo (2000). *Il sogno dannunziano ovvero come sbarazzarsene? Ariete, Bonaventura e il teatro di Malipiero*. In: Id. (a cura di), *Malipiero Maderna 1973-1993*. Firenze, Olschki, pp. 25-85.
- Cellucci Marcone, Silvana (1972). *D'Annunzio e la musica*. L'Aquila: Japandre.
- Cimini, Mario (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Gabriele et al.: La crociera della «Fantasia»: Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, Venezia: Marsilio.
- D'Annunzio, Gabriele (1906). *La figlia di Iorio: Tragedia pastorale*. Musica di Alberto Franchetti. Milano: G. Ricordi & C.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Con un avvertimento di Renato Simoni. Milano: A. Mondadori.

- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 2. Milano: A. Mondadori.
- De Santis, Mila (2008). «Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 244-251.
- Erkens, Richard (2011). *Alberto Franchetti: Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Franchetti, Alberto (1906). *La figlia di Iorio: Tragedia pastorale*. Libretto di Gabriele d'Annunzio. Milano: G. Ricordi & C.
- Gibellini, Pietro (1986). «Introduzione». In: D'Annunzio, Gabriele, *Fedra*. Introduzione, bibliografia e note di Pietro Gibellini. Milano: A. Mondadori, pp. 7-40.
- Gibellini, Pietro (1989). «Fedra da Euripide a d'Annunzio». *Quaderni dannunziani*, 5-6, pp. 99-116.
- Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di) (2008). *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki.
- Imbriani Maria Teresa (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: La fiaccola sotto il moggio*. Edizione critica. [Gardone Riviera], Il Vittoriale degli italiani.
- Laederich, Alexandra (2008). «L'étrange destin de *La ville morte* de Nadia Boulanger et Raoul Pugno». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 183-199.
- Maehder, Jürgen (1988). «The origins of Italian *Literaturoper*: *Guglielmo Ratcliff*, *La figlia di Iorio*, *Parisina*, and *Francesca da Rimini*». In: Groos, Arthur; Parker, Roger (ed.), *Reading opera*. Princeton (NJ): Princeton University Press, pp. 92-128.
- Mariano, Emilio (1978). «Il teatro di d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 11, settembre-ottobre, pp. 5-35.
- Mariano, Emilio ([1988]). *Gabriele d'Annunzio, Riccardo Zandonai: «Francesca da Rimini»*. [Trento], Società di studi trentini di scienze storiche.
- Mellace, Raffaele (2008). «Prolegomeni a una lettura della *Nave*: Una collaborazione tra d'Annunzio, Montemezzi e Tito Ricordi». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 417-453.
- Minardi Gian Paolo (a cura di) (2006). *Pizzetti oggi = Atti del convegno* (Parma, 21-22 dicembre 2002). Parma: Teatro Regio.
- Müller, Reto; Gier Albert (hrsgb.) (2010). *Rossini und das Libretto: Tagungsband*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

- Nicolodi, Fiamma (a cura di) (1980). *Musica italiana del primo Novecento: La generazione dell'80 = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio - 14 giugno 1980). Firenze, Coppini.
- Piccardi, Carlo (2006-2007). «Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata: Incunaboli della coralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 81, pp. 19-59; 82, pp. 25-69.
- Pupino, Angelo R. (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
- Sala, Emilio (2003). «Alla ricerca d'un nuovo *mélodrame*». In: Id. (a cura di), *Suoni di scena: Da Shakespeare a d'Annunzio*. Rimini: Raffaelli, pp. 54-62.
- Sala, Emilio (2008). «Musiche di scena e drammaturgia musicale. Ancora sulla *Pisanelle* (1913)». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 319-344.
- Sansone, Matteo (2008). «*La figlia di Iorio* di d'Annunzio-Franchetti e due libretti verghiani (*La lupa* e *Il mistero*)». In: Guarnieri, Adriana; Nicolodi, Fiamma; Orselli Cesare (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, pp. 271-300.
- Santoli, Carlo (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst: La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de «La Pisanelle» et de «Phèdre» à travers «Cabiria»*. Paris: PUPS.
- Sanvitale, Francesco (1996). *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*. Con la collaborazione di Andreina Manzo. Torino: EDT.
- Sanvitale, Francesco (a cura di) (2002). *La romanza italiana da salotto*. Torino: EDT; Ortona: Istituto Nazionale Tostiano, 2002.
- Simeone, Aldo (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele; Puccini, Giacomo: Il carteggio recuperato: 1894-1922*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Tatti, Mariasilvia (a cura di) (2005). *Dal libro al libretto: La letteratura per musica dal '700 al '900 = Atti dell'Incontro di studi* (Roma, 3-4 giugno 2003). Roma: Bulzoni.
- Tosti, Francesco Paolo (1990). *Romanze su testi di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Ricordi.

«Impones plagiaro pudorem»

D'Annunzio romanziere e l'*affaire des plagiats*

Maria Rosa Giacon

Abstract During d'Annunzio's lifetime, a controversy arose concerning his alleged drawing from other literary sources – sources which he transformed in his writings through his own lyricism. Following the publication of d'Annunzio's novel *L'innocente* (*The intruder*), Enrico Thovez instigated the so-called *affaire des plagiats*, in response to which critics such as Benedetto Croce took d'Annunzio's part. By borrowing from French Symbolists and Russian writers, d'Annunzio wished to abandon 19th century realism so as to reflect *fin de siècle* irrationalism and spiritualism, but he proved unsuccessful in setting up an innovative narrative system. Apparently being more a poet than a novelist, d'Annunzio let the functions of poetry dictate narrative strategy; thus, another literary genre, the *roman-poème*, was founded.

On peut dérober à la façon des abeilles, sans faire tort à personne, [...] mais le vol de la fourmi qui enlève le grain entier, ne doit jamais être imité [Lamothe-le-Vayer, cit. in Nodier 1812, p. 4].

Citando il Lamothe-le-Vayer, Charles Nodier sapeva fin troppo bene come accanto alle api di virgiliana e senecana memoria¹ sempre vi fossero state le formiche, ladre di versi, come di schiavi e d'altro...² Autore di un importante trattato sulla *littérature palimpsestueuse* e poderosa formica egli stesso, questo predatore di Jan Potocki e di molti ancora³ in realtà

1 La 'correzione' del Lamothe-le-Vayer al passo di Seneca muove da un celebre luogo delle *Epistulae morales ad Lucilium*, 84.3, memore, a sua volta, delle *Georgiche* virgiliane (4.163-164): «Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, | liquentia mella | stipant et dulci distendunt nectare cellas»: similitudine che, com'è noto, sarà cara a Petrarca e, anche per questa via, al Rinascimento.

2 Altri celebri luoghi della letteratura classica. Si veda specialmente Mart. 1.52, in cui il furto dei versi è equiparato a una sottrazione illecita del patrimonio, come nel caso del diritto di proprietà esercitato su d'uno schiavo: «Commendo tibi, Quintiane, nostros - | nostros dicere si tamen libellos | possum, quos recitat tuus poeta -: | si de servitio gravi queruntur, | adsertor venias satisque praestes, | et, cum se dominum vocabit ille, | dicas esse meos manaque missos. | Hoc si terque quaterque clamitaris, | impones plagiaro pudorem».

3 I plagi pirateschi del Nodier si trovano ben illustrati in Sangsue 1989, pp. 96-98; oppure, più di recente, si veda la ricca ricostruzione di Jeandillou 2003. Si aggiungerà che questa

tentava di accordare le forme di arte allusiva fedeli al valore formativo dell'*imitatio*, care all'antichità,⁴ con l'irripetibile originalità dell'opera d'arte celebrata dalla nuova temperie romantica. Del resto fare un po' di chiarezza teorica, oltre che giusta esigenza di principio, rappresentava una fondata necessità d'ordine pratico, dal momento che il XIX secolo, con la moltiplicazione su scala industriale delle opere dell'ingegno, una diffusione senza precedenti del pubblico dei lettori e la mancanza d'una legislazione internazionale a tutela degli autori e degli stessi editori, stava allevando e sempre più avrebbe allevato un numero preoccupante di robuste sollevatrici di *grains*. I *repêchages* giocati fra citazione e rielaborazione personale, il naturale commisurarsi e reciproco arricchirsi dei materiali lungo l'asse della tradizione, quel suggerire i fiori adatti a riempire di «dolce nettare le celle» della letteratura, nei quali classicismo antico e moderno s'erano ripetutamente riconosciuti, cedettero a sempre più numerosi casi di pirateria ai danni del diritto d'autore nel suo complesso patrimoniale, ovvero nel suo *corpus mechanicum*, o contraffazione, e alla pari *mysticum*, o plagio, in cui ciò di cui ci si appropria è «la immaterialità della creazione intellettuale».⁵ E se ancora ai giorni nostri l'individuazione del concetto di 'plagio' non è del tutto risolta neppure in sede giuridica, perché *ambigua* è la linea di separazione *between plagiarism and mere influence*⁶ o perché, anche, il plagiatario recherebbe offesa

poderosa *fourmi* aveva invitato ad astenersi dal plagiare i contemporanei rammentando un altro passo del Lamothe-le-Vayer, «qui dit dans une de ses lettres [...] "Prendre des anciens et faire son profit de ce qu'ils ont écrit, c'est comme pirater au-delà de la ligne; mais voler ceux de son siècle, en s'appropriant leurs pensées et leurs productions, c'est tirer la laine au coin des rues, c'est ôter les manteaux sur le Pont-Neuf» (Nodier 1812, pp. 3-4). In effetti, nel caso del *Manoscritto trovato a Saragozza*, rapacemente trasposto dal letterato francese nei suoi *Infernaliana*, la vittima del plagio era sì strettamente coeva, ma, oltre che poco nota, di un altro paese e, ai tempi del Nodier, affatto inesistente la tutela dei diritti d'autore, specie nel caso d'uno straniero. Cfr. il seguito del testo.

4 Sempre di gran fascino e proprietà risuona la definizione che di 'arte allusiva' dette già nel 1942 Giorgio Pasquali: «La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata [...] in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (1968, 2, p. 275).

5 Aveva detto benissimo già la Algardi: «Il riconoscimento del diritto di autore costituisce un capitolo della storia del diritto piuttosto recente, per comprendere il quale bisogna tener presenti due distinzioni: quella tra *corpus mechanicum* e *corpus mysticum* dell'opera [...], ossia tra la sua esistenza come oggetto materiale e la immaterialità della creazione intellettuale, e quella tra diritti così detti morali e diritti patrimoniali, ossia i diritti di tutela della personalità dell'autore in quanto tale e i diritti di utilizzazione economica dell'opera che possono spettare a persona diversa dell'autore» (1978, p. 4).

6 *The fuzzy line between plagiarism and 'mere influence'* è il titolo d'un paragrafo dedicato

non tanto alla legge, quanto al corpo sociale;⁷ se oggi, anzi, il problema si è addirittura per certi aspetti complicato con l'avvento della fruizione *open access* e del *file sharing* in rete,⁸ tuttavia tra il finire dell'Ottocento e l'ingresso nel nuovo secolo la diffusione di plagio e contraffazione doveva essere addirittura allarmante, essendo la disciplina a tutela dei diritti dell'autore interamente *in fieri*, e drammatica, pertanto, la necessità di sottoporre a definizione il concetto di appropriazione lecita e illecita.⁹

Mentre, allora, da Parigi a Vevey a Berlino, si stanno celebrando o per celebrare i primi Congressi internazionali per la tutela delle opere letterarie e artistiche,¹⁰ il dibattito appare in pieno corso, in sede giuridica come fra gli uomini di cultura. In Italia, ad esempio, significativa è l'attenzione con cui l'intellettualità guarda non solo al termine visibile e materiale, ma anche e soprattutto a quello immateriale, che lega indissolubilmente l'opera al suo autore. Tuttavia in una nazione come la nostra, dall'unificazione recentissima e ancor priva del supporto d'una cultura comune, maturata nel concretere delle esigenze collettive, simile istanza poteva facilmente degenerare nella diatriba personale, in polemica violenta, in un *J'accuse* a suo modo coraggioso, che non si ritraeva dinnanzi a bersagli conclamati e

a questo tema da Green 2002, pregevole studio sulla complessità del concetto di plagio, la casistica di tale fenomeno e le sue relative implicazioni dal punto di vista giuridico.

7 Non risultando, quindi, direttamente punibile: «Again and again, plagiarists are referred to as 'thieves' or 'criminals' and plagiarism as a 'crime', 'stealing', 'robbery', 'piracy', or 'larceny' [...] Yet, despite such talk, the fact is that *no plagiarist has ever been prosecuted for theft* [...] We might well wonder: [...] Does *plagiarism* satisfy the legal definition of theft, and, if so, why isn't persecuted?». In realtà, conclude lo studioso, «Plagiarism itself is a complex and interesting concept, one that lies at the very foundation of academic and literary culture [...] a subject that continues to excite passions and evoke puzzlement. Because *it is not, strictly speaking, a legal concept*, it has mostly been ignored by legal commentators» (Green 2002, pp. 169-171; corsivo nostro).

8 In quanto pratiche di fruizione-riproduzione rivendicanti un sistema di norme a sé, diverso dallo standard del *copyright*. Molti gli studi anche italiani sull'argomento, che però, comprensibilmente, gode d'una tradizione d'indagine assai più collaudata negli U.S.A. Si veda, ad esempio, l'importante raccolta ad opera di Yu 2006, entro la quale cfr. almeno il notabile contributo di M.F. Schultz.

9 Sicuro segno d'interesse per il problema è l'infittirsi degli studi giuridici, di trattati e registi esplicativi sui diritti d'autore nell'arco del secondo Ottocento. Numerosi in special modo, e particolarmente attenti a ribadire l'importanza delle opere dell'intelligenza nel quadro della società moderna, gli apporti dei giuristi francesi, come quelli di Augustin-Charles Rénaud, Edouard Calmels, Etienne Blanc, Jules Delalain e soprattutto Eugène Pouillet, autore fra le varie cose del *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation* (1879), che farà scuola in tutta Europa.

10 L'ingresso del nuovo secolo vedrà infatti il celebrarsi dei primi Congressi internazionali degli Autori (Parigi 1900, Vevey 1901, Berlino 1908), mentre già al 1886 risalivano i primi lavori della Convenzione di Berna, sui cui fondamenti e ripetute revisioni sarebbe sorta l'Unione Internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche. Per una ricostruzione dettagliata, che ha il pregio d'essere stesa da un coevo, si veda Petit 1911.

superbi, ma criticamente poco avvertito; non sempre capace di discernere la disonestà intellettuale dell'asportazione passiva dall'intervento personalizzante, che trascende la pur inequivoca evidenza del prelievo in un'opera di originale re-invenzione. Tali gli accenti, dunque, che spesso informarono l'opera di uomini di legge cultori di lettere e d'arti, o di appassionati bibliofili autori d'impetosi registi, di saggisti e di critici militanti - espertissimi arcieri muniti di frecce al curaro e di quant'altri veleni contro *voleurs* piccoli e grandi. Così Domenico Giuriati, «venuto nel convincimento che ai tempi nostri il plagio sia cresciuto tanto per la diffusione quanto per la malizia», s'ingegnò con commendabile sdegno «di rintracciarne la origine e i caratteri sì da indurre se abbia sorgenti profonde o il guasto dell'epidermide sia cicatrizzabile con l'acqua borica» (Giuriati 1903, p. VII); il barone Alberto Lombroso, nella sua ardentissima foga, non esitò ad accusare di plagio... Stendhal;¹¹ e, già sullo scorcio del secolo, Enrico Thovez ingaggiava un inesausto duello con il «superplagiario degli Abruzzi, d'Italia, e forse d'Europa» Gabriele d'Annunzio (Giuriati 1903, p. 22).¹²

Com'è noto, a dar fuoco alle polveri dell'*affaire* dannunziana sarebbero state alcune pagine dell'*Innocente*, contenenti visibili riprese dai *Contes* di Maupassant, benché fin dai primi anni ottanta non fosse sfuggita alla critica la lezione del realismo e del naturalismo francesi lievitante all'interno delle novelle del giovanissimo pescarese: se già nel 1882 Ugo Fleres insisteva sulla vicinanza dei 'bozzetti' di *Terra vergine* alla zoliana *Faute dell'abbé Mouret*,¹³ nell'84 Guido Mazzoni avrebbe rilevato nel *Libro delle*

11 «Il più spudorato plagiario di tutte le letterature è per certo Enrico Beyle [...] Iniziò male le sue pubblicazioni, ché ciò avvenne con un plagio» (Lombroso 1902, p. 9).

12 Richiamo ad Enrico Thovez condito d'ironia, che darà subito modo al Giuriati di ricostruire l'inchiesta, aperta presso l'*intelligentsia* italiana dal «Capitan Cortese», se d'Annunzio fosse o non fosse un plagiario e se, in ogni caso, l'arte sua ne avesse sofferto: «Allorquando Enrico Thovez diede fuori la scoperta per cui Gabriele d'Annunzio venne proclamato il superplagiario degli Abruzzi, d'Italia, e forse d'Europa, una effemeride di Milano, il *Capitan Cortese*, immaginò di contrapporre al plebiscito un senatus-consulto. E mandò ad una quantità d'*intelligenti* (così li chiamò) una circolare che li invitava a rispondere alla seguente, assai suggestiva, interpellanza: "potranno le accuse mosse a D'Annunzio intaccare il valore della sua grande produzione, e potendolo, fino a qual punto?". Il verdetto affermativo venne pronunciato soltanto da cinque scrittori, poiché «la massa del Senato, cioè gli altri ventiquattro, votarono risolutamente la negativa». In tutto ciò il Thovez non avrebbe certo fatto una bella figura: tra quei ventiquattro vi fu addirittura chi «disse che se i plagi vi sono la colpa è di Thovez, il quale ha fatto male a rilevarli»; chi, come Ugo Ojetti, lo accusò di «pettegola inchiesta poliziesca» condotta al fine d'«insinuare per una volta tanto il suo nomuccio su qualche giornale di Francia e d'Italia»; chi, come Diego Angeli, vide nella denuncia di quel critico, prima d'allora d'oscura fama, un atto d'invidia bell'e buona, oltre che un mezzo per far parlare di sé; sino alla profezia di Luciano Zùccoli: «fra dieci anni la requisitoria del signor Thovez sarà nota solo ai topi di biblioteca, e i romanzi e i versi del D'Annunzio correranno ancora per le mani di tutti gli artisti e degli intelligenti di cose squisite» (Giuriati 1903, pp. 22-25).

13 «Frà Lucerta è il personaggio se non più vivo, almeno più sviluppato. Ha qualcosa dell'*abbé Mouret*, meno meandri nell'intelletto ascetico, più energia nella fibra campestre.

vergini un travaso in «istile lirico» anche dalla *Curée* e dall'*Assommoir*,¹⁴ individuando in seguito, per il *San Pantaleone* (1886), l'innesto, accanto alla componente zoliana, di quella flaubertiana, ora da *Salammbô* ora da *Un cœur simple*.¹⁵ L'elenco di simili riscontri potrebbe continuare, ma qui piuttosto conta osservare che l'evidenza della lezione transalpina non aveva di certo ancora ingenerato l'accusa di 'furto' plagiatario, bensì il rilievo di un'imitazione talvolta eccessiva, di un tirocinio troppo fedele condotto alla scuola dei grandi francesi. Le critiche, dunque, venivano semmai sul fronte dello stile, ritenuto improprio e infelice in rapporto alla norma della lingua italiana. Così osservava il Mazzoni a proposito delle *Vergini*:

l'abuso de' sinonimi, i suoni incalzanti e insistenti per dar così quasi la sensazione di ciò che non si riesce a dire, possono a ragione esser biasimati nella lirica contemporanea; nella prosa poi sono difetti di molto maggiori.

Ed era soprattutto la resa ipotattica aggettivale, costruito molto comune nel francese dell'Ottocento, caro al simbolismo quanto al realismo, alle ricercatezze dei Goncourt quanto alle finezze di Flaubert, a dare sui nervi al critico, che infatti per «la prepotenza dell'astratto» dannunziano citava:

La *ventilazione salina* e il *refrigerio fluviale*, la *nitida marmoreità* d'un viso, la *frescura azzurrognola* delle tende, *una bella coronazione di nevi senili* [...] e, peggio ancora, quella *candida clemenza di benedizione cristiana* che si diffondeva sul paese nella domenica delle Palme; tutte queste frasi sono [...] brutte, assai brutte.

E concludeva:

Già, lo strano romanzo della *faute de l'abbé Mouret* vi sta sempre al pensiero leggendo i bozzetti del D'Annunzio, il quale pure non ha letto quel romanzo» (Uriel 1882; cfr. Forcella 1926, p. 201). In realtà, come avrebbe dimostrato Guy Tosi, lo «strano» romanzo di Zola era noto a d'Annunzio sin da *Primo vere* (Tosi 1979, pp. 5-16).

14 Continue «sono veramente», osservava il Mazzoni, «le reminiscenze dello Zola, dai romanzi del quale, più che non dalle sue novelle, traggono queste del d'Annunzio l'origine. È anzi di curioso effetto vedere travasate in istile lirico le vive rappresentazioni della *Curée* e dell'*Assommoir*: chi ben guardi, Giuliana non è altro che l'abate Mouret fatto donna» (1884, cit. da Forcella 1928, p. 54).

15 «Ho ora bisogno di dire che nel volume io preferisco di gran lunga la parte poetica, nella quale il D'A. deriva dal *Salammbô* di Flaubert, a quella prosastica nella quale invece deriva dai romanzi dello Zola? Perché, grattato lo stile, ch'è in sommo grado *idealista*, spesso in questi racconti troverete un autore che, a dispetto dell'indole sua, vorrebbe essere *realista*. Ciò che accadde pure al Flaubert; ma egli aveva più varia potenza» («La Rassegna», 5 (121), 1886, in Forcella 1936, p. 106). Per il Flaubert di *Un cœur simple*, vedi seguito del testo.

Lo Chateaubriand aggiunte alla tavolozza di chi descrive nuovi colori; non piacerebbero nemmeno a lui questi astratti che non dipingono meglio la cosa, ma l'offuscano [Mazzoni 1884, pp. 55-56].

Alla pari, nella composita raccolta del *San Pantaleone* Mazzoni apprezzerà il lirismo alla maniera di *Salammbô*, ma riserverà ben altri accenti agli *Annali d'Anna*, le cui pagine, improntate al disvelamento di patologiche brutture, troppo rivelano il calco di quel linguaggio medico caro al Flaubert di *Un cœur simple*, «onde palesemente derivano questi *Annali*», benché sia da riconoscere che lo scrittore francese «avea meglio saputo guardarsi dal difetto, pure osando anche più».¹⁶ Rilievi, anche questi, denunciati violenza allo spirito della lingua italiana, crudezza d'immagini e contenuti, non altro.

Ben diverso sarà il caso dell'*Innocente*. Uscito nel 1891 a Napoli presso Ferdinando Bideri, ignorato dalla critica e dal pubblico italiani, il romanzo aveva acquistato notorietà grazie alla traduzione di Georges Hérelle, pubblicata nel '93 con titolo *L'Intrus* presso l'importante Calmann-Lévy. Ma fu proprio l'acquisita fama ad attirare su d'Annunzio l'accusa di plagio, a partire in primo luogo dalla Francia, dove gli si rimproverò di aver ripreso con scoperta malagrazia il racconto maupassantiano *La Confession*, in cui un uomo di legge dalla vita esemplare s'era in gioventù macchiato di libericidio, esponendo il bimbo avuto dall'amante¹⁷ alla rigida aria invernale, proprio come farà Tullio Hermil per sbarazzarsi di Raimondo, il figlio adulterino della moglie Giuliana. *Conte du prétoire* incluso nella raccolta del 1885 *Toine*, ma già comparso sul «Figaro» il 10 novembre dell'84, *La Confession* era nota oltralpe connettendosi al tema, là assai dibattuto, dei reati ai danni dei minori, in special modo l'infanticidio. Se ne lamenterà d'Annunzio con Hérelle, definendo «malevolo» un articolo uscito sulla «Liberté»:¹⁸ a sentir lui, non ha letto la novella di Maupassant e neppure ne

16 Perché, si chiedeva il Mazzoni, «rompere [...] brutalmente il sottile velo mistico e spiegare che la beata, tenuta in tanta reverenza dalle suore, era invece una povera epilettica? Bastava aver notati nelle prime pagine i primi assalti del male, perché il lettore capisse poi lo svolgimento del morbo e della santità che ne conseguì; ma parlare della *degradazione intellettuale* e della *imbecillità inerte* [...] guasta la ragione intima degli *Annali* [...] Pochi accenni gittati qua e là come pura e semplice notizia de' fatti sarebbero bastati al lettore per capire la ragione dei fenomeni miracolosi; e il Flaubert nel suo *Un cœur simple*, onde palesemente derivano questi *Annali*, avea meglio saputo guardarsi dal difetto, pure osando anche più» (cit. in Forcella 1936, pp. 106-107).

17 Per poter convolare a nozze con una illibata signorina. Vissuto col segreto del suo crimine orrendo, egli ne depositerà la confessione in una busta sigillata indirizzata ai figli e aperta dal notaio al momento della lettura testamentaria.

18 Questo articolo era comparso «dans la rubrique *A travers champs*, dans le numéro du 12 juillet 1893; signé P.P.»: si veda Tosi 1946, p. 146, in nota.

conosce il volume di appartenenza.¹⁹ L'accusa – assai vicina alla moderna di 'plagio contraffattorio' – doveva bruciargli alquanto, perché era proprio l'uccisione di Raimondo a costituire il nucleo portante del romanzo.²⁰ Tuttavia, come testimonia una lettera a Barbara Leoni del maggio 1891, l'ideazione dell'infanticidio alla base del *Tullio Hermil*, il futuro *Innocente*, sarebbe stata concepita fin dall'anno prima, avendone il poeta riferito all'amante «nella gran sala di Via Gregoriana», ossia nel tardo autunno-inverno del 1890.²¹ *Mens rea*? Assai ambigua, quasi un *lapsus*, è la chiave di lettura che d'Annunzio ci porge quando fa dire a Tullio (che sta architettando la sua strategia delittuosa):

Il lampo che aveva attraversato il mio cervello, quel guizzo di luce sinistra, pareva che avesse illuminato a un tratto uno stato di coscienza preesistente sebbene immerso nell'oscurità, pareva che avesse risvegliato uno strato profondo della mia memoria. Sentivo di *ricordarmi* ma, per quanti sforzi io facessi, non giungevo a rintracciare le origini del ricordo né a scoprirne la natura. Certo, *mi ricordavo*. *Era il ricordo d'una lettura lontana? Avevo trovato descritto in qualche libro un caso analogo?* O qualcuno, un tempo, m'aveva narrato quel caso come occorso nella vita reale? Oppure quel sentimento del *ricordo* era illusorio, non era se non l'effetto d'una associazione d'idee misteriosa? Certo, mi pareva che il *mezzo* mi fosse stato suggerito da

19 Nella lettera datata *Resina*, 20 luglio 1893: «Ho letto su *l'Intrus* un articolo malevolo della *Liberté* [...] Ma, in complesso, è molto stupido. Mi rimprovera gravemente la somiglianza che c'è tra il *modo* adoperato da Tullio per uccidere l'innocente e quello adoperato da un personaggio del Maupassant. Io non conosco quella novella; desidero anzi di sapere in qual volume si trovi, per curiosità. Ma la cosa non ha nessunissima importanza e bisogna essere in mala fede per farne tanto caso» (Cimini 2004, pp. 138-139).

20 In effetti, secondo «una giurisprudenza *recente*», la traslazione di un nucleo creativo centrale (come nell'*Innocente* l'assassinio di Raimondo, appunto) costituirebbe un interessante criterio di riconoscimento del 'plagio contraffattorio' nell'opera letteraria: «il diritto d'autore non tutela solo la forma esterna, ma anche la struttura e la concezione dell'opera [...]. Ecco che nel plagio contraffattorio di un'opera narrativa non è sufficiente che una o più idee sviluppate in un testo trovino collocazione nell'altro, ma deve potersi cogliere una vera e propria trasposizione (copiatura) di quel 'nucleo individualizzante' che caratterizza l'opera come originale, frutto dell'attività creativa dell'autore» (Monari 2005). Per una ricca riflessione sui vari fenomeni di «contraffattura e di 'appropriamento'» in sede letteraria, dalla classicità ai giorni nostri, cfr. Peron, Andreose 2008.

21 Lettera datata «Fr.[ancavilla al Mare], 19 maggio»: «Non posso scriverti a lungo [...] perché sono molto occupato col mio *Tullio Hermil* [...] | Il racconto che scrivo è molto lungo: giungerà, in *cartelle*, a 350. Ed è di un'acutezza straziante. È il racconto dell'*infanticidio*... Ti ricordi? Ti accennai la tela, una sera, a cena, nella gran sala di Via Gregoriana, ai bei tempi, quando tu avevi già negli occhi la promessa delle voluttà d'innanzi al fuoco, su i cuscini di damasco» (Salierno 2008, p. 626). Il riferimento al tardo 1890 si evince dal fatto che appunto in tale periodo d'Annunzio, separatosi dalla moglie Maria d'Hardouin, si trasferiva nello stanzone al n. 5 di Via Gregoriana, si veda Chiara 1981, pp. 69-70.

qualcuno estraneo. Mi pareva che qualcuno a un tratto fosse venuto a togliermi da ogni perplessità dicendomi: «Bisogna che tu faccia così, come fece quell'altro nel tuo caso». Ma chi era *quell'altro*? In qualche modo, certo, io dovevo averlo conosciuto. Ma, per quanti sforzi io facessi, non riuscivo a distaccarlo da me, a rendermelo obiettivo. M'è impossibile definire con esattezza il particolare stato di coscienza in cui mi trovavo. Io avevo la nozione completa d'un fatto in tutti i punti del suo svolgimento, avevo cioè la nozione d'una serie di azioni per cui era passato un uomo nel ridurre ad effetto un dato proposito. Ma quell'uomo, il predecessore, m'era ignoto; e io non potevo associare a quella nozione le immagini relative senza mettere me stesso nel luogo di colui. Io dunque vedevo me stesso compiere quelle speciali azioni già compiute da un altro, imitare la condotta tenuta da un altro in un caso simile al mio. Il sentimento della spontaneità originale mi mancava [Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 603-604; «Era il ricordo... un caso analogo?» corsivo nostro].

Ma, intanto, «chi era *quell'altro*»? Quale lampo aveva «attraversato il [...] cervello» a *lui*, d'Annunzio, oltre che al suo Hermil? Particolarmente numerose, infatti, le letture, sia recenti sia lontane e ben digerite, intervenute a sostanziare l'*inventio* dannunziana all'indomani del *Piacere*, e, checché egli ne scrivesse a Hérèlle, tra queste doveva esserci stata la sconvolgente storia dell'infanticidio maupassantiano. Il biennio '89-90 è infatti il periodo in cui, anche sotto l'influsso di Dostoevskij, d'Annunzio appare estremamente concentrato sulla stesura d'un romanzo o d'un ciclo di romanzi a svolgimento delittuoso. *Mens rea*, allora, o *mens* dimentica? Frode deliberata o un interessante episodio di *cryptomnesia* – fra gli altri, invero, reperibili in d'Annunzio?²² 'Frode, frode', certamente, sarebbe stato il verdetto lanciato da Enrico Thovez sulle colonne della «Gazzetta Letteraria», divenuta, principalmente grazie a lui, l'organo deputato alla denuncia dei 'furti' dannunziani.²³ Nel biennio 1895-1896 il critico produceva i reperti delle sue sistematiche ricognizioni, condotte soprattutto in territorio francese (Flaubert e Maupassant, Banville e Péladan, Baudelai-

22 Cfr. Green: «Why do people plagiarize, and how does plagiarism feel to the plagiarist and to his victims? [...] Indeed, psychologists have described a particular psychological condition – dubbed 'cryptomnesia' – in which people mistakenly believe that they have produced a new idea when they have actually retrieved an old one from memory» (2002, p. 186). Se tale fosse il caso di questo *emprunt* maupassantiano, a episodi di memoria inavvertita potrebbero risalire anche le riprese, confluite nel *Piacere*, da alcuni romanzi di Paul Bourget: cfr. a riguardo il seguito del testo.

23 E da qui anche divenuta, per più d'un ventennio, l'organo ufficiale della 'lotta' contro l'opera stessa di d'Annunzio. In particolare, nel biennio '95-'96 vi si produssero «senza risparmio alcuno: articoli, lettere, epigrammi, persino parodie [...] sui 'plagi' del poeta, ben presto letti e discussi in tutta la penisola» (Mirandola 1970, p. 298).

re e Verlaine), ma anche russo (Tolstoj, Dostoevskij) e americano (Whitman), in una inesausta gragnola di colpi.²⁴ I trofei di queste battute di caccia erano (e sono) in sé affatto puntuali e persuasivi, ma non assolvevano a un doveroso quesito. Ossia, quale necessità avesse questo grande di andar raccattando le briciole del pane degli angeli cadute dalla mensa della letteratura anziché sfornare da sé fragranti pagnotte... Irriducibile 'neghittosità' cerebrale, mente disabituata alla «necessaria ginnastica del creare per sé», dunque «metodo troppo spiccio, in arte», esclameranno, sulla falsariga del Thovez, altri battitori accaniti,²⁵ paghi, con simili formule, di aver svelato (secondo loro) il mistero di un artista che non allora, in tutta la storia del Novecento, si sarebbe caratterizzato per un singolare - non solo abnorme, ma per sua qualità particolarissimo - utilizzo delle fonti. In buona sostanza, l'accusa di plagio finì allora per strangolare ogni sensato interrogativo, che, in quanto tale, fosse volto a far luce sulla pratica dell'arte dannunziana. Il sereno filosofo, che nel 1909 inaugurava sulla «Critica» la rassegna *Reminiscenze e imitazioni* producendovi una fitta serie di reperti dannunziani e invitando i lettori a nuovi apporti, non avrebbe fornito risposte. Era il primo, anzi, a non farlo. Si ricorderanno invero le note proposizioni introduttive alle *Reminiscenze*:

Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova, studiarla nelle sue fonti [...] nella materia che la costituisce, vale, dun-

24 Cfr. gli articoli Thovez 1895, 1896a, 1896b, e soprattutto 1896c, in seguito confluiti in Thovez 1921. Alla *res* furtiva dannunziana era dedicato anche il precedente Thovez 1910, scritto che farà scuola. È qui che invero figurano la definizione di *camaleontismo* (*Il Camaleonte*, pp. 168-183), polemicamente giocata contro il celebre saggio crociano del 1904; la denuncia dell'intenzione «fraudolenta», non attenuata, bensì aggravata dalla grandezza del plagiario (*Il mio e il tuo*, pp. 184-195); l'accusa d'aver inoculato «nelle aride vene della lirica nostra [...] l'infezione dell'impostura e dell'istrionia» (*La truffa del sentimento*, pp. 196-198): tutti principi ripresi e condotti a conseguenze estreme nell'*Antidannunziana* di Lucini.

25 Basti pensare alle accuse - che si vorrebbero al vetriolo e che invece risultano soltanto grottesche - lanciate da Gian Pietro Lucini in *Phaedra e del «Plagio»*, cospicuo regesto delle malefatte di d'Annunzio interno a Lucini 1914, pp. 195-273. Per i luoghi succitati, si veda il grazioso capitoletto *Il cervello di D'Annunzio è neghittoso*: «È ancora lo scolareto, che *bara* col falso bel compito d'italiano, il buon de Titta; rimarrà sempre colui, che, lucrando sulla buona fede e dell'editore e dei lettori, metterà in circolazione, come proprii, prodotti alieni [...]. Egli non potrà mai vincere [...] la piega della facilissima abitudine, la forza di inerzia, che lo ha confitto ad usare un metodo troppo spiccio, in arte [...] e d'Annunzio, così, ha abituato la sua mente a *far senza* della necessaria ginnastica del creare per sé: donde disimpiegata di quella funzione, ne ha atrofizzato l'organo» (pp. 210-211). Tuttavia, dopo aver dato a d'Annunzio della «pulce» e del «piccolo insetto parassita dell'opera altrui» (p. 269), questa penna irritata si lasciava sfuggire qualche indecoroso svarione: non è infatti *Maurice*, bensì *Maxime*, il giovane 'Ippolito' della *Curée* di Zola (*Rassegna di Fedre: Decorso patologico da Euripide a Zola*, p. 251); non è *Krotknia*, bensì *Krotkaja*, la fonte dostoevskijana dell'*Episcopo*, e *Marmeladoff* è un personaggio, non l'autore di *Delitto e castigo*! (così però si legge in *Mastro de' plagi dannunziani*, p. 219: «Giovanni Episcopo I Ediz. 1892. Cfr. *Krotknia* del Dostoevski e *Delitto e castigo* del Marmeladoff»).

que, andarla a cercare dove essa non è, è rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria, presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò, d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, 'studiare un'opera d'arte nelle sue fonti' è una vera e propria contraddizione in termini. *Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è.*

[...]

Ciò posto, desiderando io rendere incomplete il meno possibile le notizie intorno alla storia della letteratura, del pensiero e della cultura italiana nell'ultimo mezzo secolo, che questa rivista viene presentando, mi sono risoluto [...] ad aprire una rubrica, in cui [...] saranno indicate le reminiscenze e imitazioni, che possono notarsi nelle opere letterarie italiane del detto periodo. Raccoglierò tutte le fonti finora additate dai critici, e ve ne aggiungerò alcune, finora sfuggite all'attenzione. Ma io conto, per la nuova rubrica, sull'interessamento e sulla collaborazione dei lettori, i quali sono qui formalmente pregati di comunicarmi le reminiscenze e imitazioni, a essi note o da essi scoperte [...]

Mi propongo, cioè, di far quasi toccare con mano con quanto scarso senno sia stata in Italia, per anni e anni, celebrata la suprema importanza della così detta ricerca di fonti letterarie, e quanto sieno giusti i principii, che ho enunciati sopra. E il mezzo più efficace per produrre questo effetto educativo mi sembra quello di porre sotto gli occhi i risultati della ricerca delle fonti, e dire: — Ecco di che cosa si tratta. Chi vuol esser lieto, sia! — [Croce 1909a, pp. 165-167; corsivo nostro].²⁶

Era, a guardar bene, un bello schiaffo per il Thovez e il resto della schiera. Non stupisce, pertanto, che qualche mese dopo il critico torinese dedicatesse al Croce uno speciale articolo, *Il ragionamento di Don Ferrante* (1909), rammentandogli, per il d'Annunzio, di aver trascurato «un elemento fondamentale del plagio: l'elemento furtivo», e dandogli, in buona sostanza, dell'ingenuo. Né la risposta del filosofo tarderà a farsi sentire. Muovendo dall'appunto mossogli dal Thovez di non aver incluso tra le *Reminiscenze l'emprunt* dannunziano d'una lirica del Tommaseo (*Gl'Italiani morti in Ispagna*), il Croce così ribadiva la sua visione:

in fatto d'ingenuità, sospetto che, questa volta, il più ingenuo non sia, proprio, il filosofo. Tra me, che scrivevo di «non avere tenuto conto,

²⁶ È ampiamente noto come, già nel 1904, il filosofo avesse dedicato a d'Annunzio una serie d'interventi che da un lato avrebbero fatto scuola ai fautori e dall'altro scatenato le furie dei detrattori del poeta: cfr. Croce 1904a, 1904b.

nel catalogo, della curiosa appropriazione, fatta dal D'Annunzio, di una poesiola del Tommaseo, che egli adattò, non si sa perché, con alcuni ritocchi, ai morti di Dogali»; e il Thovez, che si stupisce di quel *non si sa perché* [...]; chi si dimostra più 'uomo di mondo': lui, che crede di avere tra mano un documento gravissimo e decisivo contro il D'Annunzio, o io, che non mi risolvo a dare soverchia importanza a un'inezia, la quale non mi è neppure chiara nelle sue circostanze precise? Giacché, è proprio così: per quale ragione il D'Annunzio commettesse quell'appropriazione, io non so. Che un poeta (e lasciamo stare il poeta), che un versificatore come lui, non potesse comporre un magnifico pezzo retorico sui morti di Dogali, senza ricalcare quella mediocre poesiola del Tommaseo; o che egli volesse infoltire la sua corona d'alloro con la fogliolina strappata al Tommaseo; o che rubasse per mania di rubare, così come gli adulteri di vocazione seducono le donne, anche bruttissime, purché d'altrui; - sono cose tutte, che, con buona pace del Thovez, nessuno mi darà mai a intendere. Perché, dunque, il D'Annunzio fece quel piccolo pasticcio? Per canzonare qualche amico? [...] Per divertirsi a sentire la buona gente gridare al ladro? È inutile: *non si sa perché*. Il perché potrebbe dircelo solamente il D'Annunzio in persona; ma temo che, nemmeno per questa via, *si saprà mai il perché* [Croce 1909b, pp. 424-425].²⁷

E in effetti dalle labbra di d'Annunzio quel «perché» mai lo si sarebbe potuto apprendere, com'era avvenuto persino nel caso d'imprestiti ben trasparenti, quale, sempre nell'*Innocente*, l'episodio di quell'«Usignuolo» che egli faceva gorgheggiare nel capitolo IX riecheggiando il *rossignol* della novella di Maupassant *Une partie de campagne*. Pagine che anche ora potrebbero attirare l'attenzione di lettori e studiosi per la flagrante puntualità della fruizione e al contempo per l'alto grado di trascendimento dei numerosi materiali assunti.²⁸ Simile sconcertante conviven-

²⁷ *Lemprunt* dal Tommaseo, confluito nella lirica dannunziana *Italiani morti in Africa*, era stato tempestivamente denunciato da Tito Allievi sulla «Gazzetta Letteraria» (1887). È a questo dato acquisito che si riferiva il Thovez: Allievi 1937.

²⁸ Comparsa in edizione preoriginale sulla «Vie moderne» nell'aprile del 1881, *Une partie de campagne* sarebbe stata di lì a poco pubblicata entro la raccolta *La Maison Tellier* (1881, poi 1891). La novella è incentrata sul canto d'un *rossignol* galeotto d'un episodio di seduzione. Come di norma avviene presso i grandi del realismo d'oltralpe, la descrizione maupassantiana non è mai distaccata dallo sviluppo della storia, e qui la si vede brillantemente raccordata allo svolgersi dell'azione: all'amplesso di Henri e Henriette sotto quell'albero la cui cima alberga l'usignolo. Come si osserverà anche in seguito, la ripresa dell'*Innocente* traspare evidentissima. Tuttavia, l'interesse dannunziano, oltre che verbale, è stato d'ordine precisamente diegetico. Il tema della 'coppia', caratteristico microrganismo del *récit* transalpino, rappresentava un'utile indicazione per strutturare la sequenza dell'ascolto, da parte di Tullio e Giuliana, dell'usignolo di Villalilla. In effetti, lo spunto maupassantiano dovette essere stato soprattutto iniziale, poiché, a dire il vero, non sarebbe certo l'unico. Vi si può leggere,

za – che, a ben guardare, appare il tratto dominante dell'imprestito in d'Annunzio, il segno della sua originale re-invenzione – doveva dividere i contemporanei allorquando, nel febbraio del '96, Emilio Toscano si fece promotore dell'ornitologica vicenda in uno scambio di battute col Thovez. Ne sarebbe nata una vera e propria *querelle*: ora scandalizzati dall'evidenza della 'frode', ora catturati, loro malgrado, dalla maestria dell'esecuzione dannunziana, critici militanti e studiosi si spartirono il campo. Se il Toscano ricorreva ad una forma di calcolata *reticentia*, limitandosi alla documentazione del 'reato' – come a dire che la trasparenza del 'furto' non aveva bisogno di commento alcuno –, Enrico Thovez negava al 'plagiario' ogni perizia, sicché per il peccatore non vi fosse nemmeno l'attenuante di aver commesso bene il peccato. Andando contro ogni evidenza, egli si dava a un commento a dir poco sorprendente: quell'«ammirabile», azzardava, «pagina del canto dell'usignuolo del Maupassant così pallidamente rifiuta in lingua italiana nell'*Innocente*» (Thovez 1896c, poi in Thovez 1921, p. 68). Ben più equilibrato, Mario Pilo mediava le cose: pur essendo il fatto detestabile, bisogna riconoscere che l'arte non ne ha per nulla sofferto, anzi, che d'Annunzio «le ha elevato un tempio ben solido, coerente ed organico, e che io fermamente ritengo non perituro» (1896). E in seguito l'onesto Giuriati, che per d'Annunzio non aveva mostrato forma d'indulgenza alcuna, avrebbe però colto nella «traduzione [...] libera» dell'Abruzzese l'impronta del «genio» e la «potenza intellettuale del traduttore stesso». Prendendo dunque le distanze dal Thovez e dal suo partito, egli definiva la questione con maggiore rispetto per la verità. Scorretto, egli afferma, il costume del d'Annunzio nel non riconoscere i propri debiti, ma di 'plagio' non si venga a parlare:

è chiarissimo che il d'Annunzio scrivendo ebbe sotto gli occhi propri *Une partie de campagne* del Maupassant. È altrettanto chiaro che avrebbe operato correttamente qualora avesse ricordato il modello, ciò che non entra affatto nel suo costume. Ancora si comprende che la imitazione fosse stata richiamata da chi stava dimostrando l'attitudine al plagio dello scrittore italiano. Ma possiamo noi riconoscere che plagio vi sia?

Tale domanda va preceduta da quest'altra: sarebbero parecchi gli scrittori italiani capaci di tradurre la descrizione del canoro volatile con tanta pompa e ricchezza di stile? Chi non ravvisa nella traduzione

a prova dell'originalità di d'Annunzio, un liberissimo amalgama di suggestioni, fra le quali, restando nel solo ambito realista, va considerato con buon grado di fondamento lo Zola di *Nana*, con il canto di un *rouge-gorge*, e della *Faute de l'abbé Mouret*, con i *rossignols* del Paradou e le risa argentine di Albine; o, come segnalò Gustavo Botta, il Flaubert dell'*Education sentimentale* (in Croce 1913-1914, p. 437).

dannunziana la sua magnifica tavolozza, o per esprimere intera la verità, l'unghia del leone? [Giuriati 1903, pp. 378, 381-382].²⁹

E d'Annunzio? Egli, per il momento, sembra più preoccuparsi dei giudizi all'estero, in quella Francia cui doveva la propria fortuna, che dei nostri connazionali. In ambedue i casi, tuttavia, sorprende la sicurezza (che va ben al di là d'una comprensibile reticenza) con cui questo grande è solito negare le proprie fonti anche dinnanzi alla flagranza. Come nel '93, alla pubblicazione dell'*Intrus*, affermava di non aver letto *La Confession* maupassantiana, così nel '95, denunciando la critica d'oltralpe il sapore bourgettiano dell'*Enfant de volupté*,³⁰ egli prontamente ascriveva ogni consonanza ad analogie accidentali. Nel giugno di quell'anno eccolo infatti, commentando l'accaduto, così rispondere a Georges Hérold:

Ho avuto anch'io l'articolo del Larroumet, che ripete i 'soliti luoghi comuni'. Stavo per scrivergli una letterina, a richiamar l'attenzione su questo punto: che l'*Enfant* fu scritto nel 1888,³¹ e che Casal, Larcher et Greslou non erano ancora apparsi nel mondo e così pure Suzanne Moraines e Juliette de Tillières. *Le disciple* uscì (mi ricordo) *contemporaneamente* al *Piacere*. *Un cœur de femme* apparve qualche anno dopo; e così anche la *Physiologie de l'amour moderne*; così anche, se non sbaglio, *Mensonges*; ma per questo romanzo non son sicuro, e bisognerebbe confrontar le date.

Ad ogni modo, io non riconosco il Bourget per mio maestro. Credo di aver già manifestata una certa avversione per certe qualità del suo ingegno [...]. Abbiamo comune lo strumento dell'analisi: uno strumento assai vecchio, del quale il Bourget non è certo l'inventore; e abbiamo anche comune qualche *campo* d'osservazione. Questa comunanza per-

29 Per quanto riguarda la Francia, non tutti avrebbero dato prova dell'equilibrio e della lungimiranza interpretativa di un Duplessy (1897) o di un Maynial (1904), se, ancora nel 1920, Camille Pitoulet si dava la pena di riesumare da un polveroso cassetto la vicenda dell'*Usignuolo* dell'*Innocente* e concludere che la «seule marchandise spécifiquement d'Annunzienne, dans ce chant si peu aristophanesque du rossignol, ce sont les *come*» (1920, p. 314).

30 Il *Piacere* francese era allora comparso nella traduzione di Georges Hérold presso Calmann-Lévy. Si rammenti, del resto, che il 1° gennaio 1895, sulla «Revue des Deux Mondes», era uscito l'articolo di Melchior de Vogüé, *La Renaissance Latine*. Gabriel d'Annunzio: *poèmes et romans*, celebrante in d'Annunzio il fondatore di un nuovo Rinascimento. Si comprende dunque come le accuse di plagio mossegli in Francia dovessero aver infastidito il nostro autore, tant'è che nel febbraio del '96 egli avrebbe accolto l'invito del «Figaro» a intervenire in difesa del vituperato *Enfant*.

31 Pubblicato nel maggio 1889, con consistente ritardo rispetto alla consegna, *Il Piacere* era stato steso a Francavilla, ospite Francesco Paolo Michetti, tra l'estate e l'inverno del 1888, «fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve»: così recita la dedica-Prefazione all'amico pittore, mentre l'epigrafe fine testo reca l'indicazione «Francavilla al Mare: luglio-dicembre 1888» (Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 4 e 358).

mette forse talvolta di scoprire tra noi qualche analogia, assolutamente involontaria e casuale [Cimini 2004, p. 320].³²

Le cose, però, non stavano esattamente così. Anche a non considerare, *a posteriori*, che tra le molte *sources* dell'*Innocente* (1891) e del *Trionfo della morte* (1894) figurano sicuri influssi del Bourget,³³ la *mens* dannunziana sembra davvero trascurare le distinzioni cronologiche dei comuni mortali. Vero è che *Le Disciple* era apparso «contemporaneamente al *Piacere. Un cœur de femme* apparve qualche anno dopo; e così anche la *Physiologie de l'amour moderne*», ma altrettanto non poteva dirsi di *Cruelle énigme* e di *Mensonges*, romanzi affatto antecedenti (1885, 1887) alla stesura del *Piacere* e che l'autore della storia di Sperelli doveva non solo aver letto, anche registrato con precisa attenzione specie per quanto riguarda il ritratto di personaggi e ambienti.³⁴ Elementi di dettaglio, non strutturali certamente, ma in curiosa contraddizione con quanto egli andava affermando. Altro caso di *cryptomnesia*? Forse che sì, forse che no...

Mesi dopo, a cavallo tra la prima requisitoria del Thovez (*La farsa del Superuomo*, 7 dicembre 1895) e le successive inchieste da parte del Toscano (*Altri furti letterari del signor D'Annunzio*, 8 febbraio '96) o dello stesso critico torinese (*Le briciole del superuomo*, 29 febbraio), d'Annunzio riservava stoccate di fioretto agli «amici» francesi e soprattutto agli italiani. Rispondendo all'invito rivoltogli dal «Figaro» ad intervenire in difesa dell'incriminato *Enfant*, egli ne approfitterà per stendere una complessiva disamina anche del *tapage* sollevato in Italia circa i sospetti di plagio che da un decennio, ormai, gli venivano mossi. Negando alle accuse ogni importanza e fondamento e specialmente snobbando il «bas cancan provincial» dell'Italietta letteraria, «mes bons amis d'Italie, qui ne peuvent pas me pardonner le libéral accueil fait en France à mon art», eccolo appellarsi da gran signore ai principi di Théodore de Banville, sì da «trancher la question avec une fine lame étincelante», ossia (*hoc erat in votis*) una volta per tutte:

L'originalité véritable d'un écrivain réside en cette vertu du verbe par laquelle tout ce qu'il touche semble lui appartenir pour toujours. D'Horace à Ronsard, de Virgile à Racine, du Dante à Goethe, du Boccace à Balzac – *si parva licet*, ecc. – tous les grands ouvriers de prose et de poésie ont pris leur bien où ils l'ont trouvé [...]. Mais qu'est-ce que cela

32 Lettera datata dal curatore «Francavilla, tra 16 e 24 giugno 1895».

33 Per uno studio accurato dell'influsso di Bourget sul romanzo di d'Annunzio, dal *Piacere* al *Trionfo*, cfr. Tosi 1985.

34 Lo attestano alcune coincidenze, che certo non possono dirsi frutto del caso, nel tratteggio ambientale e nell'iconografia del personaggio femminile rilevate già in Giacon 1985, pp. 216, 253, 267-268. In rapporto al *Piacere*, altre segnalazioni sono in Tosi 1985, pp. 181-182, e 1978, p. 25.

peut bien prouver? Méconnaissez-vous l'originalité profonde de votre immense Rabelais parce que vous avez rencontré dans la forêt épaisse de son œuvre plusieurs arbustes odoriférants transplantés du magnifique verger de la Renaissance italienne?

«Si je regarde un peu dans le passé» écrivait Théodore de Banville dans une de ses lumineuses *Lettres chimériques*, qu'il faudrait relire, «je vois tout de suite que le plus effronté des plagiaires est précisément le plus grand des poètes français: le divin, l'adoré, l'inimitable, le prodigieux La Fontaine!».

Il faudrait relire cette lettre – Du Plagiat – qui me semble trancher la question avec une fine lame étincelante. Mais je n'invoque pas la grâce agile de cet illustre poète à ma décharge, pour un bas cancan provincial. La littérature italienne contemporaine n'est qu'un gentil commérage qui se traîne par les pharmacies et les cafés du doux royaume.

[...]

Ainsi mes bons amis d'Italie [...] ont cru pouvoir facilement détruire, avec les faibles égratignures de leurs ongles rongés, une œuvre qui se compose, jusqu'aujourd'hui, de vingt volumes. En voulez-vous des phrases et des images, mes bons amis qui vivez quotidiennement des miettes tombées de ma table! [«Le Figaro», 1^o febbraio 1896, in Andreoli 2003, pp. 408-409].³⁵

In realtà, l'intervento sul «Figaro» faceva eccezione a un costume di esibita *nonchalance*. Dopo che sulla «Gazzetta Letteraria» s'era inteso strozzare l'innocente usignoletto, d'Annunzio sembra soltanto interessarsi agli effetti positivi di quell'involontario *battage*. A Hérelle, che se ne rammaricava, così ribatterà il nostro:

Nelle vostre lettere voi mi mostrate il timore che questo vano e stupido clamore mi abbia, se non altro, *agacé*. Candidamente vi confesso che non ne son rimasto turbato minimamente. È incredibile la mia *insensibilità* in questo genere di cose. Credo anch'io – come del resto è opinione di molti in Francia – che da tutto questo baccano ho guadagnato qualche cosa. Come voi scrivete, nessuno omai in Francia ignora il mio nome [Cimini 2004, p. 365].³⁶

³⁵ La lettera di d'Annunzio, osservava la curatrice, resta esemplare per la sua enunciazione d'una «nozione moderna di intertestualità, che identifica l'originalità dello scrittore nella sua forza di assimilazione e di metamorfosi stilistica e strutturale, di là dalla corrispondenza fattuale delle frasi e delle immagini» (p. 1613, in nota).

³⁶ Lettera datata dal curatore «Francavilla, posteriore all'8 febbraio 1896». Affatto simile, addirittura compiaciuta, era stata la reazione dinnanzi ai *rumores* sollevati in Italia dalla somiglianza tra l'episodio di Casalbordino nel *Trionfo della morte* e il romanzo *Lourdes* di

E però questa «insensibilità», forse più proclamata che realmente avvertita, non avrebbe potuto impedire che, con l'assiduo incalzare del Thovez, gli aciduli riscontri di Alberto Lombroso,³⁷ i veleni di Gian Pietro Lucini e lo stesso avvicinarsi di *fonti e foci*, di *note*, *reminiscenze e imitazioni* sulla «Critica» crociana – filtrate in tono neutro dall'illustre supervisore –,³⁸ si aprisse nella storia della critica un capitolo assai travagliato, segnato da un clima fermentante di denunce e sospetti che, agendo ben oltre l'acre polemica sulle gazzette di fine secolo, dovevano, magari sotto forma d'inconsapevoli sedimenti, internarsi fino in pieno Novecento. Indubbiamente, grazie alla messe prodottasi nel campo ge-

Zola. Insistendo sulla necessità d'una traduzione celere si da sfruttare il clamore della critica, così scriveva d'Annunzio a Hérelle il 18 agosto 1894: «Io vi spedisco il quarto libro del *Trionfo*, già pronto da molto tempo. A proposito, i giornali italiani fanno paragoni tra il mio pellegrinaggio e il *Lourdes*. Vi manderò qualche articolo. | Certo sarebbe *interessante* pubblicare in Francia quelle pagine non troppo tardi – ossia prima che il rumore pel *Lourdes* si sia quietato. Inviando il quarto libro al Brunetière, insistete per la pubblicazione sollecita» (Cimini 2004, p. 222).

37 Cfr. Lombroso 1905, confronto ravvicinato fra i *Contes* di Maupassant e le *Novelle della Pescara* (1902), in cui l'impianto oggettivo della documentazione è contraddetto da un tono d'insinuante riprovazione, come quando, a proposito della *Veglia funebre del San Pantaleone* e del *Regret di Miss Harriet* (1884), si scrive: «Sans doute il sérail exagéré de crier au plagiat [...]. Mais le droit d'inspiration par imitation, que possède tout écrivain, n'est-il pas là poussé un peu loin, surtout si l'on songe que D'Annunzio a pour ainsi dire copié, non pas un morceau connu de son modèle, mais un passage d'une assez obscure nouvelle, où il avait quelque droit de penser qu'on n'irait jamais rechercher le prototype de son récit?» (pp. 524-525). O là dove, a proposito del recente (1904) saggio crociano, si commenta: «L'étude de M. Croce est excellente, mais elle a le défaut d'un continuel et fatigant enthousiasme. Faut-il réellement admirer tout ce que fait d'Annunzio?» (p. 542, in nota).

38 Oltre al cospicuo regesto di fonti comparso nella rassegna *Reminiscenze e imitazioni* del 1909, tra il 1910 e il 1914 sulla «Critica» uscirono ben quattro «aggiunte» di segnalazioni da parte dei lettori. Cfr. complessivamente Croce 1910, 1911; Botta 1912; Croce 1913-1914. Indubbiamente, lo scrittore delle *Reminiscenze* è un d'Annunzio restituitoci per frammenti, senz'altro visibile criterio se non quello cumulativo delle diverse *aggiunte*, cui restano inevitabilmente sottesi il gusto o la buona sorte del singolo lettore. Non per ciò si può negare il merito che spetta a queste note per precisione e ricchezza documentaria: si pensi in special modo alle perspicue segnalazioni di Gustavo Botta sulla fittissima rete d'imprestati di *Più che l'amore* (da Swinburne, Nietzsche, Dostoevskij, Rimbaud, Rolland, Claudel, Melchior de Vogüé), sui prelievi flaubertiani nel *Piacere* e nell'*Innocente* o quelli verlainiani nell'*Isotteo*. *La Chimera* (Botta 1912; Croce 1913); ai rilievi di Emilio Bodrero sulle riprese da Mary Robinson e Frédéric Amiel all'interno del *Poema paradisiaco* (in Croce 1910); all'ampio contributo di Pier Luigi Falzon per la conoscenza degli apporti swinburniani nelle *Elegie romane*, in *Fedra*, *La nave* e *Laus Vitae* (in Croce 1913-1914); di Sebastiano Ferrari sulle fonti italiane e straniere della *Chimera* e sui recuperi vittorughiani di *Elettra* (in Croce 1913-1914); al ricco e calzante tessuto ricostruttivo fornito da Giulia Celenza per le fonti del *Forse che si forse che no*: dai giornali di viaggio di A. Henry Savage-Landor all'*Itylus* e allo *Chastelard* swinburniani (in Croce 1913-1914). Questi e tanti altri contributi sono più che semplici curiosità: testimonianze del grande progresso culturale compiutosi in Italia, ormai apertasi al grande flusso delle letterature europee, rispetto soltanto al precedente ventennio. E, senza dubbio, specie grazie a d'Annunzio.

nerale della dannunzistica dagli anni sessanta a tutt'oggi, anche la *ve-xata quaestio* dei 'plagi' ha perduto la sua veste inquietante, divenuta, da problema, una semplice modalità della vasta e intrigante fenomenologia della scrittura di d'Annunzio. Tanto, sembra, che non varrebbe la pena di parlarne più. Tuttavia, se non è certo più il caso di difendere il «lestofante», continuando, magari inavvertitamente, ad appellarsi al «dilemma» affermato dal Croce («quando l'opera [d'arte] c'è, non risolve nelle sue fonti» ecc.: si veda De Michelis 1963, p. 55), resta ancora, ci pare, da ragionare un poco su quel *perché* sotteso all'intertestualità dannunziana che il filosofo aveva acutamente pronunciato, ma anche lasciato cadere come un masso nel fondo d'uno stagno. In quel *perché* è infatti racchiusa la principale strategia d'accesso al *labor intus* che si consumò nell'officina del più celebre 'plagiario' della nostra letteratura. E benché il fenomeno intertestuale dannunziano abbia goduto di numerosissimi interventi, non sarà ora inutile ritornare su quel suo aspetto di tratto costante, quasi un dato di natura, della creazione e di sorgente diretta dell'ispirazione. In primo luogo, dalla sua macroscopia traspare una certa drammatica fatalità: come il poeta Andrea Sperelli, anche l'artefice Gabriele d'Annunzio era costretto a ricavare il suo 'la' dall'esterno,³⁹ per mezzo di un'arte che si faceva a diretto contatto con, se non direttamente *dentro*, la materia ricevuta dall'*altro*, a questa finendo per sovrimporsi come ad una massa indifferenziata ed equidistante, poco più che una semplice sostanza dell'espressione. Chi, cioè, l'*altro* fosse non era poi molto importante: quanto contava veramente - e conta, dunque, in sede critica - era la spinta autoproiettiva regolante l'assunzione, tale che, leggendo ed e-leggendo il documento, lo ri-creava e in ciò stesso lo restituiva straniato - sia pur spesso trasposto con sconcertante puntualità - in conformità a una strategia di cancellazione d'ogni statuto d'appartenenza che non fosse quello del privilegiato 'rielaboratore'. Risponderemmo dunque così al *non si sa perché* posto dal Croce: i *fontes* dannunziani costituiscono un addensato d'intime vibrazioni; fantasmi speculari entro il tracciato della creazione e altrettanti indizi d'una totale compenetrazione con la materia assunta, giustificabile nei modi più vari, rispondente alle esigenze più diverse, fondata per affinità ma anche per differenza. Non si tratterà solamente dell'«amor sensuale della parola», che spinge d'Annunzio a trascogliere il colore, il suono, la resuscitazione olfattiva, in breve la 'carne' di una certa espressione, da un grande come da un minore, da cesellata poesia, come da un dizionario o addirittura una guida turistica; molte volte, infatti, il trascoglimento si mostra regolato da precise esigenze di logica artigianale o di *ratio* fab-

39 Per il la che d'Annunzio ritrova «dans les livres d'autrui», ossia «le la qui met en branle son inspiration», cfr. Tosi 1968, p. 37.

brile. Pertanto, là dove sia possibile, sarà necessario distinguere ambito per ambito, o genere da genere. Nel caso del d'Annunzio romanziere va riconsiderata la condizione, assai problematica nell'Italia di fine secolo, d'uno scrittore che, muovendo dalla crisi del positivismo, doveva fondare una tipologia del narrato alternativa al vecchio realismo, sì da soddisfare con nuove strategie ricognitive e realizzative all'irrazionalismo e allo spiritualismo crescenti. In effetti, già alla fine degli anni ottanta si vedrà in d'Annunzio un lettore attentissimo al dialogo culturale fuori Italia, un artista che, colta pienamente l'onda della reazione antinaturalistica,⁴⁰ tentava di tradurla in atto nella sua prima «prosa di romanzo». E però l'uscita dal realismo si profilava per lui difficoltosa, tormentato configurandosi il suo rapporto con la tradizione di cui era figlio, nella quale egli non si riconosceva più e di cui, però, non riusciva a liberarsi. O non del tutto, come dimostra il ricorso, almeno sino al *Trionfo*, all'opera dei *maîtres* Flaubert, Zola, Maupassant, che l'avevano tenuto a battesimo come novelliere consentendogli di trascendere il verismo per approdare ad esiti certo non tutti ugualmente felici o riusciti, ma d'indubbia novità rispetto al panorama italiano coevo. A dirigerlo allora verso quei grandi non era però stato soltanto il volersi abbeverare alle acque della Senna, anziché a quelle della sua Pescara, per certo snobistico disdegno - che pur sicuramente l'animava - nei confronti della provinciale Italiotta. Era anche la necessità, particolarmente forte in lui, di provvedersi d'un corredo segnico elementare, d'una sorta d'alfabeto del narrato ricavabile dai modelli che gli venivano d'oltralpe: affascinanti per temi, seducenti nello stile e, quanto più contava, maestri nella costruzione del *plot*. Nel trascendere Verga attraverso Zola (*Terra vergine*), come nel sistematico impiego di strutture di *fabula* a derivazione flaubertiana e maupassantiana (*Libro delle Vergini*, *San Pantaleone*), era in primo luogo la manifestazione di un disagio sul piano dell'*inventio* e insieme della *dispositio*, un vuoto, potrebbe dirsi, nell'ideazione e soprattutto nella 'confezione' raccontative dalle motivazioni ben più profonde che la viva propensione per l'accattonaggio plagiaro ascrittagli da tanti suoi contemporanei; ragioni, diversamente, che gli venivano

40 Sul finire del secolo, le poetiche del realismo vengono invero sottoposte da più parti a decisa disanima. Culla del dibattito è naturalmente la Francia, in cui la reazione al romanzo naturalista appare ormai consumata. Ancora nell'87, infatti, sulla «Revue Indépendante» il teorico wagneriano Théodor de Wyzewa aveva affermato l'inadeguatezza del metodo e delle forme narrative di coloro che «jadis furent l'espoir de l'école naturaliste». Né è un caso che, a seguito dell'uscita del romanzo zoliano *La terre*, si pubblicasse quel *Manifeste des Cinq*, in cui gli scrittori dell'ultima generazione prendevano le distanze dal *Maître* Zola. E già nel 1884, con *À rebours*, il romanzo simbolista aveva prospettato altra visione e modalità d'analisi. Era l'inizio di una nuova età anche in letteratura, come renderà palese la celebre *Enquête sur l'évolution littéraire* ad opera di Jules Huret (1891), cui d'Annunzio presterà grande attenzione mostrando di aver perfettamente colto, mettendoli originalmente a frutto, i termini complessivi del dibattito maturatosi fuori del nostro paese.

dall'esser figlio della crisi di un'intera civiltà e, ancor più probabilmente, dalla particolare natura della sua vocazione artistica. D'istinto, da giovanissimo, egli aveva dunque eletto i suoi *auctores*. Né si trattava di decoratori o stilisti solamente (come i Goncourt e lo stesso Bourget), bensì di architetti e ingegneri, per non dire *maçons*, la cui grande opera tuttavia racchiudeva interessanti anticipazioni tematiche e/o formali della cultura e dell'immaginario *fin de siècle*: dalla *palette* sensuale e dall'amore per la sinestesia di Zola, alla lussureggiante scrittura del Flaubert 'orientale', al fascino dell'ignoto e del mistero che alita in tante cose di Maupassant; tutte componenti che potevano fungere da terreno attrattivo e, nel caso, da denominatore comune: specie presso un interprete quale d'Annunzio, oltremodo abile nel cogliere, sottraendole all'ambiguità che è il naturale tessuto dell'opera d'arte, le direzioni divergenti dalla dominante del sistema per volgersi ad esse in armonia con le proprie e più profonde. Indubbiamente, poi, si dovrà distinguere: la favola del *Piacere*, con la sua scenografia aristocratica e il suo costruito analitico, avrebbe richiesto l'assunzione dei nuovi ingredienti del romanzo simbolista, quali lo *style artiste* dei Goncourt, il disegno mondano di Péladan, le perverse alchimie di Huysmans, l'impianto del *roman psychologique* alla Bourget, lo spiritualismo d'un paesaggio alla Amiel. Non per ciò nel primo romanzo sarebbe cancellata la presenza dei primi maestri, bensì ricercata e filtrata in quegli elementi che più agevolmente risultassero accordabili con la temperie estetizzante. Ben fuso, dunque, con le nuove suggestioni, sostanziale è l'apporto di Zola, lo Zola soprattutto, ma non soltanto, della *Faute de l'abbé Mouret*; importanti tasselli descrittivi si ricaveranno dal Flaubert dell'*Education sentimentale*, di *Salammô* e anche della *Tentation de Saint Antoine*; mentre *emprunts* maupassantiani sono fondatamente ipotizzabili nel motivo della voce commista di Elena e Maria, allusiva al simbolismo di stampo decadente di un androginico *double*, oppure sicuramente affermabili per altre suggestioni, come l'ingresso in certi passi del romanzo di quel brivido dell'*inconnu* tanto caro all'autore del 'fantastico'.⁴¹ Quanto bastava a mantenere aperto un corridoio verso il futuro, in cui, all'occasione, si sarebbe potuto approfittare, come già nella prosa giovanile, di quei modelli cogliendone le indicazioni tecnico-tematiche 'forti', direttamente iscritte nella centralità del sistema.

E il futuro avrebbe da subito imposto le proprie condizioni (e contraddizioni). Intrapresa nell'estate dell'89 la stesura dell'*Invincibile*, d'Annunzio l'abbandonava in ottobre, preso, avrebbe affermato, dalle cure del «de-

41 Per lo più imprestiti o suggestioni largamente acquisiti dalla critica dannunziana, per i quali vedasi almeno Tosi 1979; 1978a; 1978b. Per un'agevole consultazione delle fonti principali del *Piacere*, incluse quelle realiste, cfr. anche Caliaro, in Gibellini, Caliaro 1995, pp. 421-452.

testato servizio militare». In realtà, quell'odioso servizio, nemico d'ogni «fioritura intellettuale»,⁴² era opportunamente intervenuto ad occultare un momento di stallo nella creazione. Il vecchio spettro, quel disagio fabbrile esorcizzato nel *Piacere* per mezzo di un eclettismo variegato e multiforme, una commistione di modelli, di generi e codici tra i più diversi e accattivanti, era tornato a riproporsi. Come scrivere, ora, un nuovo romanzo? Come rispondere all'esigenza dei tempi? E, da ultimo ma non ultimo, come catturare il pubblico dei «leggitori» senza tradire se stesso? Ogni ostacolo sarebbe per il momento rimosso grazie alla fruizione dei maggiori esponenti del romanzo russo, Tolstoj e Dostoevskij, poco conosciuti in Italia ma in Francia ben sì, alla cui lettura egli si dedicò in *full immersion*...⁴³ Ne sarebbe uscito il breve *Giovanni Episcopo*, composto, com'è noto, sotto l'influsso dostoevskijano, trasparente dalla tematica delittuosa quanto dal registro monologico-confessionale, franto e fortemente interiettivo, tipico del *débat* dello scrittore russo. Non è noto, però, che lo scheletro diegetico e alcune precise cellule di narrato erano derivate da colui che, per la sua 'dedizione' al tema dell'*assassinat*, potrebbe dirsi il Dostoevskij francese: Guy de Maupassant. Maupassantiana, infatti, la collocazione generale, quell'ambiente impiegatizio caro all'esperienza del narratore francese, e maupassantiana, almeno in parte, è sicuramente la *fabula* del mite Giovanni, divenuto assassino suo malgrado. Nella raccolta *Le Rosier de Mme Husson* (1888) è infatti un breve racconto dal titolo *L'Assassin* - che curiosamente riecheggerà nel titolo *L'humble assassin* dell'*Episcopo* francese. Lougère, un onesto, mitissimo impiegato di banca, sposa la cassiera di una birreria alla caccia d'un conveniente partito, ma costei, approfittando della sua cieca ingenuità, incomincerà ben presto a tradirlo con tutti i suoi colleghi e con lo stesso figlio del principale; licenziato con una spietata rivelazione, l'infelice avrebbe ucciso il direttore conficcandogli un paio di forbici in gola.⁴⁴ In effetti, all'ingresso del '90

42 «Col compimento del ventisettesimo anno e la scadenza del rinvio universitario il detestato servizio militare si era fatto inevitabile. La caserma per lui [...] era "nemica d'ogni fioritura intellettuale": così scrisse d'Annunzio al «direttore della *Nuova Antologia*, come aveva scritto al Treves per spiegare la sua inattività» (Chiara 1981, pp. 66-67).

43 «Il 9 [luglio] fece una corsa a Roma [...] per poi tornare a Bracciano», dove prestava servizio, «con tutti i libri russi che gli era riuscito di trovare e che lesse avidamente» (Chiara 1981, p. 70). Tra queste letture sicuramente, come dimostrano i prelievi reperibili nell'*Innocente*, i tolstojani *La guerre et la paix* (1887-1891, trad. it. 1891); *Anna Karenine* (1885, trad. it. 1887); *La sonate à Kreutzer* (1890, trad. it. 1891); e i dostoevskijani *Le crime et le châtement* (1884, trad. it. 1889), *Krotkaïa* (1886, trad. it. 1892). Si ricordi inoltre che, a partire dal 1883, uscivano in Francia sulla «*Revue des Deux Mondes*» gli articoli ad opera di Eugène-Melchior de Vogüé, critico antesignano nella promozione della *nouvelle vague*, subito raccolti in quel celebre *Le Roman russe* (1886), che, già molto apprezzato presso il pubblico d'oltralpe, è da annoverarsi fra le letture dannunziane di questo periodo.

44 *L'Assassin* conobbe un'edizione preoriginale sul «*Gil Blas*» del 1° novembre 1887. La scelta del titolo *L'humble assassin* per l'*Episcopo* francese fu, diversamente che nel caso

era proprio il racconto alla Maupassant, con la sua singolare concisione e dinamica pregnanza, ad attirare maggiormente d'Annunzio. Al nostro romanziere in crisi l'opera maupassantiana poteva venire in soccorso grazie all'offerta di strutture di *récit* solidamente organizzate, quanto agevolmente distaccabili per la loro breve e insieme compiuta autosufficienza. Fra queste, vi era quel genere dei *contes du prétoire*, recitati dall'avvocato o dall'imputato stesso, che, ancora poco frequentato in Italia, costituiva un'offerta sul mercato di possibile *appeal*. In effetti, subito dopo aver ultimato l'*Episcopo*, d'Annunzio scriverà a Treves di aver messo da parte l'*Invincibile* per un «altro libro *Gli Assassini*, quasi pronto». ⁴⁵ A dir la verità, nel febbraio del '91 di pronto egli non aveva proprio nulla, tranne quel titolo richiamante la progettazione d'una storia o d'un ciclo di storie delittuose, che da un lato riportava alla materia dell'*Episcopo*, dall'altro al primo capitolo dell'*Invincibile*, ove il suicidio d'uno sconosciuto dal parapetto del Pincio prefigura l'omicidio-suicidio con cui, cinque anni dopo, inglobate le pagine del vecchio manoscritto, si chiuderà il *Trionfo della morte*. Sembra, cioè, che a partire dall'89-'90 la fantasia dannunziana si stia muovendo in una simultanea, multiforme fermentazione, un errare fra vari possibili tutti aventi però in comune la tematica del delitto: l'*Invincibile* (-*Trionfo*), l'*Episcopo* e quel «racconto dell'*infanticidio*», che, destinato a prender corpo tra la primavera e l'estate del '91, costituirà *L'Innocente*. Pertanto, tra le moltissime letture che traspasiano dalla filigrana del nuovo romanzo la presenza di Maupassant sarà fondamentale. Se invero Tullio ha un po' del Raskol'nikov di Dostoevskij e del Nikita tolstojano, ⁴⁶ se egli

dell'*Innocente* (*L'Intrus*), effettuata da d'Annunzio stesso: cfr. la lettera al traduttore Georges Hérelle datata «Villa Isabella alla Favorita, | Resina (Napoli), | 18 gennajo [18]93», «Mio caro amico, | ho ricevuta la vostra lettera piena di notizie. Quel povero *Giovanni Episcopo* è disgraziato in tutto! | Se riusciste a farlo accettare dalla *Revue de famille*, io consentirei alle piccole soppressioni. Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente. Intitolatela così: | 'L'HUMBLE ASSASSIN'», in Cimini 2004, p. 118. Anche si rammenti che, oltre all'ossatura del *conte* maupassantiano, d'Annunzio derivava nell'*Episcopo* l'applicazione di una cellula narrativa assai cara agli *auctores* realisti quale la 'passeggiata della coppia': l'adozione di uno schema a 4 (qui Ginevra-Doberti/Episcopo-Questori al Pincio) rappresenta una variante assolutamente inedita in d'Annunzio, ma tipica di Maupassant. Sia nel numero degli attori che nella loro disposizione - avanzata quella degli amanti, arretrata (a significare il voyeurismo dell'escluso) quella del coniuge tradito -, essa riporta al romanzo *Une vie* (gli amanti Julien e Gilbert in prima posizione, i rispettivi coniugi, Jeanne e il conte di Fourville, alle spalle) e soprattutto, con tracce linguistiche precise, all'*Héritage*, novella della raccolta *Miss Harriet* (1884) che fra breve sarà per altri aspetti utilizzata anche nell'*Innocente*. Per tutto ciò si consenta di rinviare a Giacom 1992, pp. 109 e 125, nota 22.

45 Lettera a Emilio Treves datata «Roma: via Gregoriana, 5 | Il 23 febbraio 1891», in Oliva 1999, p. 91. Sempre in rapporto al tema delittuoso, si rammenti che l'*Episcopo* stava allora uscendo a puntate sulla «Nuova Antologia».

46 L'influsso del Raskol'nikov di *Delitto e castigo* sulla figura di Tullio, sia per il tema della confessione che per l'aristocratico credo dei due protagonisti, è un dato ampiamente acquisito, rilevato già dal Capuana sulla «Tavola Rotonda» (XVII, 1892), la rivista di Ferdinando

molto trattiene dell'esteta Andrea Sperelli e molto guarda all'ipercerebrale Robert Greslou,⁴⁷ vero è anche che il serbatoio di temi delittuosi di più agevole trasposizione d'Annunzio lo ritrovava in quelle scarne cronache giudiziarie di crimini di varia gravità e natura, dall'adulterio al furto, dallo stupro all'omicidio, in cui, insieme ad altri nuclei raccontativi travasatisi nella storia di Tullio Hermil, s'inscrive, se ne ricordasse egli o no, la chiacchieratissima *Confession*.⁴⁸

Certo, dicevamo, un vuoto struttivo, che nell'*Innocente*, in tutt'uno con Maupassant, sarebbe stato colmato grazie alla ri-scoperta o fruizione ag-

Bideri presso il quale era appena uscito il romanzo. Meno affermata, ma senza dubbio da annoverarsi entro la costellazione criminosa cui avrebbe guardato l'*Innocente*, è la suggestione del dramma di Tolstoj *La potenza delle tenebre* (1886), visibile sia nell'infanticidio dell'*intruso* che nella struttura memoriale del racconto: il contadino Nikita, già colpevole di molti misfatti, uccide, schiacciandolo con il suo peso sotto un asse, il figlio illegittimo avuto dalla figliastra Akulina, e poi confessa pubblicamente il proprio delitto. Si osservi però che, a differenza di tale esito tipicamente tolstoiano, le labbra di Tullio rimarranno sigillate. Infatti, come si ricava dal paratesto iniziale, il memoriale di Hermil resterà ad uso strettamente 'privato'.

47 Il protagonista del romanzo di P. Bourget *Le Disciple*. Uscito nel 1889, e dunque di recente acquisizione per d'Annunzio, è un esempio estremo di *roman de l'analyse*, quanto di polemico intento. Esso narra d'uno studente appassionato di fisio-psicologia scientifica, che, sperimentando sull'ingenua fanciulla (Charlotte) di cui è precettore, il positivismo deterministico del suo maestro (Adrien Sixte), la seduce spingendola poi al suicidio. Romanzo che in generale potrebbe dirsi di taglio bourgettiano, *L'Innocente* richiama *Le Disciple* anche nell'impianto narrativo: come Hermil, Greslou è autore di un memoriale autobiografico, che dal carcere egli invierà al suo *Maître*.

48 Altri *contes* di orribili delitti cui di sicuro s'ispirò il d'Annunzio dell'*Innocente* sono *Un parricide* e *La petite Roque*. *Un parricide*, confluito nei *Contes du jour et de la nuit* (1885), era stato pubblicato per la prima volta nel 1882 su «Le Gaulois». Riapparso sul «Gil Blas» nel 1884, col medesimo titolo del *conte* dell'87, *L'Assassin*, ossia quello cui guarderà l'*Episcopo*, esso anticipa di pochi mesi la *Confession*, della quale condivide il tema e prefigura rovesciato l'esito finale. *Un parricide* infatti narra, per bocca dell'imputato stesso, di un «enfant imprévu», ossia di un *intrus* frutto di un amore extraconiugale e perciò abbandonato dai suoi genitori come «un fardeau abominable, une terreur, une tache d'infamie»; rintracciato da costoro ormai adulto, egli li ucciderà entrambi col proprio compasso di falegname (cfr. Forestier 1974, p. 556). Vicino all'*Innocente* nello stesso impianto autobiografico della 'confessione', tale *conte* attrasse fortemente d'Annunzio, che vi ritrovò elementi, anche puntualmente linguistici, per la definizione del suo *intruso*. *La petite Roque*, dell'omonima raccolta (1885), è tra i più sconvolgenti racconti di Maupassant. Vi si narra la vicenda di stupro e assassinio perpetrati ai danni di una fanciullina dodicenne da Renardet, il sindaco del paese. In preda a continue allucinazioni causategli dal rimorso, costui fa prima abbattere il bosco testimone della sua efferatezza e infine si suicida. Assai rilevante per la costruzione dell'episodio del 'taglio del bosco' degli Hermil interno al cap. XIV (cfr. Culcasi-Gugenheim 1959), *La petite Roque* nondimeno prestò all'*Innocente* rilevanti spunti nel disegno di quel 'fantastico' allucinato e inquietante che, in originale contaminazione con altri luoghi maupassantiani, dai romanzi *Une vie* (1883) e *Bel-Ami* (1885) al racconto *Le Horla* (1887), alita entro le mura della Badiola, specie là dove Tullio Hermil, intento a vegliare Giuliana, medita sulla «confezione» dell'assassinio di Raimondo (cfr. capp. X, XI, XV). A riguardo si permetta un ulteriore rinvio a Giacon 1992, pp. 124-125, nota 21, e anche a Giacon 1996, pp. 307-309.

giornata di Zola e Flaubert: dalla figura, cara a Zola, dell'*espion-témoin*, alla ripresa d'interesse cellule diegetiche di sicura provenienza flaubertiana.⁴⁹ Ma dietro al disagio di d'Annunzio era ben altro. Era, in realtà, la spinta d'una vocazione irresistibilmente lirica, che, tra la fine degli anni ottanta e il '90, sempre più imperiosamente ricercava se stessa e i modi del proprio disvelamento; vocazione, cioè, che per istinto concepiva, e sempre più chiaramente avrebbe concepito, la prosa di romanzo quale autonomo, differenziato dominio della funzione poetica. Il battito ottocentesco delle strutture spazio-temporali nel *Piacere* e nell'*Innocente*, scandite per mesi, per giorni, persino per ore, realizzate con abbondanza di dettaglio nella scenografia di luoghi aperti o chiusi, quanto il travaso di lessico percettivo caro alla temperie positivista entro la storia di Tullio Hermil,⁵⁰ non ingannano nessuno, come non inganna il tentativo di anco-

49 Il motivo della *quête* del *voyeur-espion-témoin*, ricorrente nei *Rougon-Macquart*, stilisticamente determina il ricorso a moduli di paratassi improntati a un trascinate ritmo 'deambulatorio': variante tipicamente zoliana di quella *description focalisée* che, da Flaubert a Maupassant, fu cara al realismo d'oltralpe. Ben avvertibile questo genere d'influsso nell'*Innocente*. Accanto, invero, alle forme d'una descrizione fortemente lirizzata, caratteristica cifra dannunziana del *paysage de l'âme*, è in molte pagine del romanzo un impianto descrittivo, dalla sintassi franta e dinamica, strettamente connesso all'azione: in rispondenza alla duplice *quête* di Tullio, prima come amante geloso che vaga per le stanze dell'appartamento di Giuliana in preda all'eccitazione dei sensi, poi come assassino intento a studiare, spiando per anditi, scale, corridoi le modalità d'attuazione del suo delitto. Sul Flaubert di *Madame Bovary*, che pure ispirò a d'Annunzio spunti nella costruzione voyeuristica di certi bei ritratti di Giuliana, si sono modellate, lasciando precise tracce testuali, la passeggiata di Tullio e Giuliana nel parco di Villalilla e la colazione dei due protagonisti dopo il loro amoroso ricongiungimento. Per tali riscontri, che sarebbe troppo lungo riprodurre in questa sede, si vedano il cap. VII dell'*Innocente*, in cui la descrizione del ritmo del passeggio di Giuliana afferrisce puntualmente ora all'accoppiata Emma-Léon, ora Emma-Rodolphe (cfr. *Madame Bovary* in Thibaudet, Dumesnil 1936, pp. 408, 410, 472), e il cap. VIII, in cui la merenda di Tullio e Giuliana a Villalilla rinvia con altrettanta puntualità agli spuntini consumati in odor d'adulterio da Emma e Léon nel loro nido di Rouen (p. 566).

50 La derivazione dagli *auctores* realisti del motivo della *quête* e di varie cellule di narrato ('passeggiata', 'colazione degli amanti', 'visione e/o ascolto alla finestra', il tipo 'veglia') ha segnato nell'*Innocente* un irrobustito travaso di fraseologia percettiva e di lessico visivo, acustico, tattile-termico e gestuale. Così, con le figure del *voyeur-espion-témoin* e il modulo della paratassi di Zola fanno comparsa strutture connotate d'incertezza ed esitazione (*affacciarsi sulla soglia, arrestarsi, esitare...* dinanzi a una *porta*, a una *portiera*, una *tenda*); ricevono ampliato sviluppo le forme della spazialità connettiva (*andito, vestibolo, scale, corridoi*); entrano i segni intensivi della vista o dell'udito (*guardare per l'apertura delle tende, girare lo sguardo intorno... rimanere dietro l'uscio ad ascoltare, origliare, tendere l'orecchio, sollevare una cortina*). La grande fortuna della 'visione/ascolto alla finestra (balcone)' di Tullio e Giuliana, quanto del solo Tullio, significa il ricorso, su calco specie flaubertiano e maupassantiano, ad elementi di gestualità rilevanti lo sforzo percettivo (*indicare un punto, schermirsi dal sole con la mano, aguzzare la vista...*); a un folto corredo lessicale a nozione tattile-termica (*davanzale, stipite, ferro della ringhiera*) e di segnali di supporto al vedere (*prendersi la testa fra le palme, piegarsi sulla ringhiera, appoggiarsi allo stipite, appoggiare la fronte contro il vetro gelido e appannare il vetro con l'alito*); e ad impieghi d'intensa fisicità caratteristici della 'coppia' (*cingere il collo con le braccia e incrociare i polsi sotto il mento*

rar loro, in una sorta di contenimento entro fermi confini, l'inarrestabile approssimazione alla categoria dell'*io* che traspare entro il corpo descrittivo: in quel *paysage de l'âme* caratterizzato da risposdenze minimali del nucleo sillabico, dal musicale dilatarsi della struttura sintattica e dall'innesto di strutture stilistiche di marca simbolista, quali la sinestesia e la personificazione con resa ipotattica dell'astratto; procedimenti che, già delle novelle,⁵¹ si trasporranno, infittiti e perfezionati, dal romanzo dell'89 in quello del '91. E, ancora, se nel *Piacere* tale approssimazione si mascherava nell'alleanza di *cliché* memoriale ed extradiegeticità della voce narrante, nell'*Innocente* essa meglio si andrà disvelando attraverso i continui *va-et-vient* di quell'attore-narratore, memorialista di se stesso e soggetto onnipresente, che è Tullio. Con il romanzo del '91 invero si esplicitava una fase di transizione, in vista di un tempo e di uno spazio 'altro', che nella scrittura memoriale già si metteva alla prova apprestando gli strumenti per la giusta situazione emergente. In breve, pur mantenendo all'apparenza l'ossatura realista, d'Annunzio lavorava per demolirla; rivolgendosi alla lezione dei vecchi maestri, egli raffrenava le spinte della soggettivizzazione in superficie, per lasciar loro irradiare, nel profondo, una liberazione di lirica energia. Una strategia corrosiva, dunque, ma giocata da dietro le pieghe, che non rigetta apertamente il dato tradizionale, bensì, nel mantenerlo, lo dissolve come snervandolo al suo interno, per infine ridurlo ad altro da sé. Tale ambiguo compromesso era per questo poeta, e poeta irrefrenabilmente, affatto necessario: pena la disgregazione anzitempo, ossia la morte stessa, delle strutture del racconto, quella morte del narrato ottocentesco che avrebbe trovato la sua modalità limpidamente epifanizzante nel fascinoso 'antiromanzo' del 1900, *Il fuoco*. Non prima, però, e neppure altrove, come attestano il 'silenzio' delle inconcluse *Vergini delle rocce* (1895) e quella sorta di *trompe-l'œil* sul piano dei generi letterari che è il *Forse che sì forse che no*, non romanzo propriamente, bensì tragedia in veste di «prosa di romanzo».

Con altra formulazione, potrebbe dirsi che lo smantellamento-trascendimento della *langue* realista non muova, in d'Annunzio, da un'omogenea dialettica categoriale, esso nascendo dal peculiare fronteggiarsi di linguaggi non equivalenti: il dominio dell'*altro*, dell'oggetto sotteso al racconto, e quello d'un soggetto privilegiato, tutto proteso a moti di

del compagno, *allacciare, posare la mano sulla spalla, cingere la viva mollezza del fianco, reggere alle reni con un braccio e sospingere, toccarsi dei gomiti*). Si osserverà che simili forme non erano nel *Piacere* o vi comparivano in termini assolutamente ridotti. Il loro ingresso o inedito sviluppo nell'*Innocente* è in realtà direttamente proporzionale ad una strategia di contenimento, tutta giocata in superficie, delle spinte della liricizzazione dannunziana ora fattesi più forti che nel romanzo dell'89.

51 Erano questi, appunto, gli stilemi rilevati con disapprovazione da Guido Mazzoni nel *Libro delle vergini* e nel *San Pantaleone*.

gratuita autoreferenzialità. Dopo *L'Innocente*, simile intervento avrebbe determinato sempre più scoperte modalità *destruente*s: disarticolazione e sottrazione della storia (come il rarefarsi del *récit* nelle *Vergini delle rocce*, ma vistosamente già nel *Trionfo*), cesure e mancamenti nello sviluppo evenemenziale sino a un alto grado di azzeramento diegetico (la crescente invadenza, nel *Fuoco*, della descrizione o dell'autopredicazione sotto la specie dell'esteta e/o del superuomo). Modalità, tuttavia, che, procedendo da un epicentro collocato altrove - nel territorio avido e squisito dell'affabulazione poetica -, non avrebbero condotto alla fondazione d'una nuova tipologia di romanzo, bensì, con un visibile slittamento di genere, all'atto di nascita di un affascinoso *roman-poème*. E quel tentato trascendimento di codice e linguaggio sarebbe, in ambito propriamente narrativo, rimasto irrisolto.

Anche va detto, allora, che il d'Annunzio romanziere certamente presagì i temi e le tecniche del racconto novecentesco, ma non realizzò compiutamente il «romanzo futuro» cui egli, all'indomani dell'*Innocente*, sembrava anelare.⁵² Agli occhi delle generazioni successive l'opera del narratore apparve certo ineludibile e tuttavia dovette rappresentare più un abbrivio da attraversarsi che un'autorità cui conformarsi stabilmente. Egli sembra aver percorso il cammino che l'avrebbe reso antesignano nella dissoluzione del codice realista in un aristocratico isolamento, senza mai veramente confondersi con i compagni di strada più giovani di lui, che pure in certi casi sarebbero stati felici di prenderlo a modello e che, se talvolta lo fecero, finirono per attribuirgli intenzioni in verità a lui estranee. Se il poeta e autore di prose memoriali avrebbe lasciato al Novecento una lezione fondamentale per modernità e grandezza, non così potrà dirsi del romanziere, che, pur avendolo tanto forzato, o suggerito l'impressione di farlo, non sarebbe riuscito a oltrepassare il copioso dispudio dell'Ottocento (cfr. Praz 1968, pp. 416-417).

52 Titolo e contenuto già del noto intervento napoletano *Il romanzo futuro* (d'Annunzio 1892). Tuttavia, le modalità dell'auspicata nuova forma di romanzo saranno meglio enunciate o, per così dire, teorizzate due anni dopo, nella dedica-prefazione del *Trionfo della morte* a Francesco Paolo Michetti (1894): «Avevamo più volte insieme ragionato», scriveva d'Annunzio all'amico-pittore, «d'un ideal libro di prosa moderno che - essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta - armonizzasse tutte le varietà del conoscenza e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita - sensuale sentimentale intellettuale - di un essere umano collocato nel centro della vita universale» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 639).

Bibliografia

- Algardi, Zara Olivia (1978). *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*. Padova: CEDAM.
- Allievi, Tito (1937). «1837-1887». In: Forcella, Roberto (1937), *D'Annunzio 1887*. Firenze: Sansoni, pp. 71-73.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Botta, Gustavo (1912). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: X. Terza aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 10 (4), pp. 257-263; 10 (6), pp. 423-430.
- Chiara, Piero (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: A. Mondadori.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio - Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Croce, Benedetto (1904a). «Note sulla Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX: VII. Gabriele d'Annunzio». *La Critica*, 2 (1), pp. 1-28; 2 (2), pp. 85-110.
- Croce, Benedetto (1904b). «Note sulla Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX: Saggio di una bibliografia d'annunziana». *La Critica*, 2 (3), pp. 169-190.
- Croce, Benedetto (1909a). «Reminiscenze e imitazioni nella Letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX. Introduzione». *La Critica*, 7 (3), pp. 165-167.
- Croce, Benedetto (1909b). «Reminiscenze e imitazioni nella Letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX. Noterella polemica alla questione metodica». *La Critica*, 7 (6), 1909, pp. 424-432.
- Croce, Benedetto (1910). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: II. Aggiunta alle "fonti dannunziane"». *La Critica*, 8 (1), pp. 22-31.
- Croce, Benedetto (1911). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: VIII. Seconda aggiunta alle fonti dannunziane». *La Critica*, 9 (6), pp. 413-420.
- Croce, Benedetto (1913-1914). «Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX: XIII. Quarta aggiunta alle Fonti dannunziane». *La Critica*, 11 (6), pp. 431-440; 12 (1), pp. 15-25.
- Culcasi-Gugenheim, Lucia (1959). «Guy de Maupassant considerato come fonte letteraria di Gabriele d'Annunzio». *Quaderni dannunziani*, 16-17, pp. 524-537.

- D'Annunzio, Gabriele (1892). «Il romanzo futuro». *La Domenica di don Marzio*, 31 gennaio.
- De Michelis, Eurialo (1963). *D'Annunzio a contraggenio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Dostoievsky, Th. (1884). *Le crime et le chatiment*. Traduit du russe par Victor Derely. 2 voll. Paris: Plon. Trad. it.: Dostoievski, F (1889). *Il delitto e il castigo (Raskolnikoff): Romanzo*. 2 voll. Milano: Flli Treves.
- Dostoïevsky, Th. (1886). *Krotkaïa*. Traduit du russe par E. Halpérine. Paris: Plon & Nourrit. Trad. it.: Dostoievski, F (1889). *Krotkaia*. Napoli: Luigi Pierro.
- Duplessy, Lucien (1897). «Maupassant source de Gabriele d'Annunzio». *Mercure de France*, 1^{er} décembre.
- Forcella, Roberto (1926). *D'Annunzio: 1863-1883*. Roma: Fondazione Leonardo per la cultura italiana.
- Forcella, Roberto (1928). *D'Annunzio 1884-1885*. Roma: Fondazione Leonardo.
- Forcella, Roberto (1936). *D'Annunzio 1886*. Firenze: Sansoni.
- Forestier, Louis (éd.) (1974). *Maupassant, Guy de: Contes et Nouvelles*, vol. 1. Préface d'Armand Lanoux; introduction de Louis Forestier; texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris: Gallimard.
- Giacon, Maria Rosa (1985). «D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel *Piacere*». *Studi novecenteschi*, 30, pp. 209-273.
- Giacon, Maria Rosa (1992). *Al fondo della perdita 'innocenza': Le 'invenzioni' di Tullio Hermil*. In: Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara (a cura di), *Dal Piacere all'Innocente = 150 Convegno nazionale* (Chieti - Penne, 15-16 maggio 1992). [Pescara], Edgars.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro; Caliaro, Ilvano (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Il Piacere*. Introduzione di Pietro Gibellini; prefazione e note di Ilvano Caliaro. Milano: Garzanti.
- Giuriati, Domenico (1903). *Il plagio*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Green, Stuart P. (2002). «Plagiarism, norms, and the limits of theft law: Some observations on the use of criminal sanctions in enforcing intellectual property rights». *Hastings Law Journal*, 54 (1), pp. 167-242.
- Jeandillou, Jean François (éd.) (2003). *Nodier; Charles: Questions de littérature légale*. Édition établie, présentée et annotée par Jean François Jeandillou. Paris: Libraire Droz.
- Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Lumbroso, Albert (1905). «Maupassant et les plagiats de G. D'Annunzio». In: Id., *Souvenirs sur Maupassant: Sa dernière maladie, sa mort*. Rome: Bocca, pp. 519-543.

- Lumbroso, Alberto (1902). *Scaramucce e avvisaglie: Saggi storici e letterari di un bibliofilo*. Con una lettera di Alessandro d'Ancona. Frascati: Tip. Tuscolana.
- Maynial, Édouard (1904). «Guy de Maupassant et Gabriele d'Annunzio: De la Normandie aux Abruzzes». *Mercure de France*, 4 novembre.
- Mazzoni, Guido (1884). «Gabriele d'Annunzio, *Il libro delle vergini*». *Rivista critica della Letteratura Italiana*, 1 (2).
- Mirandola, Giorgio (1970). «La "Gazzetta Letteraria" e la polemica dannunziana (1882-1900)». *Lettere Italiane*, 3, pp. 299-324.
- Monari, Alberto (2005). «Il plagio letterario» [online]. *KULT Underground*, 122. <http://www.kultunderground.org/art/17225> (2012-02-20).
- Nodier, Charles (1812). *Questions de littérature légale: Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres: Ouvrage qui peut servir de suite au dictionnaire des anonymes et à toutes les bibliographies*. Paris: Barba.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *Gabriele d'Annunzio: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pasquali, Giorgio (1968). *Stravaganze quarte e supreme*. In: Id., *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni.
- Peron, Gianfelice; Andreose Alvisè (a cura di) (2008). *Contrafactum: Copia, imitazione, falso = Atti del 320 Convegno interuniversitario (Bresanone/Brixen, 8-11 luglio 2004)*. Padova: Esedra.
- Petit, André (1911). *Étude sur la Convention de Berlin de 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques : Le point de vue littéraire* [thèse pour le Doctorat]. Paris: Faculté de Droit de l'Université de Paris.
- Pilo, Mario (1896). «Plagio e collaborazione: A proposito della polemica dannunziana». *Gazzetta Letteraria*, 20 (10).
- Pitollet, Camille (1920). «Le Rossignol de M. Gabriele d'Annunzio». *Lanques Romanes*, 40.
- Pouillet, Eugène (1879). *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*. Paris: Marchal & Billard.
- Praz, Mario (1968). *D'Annunzio e la cultura europea*. In: *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori, pp. 403-417.
- Salierno, Vito (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*. Lanciano: Carabba.
- Sangsue, Daniel (1989). «Les vampires littéraires». *Littérature*, 75, pp. 92-111.
- Schultz, Mark F. (2006). «Copynorms: Copyright and social norms». In: Yu, Peter K. (ed.), *Intellectual property and information wealth: Issues*

- and practices in the digital age*, vol. 1. Westport; London: Praeger, pp. 201-236.
- Thibaudet, Albert; Dumesnil, René (éd.) (1936). *Flaubert, Gustave: Œuvres*, vol. 1. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard.
- Thovez, Enrico (1895). «La farsa del Superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 19 (49).
- Thovez, Enrico (1896a). «L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio». *Gazzetta Letteraria*, 20 (1).
- Thovez, Enrico (1896b). «I fondi segreti del Signor D'Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento». *Gazzetta Letteraria*, 20 (3).
- Thovez, Enrico (1896c). «Le briciole del superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 20 (9).
- Thovez, Enrico (1909). «Il ragionamento di Don Ferrante». *La Stampa*, 19 luglio.
- Thovez, Enrico (1910). *Il Pastore, il Gregge e la zampogna: Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*. Napoli: Ricciardi.
- Thovez, Enrico (1921). *L'Arco di Ulisse: Prose di combattimento*. Napoli: Ricciardi.
- Tolstoï, Comte Léon (1887-1891). *La guerre et la paix: Roman historique*. Traduit avec l'autorisation de l'auteur par une russe. 3 voll. Paris: Hachette et C.ie. Trad. it.: Tolstoi, conte Leone (1891). *La guerra e la pace: Romanzo storico*. Con prefazione di M. de Vogüé. 4 voll. Milano: Treves.
- Tolstoï, Comte Léon (1885). *Anna Karenine: Roman traduit du russe*. 2 voll. Paris: Hachette. Trad. it.: Tolstoi, conte Leone (1887). *Anna Karenine: Romanzo*. Con uno studio di Domenico Ciampoli sui romanzi russi. 2 voll. Milano: Flli Treves.
- Tolstoï, Léon (1890). *La sonate à Kreutzer*. Paris: A. Lemerre. Trad. it.: Tolstoi, Leone (1891). *La sonata a Kreutzer*. Milano: Treves.
- Toscano, Emilio (1896). «Altri furti letterari del signor D'Annunzio». *Gazzetta Letteraria*, 20 (6).
- Tosi, Guy (1968). «D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor». *Studi francesi*, 34, pp. 18-38.
- Tosi, Guy (1978). «Les sources françaises de l'esthétisme d'Andrea Sperelli». *Italianistica*, 7 (1), pp. 20-44.
- Tosi, Guy (1979). «D'Annunzio et *La faute de l'abbé Mouret*». *Quaderni del Vittoriale*, 3 (14).
- Tosi, Guy (1985). «L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de D'Annunzio». In: Martin-Gistucci M.G. (sous la direction de), *Paul Bourget et l'Italie: Publié à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Paul Bourget*. Genève: Slatkine, pp. 173-201.
- Tosi, Guy (1978a). «Quelques sources de l'érotisme d'Andrea Sperelli». *Quaderni del Vittoriale*, 2 (9), pp. 5-26.

- Tosi, Guy (1978b). «Influences françaises sur la langue et le style de D'Annunzio: de l'*Isottèo* au *Piacere*». *Rivista di letterature moderne e comparate*, 31, pp. 22-53.
- Tosi, Guy (éd.) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérold: Correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi. Paris: Denoël.
- Uriel (1882). «Gabriele d'Annunzio: *Terra Vergine*». *Capitan Fracassa*, 3 (123).
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1886). *Le Roman russe*. Paris: Plon.
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1895). «La Renaissance Latine: Gabriel d'Annunzio: poèmes et romances». *Revue des Deux Mondes*, 65 (127), pp. 187-206.
- Yu, Peter K. (ed.) (2006). *Intellectual property and information wealth: Issues and practices in the digital age*. 4 voll. Westport; London: Praeger.

«Il dilettante di sensazioni»

La cromonimia dannunziana: dalle *Novelle della Pescara* al *Notturmo*

Stefania Penasa

Abstract Within the constant linguistic research performed by Gabriele d'Annunzio, the chromatic lexicon plays a fundamental role. In his prose work, d'Annunzio developed a lexicon which aimed at attaining the maximum precision and at the same time remained constantly refined and solemn. In this regard, chromaticism is considered the stylistic device to meet these requirements. D'Annunzio made use of all the lexical strategies offered to him by the Italian language, proposing a particularly large body, rich in derivatives, compounds and, especially, referential terms. He selected the words less frequently used, made up new etymologies and sought out constantly new meanings. Furthermore, the semantic field of colour allows to thoroughly investigate d'Annunzio's role in the literary language of the 20th century and, consequently, to realize how deeply indebted the Italian advertising system of the early 20th century was to him.

Il campo semantico del colore consente di indagare approfonditamente il ruolo di d'Annunzio all'interno della lingua letteraria del Novecento e, al contempo, di valutare sia la sua ricerca di un lessico aulico e prettamente letterario, che l'apertura ad un lessico moderno, espressivo, di cui la pubblicità di inizio Novecento è stata fortemente debitrice.

All'interno della ricerca linguistica di Gabriele d'Annunzio, costantemente tesa alla riscoperta di significati ed accezioni nuove o cadute in disuso, il lessico cromatico svolge un ruolo fondamentale. Le opere in prosa del Vate possono essere interpretate, senza retorica, come palestra di elaborazione di un lessico alla continua ricerca della massima precisione, senza che ciò sviscisi l'aspetto formale del linguaggio, che deve mantenersi aulico e ricercato.

Il cromatismo si offre come emblema per comprendere la necessaria coesistenza di tali tensioni all'interno della ricerca lessicale dannunziana, che spinge costantemente l'autore ad arricchire le serie morfologiche già esistenti, o a trarre dalle fonti spunti lessicali inediti o desueti. D'Annunzio, nella sua prosa, ricorre a tutte le strategie lessicali che la lingua italiana gli offre per coniare cromonimi, fornendo un *corpus* particolarmente ampio, ricco di derivati, composti e, soprattutto, termini referenziali, scelti tra i meno logori e sottoposti a frequenti processi di risemantizzazione e rietimologizzazione. Per dare autorevolezza anche ai termini più inusuali, lo scrit-

tore ricorre ancora una volta alle fonti lessicografiche più note, alla ricerca delle denominazioni, e talvolta anche delle citazioni, più appropriate.¹

Il lessico cromatico si offre anche come mediatore tra gli opposti esiti delle letture critiche più autorevoli del Novecento come quelle di Benedetto Croce (1942; 1945) e Gianfranco Contini (1974; 1987), implicando al contempo sia una pressante attenzione per il dato linguistico, che una costante attenzione all'aspetto sensoriale e percettivo, a lungo criticato dal crocianesimo.

La preziosità e l'innovatività della terminologia dannunziana del colore, inoltre, per poter essere comprese ed apprezzate appieno, necessitano di una rilettura dei principali contributi linguistici, elaborati dagli studiosi che per primi hanno raccolto l'invito di Contini a riflettere sul dato linguistico. Capostipiti del paradigma linguistico negli studi dannunziani, un filone ancora minoritario e poco sviluppato anche per mancanza di edizioni critiche di gran parte delle opere, rimangono gli studi di Mario Praz (1988, pp. 379-428), Bruno Migliorini (1990, pp. 263-277) e Alfredo Schiaffini (1969, pp. 78-131), approfonditi sul piano stilistico dalle riflessioni di Giacomo Devoto (1972, pp. 16-31). A distanza di mezzo secolo, infatti, questi importanti contributi si presentano ancora come elementi fondanti per qualsiasi indagine di tipo lessicale, integrati da studi più particolari che hanno indagato settori marginali senza modificare sostanzialmente l'impostazione generale del problema.

Sondando la sterminata produzione in prosa di Gabriele d'Annunzio (composta non solo di romanzi e novelle, ma anche di prose di ricerca, di testi teatrali, di scritti giornalistici ecc.), non si può prescindere, per indagare come il lessico cromatico fosse declinato nelle diverse stagioni della prosa dannunziana, da una rilettura approfondita delle opere più rappresentative, muovendo dalle *Novelle della Pescara*, raccolta di novelle giovanili che linguisticamente risente ancora dell'influenza verista, per culminare nel *Notturmo*, prosa di ricerca, come la definisce l'autore, in cui ad un lessico impressionista, espressione di percezioni quasi allucinate, si affianca una sintassi fortemente franta, vicina alle avanguardie novecentesche. La produzione intermedia, più organica, è sintetizzata nei tre romanzi del *Ciclo della Rosa* (*Il piacere*, *L'innocente*, *Trionfo della morte*) e nel *Fuoco*, prima opera di un nuovo ciclo mai completato, in cui alla nobiltà dei contenuti corrisponde un lessico, cromatico e percettivo in genere, estremamente ricercato e raffinato.

Riprendendo la terminologia utilizzata da Maria Grossmann (1987), autrice di uno dei pochi studi che hanno vagliato la cromonomia italiana, nel lessico cromatico di d'Annunzio prosatore sono riconoscibili una struttura

¹ Lo stretto rapporto tra la lingua di d'Annunzio e le fonti lessicografiche è stato oggetto di numerosi contributi, tra cui quello imprescindibile di Mario Praz (1988) e quelli, più recenti, di Martinelli e Montagnani (1979), Pietro Gibellini (1980) e Giovanni Nencioni (1980).

primaria, corrispondente ai termini basici, ed una struttura secondaria, che comprende il lessico derivato, i termini referenziali ed ogni denominazione utilizzata per indicare sfumature o colori di transizione.

Il ricco patrimonio lessicale, composto da centinaia di termini, evidenzia una strutturazione primaria divisa in nove sottoparadigmi, corrispondenti agli arcilessemi già individuati per l'italiano: azzurro, bianco, giallo, grigio, marrone, nero, rosso, verde, viola (Grossmann 1987, pp. 63-73). I termini basici,² utilizzati per indicare una gradazione satura e brillante, sono scelti frequentemente dallo scrittore, che, in alcuni casi, tuttavia, preferisce specificarne la sfumatura facendo ricorso all'apposizione di determinanti, utili a suggerire esattamente il grado di chiarezza o di vivacità.

Particolarmente interessante è il sottoparadigma dannunziano dell'azzurro. Da un'attenta disamina emerge come esso, rispetto alla tradizione, sia ormai definitivamente avviato verso una semplificazione, con l'arabismo azzurro in posizione di arcilessema, laddove il latino aveva varie denominazioni, ma non il basico (*caeruleus, glaucus, venetus, caesius: Giacalone-Ramat 1968, p. 184*). Contrariamente alla tendenza delle lingue moderne, tuttavia, e in special modo dell'italiano, d'Annunzio utilizza come basico 'azzurro', non 'blu'. Il francesismo, infatti, ricopre nelle opere analizzate un ruolo estremamente marginale, ricorrendo solamente nel *Notturmo*, a Novecento inoltrato. Lo scrittore dimostra tuttavia di usare il termine fin dal 1884, anno della scrittura della *Cronachetta delle pellicce*, in cui compare con la grafia «blù», ma di percepirlo come termine contestuale, valido solo in riferimento a stoffe o divise.

Analogamente è la situazione del sottoparadigma del marrone, termine assente nelle opere spogliate, sostituito dal più frequente bruno. L'aggettivo, sebbene di origine germanica, estraneo quindi alla tradizione latina, è preferito al francesismo, ritenuto termine alla moda, non attestato nelle fonti e quindi ancora privo di sufficienti garanzie di letterarietà.

Il paradigma del colore dannunziano, inoltre, non presenta il sottoparadigma del rosa; sebbene il termine sia impiegato anche dallo scrittore come cromonimo astratto, passibile di derivazioni (per esempio rosato, roseo), in taluni casi è ancora percepito come referenziale strettamente connesso al colore del fiore omonimo; esso non è utilizzabile, quindi, come termine basico autonomo, ma solamente come gradazione del rosso. La strutturazione primaria del lessico cromatico, quindi, è parzialmente diversa rispetto a quella della lingua italiana dell'epoca, riflettendone, probabilmente, uno

2 D'ora in avanti verranno denominati 'basici' i termini astratti utilizzati per denominare il colore, corrispondenti alle caratteristiche illustrate in Berlin e Kay (1969): 1) i termini basici sono monolessematici, il loro significato cioè non è deducibile in base al significato dei loro elementi costitutivi; 2) il loro significato non è incluso in quello di nessun altro termine di colore; 3) il loro uso non è ristretto solo a certe classi di oggetti; 4) sono psicologicamente rilevanti per i soggetti.

stadio precedente, conforme al carattere conservativo della lingua dannunziana, desiderosa di presentarsi come aulica e ricercata.

Nella pressante ricerca di denominazioni, tuttavia, tale aspetto conservatore pare coesistere, paradossalmente, con una forte spinta innovatrice e modernizzatrice, che si esprime nella strutturazione secondaria del lessico. La terminologia utilizzata da d'Annunzio per esprimere gradazioni e sfumature costituisce un insieme vasto ed eterogeneo, in cui spicca l'importanza demandata ai termini derivati (aggettivi suffissati e verbi parasintetici) e ai referenti, preziosismi e cultismi lessicali, prediletti sul piano stilistico per mantenere un registro elevato.

Ai derivati, in special modo, spetta il compito di esprimere le multiformi sfumature della prosa dannunziana. Essi sono per lo più aggettivi alterati che lo scrittore crea sfruttando tutti i procedimenti morfologici che la lingua gli offre, così da completare serie paradigmatiche fortemente espressive, in precedenza solo tentate o usate senza sistematicità. La preferenza dell'autore va a quei suffissi che gli permettono di esprimere gradazioni insature, veicolando al contempo una connotazione sentimentale. La ricca serie degli aggettivi approssimativi-diminutivi sfrutta in particolare in suffissi: -astro, -iccio, -igno, -ognolo (connotati negativamente, ad indicare un colore insaturo, non bello); ed -etto, -ino (connotati, invece, positivamente, sottolineando una partecipazione affettiva). Per suggerire sfumature preziose, eleganti, o semplicemente molto vivaci, d'Annunzio, data la povertà dell'italiano nella suffissazione accrescitiva-intensiva, ricorre, invece, prevalentemente all'uso di sintagmi composti dal cromonimo più un determinante di chiarezza o di vivacità. Tali forme, del tipo rosso cupo, rosso fiamma, rosso intenso ecc. gli permettono di conservare, ad un tempo, sia la precisione espressiva che la ricercatezza formale, massima proprio in formazioni di questo tipo. Spesso, infatti, d'Annunzio conia sintagmi mai attestati nelle fonti precedenti, che nascono dalla lessicalizzazione di un paragone (per esempio verde smeraldo, verde malachite), o dall'autonoma fantasia dell'«Imaginifico» (per esempio azzurro araldico, azzurro soave ecc.).

Alle formazioni aggettivali si aggiungono numerose forme parasintetiche, che l'autore coglie nelle fonti letterarie e lessicografiche, o che conia nel tentativo di completare al contempo la scala cromatica e la serie paradigmatica. Tali verbi sono costituiti dalla annessione di un circonfixo alla base aggettivale (Grossmann, Rainer 2004, p. 167), costituita prevalentemente da aggettivi basici: azzurro > inazzurrare; bianco > imbiancare, sbiancare; giallo > ingiallare, ingiallire; nero > annerare, annerire; rosso > arrossare, arrossire; verde > inverdire. I termini, con l'eccezione di sbiancare, hanno valore ingressivo, indicando l'acquisizione della tonalità, a seguito di un processo spontaneo, nel caso di uso intransitivo o pronominale (es. *Notturmo*: «il nemico s'approssima. S'ingialla e s'arrossa»); o a seguito di un processo agentuale, espresso dall'uso transitivo (es. *Novelle della Pescara*: «le narici parevano annerite dal fumo», d'Annunzio 1995, p. 6).

Semanticamente, essi sono utilizzati dall'autore per esprimere un colore ancora insaturo, in divenire.

Nella definizione delle diverse sfumature, alla ricchezza di derivati non corrisponde un'equivalente profusione di composti che, rispetto alla poesia, sono in numero assai inferiore. Si tratta di formazioni giustappositive bimembri prevalentemente formate da aggettivo + aggettivo o aggettivo + nome, adoperati per indicare al meglio sfumature ai margini della banda, intermedie tra i due costituenti cromatici (es. grigioverde, verdazzurro). Più raramente servono a d'Annunzio per indicare, poeticamente, la percezione simultanea di due colori, che rimangono comunque ben divisi (es. nerebianche rondini).

Per suggerire la transizione dinamica da un colore all'altro, invece, d'Annunzio si serve prevalentemente di forme perifrastiche del tipo 'tra... e...' (es. *Fuoco*: «tra roseo e azzurrognolo», Lorenzini 2006, p. 181), o del tipo 'pendente in...' (es. *Il piacere*: «bianco indefinibile pendente un poco nel fulvo», Roncoroni 1999, p. 40). Esse paiono comunque complementari alla diffusione di suffissati o referenti, poiché d'Annunzio fa ricorso a tali formulazioni soprattutto nei sottoparadigmi in cui ha a disposizione meno alterati e referenti, a loro volta utilizzabili per suggerire la dinamicità del colore.

A tale regola fa eccezione solamente il sottoparadigma del rosso, per il quale d'Annunzio utilizza contemporaneamente sia numerose forme sintetiche (suffissati e referenti), che numerose forme perifrastiche. Ciò è dovuto, forse, agli innumerevoli significati simbolici che il rosso dannunziano assume, tali da richiedere una maggiore disponibilità lessicale, diversa anche a seconda del registro stilistico delle varie opere.

Analizzando quantitativamente i sottoparadigmi, si nota come i più ampi siano quelli del bianco e del rosso, colori simbolici nella prosa dannunziana, soprattutto in riferimento al canone della bellezza femminile. In tutto l'autore, che si vantava di adoperare nelle sue opere più di quarantamila parole contro le quattromila di Dante, utilizza 218 cromonimi, così suddivisi:

- l'arcilessema 'azzurro' accomuna 29 termini: azzurriccio, azzurrino, azzurrognolo, azzurro, azzurro araldico, azzurro argentino, azzurro chiarissimo, azzurro cristallo, azzurro cupo, azzurro disfatto, azzurro intenso, azzurro marino, azzurro metallico, azzurro soave, blu, celestino, ceruleo, cilestrino, cilestro, glauco, inazzurrare, indaco, mavi, oltremare, turche-se, turchiniccio, turchino, zaffiro;
- l'arcilessema 'bianco', costituito da 46 lessemi, è il più usato, in tutte le sue sfumature: adamantino, alabastro, albo, argento opaco, avorio, biancastro, biancheggiate, biancheggiare, bianchezza funeraria, bianchezza gelida, bianchezza soprannaturale, bianchezza, bianchiccio, bianchissimo, bianco bianco cangiante, bianco indefinibile, biancore, candidissimo, candido, candore, canuto, cereo, diafano, eburneo, imbiancato, immacolato, impallidire, latte, latte, lunare, madreperla, (bianco come)

- midolla di canna, neve, nivale, niveo, opale, opalino, ostia, pallidezza, pallidissimo, pallido, pallore, perlato, perla, sbiancare;
- l'arcillessema 'giallo' è composto da 32 lessemi: agata, ambra, aureo, biondastro, biondetto, biondezza, biondiccio, biondissimo, biondo, biondo cinereo, bronzeo, bronzino, croceo, croco, dorare, dorato, doratura, falbo, fulvo, giallastro, gialletto, gialliccio, gialligno, giallognolo, giallo, imbiondire, indorare, ingiallare, ingiallire, miele, oro, sulfureo, terreo, topazio;
 - l'arcillessema 'grigio' riunisce 21 lessemi: acciaio, ardesia, argenteo, argenteria antica, argentino, argento, argento opaco, argento pallido, bigio, cenere, cinereo, cinerino, cinerognolo, fosco, gridellino, grigiastro, grigio, inargentare, piombo, plumbeo, tortora;
 - l'arcillessema 'marrone' è uno dei più esigui, costituito solamente da 15 lessemi: baio, bronzeo, bronzino, brunastro, bruniccio, bruno, castagno/castano, fosco, ocra, palissandro, tabacco, tanè, tartaruga, terreo, ter-rigno;
 - in linea con l'uso tipico delle lingue romanze, anche nell'opera dannunziana, l'arcillessema 'nero' è caratterizzato da una quantità ridotta di lessemi rispetto alla ricchezza della tradizione latina (cfr. André 1949, pp. 43-63). Nelle opere in prosa troviamo solo 10 lessemi: annerire, carbone, ebano, nerastro, nereggiare, nerezza, nericcio, nerigno, nerissimo, nero.
 - al contrario del precedente, l'arcillessema del 'rosso' è uno dei più frequentati contenendo ben 39 lessemi che digradano dal rosa all'arancio: amaranto, aranciato, arancio, arancione, arrossare, arrossire, balausto, carne, carnicino, cinabro, corallo, cremisi, fiamma, fiammeggiare, fragola matura, imporporare, incendiato, invermigliare, mattone, porpora, purpureo, rame, rosa, rosato, roseo, rossastro, rosseggiare, rossiccio, rossigno, rosso, rossore, rovano, rubicondo, ruggine, sangue, sanguigno, scarlatto, vermiglio.
 - l'arcillessema 'verde' è composto da 17 lessemi: berillo, inverdire, olivastro, smeraldo, uliva, vegetale, verdastro, verde, verdeggiare, verdemare, verderame verdiccio, verdigno, verdino, verdissimo, verdognolo, verdura.
 - l'arcillessema 'viola' riunisce in sé 9 lessemi variamente impiegati: ametista, illividire, lividiccio, livido, lividore, lividura, paonazzo, violaceo, viola, violetto.

Uno dei problemi interpretativi più interessanti della cromonomia dannunziana risiede nella difficoltà di esprimere il colore sulle superfici colpite dalla luce. La percezione cromatica e quella luministica, infatti, si fondono, originando un colore discontinuo, a macchie, di denominazione complessa. D'Annunzio si confronta con il problema in tutte le sue opere, sopperendo alla difficoltà espressiva con il ricorso alle forme verbali in

-eggiare, o agli allotropi in -icare, tipici della lingua letteraria più colta. Secondo Grossmann e Rainer si tratta di verbi che assumono un valore frequentativo (2004, p. 167), capaci di rendere la ripetizione, e utilizzati quindi da d'Annunzio per rendere percezioni impressionistiche.

La maestria di d'Annunzio nell'utilizzo del lessico cromatico consiste, dunque, nella capacità di sopperire alle carenze della lingua italiana evidenziate da un campo semantico di difficile resa linguistica come il colore, e soprattutto il colore della percezione visiva, colore-luce, colore atmosferico sensibile alla distanza e alla densità dell'aria, mobile, cangiante, in trasformazione continua.

La scelta di affidarsi a coerenti serie paradigmatiche, creando una grande disponibilità di allomorfi, è d'altro canto in linea con gli sviluppi dell'italiano moderno, in convergenza con altre lingue di cultura europee coinvolte nel bisogno di nominare i nuovi prodotti della scienza e della tecnica. Come ha mostrato Bruno Migliorini nel suo capitale studio (1987) (ma cfr. ora Grossmann, Rainer 2004) si tratta di costruire nomi trasparenti con processi di derivazione e composizione, per lo più ricorrendo a elementi formativi neoclassici, patrimonio comune della cultura europea.

Sono condotte sistematicamente anche le frequenti operazioni di risemantizzazione, che consentono a d'Annunzio di recuperare dal passato significati e accezioni cadute in disuso nel corso dei secoli, ridando trasparenza etimologica (attraverso quella morfologica, spesso) a parole opache. L'ambiguità delle scelte dannunziane sta nel conflitto tra una morfologia moderna, mutuata dai linguaggi scientifici, e l'uso di materiale lessicale (le basi) antico, non solo classico, ma lirico e arcaico.

Lo scrittore, fedele al principio della necessaria rivalutazione del lessico italiano, esposto nella nota prefazione al *Trionfo della morte*, recupera dalla tradizione classica valori lessicali non convenzionali, come, ad esempio, l'accezione cromatica di fosco e diafano, persa nella formazione delle lingue romanze. Particolarmente interessante, a tal proposito, è anche l'evoluzione dell'aggettivo 'pallido' e della sua serie. D'Annunzio pare accogliere pienamente i significati attestati nelle fonti lessicografiche ottocentesche, declinando il 'pallido' come delicata sfumatura della pelle, tendente verso un bianco positivo quando accostato alle figure femminili. In questo, dunque, riflette le convenzioni cromatiche, letterarie e stilistiche tipiche del romanticismo, profondamente influenzate dalla «cattiva definizione che del pallore diedero i cruscanti» (Feo 1975, p. 325). Un finissimo studio di Michele Feo sottolinea come il valore di bianco, o di biancheggiante, «non pare del tutto estraneo all'uso antico di pallidus: ma le scarsissime testimonianze sono compromesse da forzature retorico-stilistiche dell'ambito semantico istituzionale» (1975, p. 324). Nella tradizione latina, infatti, tale aggettivo indicava primariamente un vero e proprio colore giallo, per lo più nelle sue tonalità più opache e spente (giallognolo, giallastro). Il rapporto con le fonti lessicografiche si rivela ancora una volta di fonda-

mentale importanza, poiché, anche nell'elaborazione del cromatismo, ad esse l'autore richiede ciò che egli stesso nel *Piacere* definisce «il la, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia» (Roncoroni 1999, p. 180). Per Mario Praz, tuttavia, tali rapporti di dipendenza si rivelano fin troppo espliciti, poiché dalle fonti linguistiche spesso «D'Annunzio non carpisce soltanto il fiore che ha scoperto, ma, insieme, la zolletta di terra in cui il fiore ha radice» (1988, p. 393). È il caso, ad esempio, della giuntura «baio e focato», che egli utilizza nel *Notturmo* per descrivere il colore del pellame di un cavallo; la medesima forma, non a caso, si legge nel Tommaseo-Bellini, fonte lessicografica prediletta dall'autore, alla voce «focato»: «bajo scuro e focato. Dicesi di cavallo di pellame rosso tendente al castagno». Mengaldo, a tal proposito, sottolinea l'uso di denominazioni contestuali come fatto emblematico dello stile dannunziano, ulteriore simbolo della cifra stilistica «che riduce alla sua liscia superficie i materiali originariamente diversi e remoti; ed è qui molto eloquente la predilezione per i vocabolari come fonti linguistiche, appunto perché la realtà verbale vi è pietrificata, è divenuta repertorio fuori dal tempo» (1975, p. 188). Giunture, sintagmi, combinazioni di rapporti sintattici e semantici sono quindi spesso già nella fonte.

L'analisi dei cromonimi, infine, permette di ricostruire l'evoluzione delle scelte lessicali in ambito cromatico interna alle opere dannunziane prese in considerazione, così da permettere di confrontare diverse fasi della produzione linguistica dell'autore, coprendo un intervallo di circa un trentennio (*Le novelle della Pescara* riuniscono materiali databili al 1884, il *Notturmo* è stato composto tra il 1916 e il 1921). L'evoluzione del lessico cromatico in questo arco temporale pare dipanarsi lungo un percorso circolare, che finisce per chiudersi così com'era iniziato. Le *Novelle* e il *Notturmo*, infatti, estremi temporali di una produzione estremamente vasta e varia, presentano un lessico cromatico peculiare, costituito prettamente da una messe di aggettivi suffissati e di verbi parasintetici, le categorie preferite da d'Annunzio per esprimere le gradazioni insature. In entrambi i casi, infatti, le ambientazioni o le circostanze della narrazione suggeriscono percezioni sfuocate, poco definite, tali da richiedere un lessico cromatico più tormentato. Sebbene le cause siano diverse, i risultati finiscono spesso per coincidere. Si diffondono, tra le pagine, le ricche serie di aggettivi alterati, conati dall'autore sfruttando processi morfologici fino a quel momento rari (es. i suffissati in -igno: azzurrigno, gialligno, nerigno, rossigno, verdigno); così come i verbi cromatici parasintetici, formati soprattutto mediante l'annessione alla base aggettivale dell'infisso 'in-...-are', di cui il *Notturmo* è un vero scrigno (es. inazzurrare, ingiallare, inverdare, invermigliare). A questo cromatismo composto eminentemente di sfumature e colori disfatti, si oppone il sistema desumibile dai romanzi. Nelle quattro opere considerate, infatti, il lessico cromatico risulta omogeneo, frutto di una progressiva ricerca espressiva e di un continuo perfezionamento formale che spingono l'autore a selezionare i termini più adeguati per descrivere personaggi ed

ambientazioni radicalmente opposti a quelli sottolineati in precedenza. I romanzi, infatti, dal *Piacere* al *Fuoco*, sono ambientati nel mondo della ricca borghesia cittadina, edonistica ed elegante, per cui alla bellezza e alla preziosità del tema deve corrispondere uno stile ricercato sul piano formale. Il lessico cromatico, quindi, diviene prezioso, aulico, sostanzandosi nella scelta dei referenti più rari ed evocativi, capaci di esprimere autonomamente le variazioni del colore. Ad essi d'Annunzio affianca allotropi colti di forme già attestate (es. bianciare, rossicare, gruogo ecc.), desideroso, come si è già detto, di sintetizzare precisione e bellezza.

Il lessico cromatico di d'Annunzio prosatore, dunque, è soggetto ad una continua evoluzione che muove dapprima verso l'exasperazione formale, raggiunta nel *Fuoco*, per poi ripiegare su se stesso e far ritorno ad una espressività più immediata, naturale, priva di forzature retorico-stilistiche. Il sistema così definito si differenzia a livello strutturale da quello dell'italiano, caratterizzandosi per un rigido monolinguisimo che accoglie di rado esotismi (cfr. blu e marrone), e solamente dopo averli adattati foneticamente e morfologicamente all'italiano; e ancor più raramente termini provenienti da linguaggi settoriali o alla moda. Si crea quindi un sistema fortemente conservativo a livello primario, ma al contempo aperto alla sperimentazione a livello secondario, nelle serie paradigmatiche estese e nell'utilizzo, come cromonimi, di referenti estranei alla tradizione.

Sembra quindi quanto mai valido, anche per questo campo semantico della lingua di d'Annunzio prosatore, il giudizio che Mengaldo dava del linguaggio di *Alcyone*:

acuto sperimentalismo e miracolosa inventività tecnica, ma cristallizzati in organismi 'classici', in un certo senso immediatamente inattuali, con tendenza al tono alto se non eloquente; vaglio sottilissimo delle possibilità della lingua e straripante ricchezza di materiali, ma livellati su registri monolinguistici, neutralizzati nella loro potenzialità differenziale [1975, p. 205].

Bibliografia

- André, Jacques (1949). *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- Balducci, Maria Giulia (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Il trionfo della morte*. Milano: A. Mondadori.
- Berlin, Brent; Kay, Paul (1969). *Basic color terms: Their universality and evolution*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Contini, Gianfranco (1974 [1939]). «*Vita macaronica del francese dannunziano*». In: Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*. Nuova ed. aumentata di «Un anno di letteratura». Torino; Einaudi, pp. 274-285.

- Contini, Gianfranco (1987). «*Cinquant'anni dopo, oltre l'inflazione dell'io*». In: Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi, pp. 107-123.
- Croce, Benedetto (1942). «*Gabriele D'Annunzio*». In: Id., *La letteratura della nuova Italia: Saggi critici*, vol. 4. 4a ed. Bari: Laterza, pp. 7-74.
- Croce, Benedetto (1945). «*L'ultimo D'Annunzio*». In: Id., *La letteratura della nuova Italia: Saggi critici*, vol. 6. 2a ed. Bari: Laterza, pp. 235-248.
- D'Annunzio, Gabriele (1995 [1910]). *Le Novelle della Pescara*. Milano: Opportunity Books. Facsimile dell'ed. Milano: Treves, 1910.
- Devoto, Giacomo (1972). «La tradizione dannunziana nella lingua letteraria italiana fra l'Otto e il Novecento». *Quaderni dannunziani*, 40-41 = *Atti della tavola rotonda «D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento»* (Gardone Riviera, 28-29 maggio 1971), pp. 16-31.
- Feo, Michele (1975). «“Pallida no, ma più che neve bianca”». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 152 (3), pp. 321-361.
- Giacalone-Ramat, Anna (1968). «Colori germanici nel modo romanzo». *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria»*, 32, pp. 107-211.
- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2006). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (1980). «Fiori di carta: La fonte della flora di Alcyone». *Lettere italiane*, 4, pp. 476-497.
- Grossmann, Maria; Rainer, Franz (a cura di) (2004). *La formazione delle parole in italiano*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Grossmann, Maria (1987). *Colori e lessico: Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*. Tübingen: Günter Narr.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (2006). *D'Annunzio, Gabriele: Il Fuoco*. Milano: A. Mondadori.
- Martinelli, Donatella; Montagnani, Cristina (1979). «Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di Alcione». *Quaderni del Vittoriale*, 13, pp. 5-60.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1975). *La tradizione del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Migliorini, Bruno (1987). *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
- Migliorini, Bruno (1990). *La lingua italiana del Novecento*. A cura di Massimo L. Fanfani. Firenze: Le Lettere.
- Nencioni, Giovanni (1980). *Lessicografia e letteratura italiana*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Praz, Mario (1988 [1930]). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Introduzione di Paola Colaiacomo. Firenze: Sansoni.
- Roncoroni, Federico (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Il piacere*. Milano: A. Mondadori.
- Schiaffini, Alfredo (1969). *Mercanti; Poeti; Un maestro*. Milano; Napoli: Ricciardi.

Il Fuoco: dalla musica al silenzio, da Venezia all'Arte

Filippo Caburlotto

Abstract Usually known as d'Annunzio's Venetian novel, *Il fuoco* (*The flame of life*) is a complex work in which the Italian city is more a symbolic item than a geographical setting. At the beginning, Venice has an artistic function and is seen as the cradle of Art, but then she disappears from the plot as soon as the main character (Stelio Effrena) becomes aware that he can create Art by himself. On the other hand, in the novel, Venice is the icon of music and music represents her artistic value, but the second part of the novel («The Empire of silence») can be interpreted as an overtake of Venice musical function. D'Annunzio had worked at *Il fuoco* for more than ten years, and at the end of 19th century his poetry was changing and moving to the *Laudi*. The new lyrical turn changed the symbolic meaning of the novel.

Noto come il «romanzo VENEZIANO» (lettera a Georges Hérèlle del 27 ottobre 1894, in Cimini 2004, p. 237),¹ come lo stesso d'Annunzio soleva chiamarlo, *Il fuoco*, primo titolo della mai compiuta «Trilogia del melograno», è comunemente designato come il punto artistico più alto, insieme al *Notturmo*, del legame che unì d'Annunzio e Venezia. Molteplici le indicazioni critiche in tal senso, fra le quali si ricordino almeno l'intervento di Mutterle secondo il quale «Venezia si presenta come realtà essenzialmente creativa, città di reliquie ma insieme città di vita, dove è offerta e presente la perenne leggibilità delle grandi opere artistiche che hanno ripreso e continuato i miti e i ritmi naturali», e ancora in «Venezia viene individuato [...] il punto di coincidenza e consonanza tra arte e vita, il contenitore delle esperienze dei maestri antichi che hanno colto i ritmi delle grandi metamorfosi naturali facendoli propri» (1993, p. XVI); e quello, più recente, di Gibellini, il quale torna a focalizzare l'attenzione sul ruolo della città nel romanzo, affermando che «Venezia stessa si fa personaggio, umanizzandosi in una seducente creatura femminile, che ricompare a cadenzati intervalli in una grande metafora continua, indossando - con un gusto tutto veneziano - maschere e vesti volta per volta differenti: fervida anadiomene, dama regale, cortigiana ingioiellata» (2008, p. VII).

1 La stessa definizione ricorre, sebbene senza maiuscole, nel *Compagno dagli occhi senza cigli* («Ho lavorato quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano», Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1451).

Una città che di volta in volta viene descritta come deità sorta dalle acque, quale emblema di una ricchezza storica, architettonica e più in generale artistica, come connubio di diadi eterogenee quali l'acqua e il fuoco o il clamore e il silenzio, sfondo sul quale si svolge il *plot* e al contempo quasi protagonista, quale gelosa custode di millenari segreti e di quelle crisalidi dell'arte, secondo la felice espressione di Mutterle (1993, pp. XVII-XXIII), che solo l'artista eletto sarà in grado di dischiudere. Presenza costante nell'opera, con i suoi palazzi, le strade, i campi, le pitture che la ritraggono, che però, poco dopo la metà dell'opera, rapidamente sparisce, lasciando spazio ad itinerari nelle isole minori e nell'entroterra.

A fungere da spartiacque la scena, successiva al malore di Wagner, che conduce Èffrena e Glauro da Piazza San Marco al ponte di Rialto, dove la narrazione raggiunge il suo *climax*, per poi spalancare le porte alla creazione tragica del protagonista. È il momento in cui l'aspetto musicale, primario in tutto il *Fuoco* e richiamato sia mediante espliciti riferimenti ad opere quali *Arianna* di Benedetto Marcello e ai componimenti di Wagner, sia attraverso un tessuto prosastico fitto di richiami e parallelismi fonici, allegorici e lessicali, si fonde con la valenza simbolica mitopoietica della città, il cui 'significato' artistico viene sublimato in musica. Secondo un procedimento di stratificazione ed accumulazione tipico delle prose dannunziane, la tendenza di Venezia, quale sorta di opera d'arte, a divenire musica si evolve per passaggi contigui in un crescendo di matrice quasi wagneriana. All'iniziale indicazione sonora («Al soffio impetuoso la città di pietra e d'acqua s'era fatta sonora come uno smisurato organo. Il sibilo e il rombo si cangiavano in una specie d'implorazione corale che cresceva e diminuiva con un modo ritmico»: Andreoli, Lorenzini 1989, p. 354), segue la prima presa di coscienza dell'artista in grado di interpretare i segni, di «dischiudere le crisalidi» («— Non percepisce il tuo orecchio la linea d'una melodia in questo coro di gemiti? Ascolta! [...] — Ascolta! Io distinguo un tema melodico che si perde e risorge senza avere la forza di svilupparsi...», p. 354), quindi un'apparente e momentanea rinuncia («Non so — disse questi — non so più... Mi pareva...», p. 355) che funge solo da intervallo verso il crescendo finale raggiunto in cima al ponte di Rialto, in cui il poeta riesce a cogliere la musica e a farla propria:

Formidabile era la voce del turbine in quella immobilità di secoli impietrati: sola dominatrice su la solitudine come quando i marmi dormivano nel grembo delle montagne e dalle isole fangose della laguna crescevano l'erbe selvagge intorno ai nidi degli uccelli, assai prima che in Rialto sedesse il Doge, assai prima che i patriarchi guidassero i fuggiaschi verso il gran destino. La vita umana era scomparsa; non eravi sotto il cielo se non un immenso sepolcro ne' cui vani rimbombava quella voce, sola quella voce. Le moltitudini incenerite, i fasti dispersi, le grandezze cadute, gli innumerevoli giorni di nascita e di morte, le cose del tempo

senza forma e senza nome commemorava ella col suo canto senza lira, con la sua lamentazione senza speranza. Tutta la malinconia del mondo passava nel vento su l'anima protesa.

— Ah, ti ho còlta! — gridò la gioia dell'artefice trionfante. La linea intera della melodia gli si era svelata, era ormai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo. Di tutte le cose viventi nessuna gli parve più vivente di quella. La sua vita medesima cedeva all'energia illimitata di quell'idea sonora, alla forza generatrice di quel germe capace d'indefiniti sviluppi. Egli la immaginò immersa nel mare sinfonico svolgersi per mille aspetti fino alla sua perfezione [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 357-358].

Venezia, l'emblema dell'arte, immersa nella melodia, si evolve fino a giungere alla sublimazione in musica, e il suo compito, una volta che il protagonista ne ha colto la più intima essenza, è compiuto, in quanto Èffrena, che, come un compositore sul pentagramma, «segnò le note del tema su una pagina del suo taccuino; fissò nelle cinque linee la parola dell'elemento» (p. 358), può procedere alla creazione che continuerà la forma melodica espressione dell'aspirazione artistica di Venezia. Ed ecco quindi che anche gli elementi critici ed estetici relativi alla musica, che d'Annunzio deriva, principalmente, dal *Giorgione* di Conti, ma anche dalla coeva *Beata riva*,² prima posti quasi ad intervallare ed a scandire il divenire musica della città, concorrono a gettare le basi dell'opera³ che Èffrena descrive a Glauro nel tragitto che li conduce dal ponte di Rialto alla dimora di Foscarina. Come un qualsiasi altro personaggio, anche Venezia sembra, quindi, dotata di una sua funzione interna al *plot*, ovvero fornire, citando il *Piacere*, «una intonazione musicale» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 146) che permetta all'artista di creare l'opera, e quindi, come gli altri caratteri, esaurito il proprio compito tende ad essere velocemente accantonata, per lasciare il palcoscenico al protagonista. In quest'ottica risulta evidente il veloce diradarsi dei riferimenti a luoghi della città, che diventano al contempo generiche indicazioni topografiche, prive di alcuna valenza simbolica, una sorta di stradario, di *Baedeker*, utile solo per scandire l'incedere

2 Numerosissimi i richiami estetici, rintracciabili in questa scena, che vanno da una manifesta eco della celebre massima di Pater «All art constantly aspires towards the condition of music», certamente nota a d'Annunzio dato che appare come epigrafe ad un capitolo nel *Giorgione* di Conti (si ricordi inoltre che nella biblioteca del Vittoriale degli Italiani, fra i numerosi segni di lettura, angoli piegati e note autografe presenti in *La Renaissance* di Pater [1917] spicca a pagina 220, evidenziata con un segno di matita rossa, la famosa considerazione «Tout art aspire constamment aux conditions de la musique»), a riprese più o meno manifeste della stessa opera di Conti e della *Beata riva*. Per una puntuale disamina dei rapporti fra Conti e d'Annunzio, in particolare nel periodo di gestazione del *Fuoco*, si veda Ricorda 1993.

3 Come noto, d'Annunzio attribuirà al suo protagonista la paternità della *Città morta*.

dei personaggi: si passa attraverso il campo San Cassiano, descritto come «deserto sul suo rio livido» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 361), quindi si volge verso campo San Giacomo dall'Orio, dove viene ricordata la colonna verde nell'omonima chiesa,⁴ per giungere a palazzo Cappello, dove risiede «la tragica», al contempo l'emblema del teatro e colei che dovrà mettere in scena l'opera che il protagonista espone a Glauro lungo tutto il tragitto. I pochissimi altri riferimenti riguardano palazzo Gradenigo, e il suo giardino che Effrena soleva raggiungere dalla parte di San Simeon Piccolo, il chiostro di Sant'Apollonia, sorta di fotografia quasi avulsa dal contesto del *plot*, ed infine Piazza San Marco, la Basilica e Palazzo Ducale in una velocissima scena incentrata però su Foscarina e sul suo dolore, in cui il protagonista compare solo di sfuggita e con un ruolo marginale, quasi come se quel *setting* non gli appartenesse più.⁵

Da questo passaggio in poi⁶ Venezia non appare più se non prima in modo quasi sfocato sullo sfondo di altri scenari,⁷ mentre l'azione si sposta sulle isole minori (San Giorgio in Alga, Murano, San Francesco del Deserto) e sull'entroterra veneziano (Dolo, Stra), quindi, alla fine del romanzo, come suono, riprendendo così l'ultima sua sublimazione, grazie all'echeggiare delle sue campane, che ricalca quasi letteralmente il 'coro' presente verso l'inizio della prima sezione.⁸

4 «— Conosci la colonna verde che è in San Giacomo dall'Orio? — soggiunse Daniele, con l'animo di trattenerne l'amico ancora qualche istante, poiché temeva il commiato. — Che materia sublime! Sembra la condensazione fossile d'una immensa foresta verdeggiante. Seguendo le sue innumerevoli venature l'occhio viaggia in sogno pel mistero silvano. Guardandola, io ho visitato la Sila, l'Ercinia» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 370). La colonna era già stata immortalata due volte nei taccuini (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 119-120; Bianchetti 1976, pp. 29-30).

5 «Stelio, entrando per caso in San Marco, l'aveva vista addossata alla porta della Cappella ov'è il Battistero. Ella era là sola, immobile, con un volto divorato dalla febbre e dall'ombra, con gli occhi pieni di spavento fissi alle figure terribili dei mosaici che fiammeggiavano in un fuoco giallo. Dietro la porta un coro faceva le sue prove; il canto s'interrompeva, poi ricominciava, nella medesima cadenza. [...] Ma egli non osò trattenerla. Vide la donna disperata camminare nella zona di sole che invade la Basilica con l'irruenza d'un torrente per la porta aperta da una mano ignota. La profonda caverna d'oro, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno. Il canto s'arrestò, poi riprese» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 395).

6 Non riteniamo siano da considerare rilevanti i due nomi «Fondamenta Sanudo» e «San Simeone», che vengono utilizzati poco prima del funerale di Wagner per offrire una mera collocazione geografica, priva di qualunque funzionalità per il *plot*, mentre gli altri riferimenti poggiano su ricordi di azioni avvenute nella prima sezione del romanzo.

7 Quale esempio, si ricordi la scena di ritorno dalla visita condotta a Murano: «La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di monaci per un cammino di ceneri. Venezia in fondo fumigava come i resti di un vasto saccheggio» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 466).

8 «Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni,

Come alla «Epifania del fuoco» si contrappone «L'impero del silenzio», ovvero come al fuoco segue la cenere, come al clamore si giustappone il silenzio, così la città culla dell'arte trova la sua controparte nella creazione artistica del protagonista: la Venezia ignea, la città di vita e latrice di forze vitali, intese in chiave poetica, lascia quindi spazio al genio creatore, a colui che è in grado di continuare la natura stessa cogliendone l'intimo canto e trasfondendolo, anzi transustanziandolo,⁹ utilizzando un termine caro a d'Annunzio, in arte. Le crisalidi sono dischiuse, i simboli sviluppati in opera, alla potenzialità segue la realizzazione, così Venezia, quale emblema di virtù artistiche, è quasi trasfusa in letteratura, e nel *plot* sostituita dalla codifica dei suoi simboli.

Difficile evincere il perché di una scelta di questo tipo, di 'rinunciare' alla città fin dalla metà della prima opera della «Trilogia del Melograno», tanto più che lo stesso d'Annunzio definì, come abbiamo visto, *Il fuoco* il romanzo veneziano, e che dei materiali tratteggiati nei taccuini molti non furono sfruttati per l'opera.¹⁰ Alcune indicazioni si possono evincere guardando alla complessa storia compositiva del romanzo: la prima attestazione di un'opera di ambiente veneziano è nella già citata missiva a Hérèlle del 27 ottobre 1894, in cui d'Annunzio annuncia *La sublime aventure*, romanzo che «ho già chiaro e vivo nello spirito» (Cimini 2004, p. 237), ma, tralasciando altri generici annunci o mere ipotesi abbozzate per allettare Treves o le riviste francesi, si possono distinguere tre momenti essenziali in cui *Il fuoco* iniziò ad accendersi, ad ardere e quindi a divampare. Il primo è il nucleo iniziale, la volontà di scrivere un'opera incentrata sulla Serenissi-

da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adornamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 219-220) e «Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle» (p. 510). A mero titolo di curiosità, si noti, in entrambi i passaggi, lo stesso errore di d'Annunzio: San Giorgio degli Schiavoni è una *scuola*, non una chiesa, e come tale non è dotata di campanile.

9 Si ricordi in merito il passaggio dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*: «Tutte queste pagine accumulate sopra quest'asse non sono men vive di me. Io vivo in loro com'èllo vivono in me. Sotto questa tettoia bassa alla salvatica s'è compiuto il miracolo della transustanziazione. La mia vita vera è transustanziata in pagine imperiture» (Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1428).

10 Si pensi, ad esempio, alle copiose e dettagliatissime descrizioni della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, vergate su un taccuino in data 17 giugno 1896 (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 109-111) e completamente assenti nel romanzo.

ma, che si potrebbe datare 1887, anno in cui d'Annunzio vergò *l'Allegoria dell'Autunno*, in cui sono evidenziabili elementi che poi concorreranno a costituire uno dei passi cruciali dell'opera, ovvero il discorso del protagonista a Palazzo Ducale; il successivo è l'orazione tenuta alla chiusura della prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del novembre 1895, nota come *Glosa all'Allegoria dell'Autunno* e quindi rifiuta nel romanzo con pochissime modifiche; il terzo, infine, quello della ristrutturazione del *plot* e della reale composizione di circa metà testo. Appurati questi dati, l'idea del *Fuoco* e della stessa «Trilogia del Melograno» rimangono ad uno stato magmatico fino a poco prima della pubblicazione dell'opera, si pensi, infatti, che al fido traduttore, in una lettera datata 18 dicembre 1899, d'Annunzio scrive:

Vi mando altre duecento pagine del *Fuoco*, nelle prove di stampa. Occorreranno altre cento pagine circa per finire la *seconda parte*. [...] Nelle restanti pagine della *seconda parte* troverete, oltre una scena nel labirinto della Villa Pisani, una visione di Murano, di San Francesco in Deserto, di Ferrara, e la morte e i funerali di Riccardo Wagner. Nella terza parte - *La vita di pietra* - troverete una visione del Teatro nel Gianicolo, l'avvicinamento di Stelio a Donatella, gli episodii del padre demente, la sintesi della scultura toscana, la morte tragica del grande scultore nelle montagne di Carrara sotto lo scoppio di una gigantesca mina. [...] Nella *quarta parte* troverete ancora Venezia *d'estate*, una terribile lotta di passioni nella silenziosa fiamma, poi l'Umbria, la spiaggia adriatica. Nella *quinta parte*, Roma, la rappresentazione nel Teatro d'Apollo, la Vittoria, la catastrofe del drama che si svolge fra le tre anime, il mare neroniano di Anzio, la Campagna romana, Astura e la sua selva dantesca [Cimini 2004, pp. 492-493].

Come si può notare, quando manca ormai poco più di un mese alla data nella quale il romanzo sarà completato (la data indicativa è il 13 febbraio),¹¹ il progetto è ancora molto ampio e prevede luoghi che poi non compariranno nella veste definitiva dell'opera. Ma questo dato non può da solo spiegare la scelta di possibili tagli; quello che risalta, infatti, è anche l'acquisizione di nuovi stimoli, ad esempio il riferimento a Carrara, che compare nei Taccuini dal 1899, e alla scena della mina, a cui d'Annunzio fa riferimento nei taccuini e che visse in prima persona durante il soggiorno di quell'estate, e proprio l'apertura verso nuovi scenari, acquisizioni e interessi più recenti riteniamo abbia dettato un ruolo fondamentale nell'accantonamento della città anadiomene.

11 Il 21 gennaio il poeta scrive a Treves: «Dunque *Il Fuoco* sarà terminato fra dieci giorni. Bisogna che io arrivi alla *millesima* cartella e sono oggi alla *853a*» (Oliva 1999, p. 223). Il romanzo fu stampato fra il febbraio e il marzo dello stesso anno.

Se la prima carta del *Fuoco* è databile marzo 1896, furono numerose le interruzioni al lavoro e gli stimoli eterogenei che condussero il poeta a comporre e pubblicare altre opere, fra le quali si ricordino *La Gloria*, *La Gioconda* e *La città morta*, che fu poi utilizzata nel romanzo quale creazione del protagonista, ma soprattutto nel 1899, iniziarono ad affacciarsi *Maia*, *Elettra* ed *Alcyone*.

Considerando attendibile la ricostruzione di Ciani (1982)¹² che vede la stesura del romanzo svolgersi sostanzialmente in due momenti ovvero fino alle pagine dell'*Arianna* fra il 1896 e il 1897 e il restante fra il settembre 1899 e il 13 febbraio 1900, quando ancora mancava da comporre circa metà del romanzo, nel panorama dannunziano si affacciarono i primi componimenti poetici delle *Laudi*: del 7 agosto è la missiva a Treves in cui il poeta comunica all'editore «Scrissi le prime *Laudi*: circa un migliaio di versi; ciò è quasi un terzo del primo volume» (Oliva 1999, p. XVI); il 16 novembre 1899 appare su «Nuova Antologia» il trittico di città del silenzio *Ferrara, Pisa, Ravenna*; e circa nello stesso periodo, come indicato dalla puntuale ricostruzione di Gibellini (1988, p. XLV), vedono la luce anche i primi componimenti di quel che diverrà *Alcyone* (11 giugno *L'Annunzio*, 17 giugno *La sera fiesolana*, 5 luglio *La tenzone*, 6 luglio *Bocca d'Arno*). La *Weltanschauung* di d'Annunzio è chiaramente mutata, ed anche se le nuove opere nascenti accolgono, seppur trasfigurata, la stessa donna che funge da base per l'eroina del romanzo,¹³ e luoghi che nel progetto iniziale avrebbero dovuto confluire nella prosa, si pensi alla Ferrara «città del silenzio» di *Elettra*, ma anche a Carrara che sarà immortalata nell'*Alpe sublime* di *Alcyone*, il segno, l'intenzione e la poetica sono mutate; in quest'ottica anche il romanzo non può non risentire di queste nuove aperture, oltre che delle nuove acquisizioni letterarie ed estetiche.

A testimoniare il cambiamento e la rinnovata sorte dell'opera la già citata missiva a Giuseppe Treves del 7 agosto 1899, in cui, dopo aver accennato ai primi versi delle *Laudi*, d'Annunzio annuncia la necessità di rivedere *Il fuoco*, apportando importanti cambiamenti:

Tornato a Settignano, presi il mio coraggio a due mani e affrontai di nuovo *Il Fuoco*. Per le ragioni che ti accennai (e alle quali tu non puoi, ripeto, dare il giusto valore), non mi è possibile pubblicare questo romanzo nella forma primitiva. Alcune modificazioni sono necessarie; e in parte è necessario un completo rimaneggiamento. La difficoltà *artistica* di queste modificazioni e di questo rimaneggiamento è tanta, che, al primo sforzo, mi sono scoraggiato. Ora ho più fede nella riuscita, e

12 La storia compositiva del romanzo, con la suddivisione in tre periodi, è affrontata anche in BRASCHI 1980.

13 Eleonora Duse, Ermione in *Alcyone*, Foscarina nel *Fuoco*.

lavoro senza interruzione. Certo preferirei di comporre un romanzo nuovo, e ti confesso che, nello scorcio, pensai di riprendere *La Grazia* e di lasciar coperto *Il Fuoco* ancora per qualche tempo. [...] Se fossi con te ti parlerei a lungo di questa sciagurata avventura del *Fuoco*; e tu, certo, comprenderesti e mi saresti indulgente. [...] Sii sicuro che non perdo il mio tempo. Sono molto contento delle *Laudi*. [...] Ti manderò in settimana la prefazione per il libro del Conti [Oliva 1999, pp. 548-549].

Il fuoco deve cambiare forma, non può più essere quello ideato e progettato ormai più di tre anni prima, al contempo però d'Annunzio è già proteso verso il canto delle *Laudi*, sebbene il suo impegno preveda anche la prefazione alla *Beata riva* di Angelo Conti, che tanto spazio troverà nei temi musicali del romanzo. In cerca di possibili spunti per adeguare il lavoro alle nascenti necessità ed ideologie, d'Annunzio trovò proprio da un lato nella musica, nei lavori, fra gli altri, dell'amico esteta e in Wagner, dall'altro negli stimoli lirici derivanti dalle nascenti *Laudi* i nuovi elementi cardine della propria narrazione. Ed ecco quindi l'opera rifondata giungere alla fine della prima parte, come testimoniato dall'autografo conservato al Vittoriale degli Italiani, alle ore sei di sera del 27 settembre 1899,¹⁴ e la seconda aprirsi con un brusco cambiamento di segno: alla musica, all'elemento che salda e dà unità all'esile *plot* segue l'annullamento del suono che raggiunge, come visto, il suo *climax* nella sublimazione della città custode delle crisalidi dell'arte, nella transustanziazione di Venezia in musica. All'«Epifania del fuoco» segue «L'impero del silenzio», in cui il sostantivo «silenzio» sembra rimandare, in quest'ottica, a quello «musicale» (Ricorda 2007, p. 90) che nel Giorgione contiano diviene il momento in cui si delinea il ritmo e che per Èffrena assurge a quello del disvelamento artistico, in cui le crisalidi già dischiuse assumono la loro veste artistica. Così alla musica, intesa quale «elemento purificatore [...] mistero che è racchiuso nello stile [...] elemento rivelatore che l'uomo estrae dall'enigma delle forme e fissa nell'opera geniale» (pp. 89-90) segue, come la definisce Conti, in un saggio certamente noto a d'Annunzio,¹⁵

14 Il 13 settembre è lo stesso d'Annunzio a comunicare a Giuseppe Treves l'avvenuta modifica del romanzo: «Ho dovuto fare quasi da cima a fondo il *Fuoco*, con uno sforzo improbo; e soltanto per mantenere i miei impegni verso di te, perché era preferibile rinunciare a quell'opera e intraprenderne un'altra» (Oliva 1999, p. 550).

15 Conti 1899; poi Conti 1900, oggi in Gibellini 2000, pp. 101-111. Il saggio, presente nell'Emeroteca del Vittoriale degli Italiani, è sicuramente conosciuto da d'Annunzio nell'ultimo periodo di composizione del *Fuoco*, come dimostra la presenza di questo passaggio e di alcuni seguenti all'interno del romanzo. Nella già citata scena sul Ponte di Rialto spicca, infatti, questo lacerto, che il poeta può aver desunto solo dal saggio in oggetto, in quanto la *Beata riva* doveva ancora essere ultimata: «E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? - domandò il dottor mistico. - Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio

la sua essenza, che «non è nei suoni, ma nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue», e che si delinea nel ritmo, il quale «è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (Gibellini 2000, pp. 105-106). Come «l'essenza della vita non è nei suoni, ma è nel silenzio» (p. 106), così l'anima della produzione artistica è nel ritmo, che il protagonista del *Fuoco* tratteggia, come visto in precedenza, nel proprio taccuino, come su un pentagramma, e che sviluppa nel silenzio della seconda parte, quando la città anadiomene ha ultimato la rappresentazione della sua più intima essenza, ed alla musica della natura segue il silenzio musicale in cui l'arte continua la natura stessa dissvelandone le aspirazioni. Non è questa però l'unica novità apportata da d'Annunzio nella ristrutturazione del *Fuoco*, infatti le nuove acquisizioni teorico-musicali fanno ben presto spazio alla necessità del canto e alla mitopoiesi delle *Laudi*, che nella seconda sezione del romanzo trovano più o meno espliciti richiami, fra i quali si ricordino il passaggio nel labirinto di Villa Pisani a Stra in cui Stelio, anticipando le paniche trasformazioni di *Alcyone*, «rise tra le foglie, senza mostrarsi, come un fauno in agguato»,¹⁶ o il reiterato «Ascolta! Ascolta!» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 497 e 499), che sembra un prodromo della celebre anafora della *Pioggia nel pineto*,¹⁷ o i richiami alle *Laudi* di san Francesco, che tanta parte ebbero sia nell'ideazione che nel clima di alcuni componimenti alcionii, durante l'escursione a San Francesco del Deserto. In quest'ottica risulterebbe sicuramente interessante sapere quale fosse l'idea precisa di d'Annunzio in merito alle future scene estive a Venezia, che avrebbero dovuto svolgersi

che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 359).

16 La mitica trasformazione di Èffrena continua in tutta la scena: «Il gioco l'eccitava: tutte le sue membra si riscaldavano snodandosi nell'esercizio della destrezza; e il mistero selvaggio, il contatto del suolo, l'odore dell'autunno, la singolarità dell'avventura impreveduta, lo sbigottimento della donna, la presenza stessa delle deità di pietra mescevano al suo piacere corporeo un'illusione di antica poesia. [...] Carponi egli s'era insinuato nel cespuglio, a capo scoperto. Sentiva sotto i ginocchi le foglie macere, il musco molle. E come egli respirava nei rami e palpitava in essi e aveva tutti i sensi presi da quel piacere, la comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l'incanto della sua immaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta. Tutto quel mondo si fece reale per lui. Sotto la sera purpurea d'autunno egli si trasfigurava, secondo gli istinti del suo sangue e i ricordi del suo intelletto, in una di quelle forme ancipiti tra bestiali e divine, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre. Una salacità ilare gli suggeriva atti e gesti strani, sorprese, insidie; gli figurava l'allegrezza d'un inseguimento, d'un abbattimento, d'un congiungimento rapido sul musco o contro il busso inculto» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 424-425).

17 Pur essendo composta, ipoteticamente, nel 1902, la lirica trova le proprie basi in taccuini antecedenti e risalenti fino al 1899.

nei due libri mai compiuti della «Trilogia del Melograno», tanto più che è proprio in questa stagione che si concentrano le mitiche trasfigurazioni di *Alcyone*, è questo il tempo in cui ha luogo la parabola mitico-conoscitiva in cui, citando Gibellini, avviene «il magico ingresso in un altro tempo, nel non-tempo di una rivelazione estiva» (2008, p. LV).

Come ribadito, queste pagine però non videro mai la luce e Venezia attese per altri otto anni prima di rinascere fra le pagine di d'Annunzio; questa volta in una tragedia, in quella *Nave* dove la città acquisisce una nuova funzione e le sue fantomatiche e leggendarie origini divengono un'allegoria della capacità umana di sollevarsi, di ergersi dal brago, di vincolandosi dal fango, simbolo del disordine morale del tempo e del paganesimo.¹⁸

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri taccuini*. Milano: A. Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: A. Mondadori.
- Braschi, E. (1980). «*Storia del Fuoco di Gabriele d'Annunzio*» [tesi di laurea]. Firenze: Facoltà di Lettere della Università degli studi di Firenze.
- Caburlotto, Filippo (2009). *Venezia Imaginifica sui passi di d'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*. Treviso: Elzeviro.
- Ciani, Ivanos (1982). «*Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp. 38-57.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio - Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Conti, Angelo (1899). «*Il ritmo nella musica*». *Il Marzocco*, 32, 10 settembre.
- Conti, Angelo (1900). «*L'arte delle muse*». In: Id., *La beata riva: Trattato*

18 In merito si veda Damerini 1943, e mi si permetta di ricordare anche Caburlotto 2009.

- dell'oblio. Preceduto da un ragionamento di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Treves, pp. 225-248.
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (2008). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*. Introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto. Milano: Rizzoli.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone. Edizione critica*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Mutterle, Anco Marzio (1993). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*. Introduzione, cronologia, antologia critica e bibliografia di Anco Marzio Mutterle. Milano: A. Mondadori.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pater, Walter (1917). *La Renaissance. Traduction française par F. Roger-Cornaz*. Paris: Librairie Payot et Cie. Ed. orig.: *The Renaissance. Studies in art and poetry*, 1893.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.

La lussuriosa dantesca nel prisma dell'Imaginifico

Tre facce della Francesca dannunziana

Eva Colombo

Abstract In his tragedy *Francesca da Rimini* (1901) d'Annunzio refracts the famous figure of Dante's lustful damned in the prism of his own artistic sensibility giving her characteristics that are tightly connected with his intimate vein. Through a close comparison between the tragedy text and the other works of d'Annunzio (particularly the novel *Il fuoco* [*The flame of life*], 1900) two Francesca's hidden faces emerge: the one brings her near to the mythological figure of Persephone and the other makes her similar to the Foscarina, the female protagonist of *Il fuoco*. Moreover, a methodical comparison among d'Annunzio's texts discloses how much the red rose that Francesca hands to Paolo during the first act is part of her, containing the lust and the blood, the love and the death that mark her destiny.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Il volto persegoneo di Francesca. — 3. Francesca, *alter ego* della Foscarina. — 4. La rosa di Francesca.

1 Introduzione

La tragedia *Francesca da Rimini* si configura come un punto di raccordo psicologico-esistenziale, prima ancora che artistico, di fondamentale importanza all'interno del tentacolare reticolato della produzione artistica di d'Annunzio. Non potrebbe essere altrimenti dal momento che il «poema di sangue e di lussuria»¹ è un lungo *carmen votivum* offerto alla passione (la lussuria, appunto) che presiede all'intensa stimolazione di quello che fu «il più attivo levame lirico» della sua «vita interna».²

I protagonisti della vicenda che attraverso la narrazione dantesca divie-

1 «Tu mi nascesti in riva al mare etrusco, | o poema di sangue e di lussuria» (d'Annunzio 1939, p. 708).

2 Ovvero il sesso: «Che ti giova sottrarti a queste cose, o asceta troppo vigile, se soltanto queste cose possono aiutarti ad approfondire il mistero che non mai rischiararono le tue virtù né le tue rinunzie? Come può essere lesa la tua volontà di dedizione e di perfezione? E, se il tuo dispregio è doloroso, come può menomarti? E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal discordo continuo fra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levame lirico della tua vita interna?» (*Notturmo*, in Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 368).

ne la più celebre delle epifanie letterarie della lussuria, l'episodio dei «duo cognati» del canto V dell'*Inferno*, subiscono il processo di metamorfosi in *dramatis personae* della tragedia dannunziana rifrangendosi nella prismatica sensibilità artistica dell'Imaginifico. Il riverbero sprigionato dal gioco dei rispecchiamenti reciproci tra *Francesca da Rimini* e le altre opere figlie del medesimo padre illumina sul volto della Ravennate dannunziana i tratti peculiari che il suo creatore ha voluto prestarle.

2 Il volto persefoneo di Francesca

In chiusura della prima scena dell'atto terzo della *Francesca da Rimini*, Francesca invita le cameriste a far salire nella sua camera i musici, il medico e il mercante fiorentino giunto con la scorta di Paolo. L'ultimo invito è rivolto a Biancofiore:

FRANCESCA E voglio una ghirlanda
di violette.

Oggi è calen di marzo.

BIANCOFIORE Voi l'avrete, Madonna, e leggiadra
[d'Annunzio 1939, p. 598].

Nella quarta scena Biancofiore reca la ghirlanda alla donna che se la pone sul capo; nella scena quinta Paolo confessa a Francesca di aver avuto una sorta di visione di lei inghirlandata di violette durante una sosta nel viaggio di ritorno da Firenze:

PAOLO Inghirlandata
di violette m'appariste ieri
a una sosta, in un prato
dove mi ritrovai
io solo, dilungatomi gran tratto
dalla scorta.

[...] E m'appariste
con le viole

[d'Annunzio 1939, p. 634].

Francesca si toglie la ghirlanda e la appoggia sul libro galeotto aperto sul leggio. Paolo, volendo toccare le violette, si accosta al leggio. Comincia a leggere e invita una recalcitrante Francesca a fare altrettanto, facendole notare quanto odorino le violette da lei abbandonate. L'atto terzo (quello del bacio fatale) si svolge il primo marzo; si può essere quindi tentati di vedere in queste violette nient'altro che un banale riferimento all'avvento della primavera. Ma la ghirlanda di violette con cui

Francesca appare a Paolo in quel fatale calen di marzo può essere anche intesa come una spia luminosa che, se accesa, getta una nuova luce sul volto della Ravennate.

Coronata di viole è infatti Persefone in quell'epinicio III di Bacchilide che è l'«Ode trionfale» declamata da Glauco nell'*Oleandro* alcyonio:

Mi sovviene. Era l'Ode trionfale:
«Canta Demetra che regna i feraci
campi siciliani, e la sua figlia
cinta di violette! [...]»
[Gibellini, Belponer 1995, p. 165].

Ci sembra che d'Annunzio, nel modellare la sua Francesca, possa averle prestato tratti di Persefone.

Innanzitutto, bisogna ricordare che il ruolo è stato scritto per Eleonora Duse il cui trasparente *alter ego*, Foscarina, è apertamente identificato con Persefone nelle pagine del *Fuoco*, edito l'anno precedente la stesura della *Francesca*:

Chi era Ella? Persefone signora delle Ombre? Aveva ella vissuto là dove tutte le agitazioni umane sembrano un gioco di vènti nella polvere d'un cammino senza termine? Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito? [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 309].

A proposito di violette come fiori persefonei, ricordiamo che le 'palpebre come le violette' costituiscono uno degli attributi formulari della Foscarina e che nel *Libro segreto* si legge:

Amo l'Ombra che incede sul prato asfòdelo ritenendo sotto le sue palpebre violette la guerra d'Ilio [Andreoli, Zanetti 2005, p. 1864].

Nel *Fuoco*, com'è noto, l'*alter ego* dannunziano Stelio Effrena viene presentato come «poeta di Persephone» facendo riferimento al dramma con cui il 21 marzo 1899 si sarebbe dovuto inaugurare il teatro che il poeta e la Duse vagheggiavano di erigere ad Albano;³ inoltre il melograno persefoneo è definito «arbusto effrenico» e il *Fuoco* avrebbe dovuto inaugurare una mai realizzata «Trilogia del Melograno». Questi pochi esempi (molti altri, e più raffinati, sarebbero possibili) restituiscono l'importanza (psicologico-esistenziale, prima ancora che artistica) del mito di Persefo-

³ Così dichiarò d'Annunzio in un'intervista rilasciata al «Gazzettino di Venezia» nell'ottobre 1897.

ne per d'Annunzio e la sua forte presenza nel processo di filtraggio artistico della figura reale di Eleonora Duse, durante la stesura della *Francesca da Rimini*.

Un confronto tra il testo de *Il fuoco* e quello di *Francesca da Rimini* può rivelarsi estremamente fruttuoso per dimostrare come il poeta, immerso nel clima psicologico cui si è accennato, abbia con ogni probabilità fuso Eleonora-Foscarina-Persefone e la lussuriosa dantesca.

All'inizio del romanzo la Foscarina, navigando sulla laguna veneziana con Stelio, recita sommessamente un passo del dramma *Persephone*:

La donna ricordò con voce sommessa le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale:

«Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle
prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo,
– e come un dì saranno con te le Oceanidi belle,
teco sul molle prato – verrà ne' tuoi occhi immortali
un improvviso tedio, il tedio verrà della luce:
ti tremerà nel cuore, Persefone, l'anima grande,
memore del suo sogno profondo, o Persefone, priva
del suo profondo regno. Allora la madre dal peplo
cerulo lacrimare vedrai taciturna in disparte.
E le dirai: – O madre, mi chiama nel regno profondo
Ade; mi chiama lungi dal giorno a regnare su l'Ombre
Ade; mi chiama sola al suo insaziabile amore
Ade...» [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 207].

Si osservino in questi esametri alcune tessere testuali accostabili a passi della *Francesca*. Quel «regno profondo», gli Inferi, in cui l'ardente Ade attende l'amata Persefone mi sembra accostabile al «luogo profondo e solo | dove un gran fuoco | arde senz'alimento» (d'Annunzio 1939, p. 517) che una trasognata Francesca indica alla sbigottita Samaritana come il luogo in cui avrebbe avuto una visione profetica del futuro sposo.

La «madre dal peplo cerulo» che Persefone deve abbandonare per rispondere all'irresistibile richiamo di Ade e che per questo «lacrimare vedrà taciturna in disparte» somiglia singolarmente a Samaritana che, nell'epilogo del primo atto, viene descritta in un atteggiamento analogo:

Francesca si separa dalla sorella e va lentamente verso l'arca. Coglie una grande rosa vermiglia, poi si rivolge; e, di sopra alla chiusura, la offre a Paolo Malatesta. Samaritana a capo chino se ne va su per la scala piangendo [d'Annunzio 1939, p. 536].

Anche l'aggettivo «insaziabile» offre interessanti spunti di riflessione. Nell'ultimo esametro de *Il fuoco* «insaziabile» è l'amore di Ade per Persefone, in *Francesca* l'aggettivo è riferito a Paolo, così descritto mentre bacia Francesca poco prima della fine della tragedia: «L'amante la bacia e ribacia insaziabile» (d'Annunzio 1939, p. 701).

Accostiamo ora un passo tratto dai primi due esametri de *Il fuoco* con un passo, già citato, del medesimo romanzo: «Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle prato terrestre», «Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Aveva ella [...] numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori [...]?». Nella *Francesca*, la sconvolta protagonista chiede alla fida Smaragdi: «Dimmi, creatura | della terra, che scavi le radici | dei fiori velenosi, questo male | perverso dond'è nato?» (d'Annunzio 1939, p. 604).

I parallelismi fra i tre passi sono innegabili, tanto più se si tiene conto che il colchico è un fiore velenoso. Notevole è inoltre, nelle tre citazioni, il riferimento alla 'terrestrità' perfettamente consona a Persefone, creatura ctonia. La serva Smaragdi, autentico nume tutelare dell'amore tra i due cognati nonché *dimidium animi* di Francesca, assume quindi nelle parole della Ravennate marcati tratti persefonei - e non si può non ricordare, in questo gioco di specchi, che se Smaragdi è definita «creatura della terra» da Francesca, l'epiteto alcyonio di Eleonora-Ermione è «creatura terrestre».⁴

Nel *Fuoco*, poco dopo gli esametri citati, troviamo un altro indizio che ci consente di avvicinare Francesca a Persefone. Stelio racconta alla Foscarina una gita a Torcello: «Come in quei giorni io avevo già incominciato a vivere nel mito di Persefone e l'opera andavasi formando in me segretamente, mi sembrava di navigare su le acque stigie, di trapassare nel paese *di là*» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 212; corsivi dell'autore). Francesca descrive a Smaragdi il primo incontro con Paolo, la frode da lei subita e l'amore peccaminoso che tuttavia continua a concepire per lui con le seguenti parole cantilenanti e deliranti:

FRANCESCA (*come placata*) Su, levati! Non hai colpa, mia povera
Smaragdi, non hai colpa.
Di subito partisti come uno spirito
del mio cuore all'incontro della gioia!
Anche su gli occhi tuoi era la benda.
E bendata era dalla stessa sorte
l'iniquità di mio padre. Eravamo
tutti senza potere e dispietati,
e miseri e ignari,

4 Si vedano *La pioggia nel pineto* (v. 62) e *Il novilunio* (vv. 102-103) in Gibellini, Belponer 1995, p. 90 e p. 372.

su la riva d'un fiume,
 incolpevoli tutti,
 su la riva d'un fiume rapinoso.
 Io lo varcai, da sola,
 e di voi non mi calse;
lo trapassai, mi ritrovai di là.
 E ci siamo disgiunti,
 oimè, disgiunti né poi ricongiunti.
 Ora io vi dico:
 Non posso. E voi mi dite:
 Rivarca, torna.
 Io vi dico: Non so
 [d'Annunzio 1939, pp. 601-602; corsivo mio].

Come Stelio e come Persefone, quindi, anche Francesca trapassa su acque stigie e si ritrova «nel paese di là».

Anche altri testi dannunziani forniscono suggerimenti per rivelare il volto persefoneo di Francesca. La «canzone a ballo» cantata dalle cameriste di Francesca nella scena quarta dell'atto terzo si conclude nel seguente modo:

poiché la fresca donna che qui siede
 non è Francesca ma sì
 (Le danzatrici con rapido giro si volgono tutte a Francesca disponendosi in una fila e tendendo l'una mano, che tiene la rondine, e l'altra verso di lei; e cantano insieme con Biancofiore, senza intervallo, l'ultima parola della stanza).
 TUTTE: Primavera!
 [d'Annunzio 1939, p. 628].

Il sintagma «fresca donna» era già stato impiegato nell'*Isotteo* in riferimento alla morte: «Chiude il gran corteo la Morte, | non la dea de' cimiteri, | ma una fresca donna e forte» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 450).

L'idea che si tratti di un'autocitazione consapevole si rafforza tenendo conto del fatto che la personificazione delle Ore che nel *Trionfo* precedono la Morte «in su' capei prolissi | han ghirlande di narcissi» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 448). Esattamente come le donne di Francesca che, quando si accingono a cantare la «canzone a ballo» indossano proprio «ghirlande di narcissi»: «Adonella scioglie il filo d'oro e distribuisce le ghirlande di narcissi alle compagne, che s'inghirlandano» (d'Annunzio 1939, p. 626).

Accettando dunque l'idea che d'Annunzio, definendo nella «canzone a ballo» Francesca una «fresca donna», intendesse consapevolmente connotarla come una sorta di personificazione della morte, si delinea con maggior forza la fisionomia persefonea di Francesca; basti in questa sede

accennare al fatto che Persefone presso i Greci simboleggiava la non-esistenza e che un autore particolarmente caro al Nostro, Walter Pater, nei *Greek studies* insiste proprio su questo aspetto della figlia di Demetra (come osserva Marabini Moevs 1976, p. 293).

Ma il finale della «canzone a ballo», già citato, fornisce anche un'esplícita identificazione di Francesca come personificazione della primavera: così infatti le ragazze la chiamano volgendo i volti e tendendo le mani verso di lei. In *Alcyone, Ditirambo III*, Proserpina viene definita «primavera», sfruttando una eco dantesca: «dolore di Demetra | che di te si duole | ne' solstizii sereni | per Proserpina sua perduta primavera!» (Gibellini, Belpo-ner 1995, pp. 220-221).

Qualche altra suggestione aiuta a completare il quadro.

Nella scena terza dell'atto terzo la prima stoffa che attrae l'attenzione di Francesca tra le tante che le porge il mercante fiorentino è un «broccato a melagrane d'oro» (d'Annunzio 1939, p. 612).

All'inizio della prima scena dell'atto quinto le cameriste di Francesca ne lodano la bellezza in questi termini: «ALTICHIARA: Andando ver la state | è cresciuta in bellezza. | ALDA: Come la spica. | GARSENDA: come | il papavero» (d'Annunzio 1939, pp. 680-681). Spiga e papavero sono attributi tradizionali di Demetra, madre di Persefone. L'associazione tra le spighe, Demetra/Cerere e Persefone/Proserpina è presente nell'opera dannunziana, ad esempio in *Alcyone, Ditirambo I*: «Sola una bica, solo un aureo | monte è la grande area; | e i cavalli l'ascendono. | Scalpita, scalpita! | O Roma, questo è il monte di Cerere, | madre di Proserpina» (Gibellini, Belpo-ner 1995, p. 65). D'altra parte il papavero (tradizionalmente fiore dell'oblio) si addice perfettamente a colei che in un'altra lirica di *Alcyone, L'asfodelo*, è definita «donna letèa» (p. 23). Ed il papavero viene esplicitamente connesso a Persefone/Proserpina nella *Licenza alla Leda*: «Le teste dei papaveri, alte come la giovinetta Proserpina» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 1001); e nella favilla *Le fantine*: «Son femmette dalle gambe nude, come per guardare il Lete immemore. Han vesticciole color di fragola, maniche a sboffi di refe color d'avorio, cappelli come i papaveri di Proserpina» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1272).

Torniamo ora agli esametri del mai compiuto dramma *Persephone* contenuti nel *Fuoco*. Questi sarebbero «le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 207).

Secondo il mito, Ade, costretto da Zeus a restituire Persefone all'inconsolabile Demetra, avrebbe fatto mangiare all'amata alcuni grani (sette secondo Stelio Effrena) che le avrebbero infuso un'invincibile nostalgia degli Inferi inducendola così periodicamente a tornarvi. A questo proposito si veda anche il decimo dei *Sonnets cisalpins, La grenade*:

Fruit, embleme nouveau de mon ame que hante

le désir de contraindre un monde à son empire
puisque mon ame a dénoué la Spire
du reptile onduleux à la langue dardante,

fruit, que j'aime entre tous, né d'une fleur ardente
aux pétales de flamme, au calice de cire,
fruit clos comme un écrin, couronné comme un sire,
que le peintre ingénu mit dans la main de Dante,

à Perséphonéia, fille de Démètèr,
t'offrit le noir Hadès pour qu'en le clair Aithèr
elle n'oubliait pas le fleuves souterrains
[Oliva 1995, p. 145].

Così questo sentimento è descritto da Ade a Persefone negli esametri de *Il Fuoco*: «un improvviso tedio, il tedio verrà della luce; | ti tremerà nel cuore, Persefone, l'anima grande, | memore del suo sogno profondo» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 619-620). Un autentico *taedium vitae*, dunque, pericolosamente simile a quella malinconia che opprime Francesca e che Maestro Almodoro definisce «di natura di terra» (malattia ctonia, dunque!) «e d'autunno» (proprio la stagione in cui Persefone, presa dal «tedio della luce», fa ritorno agli Inferi):

(Eretta fra le cortine, Francesca guarda come trasognata e non sorride né parla).

BIANCOFIORE (avanzandosi) Et ecco la ghirlanda
di violette.

(Le offre la ghirlanda, con un atto di grazia).

Possa malinconia con ciò passare!

(Francesca la prende, mentre Altichiara toglie dal deschetto lo specchio e lo tien levato dinanzi al viso di lei che s'inghirlanda. La schiava lestantemente scompare dall'uscio).

GARSENDA O Maestro Almodoro.

Avicenna Ippocrasso e Gallieno
tornati al mondo in uno guarnaccone,
che è malinconia?

(Il medico si colloca nel mezzo e assume un aspetto solenne).

IL MEDICO Malinconia
è un umore che molti chiaman collera
nera, et è fredda, e secca,
et ha il suo sedio nello spino, et è
di natura di terra,
e d'autunno

[d'Annunzio 1939, pp. 637-639].

Il medico aggiunge inoltre: «Nec dubium est quidem | melancholicus morbus | ab impostore Diabolo» (d'Annunzio 1939, p. 639). Questo Diavolo impostore che causerebbe la malinconia è facilmente assimilabile al re degli Inferi Ade (d'altronde in Dante non si legge «Vexilla regis prodeunt Inferni»?). Quindi si può ben dire che la nostra Francesca soffre di 'malinconia persefonea'. La ghirlanda di violette che Biancofiore le ha dato per curare questo male sembra giovarle. Infatti Francesca, durante il colloquio con il cognato che precede il bacio fatale sente gli occhi riempirsi di lacrime liberatorie, quelle che non riuscì a versare quando, dopo la prima notte di nozze, vide accanto a sé Gianciotto:

(Gli occhi di Francesca si empiono di lagrime, la sua voce trema).

[...]

È venuta la grazia alle mie ciglia!

(Ella appare trasfigurata dalla gioia perfetta. Con un gesto lento, si toglie dal capo la ghirlanda e la pone sul libro aperto che è da presso).

PAOLO Ora perché vi togliete dal capo la ghirlanda?

FRANCESCA Perché non mi fu data da voi, com'io vi diedi quella rosa che colsi da quell'arca. Ho sentito che già non è più fresca!

(Paolo si leva, s' accosta al leggio e tocca le violette).

PAOLO È vero. [...]

(Egli è chino sul libro).

[...]

Qual libro è questo?

FRANCESCA La famosa istoria di Lancillotto dal Lago.

(Anch'ella si leva e s'appressa al leggio)

[d'Annunzio 1939, pp. 632-634].

Francesca ha la sensazione che il ferale *taedium vitae* che la stringeva si sia dissolto e che quindi la 'cura delle violette' non sia più necessaria. Ma quel sollievo è illusorio, è insufflato *ab impostore Diabolo* (o da Ade?): le violette vengono posate sul libro galeotto, Paolo per toccarle si accosta al leggio, comincia a leggere, Francesca si accosta anch'essa...

Si può ben dire dunque che le violette spalanchino le porte dell'Inferno ai due cognati.

Il bacio fatale scocca il primo di marzo, il duplice omicidio avviene in settembre. Francesca/Persefone si scalda al sole vivificante dell'amore e della passione per soli sei mesi, trascorsi i quali deve risprofondare

nelle tenebre e nell'oblio. Oblio in cui la donna «letèa» è immersa in quel calen di marzo e da cui sente di stare per essere strappata con la gioia ed il dolore di un parto dal soffio vitale che le trasfonderanno le labbra di Paolo:

FRANCESCA Paolo,
datemi pace!
È dolce cosa vivere obliando,
[...]
Io vi prego, vi prego
che voi mi diate pace
sol per quest'ora,
mio bello e dolce amico,
a fin ch'io possa addormentare in me
l'antica pena ed obliare il resto
[d'Annunzio 1939, p. 700].

L'epilogo della tragedia avviene nell'imminenza dell'autunno, quando Francesca/Persefone sente il richiamo di Ade e la volontà di vita che in marzo l'aveva sospinta tra le braccia dell'amante sembra mutarsi in volontà di morte. Francesca è infatti consapevole della vendetta che Malatestino sta ordendo ma non fa assolutamente nulla per sventarla, va eroicamente (verrebbe da dire voluttuosamente) incontro alla morte.

Lo stesso Paolo, del tutto ignaro della minaccia che li sovrasta, sembra in qualche modo intuire la metamorfosi ctonia che sta per investire l'amante quando le rivela di aver avuto una visione di lei con «i capelli sparsi ai confini dell'ombra» (d'Annunzio 1939, p. 700). Francesca si aggrappa all'amante come per resistere ad Ade che veicola il suo irresistibile richiamo nel «soffio della notte» e addirittura sembra parlare attraverso l'inconsapevole Paolo, facendo assumere alle sue parole («ti trarrò dov'è l'oblio») ben altro significato dall'«oblio nell'amore» cui si riferisce il bel fratello di Gianciotto; Francesca/Persefone sta per morire, sta per discendere agli Inferi, sta per reimmersi nel Lete:

FRANCESCA Baciarmi gli occhi, baciarmi le tempie
e le guance e la gola...
così... così...
tieni, e i polsi e le dita...
così...Prendimi l'anima e rivèrsala;
perché la volge indietro,
verso quello che fu,
il soffio della notte;
la rivolge alle più lontane cose

la parola notturna,⁵
e il bene che goduto fu n'ingombra
il cuore, e quale fosti
io ti veggo, non quale tu sarai,
mio bello e dolce amico.
PAOLO Ti trarrò, ti trarrò dov'è l'oblio
[d'Annunzio 1939, p. 703].

3 Francesca, *alter ego* della Foscarina

Come già ricordato nel paragrafo precedente, d'Annunzio scrisse *Francesca da Rimini* per e sotto gli occhi di Eleonora Duse, la Grande Tragica che nel prisma dell'Imaginifico si vedrà trasfigurata nella Foscarina del *Fuoco*. A un'analisi attenta, il personaggio della Foscarina presenta cospicui e interessanti tratti in comune con Francesca, oltre alla già ricordata fisionomia persefonea. Si può quasi dire che, se nel vertiginoso labirinto di specchi dannunziano la Foscarina è l'*alter ego* di Eleonora Duse, Francesca è l'*alter ego* della Foscarina.

All'inizio della tragedia la serva Smaragdi rivolge a Francesca un paio di complimenti deliziosamente naïf: «Cielo sei con stelle, | Mare con onde» (d'Annunzio 1939, p. 522). Anche della Foscarina si potrebbe dire «cielo sei con stelle, mare con onde». All'inizio del romanzo, costei appare infatti a Stelio Effrena che sta pronunciando il suo discorso nel Palazzo Ducale quale apparizione quasi sovrannaturale (una «Lucina ideale» come l'aveva precedentemente definita in riferimento al ruolo 'maieutico' che l'attrice eserciterebbe sul suo genio; una Musa che conserva intatta la propria dignità di divinità pagana) circondata dalle stelle che compongono i segni zodiacali:

Stelio Effrena misurò il silenzio in cui la sua prima sillaba avrebbe potuto tremare. Mentre la voce gli saliva alle labbra condotta e affermata dalla volontà contro il turbamento istintivo, egli scorse la Foscarina dritta in piedi verso la ringhiera che circondava il globo celeste. Il volto pallidissimo della Tragica, sul collo privo di gioielli e su la purezza delle spalle nude, levavasi nell'orbe dei segni zodiacali. Stelio ammirò l'arte di quella apparizione [...] la musa tragica dal capo alzato nell'orbe delle costellazioni [...]. E i suoi occhi andarono alla sfera celeste, volendo offrire mutamente quel dono igneo a colei che custodiva laggiù il divino bestiame zodiacale [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 232-251].

5 Un'ulteriore suggestione può provenire da *Le stirpi canore* di *Alcyone*, dove ai vv. 7-10 e 29-32 si legge: «Le mie parole | sono profonde | come le radici | terrene [...] notturne come le rugiade | dei cieli, | funebri come gli asfodeli | dell'Ade» (Gibellini, Belponer 1995, pp. 93-94).

«Mare con onde» è la Foscarina per Stelio nella sua connotazione di 'creatura dionisiaca': «L'artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte, a esser foggata secondo le figure della poesia. E, poiché la vedeva innumerevole come le onde del mare» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 372).

Affianchiamo la tragedia ed il romanzo e scorriamoli per intero prendendo in considerazione tutto quello che può essere utile per istituire e sostanziare il parallelismo Francesca - Foscarina.

Ad un lettore attento di entrambi i testi non può subito non balzare agli occhi quel che sembra essere un ammiccamento fin troppo esplicito: «amico dolce», «dolce amico» è il tenero appellativo che Francesca riserva a Paolo ed è il modo confidenziale con cui la Foscarina si rivolge a Stelio in più passi del romanzo: «Io vi prego, io vi prego che voi mi diate pace sol per quest'ora, mio bello e dolce amico» (d'Annunzio 1939, pp. 633-634); «Perdonami, perdonami, amico dolce! [...] e quale fosti io ti veggio, non quale tu sarai, mio bello e dolce amico» (pp. 701-703); «Amico dolce! - disse, con una voce così lieve che le due parole parvero modulate non dalle sue labbra ma dal sorriso della sua anima» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 322); «Ma nessuno mai potrà darti nulla che valga, su la terra, amico dolce» (p. 374; molti altri esempi sarebbero possibili).

Nell'epilogo della tragedia Francesca percepisce un ingombro nel suo cuore che le ostacola l'abbandono completo all'amplesso dell'amante («E il bene che goduto fu n'ingombra | il cuore»: d'Annunzio 1939, p. 703) e lo prega di 'prenderle' l'anima e 'riversarla' perché il soffio della notte «la volge indietro»: «Prendimi l'anima e riversala; | perché la volge indietro, | verso quella che fu, | il soffio della notte» (p. 703). Anche la Foscarina, nell'imminenza di cedere al desiderio di Stelio, percepisce un ingombro che 'cadrà al fondo' quando la sua anima verrà 'invertita' sentendo nelle seducenti parole di Stelio l'amore:

Ed ella, quasi fosse nell'estrema agonia, nell'attimo del trapasso, rivide tutta la sua vita aspra e turbinosa, la sua vita di lotta e di dolore, di smarrimenti e di sforzi, di passione e di trionfo. Ne sentì la pesantezza, l'ingombro. [...] Ella aveva sentito l'amore nell'accento virile: l'amore, l'amore! [...] La sua anima parve invertirsi: cadde l'ingombro al fondo, disparve in una oscurità senza fine [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 305-307].

Il fratello della Ravennate, Ostasio da Polenta, decanta la bellezza della sorella sottolineandone, tra l'altro, la forza fisica: «Quand'ella cammina, et i capelli | le cadono d'intorno alla cintura | e pe' ginocchi forti (è forte se | bene pallida)» (d'Annunzio 1939, p. 505); simile sottolineatura è ravvisabile anche nel seguente passo del *Fuoco*:

Stelio si trattene un poco indietro per guardare l'attrice, per vederla avanzare nell'aria morta. Abbracciò tutta la persona col suo sguardo caldo: la linea delle spalle declinanti con una grazia così nobile, la cintola pieghevole e libera su i fianchi forti [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 321].

La succitata descrizione della Foscarina prosegue enumerando quello che è un autentico connotato distintivo (quasi epiteto omerico) nella caratterizzazione artistica dannunziana di Eleonora Duse: «quegli occhi che s'allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 322). Questa delicatissima pennellata sul volto del ritratto dannunziano della Tragica ricorrerà variamente nel corso del romanzo. Un passo risulta di particolare interesse se confrontato con uno della Francesca: «Ella sentì salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la laguna che tremolò di quel tremolio. Una chiarezza di perla faceva beate le acque» (p. 401); «FRANCESCA: [...] In questo mare | che gli occhi miei vedono sorridente, | se non li illude lacrima che trema | e non si versa. Pace in questo mare, | che tanto era selvaggio | ieri, et oggi è come la perla, datemi | pace!» (d'Annunzio 1939, pp. 632-633). Foscarina e Francesca guardano entrambe l'acqua salsa resa 'color di perla' dal riflesso del cielo cui prestanto il tremolio delle lacrime che velano i loro occhi.

Francesca e Foscarina sono accomunate anche dalla contiguità che intrattengono con la tempesta. Poco dopo il suo ingresso sulla scena, Francesca così esprime a Samaritana, la sorella minore, il proprio stato emotivo sospeso nell'attesa inquieta del futuro sposo:

FRANCESCA Sorella

Mia, ti sovviene di quel dì d'agosto
Che rimanemmo sole in su la torre?
E vedevamo salire dal mare
Nuvole di tempesta
Col vento caldo che ci dava sete;
e tutto il peso del gran cielo ingombro
c'era sul capo; e vedevamo tutta
la foresta d'intorno, insino al lido
di Chiassi, fatta negra come il mare,
e gli uccelli fuggire a stormi a stormi
innanzi al rombo che s'approssimava.
Ti sovviene? Eravamo in su la torre.
[...]
La foresta era muta come l'ombra
sopra le tombe;
Ravenna, cupa come una città

Depredata al cadere della notte.
Tememmo di morire,
sotto il nembo sospeso. Ti sovviene?
Ma non fuggimmo, non movemmo palpebra.
Attendemmo la folgore
[d'Annunzio 1939, pp. 519-520].

La fisionomia di Francesca sembra incorporare i tratti della tempesta. Samaritana le dice: «La tua voce è già per me | come in un vento di Bufera». A detta del Torrigiano «è sempre annuvolata». Il sorriso della Ravennate, secondo il Balestriere, sarebbe in grado di provocare un incendio quasi sprigionasse fulmini: «S'ella sorride, incendia la città | con il contado e tutto il tenitorio». Francesca viene addirittura metamorfosata in tempesta dalla fantasia morbosa del crudele Malatestino:

M'avvolgi d'improvviso
Come il nembo, a ruina,
in mezzo alla campagna,
su le vie, sotto
le rocche, quando vado
a oste. Ti respiro nella polvere
dello stormo. La nuvola che levasi
dalla terra calpesta
prende la tua figura
e tu palpiti viva e ti dissolvi
sotto le zampe dei corsieri che ansano,
nell'orme che si riempiono di sangue...
[d'Annunzio 1939, p. 646].

L'aspetto 'tempestoso' della Foscarina affascina Stelio:

— Che guardi? — disse ella, sentendo quell'attenzione. — Mi scopri un capello bianco? Egli si chinò, si mise in ginocchio davanti a lei, pieghevole, carezzevole.

— Ti vedo bella; scopro sempre in te qualcosa che mi piace, Foscarina. Guardavo la piega dei tuoi capelli, qui, strana, che non è fatta dal pettine ma dalla tempesta [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 341].

Ma egli l'aveva veduta bellissima irrompere dall'ombra, animata da una violenza non dissimile a quella del turbine che agitava le lagune [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 372].

Altrove è la Foscarina stessa a percepire i propri tormentati e tormentanti moti interiori come turbini:

Non era più capace d'altri sforzi per dominare il disordine dei suoi nervi esasperati. Sentiva venire l'accesso estremo della mania come si sente il turbine che s'approssima [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 427].

A un tratto, il turbine interiore si disperdeva dietro un'apparenza [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 461].

Come nel già ricordato passo in cui Francesca ricorda a Samaritana:

FRANCESCA Sorella

Mia, ti sovviene di quel dì d'agosto
che rimanemmo sole in su la torre?
E vedevamo salire dal mare
nuvole di tempesta
col vento caldo che ci dava sete;
e tutto il peso del gran cielo ingombro
c'era sul capo

[d'Annunzio 1939, p. 519];

anche sul capo della Foscarina avvolta dal turbine lirico di Stelio sono sospese le nuvole della tempesta tragica:

L'attrice sentiva il gelo nelle radici dei suoi capelli. La sua anima vibrava ai limiti del suo corpo come una forza sonora. Ella diveniva cieca e indovina. Il nembo della tragedia scendeva e si arrestava sul suo capo [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 471].

La Foscarina assomiglia a Francesca anche nel modo di camminare: «Ella stessa camminando sentiva l'estrema leggerezza del suo passo» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 441); «IL TORRIGIANO: [...] Cammina più leggera che una lonza, | e non si sente camminare» (d'Annunzio 1939, p. 540).

Le rispettive sequenze che descrivono il riso delle due donne presentano interessanti punti di contatto:

Ella era amarissima, quasi beffarda, contratta le labbra da un riso acerbo che non risonava. [...] Più acutamente del suo amico ella sentiva lo stridore del suo sarcasmo, la falsità della sua voce, la malignità di quel suo riso che era come uno spasimo dei muscoli. [...] Provava un bisogno acre ed irresistibile di schernire, di disperdere, di calpestore, quasi invasata da un demone perfido. [...] La contrattura delle labbra le si mutò in una convulsione frenetica di risa che sonarono come singulti laceranti. Rabbrividì il compagno [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 463-464];

(Ella [...] ride d'un riso arido ed amaro, quasi tratta fuor di sé repentinamente. Ma si sbigottisce al suono stesso del suo riso, mentre la schiava balza in piedi tremante).

[FRANCESCA] Ah ragione mia, reggi
e non dare la volta!
Chi mi possiede? Un demone mi tiene.
Il Nemico m'ha riso
nel cuore
[d'Annunzio 1939, p. 602].

Foscarina, «amarissima», sente affiorare sulle sue labbra un «riso acerbo»; Francesca «ride d'un riso arido ed amaro». Foscarina sembra «quasi invasata da un demone perfido» e Francesca si chiede e si risponde «Chi mi possiede? Un demone mi tiene». Al suono delle rispettive risa, «la schiava balza in piedi tremante» e Stelio rabbrivisce («Rabbrividi il compagno»).

L'irruzione dell'amore per Paolo provoca nell'anima di Francesca un'espansione panica:

FRANCESCA: [...]
E stretto
mi pare il cuore per questa potenza,
e il pianto una virtù già consumata
e il riso un gioco leggero mi pare;
e tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane,
fin laggiù, fin laggiù, nel tempo cieco
e muto, fin da quando
al petto della madre era sospesa
e tu non eri,
tutta mi trema
in un tremito solo
sopra la terra;
e per tutte le fonti,
che ridono e che piangono,
ne' luoghi ch'io non so,
mi pare sparso il mio valore
[d'Annunzio 1939, pp. 532-533].

Analogo mistico rapimento pagano coglie l'innamorata Foscarina:

L'amante era entrata in quel corporale incantamento d'amore per cui

sembra che i confini della persona si spandano e si fondano nell'aria così che ogni parola e ogni atto dell'amato vi suscitano un tremolio più dolce di qualunque carezza [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 387].

L'universo sembra adunarsi nell'immensità dell'amore della Foscarina:

L'amore fu esaltato sopra il destino.

— Mi ami? Di'!

La donna non rispose; ma spalancò gli occhi ed ebbe nel cerchio delle sue iridi la vastità dell'Universo. Né mai l'amore immenso fu significato con un segno più possente da una creatura terrestre [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 416].

Quel «creatura terrestre» non può ovviamente che condurci all'Ermione alcyonia⁶ che, nello stesso periodo di concepimento, gestazione e nascita della *Francesca* dannunziana «in riva al mare etrusco»,⁷ sulla riva di quel medesimo mare contempla il tramonto delle Pleiadi⁸ come faranno Francesca e Samaritana:

FRANCESCA [...] e mai
più nell'alba il mio sogno
t'udrà correre scalza alla finestra,
mai più ti vedrà bianca a piedi nudi
correre verso la finestra, o piccola
colomba, e dire non t'udrà più mai:
«Francesca, è nata la stella diana
e vannosene via le gallinelle»
[d'Annunzio 1939, p. 518].

4 La rosa di Francesca

Alla fine della prima scena del quinto atto della *Francesca da Rimini* dannunziana due didascalie descrivono il primo incontro fra la nubile e trepidante Francesca e colui che la ragazza crede essere il suo futuro sposo: il bellissimo Paolo Malatesta.

6 Cfr. *La pioggia nel pineto* ai vv. 62- 64 e *Il Novilunio* ai vv. 102-104, in Gibellini, Belponer 1995, p. 90 e p. 372.

7 «Tu mi nascesti in riva al mare etrusco, | o poema di sangue e di lussuria» (d'Annunzio 1939, p. 708).

8 Cfr. *Innanzi l'alba*, in Gibellini, Belponer 1995, pp. 99-101.

Sospinta dalla sorella, Francesca fa per salire la scala; ma ecco ch'ella vede da presso, di là dalla chiusura, apparire Paolo Malatesta. Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'una di contro all'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e senza gesto. [...] Francesca si separa dalla sorella e va lentamente verso l'arca. Coglie una grande rosa vermiglia, poi si rivolge; e, di sopra alla chiusura, la offre a Paolo Malatesta [d'Annunzio 1939, pp. 535-536].

Nella scena terza del secondo atto Francesca, ormai irreparabilmente moglie di Gianciotto, incontra Paolo tra i merli malatestiani mentre s'approssima una furiosa battaglia. I due cognati rievocano il loro primo incontro e Paolo ricorda: «sol vidi una rosa | che mi si offerse più viva che il labbro | d'una fresca ferita» (d'Annunzio 1939, pp. 555-556). Questi versi, pronunciati all'inizio del dialogo che condurrà Paolo a confessare a Francesca il proprio «malvagio amore», contengono già *in nuce* il celeberrimo bacio e la travolgente relazione che ne seguirà. O meglio, questi versi sono rivelatori del fatto che bacio e amplesso con Francesca sono contenuti nella fantasia di Paolo fin dal loro primo incontro. Se è ragionevolmente ipotizzabile che la fantasia erotica del Paolo Malatesta dannunziano si sostanzia di quella che il suo creatore ha espresso in molte altre sue opere, possiamo affermare che in questi versi (pronunciati, ricordiamo, prima del bacio fatale) Paolo stia dichiarando che la rosa che gli fu offerta apparve ai suoi occhi come la bocca e il sesso di Francesca.

I versi sopracitati suggeriscono la lussuria rapinosa e funesta suscitata in Paolo dall'incontro con Francesca. L'idea trova conferma dal raffronto con il sonetto che apre *Intermezzo di rime*⁹ e che, rimaneggiato, viene riedito dieci anni dopo nell'*Intermezzo* con il titolo *L'inconsapevole*.¹⁰ In questo sonetto il sintagma «ferite fresche» è riferito, come in *Francesca*, ai fiori, che qui sono i versi del poeta, evidentemente lussuriosi dal momento che sfolgorano di «sanguigna tinta». L'aperta citazione del canto V («noi che tignemmo il mondo di sanguigno») suggella nell'ultima terzina un sonetto grondante morbosa sensualità. Comparando le due versioni del

9 «Come da la putredine le vite | nuove crescono in denso brulicame | e strane piante balzano nutrite | da li umori corrotti d'un carname: || sgorgano i grandi fior quali ferite | fresche di sangue con un giallo stame | e crisalidi enormi seppellite | stanno tra le pelurie del fogliame: || così dentro il mio cuore una maligna | flora di versi gonfiasi; le foglie | vanno esalando un triste odore umano. || Attratta da 'l fulgor de la sanguigna | tinta la inconsapevole ne coglie; | e il tossico le morde acre la mano» (d'Annunzio 1908, p. 67).

10 «Come da la putredine le vite | nove crescono in denso brulicame | e truci piante balzano nudrite | dai liquidi fermenti d'un carname: || s'apron corolle simili a ferite | fresche di sangue, con un giallo stame; | si schiudono crisalidi sopite | ne le rughe del carneo fogliame: || così dentro il mio cuore una maligna | specie di versi germina. Le foglie | vanno esalando un triste odore umano. || Attratta dal fulgor de la sanguigna | tinta la Inconsapevole ne coglie; | e il tossico le morde acre la mano» (d'Annunzio 1894, p. 26).

componimento si può constatare che i maggiori ritocchi vengono apportati alla seconda quartina, che contiene la similitudine fiori/ferite e il sintagma cruciale «ferite fresche». Considerando inoltre che la versione dell'*Intermezzo* riporta *in exergo* una citazione senecana che paragona le passioni (*cupiditates*) a dannose ferite (*mala ulcera*),¹¹ possiamo concludere che i versi in cui Paolo dichiara che la rosa di Francesca gli apparve «più viva che il labbro di una fresca ferita» siano anch'essi pregni, come i fiori del sonetto, di attossicante lussuria.

La rosa vermiglia di Francesca apparve a Paolo innanzitutto come la bocca desiderosa di baci di Francesca, com'è possibile facilmente dimostrare attingendo all'immaginario erotico espresso nell'*Intermezzo di rime*, oltre che dall'*Isottee*, da *Chimera* e dal *Poema paradisiaco*. Il quarto dei sonetti di primavera dell'*Intermezzo di rime* (che, con lievi ritocchi, diventerà *Sed non satiatius*, II, dell'*Intermezzo*) contiene il seguente verso: «Bocche sanguigne più d'una ferita», riferito alle voraci bocche delle «femmine attorcianti | con le anella di un serpente agile e bianco» (D'Annunzio 1908, p. 314) che spossano con furenti amplessi il giovane poeta. Lapalissiana è la contiguità (quasi direi l'identità) di queste «bocche sanguigne più d'una ferita» con la rosa vermiglia che a Paolo apparve «più viva che il labbro di una fresca ferita». Nell'*Intermezzo di rime* vi è un'altra similitudine che descrive labbra di donna desiderate in termini simili a quelli usati da Paolo per descrivere la rosa vermiglia di Francesca: «e s'apriva per l'ansia, come un fresco | fiore, l'anel de la bocca vermiglia» (p. 327).¹² Nell'*Isottee* si legge che la bocca di Isotta è un fiore fresco vermiglio e vivo che attrae irresistibilmente i baci:

Scendemmo il piano margine; e commise
in sì dolce atto Isotta
il fior de la sua bocca ad una vena
e si fresco e vermiglio e vivo rise
quel fiore in tra la rotta
onda e s'aperse, ch'io ritenni a pena
un grido in su la piena
bocca più baci e più, cupido, impressi
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 419; il corsivo è mio].

In *Chimera* la bocca della donna desiderata è un «rosso fiore de'l piacere»:

11 «Cupiditates velut mala ulcera eruperunt» (Sen. *Brev.* 2.12).

12 Riproposto con lievi ritocchi - non riguardanti i versi citati - in *Sal y pimienta* (d'Annunzio 1894).

Con il fior de la bocca umido a bere
ella attinge il cristallo. Io lentamente
le verso a stille il vin dolce ed ardente
entro quel rosso fiore de'l piacere
[Andreoli, Lorenzini 1982, pp. 491-492].

Nella medesima raccolta poetica, l'onirico componimento poetico *L'alunna* ci offre l'immagine di rose che, invernigliate dal desiderio, baciano la protagonista:

Ma balzan, di desir tutte vermiglie,
le rose in tra le zampe a'l palafreno
e baciano a la bella dama il seno
o la mano che tien salda le briglie
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 501].

Rose molto simili a questo troviamo nel *Poema paradisiaco*:

Anelando morire ne' capelli
divini, si protendono le rose:
protendon, mal frenate da i cancelli
le umide bocche lor voluttuose.
Vive, come di carne, palpitanti,
anelano
[Andreoli, Lorenzini 1982, p. 651].

Mi sembra interessante a questo punto citare una novella dannunziana apparsa in rivista nel gennaio del 1884 e confluita in seguito nel *Libro delle vergini, Nell'assenza di Lanciotto*. Com'è facilmente intuibile dal titolo, la novella è una sorta di attualizzazione parodistica dell'episodio dantesco. Francesca è qui una giovane e frivola signora borghese che nell'assenza del marito Valerio (il Lanciotto cui allude il titolo, che altro non è se non il nome che filologicamente viene assegnato a Giovanni Malatesta da Pellico) si concede un'avventura con il cognato Gustavo. Il bacio scocca durante una cavalcata. Un braccio di Francesca urta contro un tronco:

Su'l braccio, vicino al gomito, c'era una macchia rossa che cominciava ad illividirsi; una piccola ferita cattiva nel candore della pelle molle di lanugine. Gustavo la voleva baciare. Ma allora Francesca rapidamente, bellissima nell'atto, rapidamente, concesse al fratello di Lanciotto la bocca, mentre scalpitavano i cavalli irritati [Andreoli, De Marco 1992, p. 464].

Gustavo vuole baciare una ferita e finisce per baciare la bocca; Paolo paragona la rosa al «labbro d'una fresca ferita» e probabilmente pensa alle labbra di Francesca.

Un'altra novella è ancor più rivelatrice in tal senso. Si tratta di *Ecloga fluviale* apparsa su «Cronaca bizantina» il primo dicembre 1882 e in seguito confluita nella seconda edizione di *Terra vergine* (1884). Così vi vengono descritte le fantasticherie erotiche di cui Ziza fa oggetto Mila, la bella zingara di cui è infelicitemente innamorato:

Un intorbidamento sconvolgeva i fantasmi; il miasma della lussuria montava dall'imo attossicando quella bella e forte adolescenza d'uomo. Era una forma muliebre guizzante, piegante, provocante in tutti gli atteggiamenti più vivi della voluttà: fuori del turbine luminoso quelle membra ignude s'inarcavano con una vivacità di serpi, come impazienti di allacciare di avviticchiare di bruciare; le carni prendevano i toni più alti dell'arancio e dell'oro; *la bocca s'apriva come una ferita fresca* e fremeva nell'avidità di suggerire; le punte del seno rosse ed erte si dilatavano; tutto era falso, spasmodico, in quella eccitazione, in quella frenesia dei sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore... [Andreoli, De Marco 1992, p. 71; il corsivo è mio].

In questa piccola prosa che d'Annunzio scrisse a diciannove anni la bocca di una donna desiderata ma non ancora posseduta è paragonata dalla febbrile fantasia dell'innamorato ad una «ferita fresca»!

Tutto ciò considerato, credo sia possibile affermare che Paolo, descrivendo la rosa di Francesca in quei termini, intendesse piuttosto alludere (magari inconsciamente) alla bocca della donna.

Spingiamoci oltre. La rosa come bocca, la bocca come ferita; la rosa come ferita... è il sesso femminile.

Nel *Roman de la rose* la rosa rappresenta il sesso della donna desiderata. A questa ovvia accezione allude Andrea Sperelli (passando attraverso i gradini metaforici rosa-bocca-sesso) dialogando con la sciocca Giulia Arici:

— Julia — disse Andrea Sperelli guardandole la bocca — San Bernardino ha per voi in un suo sermone un epiteto meraviglioso. E anche questo non sapete, voi!

L'Arici si mise a ridere [...]

— Che mi date — soggiunse Andrea — Che mi date in compenso se, estraendo dal sermone del santo quella parola voluttuosa, come da un tesoro teologale una pietra afrodisiaca, io ve la offro?

— Non so — rispose l'Arici, sempre ridendo [...] — Quel che volete.

— Il sostantivo dell'aggettivo.

— Che dite?

— Ne discorreremo. La parola è *linguatica*. Messer Ludovico, aggiungete alle vostre litanie questa appellazione: «Rosa linguatica, glube nos» [Andreoli, Lorenzini 1988, pp. 247-248].

Più esplicitamente, d'Annunzio utilizza la rosa come sinonimo di sesso femminile (per citare solo uno dei possibili esempi) nell'ultima terzina del sonetto che descrive l'atroce punizione subita da Godoleva: «Ma non restò colui sin che la rosa | impudica non parve sotto il ventre | convulso un antro fumigante e informe» (1894, p. 249).

Se, come abbiamo detto, la rosa che Francesca gli porge assume agli occhi di Paolo la forma della bocca della donna non è dunque azzardato ritenere (l'uso della tradizionale metafora rosa - sesso femminile in altri scritti dannunziani offre un ulteriore avallo in questa direzione) che assuma anche quella del suo sesso.

Un passo tratto dal *Libro segreto* ritrae l'io narrante che, pensando alla donna desiderata, fantastica sulla sua rosa (il suo sesso) come un'altra bocca. È un frammento de *La figure de cire*, il romanzo in francese mai scritto ispirato a d'Annunzio da Luisa Casati: «Je songe a sa rose comme [...] a une autre bouche qui ne connaitra jamais le baiser» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1763).

D'altronde, l'accostamento operato dalla fantasia di Paolo tra la rosa e la ferita non può non richiamare alla mente il fatto che nell'opera dannunziana frequentemente il sesso femminile venga definito una ferita (o, sinonimicamente, una piaga). Si vedano *L'innocente*: «E in quella e nelle altre, rabbrividendo per ogni fibra, io vidi allora, con una lucidità spaventevole, vidi la piaga originale, la turpe ferita sempre aperta "che sanguina e che pute"» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 373); il *Poema paradisiaco*: «Poi che la donna è impura e la sua piaga eterna» (Andreoli, Lorenzini 1982, p. 662); *L'Intermezzo*: «Spandeani il lezzo da la piaga enorme» (d'Annunzio 1894, p. 249); il *Libro segreto*: «Le donne [...] sono in massima parte [...] menzogne che sogliono disgiugnere le lor gambe corte, e sanguinano in ogni luna da una piaga che mai non si rammargina» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 1869).

La rosa di Francesca è dunque la sua bocca, il suo sesso e... la sua ferita mortale. Sì, perché se la ferita può metaforicamente riferirsi al sesso femminile, non è comunque possibile privarla completamente del suo peso specifico semantico. Sicuramente, per le ragioni suddette, la «ferita» nei versi pronunciati da Paolo può essere sovrapponibile a 'sesso femminile', tuttavia il termine mantiene una propria suggestione: evoca il sangue, la morte. Sapendo che i due cognati sono destinati a morire di ferite, la rosa di Francesca sembra racchiudere in sé non solo la lussuria ma anche il sangue che sgorgnerà dalle ferite mortali dei due dannati danteschi.

Torniamo all'atto primo della *Francesca*. Nella scena quarta il fratello di Francesca, Ostasio, ferisce lievemente durante un diverbio il fratello

Bannino. All'inizio della scena quinta la schiava Smaragdi lava le macchie di sangue sul pavimento; quando vede arrivare Francesca, per nasconderle l'accaduto, getta l'acqua insanguinata del secchio nel rosaio:

la schiava ricompare portando una secchia e una spugna. Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi. Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette ginocchi per lavarle. [...] Si vedono uscire dalle stanze e passare per la loggia Francesca e Samaritana [...] La schiava, lavate le macchie, volendo celare la disavventura, versa prestamente nell'arca fiorita l'acqua sanguigna della sua secchia [d'Annunzio 1939, pp. 514-515].

Il rosaio da cui Francesca spiccherà la sua rosa è impregnato dal sangue che un fratello ha fatto versare all'altro fratello: l'*omen* della fine tragica dei due cognati è evidente. Il connubio rose-sangue non è infrequente in d'Annunzio. Nell'*Intermezzo*, la folle lady Macbeth vede i rosai d'aprile grondare del sangue del suo delitto: «Gli occhi tenuti da l'orrendo inganno | veggono, o April, grondare i tuoi rosai!» (D'Annunzio 1894, p. 251). In *Sogno d'un mattino di primavera* la vista d'una rosa rossa scatena nella demente Isabella l'orrifico ricordo del sangue dell'amante assassinato:

TEODATA È la primavera, è la primavera. ..Tutto si risente. Rifiorisce anche il sangue... Bastò, l'altro giorno, ch'ella vedesse una rosa rossa!

IL DOTTORE Bisogna allontanare quel colore dai suoi occhi, Teodata.

TEODATA Fu una rosa che fiorì a tradimento, dottore. Nessuno la sapeva nascosta nel rosaio, fra tante bianche. Era sfuggita al giardiniere. La povera anima gittò un grido, quando la vide, e cominciò a tremare, a tremare; e tutto l'orrore di quella notte le ritornò negli occhi [...]. Tutto quell'orrore del sangue l'ha ripresa, a un tratto [d'Annunzio 1940, pp. 8-9].

Nella «città del silenzio» Assisi, in *Elettra*, le rose si insanguinano del sangue di un san Francesco torturato dalla propria *libido* inespresa: «Anche vidi la carne di Francesco, | affocata dal dèmone carnale, | sanguinar su le spine de le rose» (Palmieri 1943, p. 381). Nella delicata ballata *Tristezza*, in *Alcyone*, Ermione «Ha tante rose in grembo | che la spina dell'ultima le punge | il mento e glie l'ingemma d'un granato» (Gibellini, Belponer 1995, p. 316). Ne *Le martyre de Saint Sébastien* la *magicienne* Phoenisse, fondendo il mito di Adone con una profetica visione del martirio del santo, vede rose nascere dal sangue di una fresca ferita: «Je vois | le bel Adolescent couché | sur le lit d'ébène. Une fraiche | blessure est sur

sa cuisse bleme. | Les femmes s'acharnent. Des roses | naissent du sang» (d'Annunzio 1939, p. 471).

Mi si conceda qui un breve *excursus* avente per oggetto un *topos* dannunziano: il 'bacio di sangue'.

Il Paolo Malatesta dannunziano, con quel suo «una rosa mi si offerse più viva che il labbro d'una fresca ferita», sembra rivelare una propria attrazione morbosa per il sangue, una propensione al 'bacio della ferita' (del resto, l'immagine del labbro offerto non può non evocare il bacio).

Abbiamo già visto come nella novella *Nell'assenza di Lanciotto* Gustavo Paolo fosse preso dal desiderio di baciare «la piccola ferita cattiva» sul braccio di Francesca.

Nell'*Innocente* Giuliana succhia voluttuosamente le stille di sangue che imperlano le mani di Tullio:

E mi passò su lo spirito, vago, il ricordo di un giorno lontanissimo in cui ella mi aveva baciato le mani scalfite dalle spine e aveva voluto suggerire le stille di sangue che spuntavano l'una dopo l'altra [Andreoli, Lorenzini 1988, p. 417].

In *Le vergini delle rocce* un desiderio analogo a quello di Gustavo afferra Claudio Cantelmo:

Una sùbita vertigine di desiderio mi prese un giorno, quando vidi una goccia di sangue su la mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 122].

Ne *Il fuoco* e in *Forse che sì forse che no* la ferita viene incorporata nel bacio, che diviene un sadomasochistico morso reciproco:

Egli si toccò il labbro dove gli doleva, spremette la piccola ferita; stese verso la donna le sue dita tinte dalla stilla di sangue che n'era sgorgata.

— Tu m'hai lasciato il segno. Tu mordevi come una fiera... [Andreoli, Lorenzini 1989, p. 330];

egli le aveva preso con le dita il mento e con le labbra il fiato, il più profondo fiato, quello che fanno le vene i sogni i pensieri. [...] E teneva forte, serrava troppo forte, ispirando l'istinto alla sua bramosia l'atto di spremere [...]. E la vicenda si fece cruda come una lotta di feritori [...]. Ed entrambi sentivano la durezza dei denti nelle gengive che sanguinavano. E arrossato da una sola piccola goccia era tutto il fiume carnale che fluiva sul mondo.

— Che hai nei denti?

— Che ho?

Ella serrò la bocca e di sotto fece scorrere su i denti rapida la lingua.

— Anche nel labbro.

— Che ho?

— Un po' di sangue.

— Sangue?

[...] — Hai un piccolo taglio.

Involontariamente Paolo si volse dall'altra parte con l'atto di guardare sul camino di marmo rosso lo specchio barocco in una ghirlanda di amorini alati, stretto dall'ansia, temendo che su lui apparisse la medesima traccia [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 541-544].

Nel *Libro segreto*, in un frammento del già citato *La figure de cire*, troviamo un manierato morso vampiresco sul bianco collo della donna:

Je suce son cou blanc e gracile, avidement. [le sang est douceâtre comme le suc de certaines fleurs [...]. Là où mon baiser s'est nourri, la tache presque noire du suçon tu ne peux plus l'effacer [Andreoli, Zanetti 2005, pp. 1763-1766].

La rosa di sangue e il bacio di sangue convergono singolarmente in *La Pisanelle*:

LA PISANELLE Oh Dame,
quella miséricorde!
Une rose de votre
frais chapeau m'a touchée en même temps
que votre bouche, presque:
mais je ne sais pas dire
laquelle fut la première, des deux...
[...] Une autre m'a piquée; et, voyez,
il y en a une autre qui s'effeuille...

LA REINE C'est vrai:
tu as près du sourcil
gouttelette qui luit
comme escarboucle.
On voudrait la laper
[d'Annunzio 1940, pp. 812-813].

Credo sia interessante soffermarsi un attimo su *La Pisanelle* dal momento che questa *comédie en trois actes et un prologue* reca come titolo alternativo *Le jeu de la rose et de la mort*. In questa controversa *pièce* le «roses incarnates» sono una presenza costante e diventano la causa di morte della *magna meretrix* Pisanelle, tra l'altro più volte indicata come «la

rose du butin». Nell'allucinato simbolismo di quest'opera, la rosa emerge quale fin troppo esplicito simbolo di lussuria mortifera. Suggestivo notare inoltre che *La Pisanelle* (che, ricordiamo, ha tra i suoi personaggi Sire Huguet e si svolge «dans le royaume latin de Cypre, en l'an de sécheresse où la Reine Vénus réapparut près de sa ville d'Amathonte, sous le règne des Princes de la maison de Lusignan») è in qualche modo anticipata nella *Francesca*. Alla fine della terza scena del terzo atto, la schiava cipriana Smaragdi interroga il mercante Giotto (che è solito recarsi a Cipro per affari) sullo stato della sua patria d'origine:

LA SCHIAVA E chi è re? Sire Ughetto?

IL MERCATANTE Ughetto è morto giovine. Ora è re

Ugo di Lusignano suo cugino.

E gran delitti

ci sono stati,

e veleni di donne,

e tradimenti di baroni, e peste,

e cavallette,

e terremoti,

et è apparita Venere dimonia!

[d'Annunzio 1939, p. 618].

Possiamo quindi concludere che la rosa vermiglia che Francesca offre a Paolo è il profano *vas* che accoglie in sé la lussuria e il sangue, l'amore e la morte che percorreranno l'intera tragedia.

Bibliografia

Andreoli, Annamaria; De Marco, Marina (a cura di) (1992). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le novelle*. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.

Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. 2 voll. Milano: A. Mondadori.

Benedetto, Luigi Foscolo (1910). *Il «Roman de la rose» e la letteratura italiana*. Halle: M. Niemeyer.

- Cimmino, Nicola Francesco (1959). *Poesia e poetica in Gabriele d'Annunzio: Problemi di critica dannunziana*. Firenze: Centro internazionale del libro.
- D'Annunzio, Gabriele (1894). *Intermezzo*. Napoli: Rideri.
- D'Annunzio, Gabriele (1908). «Intermezzo di rime: Nuova edizione su quella di Angelo Sommaruga». In: Id., *Primo vere; Intermezzo di rime; Canto novo; Terra vergine; Il libro delle vergini*. Milano: Bietti.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1940). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 2. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro; Belponer, Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Introduzione e prefazione di Pietro Gibellini; note di Maria Belponer. Milano: Garzanti.
- Hayes, Elizabeth T. (ed.) (1994). *Images of Persephone: Feminist readings in western literature*. Gainesville (FL): University Press of Florida.
- Lorenzini, Niva (1984). *Il segno del corpo: Saggio su D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Marabini Moevs, Maria Teresa (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- Mazzarella, Arturo (1983). *Il piacere e la morte: Sul primo d'Annunzio*. Napoli, Liguori.
- Murolo, Luigi (1993). *Lo scriba del fuoco: Studi sulla poetica di d'Annunzio*. Chieti, Solfanelli.
- Nardi, Isabella (1976). *Dal 'simbolo' all'ignoto': Studi sul simbolismo dannunziano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Oliva, Gianni (1992a). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- Oliva Gianni (a cura di) (1992b). *D'Annunzio, per una grammatica dei sensi: Un seminario di studio*. Chieti: M. Solfanelli.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Tutte le poesie*, vol. 3, *Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*. A cura di Gianni Oliva; introduzione generale di Giovanni Antonucci e Gianni Oliva. Roma: Newton Compton.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1943). *D'Annunzio, Gabriele: Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi; Libro secondo: Elettra*. Con interpretazione e commento di Enzo Palmieri. Bologna: Zanichelli.
- Pater, Walter (1920). *Greek studies: A series of essays*. London: Macmillan and Co.
- Polacco, Luigi (1986). *I culti di Demetra e Kore a Siracusa*. Lugano: Gagini-Bizzozero, 1986.
- Praz, Mario (1976). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Rasi, Luigi (1986). *La Duse*. Roma: Bulzoni.

- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: Il Mulino.
- Roda, Vittorio (1984). *Il soggetto centrifugo: Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Bologna: Pàtron.
- Roda, Vittorio (1991). *Homo duplex: Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Roux, Jean Paul (1988). *Le sang: Mythes, symboles et réalités*. Paris: Fayard.
- Salinari, Carlo (1973). *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Zuntz, Günther (1971). *Persephone: Three essays on religion and thought in Magna Graecia*. Oxford: At the Clarendon Press.

Simonetto: Gabriellino d'Annunzio tra Moretti e Marinetti

Maria Teresa Imbriani

Abstract The retrieval of a letter written by Gabriellino d'Annunzio to Marino Moretti takes the reader behind the stage of the Manzoni Theatre in Milan on 27 March 1905. It was the first staging of Gabriele d'Annunzio's play *La fiaccola sotto il moggio* (The light under the bushel), and Gabriellino played Simonetto, the female lead's brother. His interpretation received mixed reviews, mainly due to the hysterical tone he gave to the character. Numerous sources refer to that *premiÈre*: not only Moretti's writings but also various contemporary chronicles, as well as Filippo Tommaso Marinetti's volume *Les dieux s'en vont. D'Annunzio reste*, in which the author describes and comments the staging. The various sources testify to Gabriele d'Annunzio's disillusionment towards his own directorial experiment.

Si stupiva Marino Moretti che al Vittoriale la conservazione dei documenti fosse stata così scrupolosa e attenta: durante un suo viaggio a Gardone nel 1957 aveva infatti ritrovato non solo l'unica lettera da lui indirizzata a Gabriele d'Annunzio in occasione dell'uscita del *Notturmo*, ma anche un manipolo di missive del 1905 per il secondogenito, il «magico» Gabriellino, suo coetaneo e compagno di studi alla scuola di recitazione del maestro Luigi Rasi.¹ Lo riferiva con entusiasmo all'amico Palazzeschi giacché, insieme alle sue, erano conservate le lettere di Aldo, anche lui del «vivaio di Via Laura»,² inviate in occasione della prima della *Fiaccola sotto il moggio*, che segnò l'esordio della carriera teatrale di Gabriellino:

un impiegato dell'archivio mi presentò un'altra cartella dove erano tutte le mie lettere a Gabriellino [...] insieme a un altro mucchietto di lettere d'autore non identificato, firmate da un solo monosillabo *Do*. Erano state messe nella mia cartella semplicemente perché io parlavo di *Do* e mandavo i saluti (e i baci) di *Do*. [...] Non esagero dicendo che

¹ Le lettere si conservano tuttora presso gli Archivi del Vittoriale degli Italiani: quella a Gabriele d'Annunzio, risalente al 1922, è pubblicata da Moretti 1958. Le sei lettere di Moretti, insieme alle sei di Palazzeschi, a Gabriellino sono edite da Benfante 1993.

² Si tratta della scuola di recitazione diretta da Luigi Rasi a Firenze, definita così dalla Duse, come ricorda Sodini 1934, p. 356.



non ho potuto chiudere occhio quella notte. Troppo singolare e troppo forte l'emozione. E anche oggi se penso che quella 'documentazione' è al Vittoriale e ch'io, disordinatissimo, non posseggo nulla di quel tempo... Insomma, non voglio che mi tornino le lacrime agli occhi [Serra 2000, p. 177].

E, di rimando, «Do» rifletteva su Gabriele:

Pensa, quell'uomo così olimpico e altezzoso, non solo ha conservato tutte le sue minuzie, ma anche quelle del figlio. [...] Noi siamo stati più sacrileghi, anch'io ho distrutto la più gran parte di quanto ho ricevuto [Serra 2000, p. 179].

Eppure, nonostante la testimonianza del «disordinatissimo» Moretti, una lettera di Gabriellino in risposta alle sue è stata rintracciata nel ricco archivio dannunziano della Biblioteca Nazionale di Roma e conduce appunto tra le quinte del Teatro Manzoni di Milano, alla prima rappresen-



tazione della *Fiaccola sotto il moggio* del 27 marzo 1905.³

Andiamo allora anche noi a quel «tempo felice»,⁴ quando i giovani Moretti e Palazzeschi sedevano al fianco del rampollo di Gabriele sui banchi della fiorentina via Laura, il luogo dei «sorprendenti vent'anni».⁵ All'esibizione di Gabriellino nelle vesti di Simonetto de Sangro, il personaggio creato a bella posta per lui dal padre, è appunto dedicato quel manipolo di lettere di Moretti e Palazzeschi tuttora conservate al Vittoriale. Di una sola possediamo ora la replica che ci consente di udire dalla viva voce del protagonista le contrastanti emozioni del debutto: si tratta della risposta di Gabriellino alla lettera morettiana del 31 marzo 1905, dove si sollecitava «un giudizio spassionato

e sereno» sull'appena combattuta battaglia d'attore tra i tanti «alti e bassi della critica» e si chiedeva un intervento su De Carolis per i disegni destinati alla raccolta di poesia *Fraternità*, stampata dal Ducci proprio con le illustrazioni del più dannunziano tra i grafici dell'epoca (cfr. Benfante 1993, pp. 103-104).

Mio caro Marino,

ti ringrazio molto della tua lettera e della tua fede in me. Nella prima rappresentazione il pubblico era così ostile e così *poseur* che il giudizio

3 La raccolta di autografi dannunziani della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ARIEL possiede un catalogo *online* al seguente link: <http://193.206.215.10/ariel/>.

4 Così Moretti che ricostruisce l'incontro con il «favoloso» compagno (1929, pp. 209-211).

5 Il capitolo dedicato a Simonetto esce appunto nella raccolta di memorie morettiane *Via Laura: Il libro dei sorprendenti vent'anni* (1931), ripubblicato poi con il solo sottotitolo *Il libro dei sorprendenti vent'anni* (1955), quando ricevette una delle prime edizioni del Premio Napoli, pp. 44-52.

ARC. 14. IX. 10 20191

HÔTEL CAVOUR
MILAN
E. SUARDI, PROP.

BAGNI DI MONTECATINI
GRAND HÔTEL ET DE LA PAIX

LIFT, ELECTRIC LIGHT
RAILWAY BOOKING OFFICE

10

Mio Caro Maria,
 ti ringrazio molto della
 tua lettera e della tua fede
 in me. Alla prima rappresentazione
 il pubblico era così ostile e
 così posero che il giudizio
 non poteva essere sereno: la
 critica poi era così duramente
 nemica e biliosa che non
 si può davvero farne conto.

2814680

non poteva essere sereno: la critica poi era così chiaramente nemica e biliosa che non si può davvero farne conto.

Nelle sere successive il trionfo è aumentato continuamente, e ieri sera è arrivato al delirio; ad ogni atto ci sono state fino a sei o sette chiamate frenetiche, ed anche al quarto atto che era stato il più bersagliato. Si vede proprio che il pubblico vero e sincero si ribella e fa giustizia. Io però ti confesso sinceramente che la 1ª sera, fu tanta la mia commozione, che nel finale del III° atto passai la misura assolutamente, e Simonetto si mutò in un Otello frenetico ed epilettico! Ma dopo tutto sono un principiante e mi si deve perdonare l'errore di una volta, come lo hanno fatto i critici più onesti. Adesso però, gli ostacoli sono sormontati, ed ogni sera ho il mio piccolo trionfo con due o tre chiamate insieme alla Franchini. Del resto, voi stessi mi giudicherete tra poco, perché verremo a Firenze dopo Genova e Livorno, ossia verso la metà di Aprile; da Milano partiremo venerdì prossimo.

La mia vita è piuttosto gaia perché tutti in compagnia mi vogliono bene e hanno stima di me. Ogni tanto però ho qualche momento di tristezza e rimpiango i buoni amici di Firenze e i ricevimenti solenni in casa Moretti. Ma li rinnoveremo presto, è vero? e i giorni che sarò a Firenze voglio passarli interamente in vostra compagnia. De Carolis non è e non è stato a Milano. M'informerò presso Papà, e gli farò scrivere da lui stesso. Sta sicuro. Ti abbraccio fraternamente

il tuo Gabriellino⁶

La lettera ritrovata è tanto più importante proprio perché nessun'altra memoria ha lasciato il secondogenito di d'Annunzio del controverso battesimo teatrale. Vi si riassumono infatti, con franchezza e semplicità, le polemiche che accompagnarono la prima della *Fiaccola sotto il moggio*, quando proprio lui, davanti a un pubblico d'eccezione, al terzo atto «guastò l'effetto» della tragedia, come scrisse il padre a De Carolis, autore dei bozzetti di scena e delle illustrazioni della *princeps*, tra i pochi assenti, lo abbiamo appena udito, in platea:

I due primi atti trionfalmente. Nel terzo atto Gabriellino sopraffatto dalla commozione guastò l'effetto.⁷

6 La lettera, su carta intestata Hotel Cavour Milan, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: ARC.14.IX.10.

7 Telegramma di d'Annunzio a De Carolis, datato Milano 28 marzo 1905, in Valentini 1992, p. 244.

Anche Teresa Franchini, la prima attrice che vestiva i panni della protagonista Gigliola, la novella Elettra, si era lamentata del giovane, e proprio con il comune maestro Rasi:

Oh! Quel Gabriellino! Recita bene, ma quella sera mi tremava come una foglia e nella famosa scena del III atto, ha trascinato anche me! Ed è la scena in cui recito meglio!⁸

E persino un giornalista amico come Luca Cortese, che, dalle colonne del «Tirso», a dispetto delle cronache apparse su tanti giornali nei giorni precedenti,⁹ intitolava la sua corrispondenza *Il successo*, non poté fare a meno di stigmatizzare la recitazione non sempre consona alla bellezza dei versi: proprio Simonetto, «creatura intelligente e sensibilissima», si era rivelato «non troppo esperto attore» (1905).

La testimonianza più vivida sull'esordio del rampollo di d'Annunzio, nonché sulle reazioni del padre, resta quella ironica di Filippo Tommaso Marinetti, quasi mai citata nella sua interezza, mai, per quel che ne sappiamo, tradotta. Marinetti aveva attentamente osservato padre e figlio nel corso della rappresentazione e aveva incontrato d'Annunzio tra un atto e l'altro dietro le quinte, ricavando un quadro complessivo, che conviene rileggere per intero.

Gabriele d'Annunzio, qui est doublé d'un Barnum de génie, a l'habitude de préparer soigneusement, pendant les répétitions générales de ses tragédies, des gestes bizarres et piquants, des anecdotes imaginaires ou des déclarations inattendues, qui en se répercutant immédiatement aux quatre bouts du monde, grossissent infiniment l'attente et la curiosité malade du public. [...]

A la première de la *Fiaccola sotto il moggio* (*La Torche sous le bois-seau*) au Théâtre Manzoni de Milan, il trouva amusant et utile de révéler au monde le jeu sublime d'un acteur de génie encore inconnu. Il s'agissait tout simplement de son fils Gabrielino, un adolescent précoce et inexpérimenté qui remplit très médiocrement un rôle important dans la pièce de son père. Je me souviens encore de la ferveur affectueuse avec laquelle D'Annunzio me présenta, à la fin du premier acte, son jeune et frétilant Gabrielino. Celui-ci avait l'air assez étonné de l'auréole massive que son père lui accrochait violemment à l'occiput, l'embrassant tour à tour et dénombant avec de grande gestes les nuances merveilleuses de son jeu d'acteur.

8 La lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi, s.l., s.d (ma 28 marzo 1905) è in Valentini 1992, pp. 244-245.

9 Un'ampia rassegna dei giornali dell'epoca è in Granatella 1993, 1, pp. 539-567. Ma si veda anche Imbriani 2009, in particolare il paragrafo «Dalla vicenda creativa alla rappresentazione», pp. XXIX-LXXXIII.

— Bravo! mon petit Gabrielino! Je suis vraiment fier de toi!

Puis, devant peut-être mon scepticisme, sous la banalité de mes phrases complimenteuses, il lâcha son fils et se prit à m'interroger sur nos amis de France.

— Vous venez de Paris, n'est-ce pas? Donnez-moi des nouvelles des poètes les plus jeunes surtout... Je n'ai malheureusement pas le temps de me tenir au courant... Votre Revue est vraiment admirable; elle me tient lieu d'une bibliothèque...

A ce moment le comte Broglio, directeur du théâtre Manzoni, interrompit D'Annunzio:

— Maître, veuillez me dire s'il faut avancer davantage la fontaine... Dois-je la faire rapprocher de la rampe?

— Oh! faites comme vous voulez! répondit-il d'un air détaché. Ce sera toujours parfait!

Le succès encore suspendu de sa pièce ne lui donnait apparemment aucune angoisse. En tout cas, rien ne révélait en lui le tourment intérieur, et c'est avec une désinvolture prestigieuse qu'il se promenait avec moi en causant littérature, femmes, nuages et projets du voyage. Il scandait et rehaussait tous les mots avec la précision d'un maître d'école. Son geste semblait dessiner avec élégance les idées au passage et ses yeux prodigieusement impassibles avaient une sérénité brillante et spirituelle. C'était bien un causeur qui s'abandonne aux voltiges de son esprit et flâne de curiosité en curiosité, tout en suivant les volutes d'une fumée de cigarette.

- Je répondrai bientôt, me disait-il, à votre enquête sur le vers libre... Gustave Kahn a raison sur toute la ligne quant au vers libre français; chez nous c'est bien différent. Nous avons dans notre beau vers de onze syllabes un instrument prodigieux qui se plie à toutes les exigences de la pensée, sans monotonie et sans remplissages. Cela ne vaut pas dire que je sois contraire au vers libre italien... Il faut essayer et briser tous les moules. Je suis toujours et je veux être une sentinelle avancée, un éclaireur...

Un signal m'obligea à couper l'entretien pour gagner à la hâte mon fauteuil.

Dès le début du troisième acte, Gabrielino, qui avait joué tant bien que mal jusqu'alors, commença à déchaîner son tempérament hystérique, déclenchant des gestes fous et des cris bizarres poussant tous les effets ou délire en un gâchis grotesque. Bref, une débâcle! On cria dans la salle:

— Parricide!... Parricide!... Gabrielino est un parricide!

Et le succès de la tragédie tombe violemment avec le rideau sous une rafale de sifflets. Je m'élançai vers les coulisses dans un brouhaha infernal.

— C'est étrange, me dit D'Annunzio; la plus belle scène de ma pièce, la plus émouvante, n'a pas eu le moindre effet sur le public! C'est inexplicable! C'est triste! J'en suis vraiment dérouté!

Le poète parlait d'un voix plus flûtée que d'habitude, tout en gardant son clame imperturbable et sa froideur de diplomate empesé et courtois. Ce demi-dieu restait-il donc étranger et supérieur à sa défaite?

Je l'examinai avec attention et je remarquai bien vite qu'un léger frisson nerveux lui tordait la lèvre inférieure par saccades isochrones. C'était comme une petite bête surnoise, indomptable et quelque peu ironique, qui grignotait à loisir le marbre de sa volonté... Peut-être se reprochait-il tout simplement d'avoir malencontreusement mêlé la vivacité de son fils à la splendeur de ses vers et d'avoir causé le four par un excès de réclame. Je crois bien qu'il cherchait tout bonnement quelque chose de piquant et d'inédit pour aiguïser la curiosité de ses admirateurs. Que pouvait-il encore offrir à leur sottise affamée, tous les trucs épatants et tous les commérages drolatiques étant usés et remisés? [Marinetti 1908; Jannini 1983, pp. 416-422].¹⁰

Non sbagliava Marinetti né nell'anamnesi né nella prognosi: la *Fiaccola* fu senz'altro un arduo banco di prova, in cui d'Annunzio aveva investito assai più della sua penna d'artista. E la «mostruosa macchina del giornalismo»¹¹ era stata messa in moto con sagacia per alimentare i ghiotti guadagni di solito sottratti all'autore da compagnie avidi di incassi oltre che di gloria. La cronica mancanza di denaro e la preoccupazione che le compagnie teatrali non gli sottraggano guadagni inducono l'autore a sottoporsi, tra la fine del 1904 e la primavera del 1905, a un vero e proprio *tour de force*: dall'ideazione all'allestimento e del testo e della scena. Mentre le parole fluiscono rapide a riempire i fogli della sontuosa carta fabbricata a bella posta per lui dalle cartiere di Fabriano, «l'Idolo» sceglie gli attori, approfittando di un frastornato Mario Fumagalli, appena rientrato in Italia al tramonto della sua carriera di tenore; guida la matita di De Carolis per il bozzetto della «scena unica» realizzata poi dallo scenografo del Teatro Manzoni, Odoardo Antonio Rovescalli; pensa ai costumi, ordinando all'abruzzese Antonio De Nino, oltre a quello tipico del Serparo, le vesti da lutto usate per le nutrici e la nonna;¹² sceglie, una

10 T. Antongini avrebbe poi narrato a suo modo lo stesso episodio: «Quando Gabriellino interpretò la parte di 'Simonetto' nella 'Fiaccola sotto il moggio', a Milano [...], il padre incontratolo in un corridoio del teatro, a rappresentazione finita, gli tese le braccia e gli disse: "Vieni fra le mie braccia, parricida!"» (1938, p. 609).

11 La citazione è tratta da Pirandello 1896 (ora in Taviani 2006, p. 123), un articolo che, sembra a noi, costituisce il solco interpretativo della riflessione marinettiana.

12 Cfr. la lettera di d'Annunzio a De Nino, Settignano 8 marzo 1905, in Mosca 1959, p. 157: «Ho bisogno ancora di te. Ho bisogno di due costumi completi da donna scannese, ben fatti,

volta a Milano, gli arredi di scena e gli oggetti, la fontanella di Gioietta, il sacco di pelle del Serparo, e addirittura i gioielli ivi contenuti.¹³ Non a caso, Marinetti testimone, l'impresario interpella l'autore persino durante la prima perché dia un'occhiata al risultato finale: «Ce sera toujours parfait!» è la risposta di un d'Annunzio alle prese con il «Sogno», come scrive, tirando le somme, a Mario Fumagalli mentre va in scena la seconda serata della *Fiaccola*:

Caro Amico,
preferisco di non tornare stasera in teatro. Aspetto che mi passi il malumore. Il Sogno ha ricevuto un pugno improvviso.¹⁴

Qual era stato il Sogno dell'artista? Seguire la sua creatura dall'inchiostro alla scena, renderla viva non solo attraverso i segni vergati nervosamente sulla magnifica carta di Fabriano ma anche nella mimesi teatrale. E dunque il «malumore» è appunto palpabile, nella leggera e involontaria contrazione del labbro, puntualmente notata dal rampante futurista, spettatore privilegiato della mancata incoronazione del dio: l'ardito esperimento di regia si chiude, insieme al sipario, alla prima della *Fiaccola sotto il moggio*.

Nei concitati giorni della creazione, un d'Annunzio *factotum* aveva curato in ogni particolare il lancio dell'opera in quell'*excès de réclame* di cui parla, a giusta ragione, Marinetti. E, appena chiuso il testo, tra le sorprese da annunciare al pubblico la più ghiotta era proprio l'investitura del figlio. Nella rubrica *Quel che si dice* del giornale teatrale «Il Tirso» del 5 marzo 1905 si fornisce un ampio resoconto della tragedia, dettato senza alcun dubbio dall'autore:

curati in tutte le loro particolarità; costumi da lutto. Potrò averli? Preferirei, quasi, quasi, che fossero usati - perché detesto il *nuovo* sul teatro. [...] Inoltre vorrei che tu mi mandassi qualche fotografia della donna di Scanno, e che tu mi consigliassi una foggia *pittoresca* di vestire per uno di quei serpari che tu hai illustrato così argutamente. | Ci vorrebbe, come tu comprendi, un costume *caratteristico*, che avesse, agli occhi degli spettatori, una rispondenza palese con l'arte sacra dell'uomo che fornisce le serpi al Santuario».

13 Si veda la testimonianza di Teresa Franchini in Bosisio 2000, p. 336: «D'Annunzio era in gran faccende per la messa in scena. Da Signa giunsero fontane, sedili... furono visitati tutti gli antiquari milanesi per scegliere drappi, lucerne e libri e cartapecore. La collanina leggera che il Serparo doveva donare a Gigliola, turbò parecchi sonni del poeta che non riusciva a trovarla. Finalmente un mattino arrivò trionfante alla prova con una deliziosa collanetta d'oro a piccoli grani di smeraldo, una delizia di cui mi fece dono terminata la tournée de 'La Fiaccola'».

14 La lettera, su carta intestata Hotel Cavour, non datata, ma del 28 marzo 1905, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ARC 21.4/54.

La fiaccola sotto il moggio

Giorni sono, a Settignano, Gabriele d'Annunzio ha letto a Marco Praga ed a Mario Fumagalli la sua nuova tragedia *La fiaccola sotto il moggio*. Essa è in quattro atti e in versi (non in prosa come fu dapprima annunciato). Il metro scelto dal poeta è quello classico dell'antica tragedia italiana: endecasillabi e settenari a *selva*, cioè alternati senza regola fissa. Il primo atto è di cinquecento versi circa, i tre seguenti sono più brevi, così che l'intera tragedia si comporrà di poco più di 2000 versi.

La scena si svolge nel paese peligno, presso le gole del Sagittario, dentro dal territorio di Anversa, piccola città d'Abruzzo, la vigilia della Pentecoste, al tempo del re Borbone Ferdinando I. La scena (il cui bozzetto fu già dipinto dal De Carolis) sarà eseguita dal Rovescalli, ed è la stessa per tutti i quattro atti; poiché la tragedia rispetta, rigorosamente le tre unità aristoteliche, di tempo, d'azione e di luogo. L'azione, infatti, si svolge tra il pomeriggio e la notte d'uno stesso giorno.

Le parti principali saranno interpretate da Mario Fumagalli e da Teresa Franchini. I personaggi in tutto sono nove.

La prima rappresentazione avrà luogo al Manzoni di Milano tra il 25 e il 28 di marzo.

A quelli che cercano il significato del titolo, con il quale d'Annunzio battezzerà la sua nuova tragedia, ne indichiamo la sorgente. Nell'Evangelo di S. Matteo (capo V) si cita questa similitudine di Cristo: 15... *Non si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sopra il lucerniere perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa.*

Si annunzia che Gabriele d'Annunzio, figlio secondogenito del poeta, sosterrà la parte di Simonetto nella nuova tragedia di d'Annunzio *La fiaccola sotto il moggio*.

Messa in coda, la notizia non può certo passare inosservata, soprattutto al capocomico, impegnato in quei giorni a scegliere gli attori. Informato in gran fretta e forse dopo che la notizia era apparsa sui giornali, sicuramente non sa, ingenuo, che la parte di quel fanciullo debole e malato, nel quale si sarebbe identificata un'intera generazione, era stata scritta a bella posta per lo studente di Via Laura. Infatti Teresa Franchini, nelle sue memorie tardive, riferisce che Fumagalli «non sapeva dove battere la testa» alla ricerca di un interprete per il ruolo di Simonetto:

Una sera, durante le prove, ecco entrare Gabriellino, il figlio del Poeta. «Ecco Simonetto» esclamò Fumagalli. «Impossibile - disse il poeta - non sa recitare». «M'incarico io, - replicò Fumagalli - studierà con me la sua parte, e quando lo crederò maturo, il grande papà sarà

invitato alla prova, e concederà o no il suo consenso» [Bosisio 2000, p. 336].

Il resoconto dell'attrice si colloca al momento delle prove generali, quando sui giornali il nome di Gabriellino è ormai comparso. A quella data infatti non solo il privilegiato esordiente ha già imparato la parte, ma Fumagalli è stato finalmente interpellato da d'Annunzio che, prima di partire per Milano, telegrafa dalla Capponcina, chiedendo indicazioni precise sul giorno previsto per la lettura dell'opera, «dovendo dare - appunto - istruzioni a Simonetto».¹⁵

Il telegramma a Fumagalli è indizio probante della macchinazione dannunziana, ma, ancora una volta, la testimonianza di Moretti ricostruisce al meglio la vicenda:

— Quest'oggi andrai dal papà?

— Papà — rispondevi tu senza boria — sta scrivendo una tragedia *per me*. S'intitola...

— S'intitola?

— Non lo dirai a nessuno. È un segreto. S'intitola: *La fiaccola sotto il moggio*. Ti piace? C'è una bella parte per me.

Sotto gli occhi stupiti del crepuscolare si sciorina allora

un fascio di carte che avevano alcunché di favoloso, trattandosi, nientemeno, di quella sonante carta a mano filigranata su cui un solo poeta allora in Italia aveva diritto di scrivere. Era questo il manoscritto della *Fiaccola sotto il moggio*. Era un superbo manoscritto rosso-nero tutto di pugno del poeta che aveva ereditato anche la pazienza e l'amore degli antichi alluminatori e copisti, e non dico l'emozione per le didascalie d'un rosso fiaccola. Questo vedevano, questo avevano visto veramente i miei occhi [Moretti 1955, p. 49].

È appunto tra il 27 febbraio e il 3 marzo, quando la stesura della tragedia non è ancora conclusa (*l'explicit* dell'autografo è datato al 5 marzo), che il giovane Gabriellino mostra all'amico il manoscritto della tragedia nel luminoso attico fiorentino dove abita, «un vano allagato d'azzurro», ricorda Moretti, così diverso dalle abitazioni buie dei compagni. Vestendo i panni del rampollo dei Sangro, il «favoloso» compagno sta per debuttare grazie alla sollecitudine paterna e quel manoscritto, insieme alla metamorfosi di Gabriellino in Simonetto, costituisce il cuore della memoria morettiana.

¹⁵ Telegramma di d'Annunzio a Fumagalli del 7 marzo 1905, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ARC 21.4/70.

— Papà mi ha dato per ventiquattr'ore il manoscritto perché io copii la mia parte, la parte di Simonetto. Ho giurato che non lo avrei mostrato a nessuno. Faccio un'eccezione, perché so che tu non tradisci.

Io non prometto, non rassicuro, non so che farò. Mormoro: «Simonetto, Simonetto...» e lì per lì non mi par quasi possibile che il poeta abbia scritto una tragedia con una parte tutta per lui, per il suo adorato figliolo, per il mio adorato compagno. Ma non era egli una creatura felice, scesa dal cielo, una specie d'Ariele? Come avevo potuto credere ch'egli dovesse entrare in arte con le goffaggini e le taccagnerie de' miei pari? Subire il noviziato appearing in scena per portare una lettera alla prima attrice sopra un vassoio d'argento? Seguire il destino dei comici nel ballonzolio del Carro di Tespi? Ma egli possedeva la bacchetta fatata che trasforma la favola in realtà come suo padre possedeva quella che trasforma la realtà in favola. Ora egli aveva chiesto una *parte*, e la parte era fiorita qui d'improvviso, in rosso e nero, su la carta a mano.

Gabriellino chiuse a chiave il manoscritto e poi ricominciò a vaneggiare:

Fammi portare con la portantina...
Sono tanto malato...
Voi manderete a Napoli
Simonetto de Sangro in portantina
e pagherete cento
dottori e glie li metterete intorno
a medicarlo... Voglio andare
a Cappadocia da la zia Costanza...

Era già inquietante il fantasma di quel Simonetto che aveva la nostra età e che pareva uscito dalla schiera d'incurabili, dalle pallide larve del *Poema paradisiaco*, quel caro adolescente infermiccio cresciuto nell'atmosfera dei fiori malati e delle stanze dei convalescenti dove i pallidi giovinetti restano stesi, in posa, 'sopra un fianco'... Sotto i miei occhi il compagno componeva il suo personaggio, sostenendosi a stento, flettendo i ginocchi, piegandosi così 'come un giunco'. Simonetto è infermiccio, è svanito! E se ne va la primogenitura... Non sapete che il suo sangue è stinto [...].

E poi Gabriellino scoteva i capelli, chiudeva gli occhi, batteva i piedi [...].

Allora io apersi le braccia a rincorare il povero Simonetto e lo sostenni contro il mio petto come a promettergli che un giorno avrebbe potuto anch'egli brandire una spada... o una fiaccola [Moretti 1955, pp. 49-51].

forse. Vorrei fare ~~qualcosa~~ ^{le tue} ~~qualcosa~~ ¹⁴
~~immangi a noi. Solo a~~ ~~qualcosa~~ ^{Simonetto}
~~che non gli è~~ ~~qualcosa~~ ^{Simonetto}
~~che non gli è~~ ~~qualcosa~~ ^{Simonetto}

Non per questo è venuto, Signorina.
Ha già parlato, ha dimandato. Cerca
la femmina di Lupo.
Simone Aldaguardo

Amizizia?
Penetetta

Vien dal ficino, dai boochi
110. dai Marni, ~~dal paese della femmina~~.
Simone Aldaguardo

Effene?

Penetetta dice chi'è parente.
S' forse il padre. Certo, le somiglia.

Lettera Alderuzzi

37

Si sarà levato
~~Simonetto~~ Che ora
è?

^{ventur' ora}
Quasi ~~mezzogiorno~~, Signoria.

Lettera Alderuzzi

Va, va ti sopra. Guarda
se dorme ancora. Non lo risvegliare
se dorme. Ma se è sveglio,
fa che si levi, e ~~medica~~

340. la medicina. Salvo anch'io fui poco.

Annarella! Annarella!
La nutrice si addormenta
in sala. La vecchia chiamando
rasserenamente la nutrice.

Annarella

Signoria, non vuole
la nutrice che ~~medica~~
se non ~~prescrive~~
con la sua nutrice.

Alderuzzi ^{terzo?}
fa il suo pensiero.

Il manoscritto che tanto aveva affascinato Moretti contiene infine la prova decisiva che la parte di Simonetto era stata progettata e scritta proprio pensando al debuttante. Negli scartafacci il nome del personaggio era stato transitoriamente Tibaldello, diminutivo di Tibaldo, padre di Gigliola e Simonetto nella finzione scenica, come appunto Gabriele lo è di Gabriellino nella realtà.¹⁶ Pronto a trarre profitto dalla scelta del figlio che alle aule universitarie aveva preferito la scuola di recitazione di Luigi Rasi a Firenze, Gabriele d'Annunzio pensa a lui per il personaggio che ribalta il ruolo di Oreste dell'antichità classica, regalandogli da un lato la rara opportunità del debutto e regalandosi dall'altro un suo diretto emissario per controllare gli incassi della compagnia durante la *tournée*.

Spia incontrovertibile della decisione dannunziana di attribuire al giovane attore una parte nella sua nuova creazione, il diminutivo, il Tibaldello che scappa dalla penna, ci conduce allo scrittorio del poeta. «Lo stesso nome, lo stesso! Ma di veramente tuo, diceva Moretti all'antico compagno, c'era la grazia, l'attenuazione, la diminuzione del diminutivo». Pensata dunque proprio per Gabriellino, quella parte del fratello di Gigliola debole e malato, non senza ironia era stata scritta dal padre, che nel personaggio di Simonetto riversava il disprezzo per le nuove generazioni, ma finiva per mettere in bocca al figlio l'espressione del loro malessere. Quando Moretti, a distanza di anni, si ritroverà tra le mani il ritratto del compagno di studi nelle vesti di scena, non potrà fare a meno di riflettere sulle «dolorose coincidenze», penosamente intertestuali, dell'immaginario Simonetto e del reale Corazzini:

Non pare, ma è passato un quarto di secolo: «il 7 aprile 1905», dice la dedica del ritratto che il compagno mi mandò da Milano, uno o due mesi dopo, in costume di Simonetto.

Grazioso e direi anche capzioso costume questo che indossa un giovinetto di grande casata, al tempo del re borbone Ferdinando I. Abito di nero velluto, con calzoni molto aderenti, una larga fascia di seta alla vita, la bizzarria d'una redingotella che si solleva e s'apre a campana, e una camicia ch'è tutta una gala. E il giovinetto che guarda impaurito nel vuoto. Un singhiozzo gli schianta il petto. Trema, vacilla, sta per cadere:

Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato...

Oh! Oh! Altro non posso che morire...

¹⁶ Al v. 127 (c. 14) «Simonetto» si attesta infatti dopo un'oscillazione con «Tibaldello», ma quando è richiamato di nuovo il personaggio, al v. 349 (c. 32a) il nome non è ancora assestato visto che questa volta appare come «Leonello».

Dolorose coincidenze. Proprio in quei giorni un giovinetto dell'età di Simonetto, malato come Simonetto, tremava, vacillava, s'abbandonava così, la stessa voce, quasi le stesse parole:

Oh, io sono veramente malato!
Io non posso, mio Dio, che morire.
Amen.

Non mi pareva possibile che Simonetto a Milano (l'altro, Sergio Corazzini, era a Roma) si fosse ricordato di me in quel trambusto mandandomi un sontuoso ritratto. Perché egli era partito con in fronte una luce di gloria lasciando noi fra tenebre sempre più dense, e quando lo rivedemmo dopo d'allora, la sua dolcezza conservava intatto il suo fascino, ma egli non era più il nostro compagno. E dunque addio, Simonetto [Moretti 1955, pp. 51-52].¹⁷

Bibliografia

- Antongini, Tom (1938). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: A. Mondadori.
- Benfante, Isabella (1993). «Moretti e Palazzeschi a Gabriellino d'Annunzio: Lettere inedite». *Otto-Novecento*, 17, pp. 89-113.
- Bosisio, Paolo (2000). «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*»: *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma: Bulzoni.
- Cortese, Luca (1905). «Il successo». *Il Tirso*, 30 marzo.
- Granatella, Laura (1993). «*Arrestate l'autore!*»: *D'Annunzio in scena: Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*. 2 voll. Roma: Bulzoni.
- Imbriani Maria Teresa (2009). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *La fiaccola sotto il moggio*. Edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani. [Gardone Riviera]: Il Vittoriale degli Italiani.
- Jannini, Pasquale A. (a cura di) (1983). *Marinetti, Filippo Tommaso: Scritti francesi*, vol. 1. Introduzione, testo e note a cura di Pasquale A. Jannini. Milano: A. Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1908). «D'Annunzio, son fils et la mer Adriatique». In: Id., *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*. Dessins à la plume du peintre italien Valeri. Paris: Sansot, pp. 139-145.
- Moretti, Marino (1929). *Il tempo felice: Ricordi d'infanzia e d'altre stagioni*. Milano: Treves.
- Moretti, Marino (1955). *Il libro dei sorprendenti vent'anni*. 3a ed. Milano:

17 Cfr. Pieri 2004.

- A. Mondadori. 1a ed.: *Via Laura: Il libro dei sorprendenti vent'anni*. Milano: Treves, 1931.
- Moretti, Marino (1958). «Il buon d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 8-9, pp. 13-24.
- Mosca, Bruno (1959). *Antonio De Nino: Note e documenti*. Prefazione di P. Toschi. Lanciano: Cooperativa Editoriale Tipografica.
- Pieri, Piero (2004). «*La fiaccola sotto il moggio* in Corazzini, Moretti, Palazzeschi e Govoni: La sorprendente alleanza crepuscolare di D'Annunzio». In: Id., *Paradossi dell'intertestualità: D'Annunzio e i Crepuscolari; Michelstaedter e i Leonardiani*. Ravenna: Allori, pp. 27-88.
- Pirandello, Luigi (1896). «L'Idolo». *La Critica*, 31 gennaio.
- Serra, Francesca (a cura di) (2000). *Moretti, Marino; Palazzeschi, Aldo: Carteggio*, vol. 3, 1940-1962. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Sodini, Angelo (1934). *Ariel armato*. 5a ed. Milano: A. Mondadori.
- Taviani Ferdinando (a cura di) (2006). *Pirandello, Luigi: Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: A. Mondadori.
- Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.

Le lettere di d'Annunzio a Re Riccardi

Eugenio Salvatore

Abstract Adolfo Re Riccardi was a theatrical producer who was active in the first two decades of the 20th century and staged some of Gabriele d'Annunzio's dramas. D'Annunzio's correspondence to Re Riccardi comprises 77 pieces: letters, telegrams, personal notes, a receipted bill, a visiting card, a draft contract, written mostly between 1906 and 1914. Read in its entirety, the body of these documents gives an insight on the writing process and the performances of works such as *Più che l'Amore*, *Il Ferro* and the unfinished *Amaranta*, of which Re Riccardi held the rights. Besides, the letters show to what extent the theatre of d'Annunzio was known in the U.S.A. and lastly they offer the chance to analyse the language that d'Annunzio used in his private letters of professional topic.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Trascrizioni.

1 Introduzione

La corrispondenza inviata da d'Annunzio all'impresario teatrale Adolfo Re Riccardi consta di 77 pezzi, 74 tra lettere e telegrammi più una ricevuta di pagamento, una bozza di contratto e un biglietto da visita: la gran parte dei documenti (74 pezzi) è custodita nel fondo dannunziano della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (con collocazione A.R.C. 1/5 E 6), mentre due telegrammi e la prima lettera in ordine cronologico¹ sono conservati presso l'Archivio Personale dannunziano del Vittoriale degli Italiani; nel volume *La tragedia moderna e mediterranea* (1992) Valentina Valentini ha poi pubblicato cinque lettere del presente gruppo, che rimane tuttavia inedito nella sua totalità.

Il torinese Adolfo Re Riccardi, trasferitosi nel dicembre 1896 a Roma dove aprì uno studio che divenne un punto di riferimento per quanti si occupavano di teatro, fu tra i più attivi e illustri protagonisti della scena italiana all'inizio del Novecento.² Il suo contatto con d'Annunzio risale

1 In realtà negli Archivi del Vittoriale sono custodite, oltre alla lettera autografa con numero di inventario 34273, quattro minute autografe per telegramma inviate da d'Annunzio a Re Riccardi, con numeri di inventario 25044, 28242, 28243 e 28244; due di esse sono però ugualmente conservate nel suddetto fondo dannunziano della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

2 Per più precisi cenni biografici su Re Riccardi cfr. Giovanelli 1984, 3, pp. 1487-1488.

molto probabilmente ai primissimi anni del secolo: nella lettera LXXII³ priva di datazione lo stesso impresario inviava infatti a Sarah Bernhardt, protagonista nel gennaio del 1898 della prima parigina della *Città Morta*, il contenuto di un telegramma in cui d'Annunzio si dichiarava onorato della volontà dell'attrice di recitare in una nuova rappresentazione dello stesso dramma. Se risulta tuttavia difficile comprendere a quale ripresa si facesse riferimento, sarà decisivo per retrodatare l'avvio del rapporto lavorativo rispetto alla prima lettera datata (16 febbraio 1906) un elemento interno alla corrispondenza: d'Annunzio fa uso sin da subito del *tu* come pronomi allocutivo e di modi colloquiali che lasciano supporre, anche al confronto con altri scambi epistolari intercorsi tra l'autore ed esponenti del mondo culturale dell'epoca, che la sua collaborazione con Re Riccardi dovesse essere già avviata all'inizio del 1906.

Sta di fatto che le lettere con data autografa e quelle certamente databili attraverso congettura mostrano come il rapporto lavorativo ed epistolare tra l'autore e l'impresario si fosse principalmente sviluppato nella seconda fase della produzione teatrale dannunziana: Re Riccardi acquisì i diritti d'autore sulla prima rappresentazione del *Più che l'Amore* (1906) e del *Ferro* (1913-1914), investì infruttuosamente su uno dei più notevoli incompiuti dannunziani, la commedia *Amaranta*, e fu il tramite del poeta con l'impresaria Andrews per l'acquisizione dei diritti sulla rappresentazione americana dello stesso *Più che l'Amore*. Grazie ai documenti pubblicati di seguito è possibile ricostruire con puntualità la vicenda di una collaborazione lavorativa che si interruppe bruscamente nel luglio del 1914, pochi mesi prima del ritorno di d'Annunzio in Italia a seguito dello scoppio del primo conflitto mondiale.

Più che l'Amore, dramma in prosa in due atti,⁴ venne rappresentato per la prima volta al teatro Costanzi di Roma il 29 ottobre del 1906. Oltre a evidenziare come la prima stesura dell'opera risalga al febbraio di quell'anno⁵ e come la sua ultimazione vada collocata a pochissimi giorni dalla prima romana,⁶ le lettere mostrano precisamente le tre tappe della

3 La minuta autografa di mano di Re Riccardi è uno dei due pezzi del nostro gruppo di documenti (l'altro è il telegramma LXI) conservato sia nel fondo dannunziano della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma sia nell'Archivio Personale dannunziano del Vittoriale degli Italiani.

4 Il contratto per l'acquisizione da parte di Re Riccardi dei diritti su questo dramma venne stipulato il 27 aprile 1906, come conferma lo stesso d'Annunzio nella lettera LIX del 27 marzo 1914.

5 Cfr. lettera I del 16 febbraio 1906. Nel periodo tra la fine del 1905 e l'inizio del 1906 d'Annunzio aveva tra l'altro progettato di portare a termine una copiosa serie di opere – la raccolta di novelle *I tre assassini*, i romanzi *La madre folle*, *La Vita di Cola di Rienzo* e *Amaranta*, la commedia *I pretendenti* – delle quali nessuna vide la luce in quel 1906 a eccezione del *Più che l'Amore* (cfr. Antongini 1957a, p. 64).

6 Nella lettera XII del 14 ottobre 1906 l'autore affermava di aver «ripreso i lavori con quella furente ostinazione» per lui consueta, mostrando come, a quindici giorni dalla prima roma-

gestazione del dramma: il 16 febbraio del 1906 il *Più che l'Amore* doveva essere «di quattro atti» e se ne prevedeva la conclusione entro «la prima quindicina di marzo» (I),⁷ il 21 maggio si parlava di tre atti, la protagonista femminile veniva chiamata Maria Grisi (cfr. lettera III del 21 maggio 1906) e la conclusione era prevista entro quel «resto di maggio piovoso» (III), mentre l'edizione definitiva si compone di due atti, e il nome della protagonista è Maria Vesta.⁸ Per quel che riguarda invece la rappresentazione della tragedia, i documenti epistolari mettono in luce come la scelta della compagnia di Ermete Zacconi fosse stata imposta a d'Annunzio, il quale desiderava far rappresentare la sua opera presso il teatro Argentina, dalle trattative di Re Riccardi e da una contingenza particolare: se infatti il 21 maggio l'autore dichiarava al suo impresario di essere pronto a leggere a Zacconi i due atti definitivi del dramma (cfr. lettera III del 21 maggio 1906), appena quattro giorni dopo, il 25 maggio, egli scriveva a Enrico di San Martino e Valperga, presidente del comitato preposto alla compagnia Stabile, richiedendo «una combinazione con la società Riccardi-Talli»⁹ che consentisse una degna rappresentazione del suo dramma presso il teatro Argentina; la vicenda della doppia trattativa intavolata da d'Annunzio con due differenti compagnie si risolse nel luglio dello stesso anno, quando venne pubblicato un articolo sul «Secolo XIX» che riportava indiscrezioni particolareggiate, fornite con tutta probabilità dallo stesso Re Riccardi,¹⁰ sulla composizione del dramma (cfr. Anon. 1906a). Le aspettative suscitate da queste rivelazioni impressero una decisiva accelerazione sia al completamento dell'opera sia alla ricerca degli attori, e i tentennamenti della compagnia Stabile convinsero d'Annunzio ad affidarsi a malincuore a Ermete Zacconi e Cristina Ines,¹¹ con i quali Re Riccardi era in trattativa

na, la copia definitiva del dramma non fosse stata ancora ultimata; solo a pochissimi giorni dalla messa in scena d'Annunzio poté leggere l'edizione definitiva agli attori prescelti, come confermato in un telegramma inviato ad Antongini il 22 ottobre in cui si legge «Lettura fece impressione enorme» (pubblicato in Antongini 1957a, p. 116).

7 In tutte le citazioni da documenti pubblicati di seguito si provvederà a segnalare nel testo il numero della lettera secondo l'ordine seguito nell'edizione.

8 Nella cartella dedicata alla tragedia custodita presso il Vittoriale degli Italiani sono presenti alcuni autografi (numeri d'inventario LXXII-4, 16414-16) che danno conto delle varie tappe compositive della tragedia (sull'argomento cfr. anche Valentini 1993, p. 364).

9 Il testo integrale della missiva inviata da d'Annunzio a Enrico di San Martino e Valperga è pubblicato in Gatti 1963, pp. 69-70.

10 Nella lettera VIII dell'11 luglio 1906 d'Annunzio in effetti accusava Re Riccardi della sua «rivelazione imprudente», resa pubblica in Francia dall'amico dell'impresario Camillo Antona Traversi.

11 Il documento che attesta tale decisione, privo di data ma collocabile nel luglio del 1906, è una lettera inviata da Gabriellino d'Annunzio, figlio dell'autore, a Ferruccio Garavaglia, uno dei collaboratori della compagnia Stabile, in cui si legge: «Papà, costretto a prendere una decisione, e non essendo avvezzo a sollecitare e a raccomandarsi perché gli si risponda,

già da tempo per la prima della tragedia. Allo stesso modo è interessante mettere in rilievo il comportamento ambiguo dell'autore in relazione alla pubblicazione dell'opera: se infatti le presenti lettere testimoniano una sua apparente condiscendenza verso la volontà dell'impresario di stampare il volume «un paio di mesi dopo la prima» (XII),¹² il 29 ottobre 1906 d'Annunzio scriveva a Emilio Treves promettendo l'invio delle bozze corrette per ordinare la tiratura del volume, ed esprimendo al contempo la speranza di ottenere dall'impresario «la rinuncia all'attesa inutile» (Oliva 1999, p. 306);¹³ il *Più che l'Amore* venne poi pubblicato il 10 gennaio 1907, dunque oltre due mesi dopo la prima; a prescindere dall'esito della vicenda favorevole a Re Riccardi, è però emblematico l'atteggiamento dell'autore nei confronti dei suoi collaboratori, elemento tipico del suo carattere¹⁴ che emerge chiaramente nei nostri scritti.

La seconda opera i cui diritti vennero ceduti a Re Riccardi è *Il Ferro*,¹⁵ dramma in prosa in tre atti scritto da d'Annunzio in italiano, e rappresentato per la prima volta a Parigi il 14 dicembre 1913 con titolo *Le Chèvrefeuille* e in Italia il 27 gennaio 1914 contemporaneamente a Roma, Milano e Torino. Il testo francese della tragedia, tradotto dal marchese di Casa Fuerte, venne migliorato dall'autore che informò prontamente di queste modifiche l'impresario torinese possessore anche dei diritti sulla rappresentazione d'oltralpe: a inizio novembre del 1913 d'Annunzio scriveva infatti di essersi recato a teatro per «praticare alcune 'coupures' e per fare i 'raccords'» (LIII), mentre qualche giorno dopo annunciava di aver scritto una «variante» (LIV) al secondo atto adottata da Charles Le Bargy, capocomico francese incaricato dall'autore di rappresentare *Le Chèvrefeuille* sebbene i rapporti tra i due fossero assai tesi già prima della messa in scena parigina.¹⁶ Se tuttavia il ruolo di Re Riccardi nell'organizzazione della prima

ha ceduto il diritto per la prima rappresentazione a Zacconi con la Cristina» (pubblicata in Valentini 1992, pp. 261-262).

12 In questa missiva del 14 ottobre 1906 l'autore chiedeva anche a Re Riccardi di scrivere a Emilio Treves, dichiarando di «non poter consentire alla pubblicazione» immediata del volume visto l'impegno formalmente assunto nel contratto del 27 aprile 1906.

13 In un telegramma inviato sempre a Treves l'8 novembre 1906 d'Annunzio annunciava di aver «spedito da più giorni bozze tragedia corrette» (Oliva 1999, p. 306), confermando l'intenzione di consentire alla stampa immediata del volume.

14 Per l'atteggiamento di d'Annunzio nei confronti degli uomini d'affari con cui entrò in contatto cfr. Antongini 1957b, p. 563.

15 L'opera fu con ogni probabilità ideata già nel 1911 con titolo *La Hache*, come annunciato in un articolo comparso sul «Corriere della Sera» il 13 gennaio 1911 in cui si parlava «del dramma che sarà dato alle scene dopo il San Sebastiano», e che sarebbe stato interpretato, secondo le iniziali intenzioni dell'autore, dall'attrice francese Simone (cfr. Antongini 1957b, p. 374).

16 Si veda sia la richiesta di Le Bargy di modificare nella sostanza la tragedia dannunziana (cfr. Antongini 1957a, pp. 345-346) sia il colorito e ironico scambio di battute cui diedero vita

francese appare marginale, ben altro interesse hanno invece i suoi rapporti con l'autore in relazione alle tre prime italiane: per la rappresentazione di Torino era stato proprio Re Riccardi a contattare la compagnia Reiter-Carini, ritenuta «la più indicata» per la messa in scena del dramma in un telegramma inviato a d'Annunzio già nell'estate del 1913 (pubblicato in Lopez 1959, p. 470); le trattative per la prima romana vennero condotte al contrario dall'autore stesso, che il 19 gennaio 1914 annunciava all'impresario di aver fatto spedire a Flavio Andò, direttore della compagnia del teatro Valle, le «due 'varianti'» al testo finale e di aver dato allo stesso Andò la facoltà di «praticare i tagli opportuni» (LX). La questione più complessa riguarda invece la prima milanese, per la quale Re Riccardi aveva inizialmente pensato a una straordinaria unione in scena tra le sorelle Gramatica (cfr. Lopez 1959, pp. 471-474), ipotesi poi accantonata per la richiesta delle due attrici di ottenere la priorità sulle tre piazze italiane; la vicenda era ulteriormente complicata dai pessimi rapporti intercorrenti tra Re Riccardi e Marco Praga, all'epoca direttore della compagnia Stabile del Manzoni di Milano, peggiorati ancor più dopo che l'impresario aveva contattato direttamente Falconi e la Di Lorenzo, attori della suddetta Stabile, per offrire loro la rappresentazione ignorando il capocomico. Il poeta, costretto a quel punto a intervenire di persona per dirimere la questione, inviò negli ultimi giorni del 1913 un telegramma di incoraggiamento a Praga, a cui il direttore della Stabile rispose con una lunga lettera (pubblicata in Lopez 1959, pp. 477-479) in cui esponeva i problemi, specie di carattere economico, legati alla rappresentazione del *Ferro* a Milano; quando infine d'Annunzio chiese, a quattro giorni dalle prime italiane, di conoscere «le tre 'distribuzioni'» (LV) definitive, Re Riccardi non poté far altro che confermare la scelta, fatta dall'autore, della compagnia diretta da Praga per il capoluogo lombardo.¹⁷ Al confronto con la collaborazione nei mesi precedenti rispetto alla rappresentazione e pubblicazione del *Più che l'Amore*, la vicenda del *Ferro* mostra chiaramente come d'Annunzio, a differenza del primo caso, non avesse consentito a Re Riccardi di portare avanti trattative e prendere decisioni che poi si sarebbero rivelate definitive, occupandosi di persona della selezione degli attori e accettando la sola distribuzione composta dall'impresario, la Reiter-Carini per Torino, che più lo convinceva.

La collaborazione tra d'Annunzio e Re Riccardi avrebbe dovuto portare, secondo il contratto di cui si conserva una bozza nel fondo manoscritto (LXXVI), alla cessione all'impresario anche dei diritti sulla commedia

d'Annunzio e Le Bargy su alcuni quotidiani ancor prima della rappresentazione parigina (cfr. Lopez 1959, pp. 475-476).

17 Cfr. lettera inviata da Re Riccardi a d'Annunzio (pubblicata in Lopez 1959, pp. 479-480), in cui lo stesso impresario confermava che «a Milano sarà Mortella (Tina Di Lorenzo) che sarà in prima linea e che oscurerà un po' la Madre (Emilia Varini)», con Febo Mari nel ruolo di Gherardo Ismera.

Amaranta, opera che invece l'autore non concluse mai¹⁸ e che può essere ritenuta a buon diritto uno dei campioni della scarsa metodicità¹⁹ propria della scrittura del Vate. Annunciata già nell'ottobre del 1905 come «un tipo assolutamente nuovo nella produzione romanzesca d'annunziana» (Anon. 1905), la commedia in versi *Amaranta* venne promessa per la prima volta a Re Riccardi il 23 ottobre 1907 (XXVIII), e ancora il 6 luglio 1914, data dell'ultima lettera autografa del presente gruppo, l'autore annunciava di aver «spinto molto innanzi il lavoro preliminare per *Amaranta*» (LX).²⁰ All'interno di questi sette anni si snoda una fitta serie di promesse relative alla composizione dell'opera e di richieste di anticipazione di denaro per i diritti sulla stessa: il 10 dicembre 1907 d'Annunzio annunciava la consegna del manoscritto definitivo «non [...] oltre la fine di febbraio» (XXXI) del 1908; il 20 maggio 1908 veniva poi stipulato il contratto per la cessione dei diritti a Re Riccardi, accordo confermato a metà luglio quando d'Annunzio scriveva all'impresario: «Io debbo a te la commedia in tre atti intitolata *Amaranta*» (XLI); nel settembre del 1913 l'autore chiedeva poi 25.000 lire di anticipo per un secondo lavoro che avrebbe avuto «per titolo *Amaranta*, la famosa *Amaranta* annunciata da anni» (LII),²¹ richiesta economica ribadita il 6 marzo 1914 (LVII) insieme alla promessa, recapitata a Re Riccardi appena due giorni dopo, di consegnare il manoscritto «per la fine di settembre 1914» (LVIII). Gli appunti di *Amaranta* finirono poi ingloriosamente nei cassetti della scrivania parigina dell'autore, che non fece mai più cenno alla stesura della commedia dopo il suo ritorno in Italia nel 1915; l'abbandono di quest'opera potrebbe essere dipeso sia dal rifiuto di Re Riccardi di versare acconti per l'acquisizione dei diritti d'autore, posizione per la verità condivisibile dopo sette anni di promesse non mantenute, sia dal fatto che lo stesso 1914 segnò la conclusione dell'intera esperienza teatrale di d'Annunzio, alla quale contribuì certamente la sua partecipazione attiva al primo conflitto mondiale, ma forse anche il venir meno di quell'ispirazione tragica (cfr. Bàrberi Squarotti 1989, p. 96)²² che

18 Dell'avvio della composizione di *Amaranta* si conservano un frontespizio autografo e un foglio di appunti custoditi nell'Archivio Personale del Vittoriale degli Italiani (cfr. Mariano 1968, p. 249), oltre ad alcuni componimenti poetici probabilmente progettati per far parte della stesura definitiva della commedia (cfr. le *Quattro canzoni di Amaranta*, in d'Annunzio 1964, 1, pp. 1018-1021).

19 Il giudizio è dell'amico e biografo dell'autore Tom Antongini (cfr. Antongini 1957a, p. 64).

20 In questa missiva d'Annunzio annunciava addirittura di aver preso contatti con «la Stabile del Manzoni» e con «il Talli» per la prima rappresentazione di *Amaranta*, aggiungendo prudentemente che sarebbe stato meglio non definire queste trattative «sinché l'opera non sia compiuta».

21 In questa missiva d'Annunzio informava Re Riccardi di avere, «anche in Francia, un impegno pel principio della stagione 1914-1915».

22 Per la delusione del poeta dovuta alla presa di coscienza dell'impossibilità di operare

lo aveva reso uno dei maggiori autori drammatici italiani nel quindicennio precedente.

Le lettere a Re Riccardi contengono infine cenni relativi ad accordi stipulati dall'autore per la rappresentazione di alcune sue opere teatrali in America. La fortuna del teatro dannunziano negli Stati Uniti, oggetto di studi in particolare per il periodo tra 1902 e 1904 in cui era ancora in piedi il sodalizio con Eleonora Duse,²³ merita, a partire dai dati forniti dai nostri documenti, un approfondimento relativo agli anni 1906-1914 che possa mostrare come la diffusione delle opere drammatiche dannunziane fosse ancora notevole al di là dell'Atlantico anche dopo la rottura con l'attrice siciliana. Se già una missiva inviata nel dicembre del 1904 da Re Riccardi a Zacconi vale a confermare la notorietà di cui godeva ancora d'Annunzio negli Stati Uniti,²⁴ nelle lettere inviate all'impresario torinese si fa inoltre riferimento ad alcune rappresentazioni della *Francesca da Rimini* e de *La Figlia di Iorio* a Philadelphia e New York, gestite da Dyrce St. Cyr e messe in scena tra 1906 e 1907 da Sothern e dalla Marlowe (cfr. lettera X del 23 agosto 1906):²⁵ la St. Cyr, impresaria teatrale e giornalista,²⁶ aveva difatti acquisito i diritti su tutta la produzione americana di d'Annunzio già da molto tempo (cfr. lettera XII del 14 ottobre 1906),²⁷ e si era recata in visita alla Capponcina nell'estate del 1906 (cfr. St. Cyr 1907a) proprio per informare il poeta di questa *tournée*. Nella stessa estate del 1906 l'autore aveva tuttavia ricevuto, attraverso la mediazione di Re Riccardi, un'ulteriore proposta dall'impresaria Andrews, la quale richiedeva i diritti per la prima americana del *Più che l'Amore*;²⁸ benché il patto con la St. Cyr gli

un rinnovamento del teatro dall'interno attraverso la costante sperimentazione artistica e l'esaltazione dei valori estetici cfr. Isgrò 1993, pp. 205-210.

23 Sulla prima messa in scena statunitense della *Francesca da Rimini* a fine 1902 si vedano le coeve testimonianze del Crawford, autore drammatico, e della Warthon, critica teatrale, pubblicate in Fabris Grube 1990, pp. 35-37; per la fortuna in area anglosassone del sodalizio d'Annunzio - Duse si veda anche Woodhouse 1989, p. 628.

24 Nella missiva Re Riccardi faceva riferimento alla disgraziatissima *tournée* americana di una compagnia italiana, le cui perdite vennero recuperate in pochissimo tempo grazie alla fortunata messa in scena de *La Figlia di Iorio* dannunziana (cfr. Giovannelli 1984, pp. 1080-1081).

25 Queste rappresentazioni vennero poi annunciate nell'articolo Anon. 1906b. Inoltre, nello stesso 1907, la compagnia di Maiori e Lowe avviò una *tournée* di rappresentazioni italiane al Royal Theatre di Brooklyn nel cui tabellone erano comprese «D'Annunzio's *Francesca da Rimini* and *La Città Morta*» (Sogliuzzo 1973, p. 67).

26 Il fondo Bracco-Del Vecchio della biblioteca dell'I.C.S.R. di Napoli contiene sette fascicoli (serie III, B.7, fascicoli 57-63) di opere teatrali del tragediografo campano Roberto Bracco, contemporaneo di d'Annunzio, tradotte in inglese proprio dalla St. Cyr, impegnata dunque su più fronti nell'ambito della sua attività di promozione del teatro italiano negli Stati Uniti.

27 La St. Cyr confermava poi tale accordo in St. Cyr 1907b.

28 Una conferma di questa offerta viene da Anon. 1906a, articolo in cui si legge: «Il Comm.

impedisce di impegnarsi con intermediari d'oltreoceano «senza avvertirne l'altra» (X), la possibilità di concludere un affare remunerativo attraverso la cessione dei diritti del dramma dovette comunque allettare d'Annunzio, che sembrava disposto a trattare con la Andrews a patto però che «la larghezza dei vantaggi» giustificasse il suo atto poco corretto (XII); la prima offerta giunta dagli Stati Uniti alla metà di ottobre del 1906, a quanto pare poco convincente, spinse infine l'autore ad affermare: «Non credo che valga la pena» (XIII). Questa è l'ultima informazione contenuta nel nostro gruppo di lettere su tale questione: la riduzione della corrispondenza con Re Riccardi nel periodo successivo alla prima del *Più che l'Amore* e l'assenza di ulteriori articoli di mano della St. Cyr dedicati a d'Annunzio - spia del probabile raffreddamento dei loro rapporti - impediscono dunque di ricostruire con esattezza le fila della vicenda.

Per concludere il discorso relativo al successo delle nuove produzioni teatrali dannunziane negli anni della nostra corrispondenza occorrerà fare un breve cenno alle «rappresentazioni [del *Ferro*] date dall'Aguglia a New-York» (LX) nel luglio del 1914. Il dramma del 1913 venne infatti rappresentato immediatamente negli Stati Uniti all'interno di una *tournée*, autorizzata con tutta probabilità da Re Riccardi, svolta in varie piazze con primattori Minciotti e la Aguglia (cfr. Sogliuzzo 1973, p. 67): oltre a confermare la notevole ricezione del teatro dannunziano in America anche dopo la fine del connubio con la Duse, l'ultimo dato evidenzia in che misura, anche fuori dall'Italia, la collaborazione tra d'Annunzio e Re Riccardi si sia rivelata produttiva per l'autore fino al termine della sua carriera di autore teatrale. L'analisi dei documenti pubblicati di seguito sarà dunque di un certo interesse per precisare alcuni momenti della seconda parte dell'attività del d'Annunzio autore drammatico.

Per quel che riguarda la lingua di cui l'autore fa uso nelle nostre lettere, è bene chiarire preliminarmente che sono poche le escursioni del d'Annunzio scrittore di missive all'interno del campo, da lui tanto battuto, della scrittura letteraria. A parte infatti scelte grafico-fonetiche plausibili all'epoca (l'accento grafico sulla vocale tonica in *sùbito*, *ancóra*, *èra*, *làscito* e *cèlebra*;²⁹ la mancata chiusura della *e* protonica in *decembre*, *equal*, *escirne*, *resultati*; il mantenimento della *i* postonica non finale in *giovine*;

Re Riccardi aggiunse che era venuto a Parigi per trattare la cessione della tragedia del d'Annunzio per l'Inghilterra e per l'America ed ha avuto offerte molto vantaggiose e onorifiche per l'autore».

²⁹ L'accento grafico su *làscito* e *cèlebra*, in assenza di omonimi da cui disambiguare il tipo sdrucchiolo, potrebbe essere impiegato da d'Annunzio in ossequio al consiglio di alcuni grammatici dell'epoca di «segnare l'accento su tutti gli sdrucchioli, bisdrucchioli ecc.» (Petrocchi 1899, p. 30); la non sistematicità di tale resa grafica per tutti i sostantivi non piani lascia tuttavia presumere che l'uso dannunziano, come spesso nelle sue opere letterarie, sia «rispondente piuttosto a sottili ragioni evocative» (Serianni 1990, p. 127).

l'uso del grafema *i* per la semivocale palatale nel solo tipo *jettatura*;³⁰ la nasale scempia in *imagine* e derivati;³¹ la resa con *-ii* per il plurale di sostantivi uscenti in *-io* e oscillazioni tra tipi egualmente frequenti nell'uso primonovecentesco (*debbo / devo, veggo / vedo, veduto / visto*), sono rari nelle missive i tratti fonomorfolologici e le scelte sintattiche certamente marcate: la resa analitica – in oscillazione con le forme unverbate – delle preposizioni articolate,³² l'avverbio di derivazione poetica *omai*³³ e tre tratti tipici della prosa dannunziana come la posizione in clausola degli avverbi in *-mente*,³⁴ la proposizione causale – anteposta alla reggente – introdotta da *come* (cfr. Serianni 1990, p. 128) e la posposizione del soggetto nelle interrogative dirette (cfr. Serianni 1990, p. 128).³⁵ La presenza nelle lettere di sporadici luoghi in cui l'autore ricorre volutamente ai tasti più intonati della sua tastiera espressiva (gli esempi più eloquenti sono l'avvio lyricizzante della lettera VI con due sintagmi nominali non articolati e costruiti chiasmaticamente, e la ricorrenza nella lettera LVII delle locuzioni *laudato sii* e *sii laudato* di chiara ispirazione francescana)³⁶ conferma infine come la corrispondenza inviata da d'Annunzio a Re Riccardi sia caratterizzata da quell'«intercambiabilità di livelli espressivi e strumenti linguistici» (Mengaldo 1975, p. 70) tipica dello stile dell'autore pescarese; va detto però che entro tale oscillazione, a differenza dell'elevato tasso di letterarietà

30 L'uso di tale grafema, che a fine Ottocento era «dai più [...] bandito in tutti i casi» (Morandi, Cappuccini 1897, p. 3), è limitato in d'Annunzio al solo tipo *jettatura* probabilmente per influenza della scelta operata nel Tommaseo-Bellini, lemmario in cui compare il solo tipo con *j* senza alcun riferimento alla possibile resa con *i* del sostantivo (cfr. Tommaseo, Bellini 1865, p. 1720).

31 La presente scelta, benché rappresentativa di una caratteristica topica del linguaggio poetico dannunziano (per la resa consonantica latineggiante di tipi come *imagine, dubio, comedia, drama* cfr. Coletti 1993, p. 400; Migliorini 1990, p. 266), si rivela in realtà solo debolmente marcata in senso diafasico nel corso degli anni tra l'Ottocento e il Novecento (cfr. Migliorini 1960, p. 753), ed è annoverabile tra quei tipi che «si scrivono in tutt'e due i modi, pur potendosi stabilire una certa prevalenza dell'uno sull'altro» (Trabalza, Allodoli 1934, p. 19).

32 Se negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento le forme «unite in complesso prevalgono» su quelle scisse, è pur vero che «il Carducci e il d'Annunzio propendono, specie in poesia, per le forme staccate» (Migliorini, Baldelli 1973, p. 300); la diffusione maggioritaria delle forme analitiche a fine Ottocento viene poi confermata dalla scelta di registrare esclusivamente queste ultime operata nella grammatica del liberale Moise (cfr. Moise 1878, p. 570).

33 Tale forma avverbiale, impiegata in poesia con discreta frequenza nel corso di tutto il XIX secolo (cfr. Serianni 2009, p. 190), risulta invece meno comune nel linguaggio quotidiano (cfr. Tommaseo, Bellini 1869, p. 665; cfr. anche Giorgini, Broglio 1870-1897, vol. III, p. 312).

34 Per l'intenzionalità enfatica di questa scelta topologica nell'ambito della prosa d'arte novecentesca cfr. Mengaldo 1975, p. 153.

35 Per la scarsa diffusione di questo modulo di interrogativa negli anni tra l'Ottocento e il Novecento cfr. Patota 1990, p. 325.

36 Per la presenza di echi francescani ne *La Figlia di Jorio* cfr. Serianni 2009, p. 75; per la medesima presenza di memorie dal Santo di Assisi in *Alcyone* cfr. Gibellini 1985, pp. 110-111.

di molti carteggi con le sue amanti,³⁷ d'Annunzio privilegia in maniera consistente i tratti più colloquiali e sincreticamente diffusi, fatto peraltro non sorprendente vista la natura e la funzione testuale dei nostri scritti.

2 Trascrizioni

Per la trascrizione sono stati seguiti questi criteri:

1. per data e luogo delle lettere sono state mantenute le indicazioni autografe se presenti, oppure quelle dei timbri postali in caso di lettere con busta o telegrammi; in assenza di indicazioni sono state inserite tra parentesi quadre se ricostruibili attraverso congettura;
2. le date delle lettere sono poste nella parte iniziale di ogni lettera sul lato destro;
3. la firma dell'autore è posta al termine di ogni lettera sul lato destro;
4. sono state mantenute le sottolineature di mano dell'autore;
5. sono stati mantenuti tutti i tratti grafici e interpuntivi presenti negli autografi.

|

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Settignano, 16 febbraio 1906

Mio caro Re Riccardi,

ti porta questa lettera il mio giovine editore milanese Tomaso Antongini,³⁸ il quale ha la bontà di occuparsi dei miei affari e sarà quindi anche incaricato di esigere gli 'incassi' futuri, che auguro pingui.

Sto per terminare, con notevole puntualità, il mio nuovo dramma moderno di quattro atti in prosa intitolato

³⁷ La prova più elevata di una scrittura che trova la sua essenza in una «zona intermedia [...] fra la creazione di stile e l'intrigo con la vita» (Gibellini 1988, p. 5) si ha nel carteggio dell'autore con Barbara Leoni, nel quale sono rintracciabili interi luoghi poi inseriti nel *Trionfo della Morte*, «tanto da non essere facile comprendere a prima vista se le lettere siano state scritte come tali e poi inserite nel romanzo o viceversa» (Borletti 1954, p. XI; sull'argomento cfr. anche Sorge 1982, p. 335).

³⁸ Tomaso Antongini (1877-1963), noto giornalista e scrittore, fu per molti anni segretario di d'Annunzio e raccolse il frutto di questa vicinanza componendo alcuni volumi biografici dedicati all'autore.

«Più che l'Amore»³⁹

e, subito dopo, ho in animo di terminare la mia commedia

«I pretendenti».⁴⁰

L'amico Antongini ti parlerà del dramma, che potrò leggere agli attori prescelti nella prima quindicina di marzo. Sarà poi necessario che ci vediamo per gli opportuni accordi.

Accogli cordialmente il messaggero della buona notizia e i miei buoni saluti.

Gabriele d'Annunzio

II

2 cc., su carta semplice, con data autografa.

Milano, 3 aprile 1906

Mio caro Re Riccardi,

ti avverto che i conti relativi alle rappresentazioni della mia tragedia «Più che l'Amore» devono esser mandati - nelle epoche stabilite dal nostro contratto⁴¹ - al mio procuratore Marco Praga;⁴² e ti prego di versare a lui solo le somme che mi spetteranno. Egli è autorizzato da me a darti regolare ricevuta.

Sono costretto a rivolgerti questa preghiera perché - pur troppo! - ho dovuto già disporre d'una parte di quei prodotti, e Marco Praga s'incarica dell'accomodamento.

Grazie e saluti cordiali.

Gabriele d'Annunzio

39 La tragedia *Più che l'Amore*, in due atti, venne scritta per Re Riccardi. Fu messa in scena per la prima volta a Roma il 29 ottobre 1906, presso il Teatro Costanzi, dalla compagnia di Ermete Zacconi. La prima romana, a differenza delle successive rappresentazioni in altre città italiane, ebbe uno scarsissimo successo di pubblico, e tra i pochi che la difesero senza riserve vanno segnalati Vincenzo Morello (1860-1933), giornalista e critico teatrale a cui d'Annunzio decise di dedicare il discorso introduttivo dell'edizione a stampa della tragedia, e Ugo Ojetti, che attaccò di contro le capacità critiche del pubblico teatrale romano (cfr. Ojetti 1957, pp. 29-31).

40 Commedia in quattro atti in prosa progettata nei primi mesi del 1906 e promessa alla «Libreria editrice Lombarda» dell'Antongini (cfr. Antongini 1957a, p. 97), ma mai conclusa: di essa si conservano soltanto una busta più dieci fogli iniziali (cfr. Mariano 1968, p. 248).

41 In realtà il contratto per la cessione dei diritti d'autore sul *Più che l'Amore* venne stipulato il 27 aprile 1906. È assai probabile che in questo caso d'Annunzio parlasse di una bozza di contratto o di un patto verbale, che sarebbe stato successivamente formalizzato.

42 Marco Praga (1862-1929), noto critico teatrale presso la rivista «Illustrazione italiana». Dal 10 gennaio 1905 curò gli interessi letterari di d'Annunzio sia in Italia sia all'estero, e fu fondatore e poi direttore della Società degli Autori.

III

4 cc., su carta intestata «La Capponcina, Settignano di Desiderio,⁴³ Firenze», con data autografa.

Settignano, 21 maggio 1906⁴⁴

Mio caro Amico,

prima di tutto ti ringrazio della larghezza con cui posponi l'opportunità commerciale alle ragioni dell'arte. Sono contento di poter lavorare ancora intorno all'opera mia, senza pungolo. Per aver mutato alcune linee nella figura di Maria Grisi, sono stato costretto a sollevare tutta l'intonazione del secondo atto; e quindi a riscriverlo quasi interamente. La forza tragica, accumulata nel secondo atto, ora pesa tutta sul terzo e ne stritola l'ossatura primitiva. Cosicché sono costretto a riscrivere anche il terzo;⁴⁵ e, come non son capace di lavorare con buchi e rattoppi, mi metto all'opera non tenendo in conto alcuno il già fatto. Spero d'aver l'ispirazione facile, sino alla fine; e non dispero di poter terminare il tutto in questo resto di maggio piovoso.

In ogni caso, se fosse utile, io potrei fare una scappata a Milano, prima del giorno stabilito per le riconferme, delle quali mi parli; e potrei leggere i due atti definitivi, e del terzo dare al grande Artista⁴⁶ una visione molto viva con la parola.

Potrebbe anche, forse, Ermete Zacconi – se non avesse impedimenti, dopo la chiusura della Stagione milanese – fare una corsa da Bologna a Firenze, per udire la lettura qui alla Capponcina⁴⁷ che sarebbe lietissima di ospitarlo.

Se io potessi intanto condurre a termine la nuova edizione del mio dramma,⁴⁸ converrebbe molto riflettere intorno alla opportunità di rap-

43 La denominazione fa riferimento allo scultore Desiderio da Settignano (1428-1464).

44 Cfr. lettera di d'Annunzio a Enrico di San Martino e Valperga (1863-1928), presidente del comitato preposto alla Stabile dell'Argentina, del 25 maggio 1906 (pubblicata in Gatti 1963, pp. 69-70).

45 Questo disegno venne poi disatteso da d'Annunzio, visto che la stesura definitiva del *Più che l'Amore* si comporrà di soli due atti.

46 Si tratta di Ermete Zacconi (1857-1948), celebre attore drammatico e cinematografico. A lui d'Annunzio, con mediazione di Re Riccardi, affidò la sfortunata messa in scena della prima del *Più che l'Amore*; nonostante l'insuccesso della rappresentazione romana del dramma, la stima dell'autore nei confronti di Zacconi rimase elevata al punto che, al fianco di Ruggeri e Le Bargy, egli fu tra i pochi attori nei confronti dei quali d'Annunzio manifestò sempre la sua ammirazione e la sua riconoscenza (cfr. Antongini 1957b, p. 549).

47 Sulla permanenza di d'Annunzio alla Capponcina cfr. Palmerio 1938.

48 Fa riferimento al dramma *Più che l'Amore*, che doveva essere rappresentato a Roma per espressa volontà di d'Annunzio (cfr. lettera IX del 13 agosto 1906).

presentarlo in giugno a Roma. Quando conoscerai la figura della protagonista, penserai che non basta – a farla vivere scenicamente – la buona volontà di un'attrice mediocre.

Ad ogni modo, di questo parleremo qui, dopo i tuoi colloqui con l'ottimo Saltarelli.⁴⁹

Non dimenticare – intanto – che io avrò bisogno di denaro al tempo delle cicale, per far la formica. Le condizioni del nostro contratto sono per te abbastanza vantaggiose per giustificare un secondo versamento. E c'intenderemo, credo, senza difficoltà. Spero che l'anno prossimo l'Acqua Nunzia⁵⁰ mi consentirà di scrivere poemi e tragedie pel mio solo piacere.

A rivederci, mio caro. Salutami lo Zacconi e il Saltarelli. Avvisami quando arriverai qui, ché sarà necessario vederci e parlare a fondo.

In gran fretta tuo

Gabriele D'Annunzio

IV

2 cc. con busta, su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Firenze, il primo giugno 1906

Mio caro Amico,

per il 6 di agosto ho bisogno di diecimila lire. Puoi darcele in conto sul «Più che l'Amore»?

Se non puoi e non vuoi (deplorable caso), c'è una combinazione qualunque che permetta di trovarle? Per esempio: sopra un nuovo impegno.

Ti prego di rispondermi in qualunque modo, e senza giri di frase; ché m'è necessario provvedere pel giorno indicato e il tempo stringe.

Come vedi, io stesso oggi sono laconico.

Una stretta di mano dal tuo

Gabriele D'Annunzio

49 Angelo Saltarelli (1857-1922), attore drammatico e presidente dal 1905 della compagnia drammatica Saltarelli, diretta da Ermete Zacconi, a cui venne affidata la prima rappresentazione del *Più che l'Amore*.

50 Profumo avente per motto *cutem fovet virtutem movet* (cfr. Ojetti 1957, p. 27) la cui ideazione deriverebbe dalla scoperta di un'antica ricetta del Quattrocento in un libro sulle essenze e sui profumi (cfr. Antongini 1957b, p. 565).

V

2 cc., su carta intestata «La Capponcina, Settignano di Desiderio, Firenze», con data autografa.

Settignano, 3 giugno 1906

Mio caro Amico,

il Poli⁵¹ – essendo tutt'altro che «litteratissimo» come direbbe il buon Vespasiano da Bisticci⁵² – non ha certo nell'arte mia la sua fede. Tuttavia, per un contratto simile al tuo, anzi un pò più lieve, mi ha versato venticinquemila lire. Per ciò ho creduto che non fosse troppo indiscreto da parte mia domandarne a te altre diecimila sopra un dramma che tu già conosci nelle sue linee e che ti sembra vitale.

Naturalmente la somma dovrebbe esser versata a Marco Praga, secondo le disposizioni già date.

Accennando a un possibile nuovo impegno, mi riserbavo il solito anno dalla data per poterlo adempiere. Desidero di eseguire l'un dopo l'altro gli schemi da gran tempo pronti.

Eccoti le spiegazioni che ti dovevo.

Ti saluto cordialmente. Il tuo

Gabriele d'Annunzio

VI

2 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», s.d.

Pietrasanta [fine giugno 1906]⁵³

Mio caro amico,

la famosa alba del Solstizio d'estate nell'epica Ferrara – che doveva tra-

51 Vittorio Poli, impresario di cui si possiedono scarse notizie biografiche. Acquisì certamente i diritti d'autore per il dramma dannunziano *La Nave* (cfr. lettera XXXII del 5 dicembre 1907 e lettera inedita inviata da d'Annunzio a Ildebrando Pizzetti il 26 marzo 1908 - non presente nel volume Pizzetti 1980, e custodita in autografo presso la B.N.C. di Roma con collocazione A.R.C. 32. 9 - in cui si legge: «Com'Ella forse sa io già da due anni avevo ceduto i miei contratti [per *La Nave*] al Sig. Vittorio Poli; ed è impossibile quindi modificarli»); il fatto tuttavia che egli non si occupò della messa in scena del dramma, demandando l'onere a Marco Praga (cfr. Lopez 1959, pp. 477-478), rende plausibile l'ipotesi che dovesse trattarsi di un semplice investitore su d'Annunzio, privo però di competenze in ambito culturale e teatrale.

52 Vespasiano da Bisticci (1421-1498), autore della raccolta di biografie *Le Vite degli uomini illustri*.

53 Visto il riferimento alla lettura della seconda stesura del *Più che l'Amore* (cfr. lettera III del 21 maggio 1906) e la richiesta dell'autore di conoscere le condizioni offerte da Zacconi e Saltarelli per la concessione della prima, si può ipotizzare che la presente sia stata scritta nel

sfigurarsi in trionfale aurora – si va spegnendo in crepuscolo di cenere!⁵⁴

Se avessi potuto supporre nel discendente di Lapo Salterelli⁵⁵ un così scaltro e ossequioso traccheggiatore, avrei evitato la fatica del viaggio e della lettura.

La semplicità della struttura, la rapidità della catastrofe, il piccolo numero dei personaggi erano – quindici giorni fa – virtù eccellenti. Oggi si desidera il Macchinario assente! E si deplora che la tragedia non sia di cinque atti!

Lasciami stupire che tu permetta la discussione intorno a simili puerilità. Intanto né dalla tua lettera né da quella del signor Saltarelli apprendo le condizioni offerte. Sono inconfessabili?

Tu con molta cortesia ti rimetti a me in tutto. Ma io preferisco che tu operi con quell'efficacia sapiente su cui fu fondato il nostro contratto. Se debbo io stesso cercare gli attori e regolare gli affari, a che giova quest'alleanza? L'esperimento è inutile. Desidero che tu sostituisca a una deferenza inerte una attività magari tirannica ma seguita da ottimi risultati.

È certo necessario che parliamo. La più verbosa epistola non vale cinque minuti di colloquio.

Se tu hai occasione di scendere a Viareggio, dammi un appuntamento preciso. Se tu vuoi venire fin qua, sarai ospite graditissimo. In ogni caso, io son disposto a fare una gita fin costì, purché si esca dalle incertezze una buona volta. Ho bisogno di rimettermi in pace al lavoro.

Arrivederci! T'auguro e m'auguro, nel frattempo, la 'trovata'. Il tuo

Gabriele D'Annunzio

VII

2 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», con data autografa.

Pietrasanta, 8 Luglio 1906

Mio caro amico,

cerca di prièmere – come direbbe un mio buon trecentista – quel Lapo Salterello⁵⁶ che duro è come una pina verde.

giugno del 1906, periodo in cui la scelta della compagnia che avrebbe messo in scena per la prima volta il dramma non era ancora avvenuta.

54 Probabile eco carducciana da *Momento Epico*, vv. 12-14.

55 Il «discendente di Lapo Salterelli» è Angelo Saltarelli.

56 Lapo Salterello, poeta trecentesco citato da Dante in *Paradiso*, 15, 128, come esempio di malcostume.

Io ho bisogno di zuppa pei miei cani e di biava pei miei cavalli.

Mandami – ti prego – quante più sacca di oro ti riesce di raccogliere.

La Società degli Autori,⁵⁷ non avendosi conteggiato quelle cinquemila lire, non considera il tuo mandato se non come una garanzia. Essa può attendere gli incassi per conteggiare. Tu non hai disagio, e io ho il benefizio.

Se Lapo è resistente, rinnova l'epistoletta per Milano.

Io sono cotto dal sole orribilmente.

Mandami una buona notizia, e il resto.

Non mi mancare, e l'Acqua nunzia [*sic*] ti dia fede e forza. Il tuo

Gabriele

VIII

4 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», con data autografa.

Pietrasanta, 11 luglio 1906

Mio caro amico,

il direttore del Momento mi scrive giustificandosi, e affermando che l'in-discrezione giunse al suo giornale – e nel tempo medesimo al Secolo XIX⁵⁸ di Genova – da Parigi!

È probabile che essa sia partita da qualcuno dei tuoi amici di colà – forse dal solito Camillo A. Tr.⁵⁹ – a cui devi aver fatto qualche rivelazione imprudente sperando che non passasse le Alpi con tanta velocità. Cosa fatta capo ha. Tuttavia sarà bene che nell'avvenire tu sia più guardingo.

Avrai visto certe notizie – date con grande sicurezza! – anche nell'Ita-lie.⁶⁰ Omai non ci salveremo, fino al giorno della rappresentazione.

57 La Società Italiana degli Autori, fondata a Milano nel 1882, svolse a partire dal 1896 un'importante attività di intermediazione tra autori e pubblico. I rapporti tra la Società stessa e Re Riccardi, in possesso del repertorio teatrale dannunziano, furono molto tesi: le in-comprensioni tra Praga, che ne fu direttore, e l'impresario torinese sfociarono nel 1913 in un dissidio insanabile (documentato da Lopez 1959).

58 Il 6 luglio 1906 compariva infatti un articolo sul «Secolo XIX» in cui i redattori annunciavano: «Siamo in grado di dare ai nostri lettori qualche ragguaglio del tutto inedito sul nuovo lavoro di Gabriele d'Annunzio, *Più che l'Amore*, atteso con tanta impazienza e tanto interesse» (Anon. 1906a).

59 Camillo Antona Traversi (1857-1934), uno dei più autorevoli rappresentanti del teatro naturalista italiano.

60 Rivista francese.

Ritengo più che mai necessaria la definizione del Contratto, e la ricerca degli attori. Ti sarò grato se vorrai, con la tua solita energia, condurre a termine ciò che non può restare sospeso più a lungo. Attendo notizie.

Hai veduto il San Martino?⁶¹

A rivederci.

In gran fretta tuo

Gabriele D'Annunzio

IX

2 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», con data autografa.

Pietrasanta, 13 agosto 1906

Mio caro amico,

da più parti ricevo lettere di rammarico per l'intempestiva rappresentazione del Più che l'Amore a Roma in ottobre.⁶² Anche Vincenzo Morello⁶³ mi scrisse ieri dal Rigi dimostrandomi «l'abominazione della desolazione» di Roma a mezzo ottobre! D'altronde tutti riconoscono che la 'prima' della tragedia romana dev'esser data nell'Urbe, non a Bologna dove l'avvenimento sarebbe menomato. E anch'io sono di questo parere.

Intanto io vorrei mettermi in comunicazione con Ermete Zacconi, anche per dargli le indicazioni utili all'allestimento scenico. Dove posso dirigerli una lettera?

Ricevetti le cinquantamila lire da Bologna; e ti mandai il nitrito e il latrato delle bestie in gaudio. Vuoi una ricevuta regolare? In che termini?

Bisognerebbe già pensare alle altre compagnie, e specialmente a quella che dovrà dare la rappresentazione a Milano.⁶⁴ Non trascurare la piccola Emma⁶⁵ e il Ruggeri.⁶⁶

61 Enrico di San Martino e Valperga.

62 Cfr. lettera VIII dell'11 luglio 1906. La data della prima rappresentazione doveva, secondo la volontà di d'Annunzio, rimanere segreta il più a lungo possibile; fu proprio Re Riccardi, con le rivelazioni di cui si lamentava il poeta nella lettera precedente, a diffondere la notizia.

63 Vincenzo Morello.

64 Nello stesso 1906 la tragedia venne rappresentata in altre città italiane, e a Milano e Padova venne portata al successo dalla compagnia Ruggeri-Gramatica, con Ruggero Ruggeri nei panni del protagonista Corrado Brando ed Emma Gramatica in quelli di Maria Vesta.

65 Emma Gramatica (1874-1965), nota attrice teatrale.

66 Ruggero Ruggeri (1871-1953), celebre attore teatrale.

– Ricevo ora il tuo telegramma riguardante l'offerta di Miss Andrews.⁶⁷ Chiedi tremila lire, le quali sieno – in ogni caso – a fondo perduto; e poni per condizione che il dramma sia preso o lasciato nei dieci giorni (o, al più, quindici) dalla data della prima rappresentazione in Italia. E Grazie.

Anche il Deutsche Theater di Berlino chiede il dramma, e mi propone un impegno per i drammi futuri. Conosci quel direttore?

A rivederci – spero – presto. Scrivimi. Il tuo

Gabriele

X

4 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», con data autografa.

Pietrasanta, 23 Agosto 1906

Mio caro amico,

ho traversato una settimana tempestosa, della quale non ti parlo. Tornai ieri da Livorno. Ho indugiato a risponderti, non soltanto per la mia assenza ma anche per la ricerca del mio contratto con Miss St. Cyr.⁶⁸

Ti dissi – in occasione delle offerte americane – che avevo un impegno antico con Dyrce St. Cyr; la quale ha ottenuto di far rappresentare da Marlowe e da Sothern⁶⁹ la Figlia e la Francesca. Ora le modalità di questo contratto m'impediscono d'impegnarmi con Miss Andrews (quante misses!) senza avvertirne l'altra. E mi dorrebbe di compiere cosa non del tutto corretta.

La cosa diventa ancor più delicata per il fatto che Miss Andrews è una 'intermediaria' rivale dell'altra. È probabile che accettando (e la somma mi sarebbe utilissima in queste angustie) andrei incontro a complicazioni noiose. E poiché Miss St. Cyr è di là dall'Atlantico, l'accordo non è facile.

Non so che fare.

Potrei accordare su la somma prossima e su la futura una equal percentuale alla St. Cyr; ma allora perderei il 30%, che è forse troppo.

67 Impresaria teatrale americana, formulò un'offerta a d'Annunzio per i diritti sulla rappresentazione negli Stati Uniti del *Più che l'Amore*.

68 Dyrce St. Cyr, impresaria teatrale e giornalista, deteneva i diritti d'autore su tutte le rappresentazioni americane di opere teatrali di d'Annunzio (cfr. St. Cyr 1907b).

69 In un articolo comparso in quel periodo su «The New York Times» si legge: «The Sothern-Marlowe season under the management of Messrs. Shubert will begin in Philadelphia at the Lyric Theatre on Oct. 15. During the season the two stars will make a number of new productions, including [...] "The daughter of Jorio" and "Francesca da Rimini" by Gabriel D'Annunzio» (Anon. 1906b).

Bisognerà – temo – che io attenda la risposta da New-York. E il tempo vola da una parte, è lento dall'altra.

= Scrivo oggi allo Zacconi per la data di Roma e per il resto. Vedo dai giornali romani che quella Serra, da me proposta, si copre di gloria!

= Anch'io trovo giusto il desiderio dell'Andò.⁷⁰ Ieri gli telegrafai a Boccadarno, ed egli mi risponde che si mette a mia disposizione da lunedì in poi. Gli scriverò invitandolo a colazione, e gli leggerò le parti più gravi del dramma. Il colloquio sarà utile e definitivo. Non ti sembra? Penso che – nel caso di un accordo – si possa concedere a Irma⁷¹ la prima rappresentazione di Milano.

= Sto facendo tradurre in francese «Più che l'Amore». Quando la traduzione sarà pronta, la manderemo a Jane Hading.⁷² Ma mi sembra che la parte di Maria Vesta non sia nelle corde della magnifica donna. Bisognerà offrirle qualche altro dramma. Ad ogni modo, Le scrivo un rigo per ringraziarla.

= Ho risposto a tutti?

Quanto ti trattiene in cotesto paese che ha un nome così mordente?⁷³

Quando sarai a Bologna?

Vorrei che ci trovassimo insieme là,⁷⁴ per parlare col Commendatore⁷⁵ a cui desidero dare qualche consiglio intorno all'allestimento scenico.

A rivederci, dunque! E grazie. Il tuo

Gabriele

XI

Cartolina postale,⁷⁶ con data autografa.

Roma, 28 agosto 1906

Siamo stati fotografati di sorpresa ma la fotografia è venuta abbastanza bene.

70 Flavio Andò (1851-1915), attore drammatico siciliano.

71 Maria Francesca Gramatica, detta Irma (1867-1962), anch'essa attrice come la sorella minore Emma.

72 Jane Hading (1859-1931), attrice drammatica francese.

73 Vetriolo (come riporta un'aggiunta di altra mano in calce al manoscritto), località in provincia di Viterbo appartenente al comune di Bagnoregio.

74 A Bologna si stavano svolgendo le prove per la prima rappresentazione del *Più che l'Amore*.

75 Ermete Zacconi.

76 Nella parte frontale della cartolina è visibile una fotografia scattata a Roma in cui sono ritratti d'Annunzio e Re Riccardi.

Mille baci a te e Guido.

Adolfo

[Ludovica Re Riccardi.
Via Vittorio Emle 37, Torino]

XII

4 cc., su carta intestata «La Versiliana, Pietrasanta in Lucchesia», con data autografa.

Pietrasanta, 14 Ottobre 1906

Mio caro amico,

perdonami i lunghi silenzi. Ho ripreso i lavori con quella furente ostinazione che m'è consueta; e ora ho, per tutto ciò che è estraneo al mio mondo fantastico, una specie di ottusità impermeabile.

Scrivo alla grande Jane. La traduzione francese è quasi pronta. Se tu la vedi, baciale le due mani da parte mia.

– Come già ebbi a dirti in occasione di altre offerte, io ho un disgraziato impegno con Miss St. Cyr, preso allorché non avevo sentore della mia fortuna in America. Certo Miss St. Cyr ha molto fatto per ottenere la rappresentazione della Francesca e della Figlia con Marlowe e[t] Sothorn. Ma ora è un ingombro.

Essendomi consigliato con Marco Praga, posso concludere dal Più che l'Amore un affare (dando poi una percentuale alla St. Cyr) ma sempre nel caso che la larghezza dei vantaggi giustifichi il mio arbitrio di fronte a quella mia 'rappresentante'.

Se la somma di anticipo o di assicurazione fosse di poche migliaia, non varrebbe la pena di parlarne. Ti autorizzo dunque a chiedere grandemente.

= Per la famosa votazione teatrale sono del tuo parere. E ogni persona di buon senso è con noi. Ma se il divieto parte da te, tanto meglio.

= Ho scritto oggi al Commendatore, al Salterello, al Galvani,⁷⁷ al Levi⁷⁸ per infervorarli.

Non sarà male che tu raccomandi con calore la massima cura nell'allestimento scenico. Temo le tirchierie.⁷⁹

77 Ciro Galvani (1867-1956), noto attore teatrale.

78 Cesare Levi (1874-1926), giornalista, critico teatrale e storico.

79 Lo stesso 14 ottobre d'Annunzio scriveva una lettera a Ciro Galvani, uno degli interpreti della prima del *Più che l'Amore*, con le medesime raccomandazioni: «Le raccomando caldamente di curare in tutti i particolari l'allestimento scenico. Io di qui non posso far nulla, e

= Come debbo regolarmi con Emma? Debbo mandarle il copione?⁸⁰ Dove? Quando?

= Ecco, in fine, un argomento grave.

Io ti promisi di non pubblicare la tragedia se non un paio di mesi dopo la prima. Io stesso penso che questo indugio sia utile. Ma il Comm. Emilio Treves⁸¹ tempesta per metter fuori il volume il giorno dopo la prima.⁸² Per frenarlo, ho dovuto confermare l'impegno preso con te.

Ora tu devi farmi il piacere di scrivergli (via Palermo, 12. Milano) dicendoti dolente di non poter consentire alla pubblicazione e deliberato di valerti dell'impegno da me formalmente assunto nel concludere il contratto.⁸³ Aggiungerai che – regolandoti sull'esito della rappresentazione – potrai abbreviare i termini, lieto di usargli cortesia.

Grazie.

Se tu passi di qui, tornando, e ti fermi, tanto meglio. Io sarò a Roma il 23. A rivederci! Il tuo

Gabriele

XIII

1 c., su carta semplice, s.d.

[Pietrasanta, metà ottobre 1906]⁸⁴

Mio caro,

dopo averti scritto ho ricevuto la tua lettera di Rimini. Dunque le 5000 sono divenute 2500 – dalle quali bisognerà togliere il 15%. Non credo che valga la pena. Inoltre questa somma è da conteggiare su i diritti d'autore. E quali saranno i diritti? E se questi non mi convincessero?

quindi confido nella Sua attività e nella larghezza perspicace del signor Saltarelli» (pubblicata in Valentini 1992, p. 269).

80 Il copione è sempre quello del *Più che l'Amore*, da inviare a Emma Gramatica per le rappresentazioni in alcune piazze del Nord.

81 Emilio Treves (1834-1916), editore e giornalista.

82 Il sistema della pubblicazione «il giorno dopo la prima» era stato già adottato per *La Figlia di Jorio*, rappresentata per la prima volta al teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904 e pubblicata da Treves il giorno successivo.

83 Cfr. le lettere del 29 ottobre e del 27 novembre 1906 inviate a Emilio Treves (in Oliva 1999, pp. 306-308), in cui l'autore non sembrava contrario alla pubblicazione dell'opera prima dei due mesi pattuiti con Re Riccardi.

84 Cfr. lettere IX del 13 agosto 1906, X del 23 agosto 1906 e XII del 14 ottobre 1906. La presente missiva, dalla quale si deduce che doveva essere infine arrivata la proposta ufficiale della Andrews, dovrebbe essere di poco successiva a quella del 14 ottobre.

Accetterei 3000 nette; ma converrebbe sapere quali potrebbero essere le condizioni future. Quel che ti scrive l'Andrews è confuso. «... on alors devant être suivie par un autre paiement plus important à valoir s'il ne prenait pas la pièce dans le délai de 8 jours». Capisco poco. Se negli otto giorni quel cliente non prende il dramma, si obbliga egli a pagare una nuova somma?

Hai accluso nella tua una lettera francese di un'attrice che non indovino: Jane... Hading?

Non me ne parli.

Scrivo in fretta. Ave.

Gabriele

XIV

2 cc., su carta intestata «LaVersiliana, Pietrasanta in Lucchesia», s.d.

Pietrasanta, Lunedì [circa 20 ottobre 1906]⁸⁵

Caro amico,

non potrò partire per Roma se non domani sera. Ho una quantità enorme di cose da fare.

Lapo Salterello è venuto qui per parlarmi dell'allestimento. Alcune cose che mancano – come la statua dell'Ilisso – egli spera di trovarle a Roma. Bisognerà [sic] mettersi subito alla ricerca. Questa statua fidiaca è coricata sul fianco, e mutilata: è un semplice torso. Forse qualche formatore della Via Sistina l'ha in bottega. Altrimenti bisognerà che la domandiamo in prestito all'Istituto di Belle Arti o al Museo dei gessi.

Per l'interpretazione non c'è nulla da fare. Bisogna affidarsi a ciò che potrà ottenere il Commendatore. Ho scritto anche alla Cristina⁸⁶ per rinfocolarla.

Per l'affare del voto meccanico, rispondo al sig. Falbo che gli arbitri sono il proprietario del dramma e il direttore del Teatro.

A rivederci.

Gabriele

⁸⁵ Visto il riferimento al trasferimento a Roma e ai preparativi per l'allestimento della prima del *Più che l'Amore*, si può ipotizzare che la presente sia stata inviata pochi giorni prima del debutto romano del dramma, e in particolare alla vigilia della lettura agli attori dei due atti eseguita dall'autore a Roma il 22 ottobre 1906 (cfr. Antongini 1957a, p. 116).

⁸⁶ Cristina Ines (1875-1947), attrice teatrale che dal 1900 recitava al fianco di Ermete Zacconi.

XV

2 cc., su carta semplice, s.d.

Ore otto di sera [Roma, fine ottobre 1906]⁸⁷

Mio caro,

torno ora – sono le otto meno dieci minuti – dalla ricerca delle armi.⁸⁸ Lo Zanzibarese⁸⁹ è muto e irreperibile!!! Ho cercato altrove, con l'aiuto di amici; e non ho trovato nulla. Due amici seguitano le ricerche.

Trovo la tua lettera. M'è impossibile di venire per le otto, perché – non sapendo di poter venire alla prova – ho preso un impegno; e ho appena il tempo di vestirmi, e non so in che modo liberarmi.

Forse il Destino vuole che io non assista se non alla prova del sabato, com'era il desiderio del nostro grande Ermete.

Domattina l'esecuzione sarà più matura, e io sarò più fresco. Sono ora stanchissimo.

Per ciò quel che era stabilito resta immutato. Fammi sapere in tempo l'ora per domattina.

Non faccio raccomandazioni a Corrado,⁹⁰ perché non ne ha bisogno. Ma credo più necessarie le sue cure nella fine del primo atto, nelle scene tra il fratello e la sorella; dove vorrei che alcune note di angosciosa tenerezza non fossero soppresse.

Cerca di far qualche tentativo anche tu, per queste benedette armi.

A rivederci.

Gabriele

[Ho continue richieste di biglietti da giornalisti. È necessario serbare una poltrona a Ettore Ximenes⁹¹ dell'Illustrazione. C'è un palco qualunque?]⁹²

⁸⁷ Visto il riferimento alla prova generale della rappresentazione del *Più che l'Amore*, a cui l'autore era stato invitato da Zacconi, si può ipotizzare che la presente sia stata inviata a ridosso del debutto del 29 ottobre.

⁸⁸ Le armi africane, come la precedentemente citata «statua dell'Illiso», erano elementi scenici della coreografia del *Più che l'Amore* che d'Annunzio doveva considerare fondamentali visto l'impegno profuso per la loro ricerca (per la cura maniacale dell'allestimento di ogni scena da parte dell'autore cfr. Antongini 1957b, p. 545).

⁸⁹ Si tratta presumibilmente di uno dei soprannomi stravaganti che d'Annunzio attribuiva ad amici comuni (vedi «Lapo Salterello» per Angelo Saltarelli).

⁹⁰ Corrado Brando, personaggio principale del *Più che l'Amore* rappresentato in scena da Ermete Zacconi.

⁹¹ Ettore Ximenes (1855-1926), celebre scultore siciliano.

⁹² Postilla presente in basso a destra sulla carta 2r.

XVI

2 cc., su carta intestata «Rome, Grand-Hôtel», con data autografa.

Roma, ognissanti 1906

Caro Adolfo,

iersera, per un incidente sopravvenuto all'ultimo momento, non partii.

E non mi fu possibile avvertirti né venire a teatro. Ti prego di porgere al grande artista i miei più affettuosi saluti.

A rivederci! Il tuo

Gabriele

XVII

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Settignano, I giugno 1907

SEI A ROMA? TI DIRO PER QUALI RAGIONI E ACCADUTO [sic] LA STRANA PARTENZA DIMMI DOVE POSSO SCRIVERTI E SE PASSI DI QUI UN BACIO A GUIDO.

GABRIEL

[Comm. Re Riccardi
Via Nazionale 114 - Roma]⁹³

XVIII

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Settignano, 19 giugno 1907

D'ANNUNZIO TELEGRAFA DA SETTIGNANO: ARRIVERO STASERA HTEL RÈGINA LASCIAMI APPUNTAMENTO PÈR DOMANI CONGRATULAZIONI.

[Re Riccardi, Hotel Baglioni Firenze]

⁹³ Gli indirizzi inseriti tra parentesi quadre, in questo come nei successivi telegrammi, sono posti sulla parte dorsale della minuta insieme al timbro postale.

XIX

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Settignano, 27 giugno 1907

SONO TORNATO NELL EREMO E SONO MOLTO TRISTE NELLA SOLITUDINE RIMARRO QUI FIN VERSO LA META DI LUGLIO AVVISAMI SE PASSI O SE VIENI NELLE VICINANZE. AVE

GABRIEL

[Comm. Re Riccardi.
Hotel Bristol - Genova]

XX

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

[Settignano] 4 Luglio [1907]⁹⁴

Caro Adolfo,

sono molto contento che tu venga. Potremo parlare.

Dovresti venire a colazione alla Capponcina. Io ti manderei la troika verso le undici e mezzo, all'albergo; e poi ti riaccompagnerei giù.

Telefonami (14.15).

A rivederci.

Gabriele

XXI

Telegramma autografo, con timbro postale.

Viareggio, 7 luglio 1907

Re Riccardi Hotel Baglioni.

⁹⁴ La lettera reca soltanto la data autografa del 4 luglio. Visto il riferimento alla «Capponcina» si può ipotizzare che la presente sia stata inviata da Settignano il 4 luglio 1907: il 27 giugno di quell'anno d'Annunzio aveva infatti annunciato, in un telegramma dattiloscritto, di aver fatto ritorno «nell'eremo» (telegramma XIX), da dove egli poté facilmente raggiungere Firenze dove certamente si trovava tre giorni dopo (cfr. telegramma XXI del 7 luglio 1907).

Gabriele telegrafa: oggi mercoledì sarò a Firenze. Passerò al G. Hotel Baglioni. Lasciami appuntamento.

Ludovica⁹⁵

[Re Riccardi.
Hotel Baglioni]

XXII

Telegramma autografo, con timbro postale.

Settignano, 17 luglio 1907

Oggi mercoledì sarò Firenze. Passerò alle cinque Hotel Baglioni. Lasciami appuntamento. Baci a Guido.

Gabriele

[Comm. Re Riccardi.
Corso Umberto 113]

XXIII

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Settignano, 19 luglio 1907

ARRIVERO STASERA HOTEL REGINA LASCIAMI APPUNTAMENTO PER DOMANI. CONGRATULAZIONI UN BACIO A GUIDO.

GABRIELE

[COMRE RE RICCARDI.
VIA NAZIONALE 114, ROMA]

XXIV

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Firenze, 27 agosto 1907

PREGOTI DIRMI SE POSSIBILE VEDERCI E DOVE POSSA IO SPEDIRTI LETTERA. RISPONDI SETTIGNANO. AVE

GABRIELE

⁹⁵ La firma è di Ludovica Re Riccardi, figlia di Adolfo.

[COMRE RE RICCARDI.
FERMO TELEGRAFO TORINO]

XXV

Cartolina,⁹⁶ con timbro postale.

Arezzo, 15 ottobre 1907

Sei tornato a Roma? Sei più savio? Sei più forte?

Gabriel

[Guido Re Riccardi.
Via Nazionale 114, Roma]

XXVI

Cartolina, con timbro postale.

Arezzo, 15 ottobre 1907

Ecco la buona guerra!

Gabriel

[Guido Re Riccardi.
Via Nazionale 114, Roma]

XXVII

Cartolina, con timbro postale.

Venezia, 23 ottobre 1907

Sii armato come costui.⁹⁷

Gabriel

[Guido Re Riccardi
Via Nazionale 114. Roma]⁹⁸

96 Nella parte frontale è presente il dipinto di Piero della Francesca «Coro di San Francesco e Verificazione della Santa Croce».

97 Nella parte frontale della cartolina è presente l'immagine del San Giorgio armato.

98 L'indirizzo è cancellato con due tratti di penna.

XXVIII

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Venezia, 23 ottobre 1907

Mio caro Adolfo,

sono in viaggio per Fiume,⁹⁹ dove vado a leggere la Nave.¹⁰⁰ Traversa l'Adriatico l'opera che celebra l'Adriatico. Buono augurio?

Ho bisogno di vederti per parlare con te di molte cose.

Sono stato oppresso, in questi ultimi tempi, dal lavoro e più dalle noie. Ma credo che sarai contento di Amaranta,¹⁰¹ quando sarà finita.

Ti occupasti dell'affare che ti proposi? Puoi darmi qualche notizia?

Io sarò a Milano il 26 o il 27, all'Hôtel Cavour. Mandami là una parola, e dimmi dove potremo incontrarci.

Guido è ancora a Moncalieri? Gli mandai un saluto da Arezzo.¹⁰²

A rivederci! Il tuo

Gabriele

XXIX

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Settignano, I novembre 1907

TORNO A SETTIGNANO - IGNORO ATTUALE INDIRIZZO RE RICCARDI
PREGO RICORDARE SCADENZA EFFETTO DIECIMILA PAGABILE DUE
NOVEMBRE BANCA DI FIRENZE.

GRAZIE SPEDIRO DOMANI EPIGRAFE SALUTI CORDIALI.

D'ANNUNZIO

[AMEDEO NICOLAI PRESSO RE RICCARDI.
VIA NAZIONALE 114, ROMA]

99 Il 3 novembre 1907 d'Annunzio lesse a Fiume *La Nave* agli attori che l'avrebbero rappresentata.

100 *La Nave*, tragedia in versi composta da tre episodi e un prologo; ideata già nel 1904, venne infine rappresentata per la prima volta al teatro Argentina di Roma con grande successo di pubblico l'11 gennaio 1908.

101 Opera mai conclusa da d'Annunzio: romanzo di contenuto innovativo nelle iniziali intenzioni dell'autore, *Amaranta* doveva poi essere una commedia in versi i cui diritti sarebbero stati ceduti a Re Riccardi (cfr. bozza di contratto LXXVI del 20 maggio 1908).

102 Riferimento alle cartoline XXV e XXVI del 15 ottobre 1907.

XXX

1 c., su carta semplice, con data autografa.

Firenze, 11 novembre 1907

Caro Adolfo,

verrai veramente a Firenze?

Quando?

Devo aspettarti?

Mandami una parola. Il tuo

Gabriele

XXXI

6 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Settignano, I dec.[embre] 1907

Mio caro Adolfo,

ti scrivo d'affari, con negli orecchi ancóra lo scricchiolio della carena¹⁰³ su l'invasatura, poiché in questo momento ho licenziato «La Nave». Alleluia!

Ho potuto ottenere dal Banco di Roma il differimento del quale ti parlai, ma il pagamento degli interessi e delle spese mi hanno esausto. E l'attuazione dell'accordo ideato è incerta e remota, mentre le cure incalzano fastidiosissime turbando il mio lavoro.

Se vuoi essere... bene merito delle patrie lettere, consenti alla mia proposta. Noi abbiamo un contratto per Amaranta,¹⁰⁴ e abbiamo una specie di compromesso per un secondo dramma.

Vorrei che questo compromesso divenisse un contratto solido, e che tu aggiungessi alle 2500 lire già versate le altre 7500 col mezzo – utile per me, comodo per te – di un effetto che la cortesia del nostro amico¹⁰⁵ potrebbe accompagnare come l'altra volta al solito Banco (a quattro mesi).

Tu dovresti inoltre impegnarti a versarmi (magari con lo stesso mezzo) altre diecimila lire su questo dramma, il giorno in cui ti consegnerò

103 Il termine «carena» è l'unico di questo gruppo di lettere che sia presente nei vocabolari di Giuseppe Lando Passerini: cfr. in particolare Passerini 1913, p. 122.

104 Il termine «contratto» è qui impiegato in senso lato, per esprimere un patto verbale che sarebbe stato successivamente formalizzato il 20 maggio 1908.

105 Molto probabilmente si tratta di Amedeo Nicolai, curatore degli interessi e della contabilità di Re Riccardi.

il manoscritto completo di Amaranta: data che non andrà oltre la fine di febbraio, in ogni estremo.

In questo momento ho bisogno d'aiuto. Conto su la tua sollecitudine. Alla fine della settimana, ho un impegno grave.

Il Teatro Stabile mi fa sollecitazioni vive perché io m'impegni contrattualmente per una nuova tragedia. Nel caso che ti convenga, non potremmo cumulare il nostro contratto con quello?

Allora io farei una tragedia di soggetto romano (forse il Nerone¹⁰⁶ per quale ho già gli studii compiuti).

In somma, imagina tu una combinazione che giovi a entrambi; e consenti ch'io ti mandi l'effetto con le formalità usate l'altra volta.

A Roma, nei primissimi dì dell'altra settimana, parleremo del grande affare.

Ma, se tu trovassi una maniera che mi permettesse di non trattare direttamente con quei signori, sarei contento. Potremmo forse fare tra noi due un accordo per un determinato periodo di anni.

Io non so quando finalmente il notaio misterioso mi chiamerà per annunziarmi il lascito del miliardo che m'è assolutamente necessario per vivere men peggio. Ahimè!

Ti manderò, appena sarà pronto, il volume;¹⁰⁷ affinché tu ti possa occupare della rappresentazione francese.¹⁰⁸

Ricordami a Guido. Rispondimi subito.

Vive laetus!

Gabriele

106 Anche in questo caso, come per *Amaranta*, si tratta di un'opera mai conclusa da d'Annunzio; del Nerone tuttavia non si possiedono neanche abbozzi o parti della tragedia, che dunque rimase una semplice idea del poeta. È probabile che dovesse appartenere alla 'trilogia romana', serie di tre opere teatrali di soggetto imperiale di cui l'autore parlava a Ildebrando Pizzetti in una lettera inedita del 26 marzo 1908 (B.N.C., A.R.C. 32. 9).

107 Il volume in questione è quello de *La Nave*, che Treves avrebbe potuto pubblicare senza alcuna clausola «il giorno stesso della rappresentazione, e a Roma il giorno dopo» (Oliva 1999, p. 319).

108 L'invito di d'Annunzio a occuparsi della rappresentazione francese de *La Nave*, ribadito qualche giorno dopo nella lettera XXXIII del 1° gennaio 1908, venne probabilmente rigettato da Re Riccardi: solo nell'aprile del 1909 l'autore riuscì infatti ad accordarsi con Jacques Rouché, direttore del Théâtre des Arts di Parigi, per la messa in scena francese del dramma (cfr. Pascal 1947, pp. 256-257).

XXXII

4 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Settignano, 5 dec.[embre] 1907

Mio caro Adolfo,

ricevo la tua lettera, e ti son gratissimo della tua buona volontà; nella quale confido.

Io avrei dovuto trovarmi a Roma oggi; ma differisco la partenza per avere il tempo di definire l'affare. Ti accludo i tre effetti. Per tua comodità, indicami le tre date (non oltre i quattro mesi). Suppongo che ti sia più comodo ritirarli non nello stesso giorno.

A questo proposito, credo di non essermi bene spiegato in ciò che riguarda non Amaranta ma il secondo dramma.

Quando tu acquisti il diritto su un'opera mia, versi in anticipazione ventimila lire. E non è questo fuor delle consuetudini – in riguardo mio – perché il Poli per ciascuno dei due drammi da lui acquistati (La Nave e l'altro)¹⁰⁹ ha sborsato venticinquemila lire.

Ora tu dovresti, come per Amaranta, anticipare ventimila pel secondo dramma. Ma io, non volendo abusare di promesse, ti chiedo di versare le altre diecimila soltanto allora che avrò adempiuto interamente al primo dei miei obblighi.

Cosicché delle quarantamila la metà va consegnata su i diritti di Amaranta, l'altra metà su quelli del secondo dramma. Mi sono spiegato?

Per tutto il resto parleremo a voce. Fra due o tre giorni io sarò a Roma, e ti telegraferò l'arrivo.

Se questa mia - espresso - ti giunge in tempo per rinviarmi gli effetti stasera, cerca di sollecitare. Domani è venerdì!

Scriverò le date che tu m'indicherai.

Abbraccio Guido e il suo cane.

A rivederci! Il tuo, in gran fretta,

Gabriele

¹⁰⁹ È presumibile che la seconda opera i cui diritti d'autore erano stati ceduti a Poli fosse *Fedra*, dramma in versi messo in scena per la prima volta nell'aprile del 1909.

XXXIII

4 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Settignano, Capo d'anno – sera [1908]¹¹⁰

Caro Adolfo,

buon anno! Quello passato fu per me così tristo che veramente spero in un rivolgimento improvviso della Ruota volubile.

Ti prego di fare in modo che il contratto d'America sia concluso con la maggior possibile rapidità.

La mia condizione è oggi insostenibile.

Vedi se puoi aiutarmi; fino al 15 di gennaio posso attendere senza danno grave; ma sfortunatamente domani due mi scade una cambiale di duemila lire presso Gondrand.¹¹¹

La giornata di ieri e quella di oggi, pesantissime come sai, mi hanno interamente esaurito.

Guarda se puoi mandarmi per telegrafo queste duemila lire, su l'anticipazione americana! Io non so a che Santo votarmi. «Sant'Onofrio non rispose...»

Dovrei partire domani a mezzogiorno per Roma, ma son costretto a rimanere e a trovar qualche via di salvezza.

Se non puoi mandare la somma intera, manda quel che puoi. Cercherò di mettere insieme il resto in qualche modo.

Ma, in tutti i casi, al ricevere questa mia, telegrafami a Settignano, senza indugio. Grazie.

Oh miseria!

Hai letto La Nave? Hai fatto qualche disegno per la rappresentazione francese?

Se riesco a schivare il danno, parto col treno delle cinque o con quello delle undici.

A rivederci.

Augurii grandi a te e a me. Il tuo

Gabriele

¹¹⁰ Visto il riferimento alla rappresentazione francese de *La Nave*, presente anche nella lettera XXXI del 10 dicembre 1907, si può ipotizzare che la presente, priva di indicazione relativa all'anno nell'autografo, sia stata inviata il 10 gennaio del 1908.

¹¹¹ La Gondrand era, ed è tuttora, un'azienda impegnata nel settore dei trasporti.

XXXIV

2 cc., su carta intestata «Rome-Hôtel Regina», con data autografa.

Roma, 20 gennaio 1908

Caro Adolfo,

le tre cambiali – di 4000, di 3000 e di 3000 lire – in data 21 gennaio 1908 – che sconto alla Banca Commerciale – portano la tua firma per semplice atto di cortesia e non rappresentano un debito che tu abbia verso di me.

Grazie, dunque, cordialmente. Il tuo
Gabriele d'Annunzio

XXXV

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Firenze, aprile 1908]¹¹²

Mio caro Adolfo,

torno dalle fatiche di Venezia un pò malato, e trovo la tua lettera. Vidi a Venezia l'impresario di Londra. Dichiarai anche al Falena¹¹³ che io consento il 10%. E ne scrivo alla Società degli Autori.

Il Frattini¹¹⁴ viene a Firenze domenica; e credo che lo vedrò e gli parlerò delle conferenze.

Ho bisogno di venire a Roma brevemente. Spero che tu ci sarai; e che potremo parlare di tante cose, che richiederebbero una troppo lunga – e forse vana – lettera.

Il 5 di maggio prossimo scade la seconda cambiale presso il Banco Commerciale. Ho necessità di rinnovarla perché non posso ritirarla.

112 La lettera venne inviata da Firenze, dove d'Annunzio dichiarava di attendere a giorni il Frattini; visto poi il riferimento preciso alle cambiali citate nella missiva precedente (cfr. lettera XXXIV) si può ipotizzare che la presente sia stata inviata non molto prima del 5 maggio del 1908.

113 Ugo Falena (1875-1931), noto regista e occasionale librettista.

114 Pilade Frattini, un impresario teatrale bresciano che propose a d'Annunzio, attraverso la mediazione di Re Riccardi che ottenne per l'autore la cifra di 30.000 lire di anticipo, di tenere una serie di conferenze di contenuto aviatorio nelle varie città italiane: d'Annunzio inizialmente accettò, avviando il ciclo con la conferenza *Per il dominio dei cieli* tenuta a Marina di Pisa il 18 febbraio 1910, salvo poi interrompere la *tournee* già il 12 marzo di quell'anno a Genova (cfr. Palmerio 1938, pp. 248-250).

Verrà da te l'amico Masciantonio¹¹⁵ per le formalità. E ti ringrazio cordialissimamente anche questa volta. Ecco l'estate, e anch'io affilo la falce per raccogliere la mia messe. Lavorerò senza tregua.

A rivederci. Scrivo con pena perché ho un dolor di capo che mi acceca.
Un bacio a Guido. Il tuo

Gabriele

XXXVI

6 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Firenze, 20 aprile 1908

Carissimo Adolfo,

avevo già scritto all'amico Masciantonio perché si occupasse della faccenda, e avevo anche scritto al Comm. Page invocando la protezione della mirabile Niobide.¹¹⁶

In questo momento io sono più verde di questo piovoso aprile; e sono costretto per questa volta a rinnovare.¹¹⁷ Il direttore si contenta di mille lire.

Ti accludo il nuovo foglio firmato (mi assicurano che vale per tremila lire e anche per quattro). Forse tu puoi dare le mille lire, perché immagino e spero che ci sia rimasta qualche piccola cosa per me nel conto del Più che l'Amore (1906-1907), giacché l'incasso lordo fu di circa trentamila lire sino al 31 dicembre.

Guarda se puoi togliermi d'impaccio.

Ho ricevuto la lettera dell'on. De Marinis,¹¹⁸ a cui risponderò.

Molto volentieri io darei l'aiuto che m'è chiesto, ma non sono legato dall'impegno col Frattini? Posso io fare letture, oltre quelle?

E, a proposito, il contratto definitivo col Frattini non è mai stato messo in carta.

115 Pasquale Masciantonio (1869-1923), uomo politico abruzzese e amico d'infanzia del poeta.

116 Statua risalente al V secolo a.C. ritrovata nel 1906 durante i lavori di scavo per le fondamenta del palazzo che ospita l'Hotel Medici a Roma.

117 D'Annunzio si riferisce qui con molta probabilità alla «seconda cambiale presso il Banco Commerciale», con scadenza «il 5 di maggio prossimo», di cui parlava nella lettera XXXV.

118 Errico De Marinis (1863-1919), giurista, sociologo e uomo politico, fu ministro della Pubblica Istruzione dal dicembre 1905 al febbraio 1906.

Egli pretende che le conferenze debbano esser fatte in aprile, ed è in errore. Nel nostro colloquio non furono stabilite le date. Tu mi dicesti che avrei potuto farle entro l'anno, ad libitum. E questa larghezza era giusta dinanzi al 40% concesso nel profitto. La tournée della Nave m'impedisce di preparar subito queste letture; ma le preparerò quanto prima.

Chiesi al Frattini, quando egli mi versò le 20000 lire, in qual modo io dovessi regolarmi verso di te. Egli mi rispose di averci pensato. Ma mi rimetto a quel che tu vorrai determinare.

Le spese di viaggio etc. a chi sono attribuite?

Ti prego di chiarirmi questi punti, e di mandarmi una bozza di contratto. Credo sia bene dare a tutto questo una forma regolare.

Anche per i nostri due drammi non abbiamo nessun contratto. Se tu lo credi necessario,¹¹⁹ eccomi pronto.

Ho lavorato poco in queste settimane; ma la feconda estate è prossima, e per l'autunno avrò una larga raccolta.

Ah, se potessi finalmente uscire da queste innumerevoli noie vili! Che monotonia!

Telegrafo all'amico Masciantonio di venire da te.

Come sta Guido? Che fa? Saluti e augurii a lui e alla signora.

Arrivederci. Il tuo

Gabriele

XXXVII

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Firenze] Sabato [inizio luglio 1908]¹²⁰

Mio caro Adolfo,

stamani ho dal mio uomo d'affari Ammannati¹²¹ la conferma della necessità pel giorno undici prossimo. Ti rinnovo quindi le mie più vive raccomandazioni; e ti son grato del servizio che mi rendi.

¹¹⁹ La risposta di Re Riccardi fu affermativa: il 20 maggio dello stesso 1908 venne infatti firmato il «contratto» di cui si conserva copia nel fondo manoscritto (cfr. bozza di contratto LXXVI).

¹²⁰ Visto il riferimento all'effetto bancario da ritirare l'11 luglio 1908 (per cui cfr. lettera XXXVIII e telegramma XXXIX entrambi del 9 luglio 1908) si può ipotizzare che la presente preceda di pochi giorni i due scritti inviati a Re Riccardi lo stesso 9 luglio.

¹²¹ Ragioniere Orlando Ammannati, il curatore degli interessi economici di d'Annunzio in quel 1908.

Ricordami all'ottimo senatore; e dà per me un bacio al mio amico (e non della ventura)¹²² Guido.

A rivederci. Il tuo

Gabriele

XXXVIII

4 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

[Firenze] 9 luglio [1908]¹²³

Mio caro Adolfo,

ti scrivo di nuovo in fretta perché mi capita un caso molto spiacevole. L'Ammannati mi telefona che per difficoltà insorte – trovandosi il primo dei due effetti in una banca – è assolutamente necessario ritirarlo il giorno 11.

Ero tranquillo; ma, preso alla sprovvista, non so come provvedere. L'effetto è di Lire 4500. Io ne ho oggi 1500. Fammi il piacere di trovare le altre 3000 e di spedirle immediatamente al Rag.re Orlando Ammannati – Via Dogali, 1, Firenze.

Queste tremila te le rimanderà il senatore sabato o lunedì, appena compiuta l'operazione. E tu mi toglierai da un gravissimo imbarazzo, perché non so come escirne.

Ti prego di telegrafarmi appena avrai ricevuta questa mia; perché, nel caso sfavorevole, io possa far qualche tentativo.

Ma confido che non ti sarà grave mandare la somma. Ti compenserò, o prima o poi, con la buona memoria che non mi vien meno, di quel che sei per fare.

Ti raccomando novamente di evitarmi qualunque polemica nell'affare del Trust – al quale debbo e voglio rimanere estraneo.

A rivederci. Attendo una parola. Il tuo

Gabriele

122 Citazione dantesca da *Inferno*, 2, 61.

123 Visto il riferimento all'effetto con scadenza 11 luglio e alle indiscrezioni apparse sui giornali in relazione all'«affare del Trust» (per cui cfr. anche lettera XL del 10 luglio 1908) si può ipotizzare che la presente sia stata inviata il 9 luglio del 1908, e che sia precedente di qualche ora rispetto al telegramma XXXIX che reca la data postale dello stesso 9 luglio 1908.

XXXIX

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Firenze, 9 luglio 1908

HO POTUTO OTTENERE DILAZIONE FINO A LUNEDI PROSSIMO. VEGGO NEI GIORNALI NOTIZIE INESATTE E INOPPORTUNE CHE CONTRADDICONO A QUANTO FU TRA NOI AMICHEVOLMENTE STABILITO. NON POSSO NON DOLERMENE.

GABRIEL

[Comm. Re Riccardi
Via Nazionale 114 - Roma]

XL

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

[Firenze] 10 Luglio 1908

Caro Adolfo,
ricevo la tua lettera esplicativa, e anche il tuo telegramma rassicurante. Grazie.

Non puoi immaginare qual valanga di furori e di rancori si sia precipitata sopra di me, dopo le notizie.¹²⁴ Come hai potuto supporre che il P. avrebbe serbato il segreto? Ha aggiunto di suo.

Da qualche tempo io avevo ottenuto un poco di silenzio intorno al mio nome; e speravo di passare una estate laboriosa e oscura. Ma ecco che ricominciano i pettegolezzi e le ire!

Io ti prego – se vuoi che veramente nell'avvenire noi possiamo intenderci per nuovi esperimenti utili a entrambi – ti prego di mantenere coi fatti quel che così cordialmente prometti nei colloqui.

Sono appunto le indiscrezioni e le inesattezze quelle che accumulano la tempesta rabbiosa delle «prèmières». Lasciamo che Amaranta dissolva nella passione il suo viso di perla senza immischiarla nelle combinazioni del Trust!

L'importante è che io riesca a fare opera bella e viva.

Quando il senatore arriverà, andrò a vederlo e sollecitarlo. Poi ti riscriverò.

Domenica darò fuoco alla mina gigantesca.

In fretta, il tuo

Gabriele

124 Cfr. lettera XXXVIII e telegramma XXXIX del 9 luglio 1908.

XLI

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Firenze, metà luglio 1908]¹²⁵

Mio caro,

l'Ammannati ha ottenuto una dilazione benevola fino a lunedì. Se il senatore¹²⁶ potesse tornare a Firenze venerdì, tutto sarebbe salvo. Io gli sarò molto grato.

Ti ho telegrafato dianzi esprimendoti il mio rammarico per le notizie inesatte e inopportune comparse nei giornali. Consentimi di meravigliarmi dell'infrazione al nostro accordo amichevole. E come mai scegli, per il primo annunzio, un simile banditore?

L'aver pubblicato che io disapprovo l'apposizione al cosiddetto Trust (mentre son rimasto interamente estraneo al dibattito vano) pone me in una condizione difficile verso i miei colleghi, a cui mi lega un dovere di solidarietà molto delicato, come tu stesso riconoscevi l'altro giorno qui.

Inoltre non posso lasciar credere che io abbia preso un impegno per tutti i miei lavori. Un impegno di tal genere è inverosimile, e non gioverebbe ad alcuno.

Ti prego dunque di fare in modo che l'annunzio sia corretto secondo verità, nel giornale che prima lo ha divulgato.

Io debbo a te la commedia in tre atti intitolata Amaranta; e del Trust non mi sono mai occupato. La mia commedia non appartiene al Trust, ma a te R.R.; e dovrà essere rappresentata nella prossima stagione.

È necessario che tu sia molto più prudente, considerata la curiosità morbosa che mi assedia. Questo annunzio è un vero errore. Devi riconoscerlo.¹²⁷

Ricordami al taciturno Guido.

Gabriele

125 Vista la coincidenza di argomenti con gli scritti precedenti si può ipotizzare che la presente sia stata inviata in quello stesso mese di luglio del 1908.

126 Enrico De Marinis, il quale richiese a d'Annunzio di tenere una serie di conferenze probabilmente di contenuto politico.

127 Il capoverso è cancellato sull'autografo da tre linee diagonali a matita, con lo stesso tratto del saluto finale.

XLII

1 c., su carta semplice, con data autografa.

[Firenze] 31 [fine 1908 - inizio 1909]¹²⁸

Caro Adolfo,

grazie della tua buona lettera. Ti scriverò a lungo fra due o tre giorni.

L'Amaranta è tua, ma non posso dartela – come sai – se non dopo le altre due. Sarò libero in questa primavera, per te.

Lavoro in un modo quasi folle, quindici sedici ore al giorno! Sono una specie di agonizzante, con una tremenda forza.

Abbraccia il mio Guidone.

Gabriele

XLIII

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Pisa, 2 maggio [1909]¹²⁹

Mio caro Adolfo,

sono a Pisa malato, ma oggi sto meglio. E, fra due o tre giorni, sarò certo a Settignano. Verrò a Roma presto.

Ti scrivo un rigo per ringraziarti della tua lettera affettuosa che mi vien portata oggi qui.

Ho ricevuto dal Comitato dell'Esposizione per il 1911 l'invito a comporre un'opera di teatro.

Quale? Come? In quali condizioni? Da rappresentarsi dove? da chi?

Risponderò che per ogni accordo si rivolgano a te, poiché certo quell'opera sarà una di quelle che ti debbo. Converterà, ad ogni modo, condurre le trattative con infinita cautela.

Ti riscriverò da Settignano.

Abbraccio Guido. Il tuo

Gabriele

128 Nell'autografo è riportata soltanto la data 31. Visto l'annuncio «L'Amaranta è tua», simile a quello della lettera XLI di metà luglio del 1908, e il riferimento alla primavera ventura, si può ipotizzare che la presente sia stata inviata nei mesi invernali tra il 1908 e il 1909.

129 Visto il riferimento alla permanenza a Pisa e al prossimo ritorno a Settignano, si può ipotizzare che la presente, certamente anteriore al 1911, sia stata inviata il 2 maggio del 1909, in un periodo in cui d'Annunzio doveva trovarsi a Pisa (cfr. Oliva 1999, p. 355).

XLIV

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Marina di Pisa,¹³⁰ 8 novembre 1909

TORNO DA VOLTERRA E TROVO LA TUA LETTERA ARROSSISCO SON
IN UN LAVORO INFERNALE.¹³¹ SCRIVERO CERTAMENTE DOMANI PO-
SDOMANI TI ABBRACCIO.

GABRIEL

[RE RICCARDI.
VIA NAZIONALE 114, ROMA]

XLV

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.

Marina di Pisa, 25 dicembre 1909

IN NOME DEL DIVINO INFANTE¹³² FAMMI PERDONARE DA PAPÀ IL
TROPPO LUNGO SILENZIO LAVORO SENZA RESPIRO FRA GIORNI SA-
RO LIBERO PER LUI AUGURI ALLA MAMMA TI ABBRACCIO DI GRAN
CUORE.

IL TUO AMICO GABRIELE

[GUIDO RE RICCARDI.
VIA NAZIONALE 114, ROMA]

130 Dal luglio del 1909 d'Annunzio, costretto ad abbandonare la Capponcina assediata dai creditori, trovò riparo in due ville a Marina di Pisa e a Bocca d'Arno; per l'orgogliosa protesta dell'autore contro creditori e usurai, unita al lamento del letterato che non riusciva a elaborare con tranquillità le proprie opere, si vedano due lettere di tenore simile inviate a Treves e Masciantonio il 4 agosto 1909 (cfr. Di Carlo 2001, pp. 355-357).

131 Il «lavoro infernale» doveva riguardare il *Forse che sì forse che no*, romanzo la cui stesura venne conclusa proprio negli ultimi mesi del 1909, appena dopo la prima esperienza aviatoria dell'autore in occasione del circuito aereo svoltosi a Brescia nel settembre dello stesso 1909.

132 Sintagma nominale di cui si trova attestazione letteraria dannunziana significativamente nel solo *Forse che sì forse che no* (1942, p. 176), romanzo che Treves avrebbe pubblicato pochi mesi dopo la data del presente telegramma.

XLVI

4 cc., su carta intestata «Trianon Palace Hotel, Versailles», con data autografa.

Versailles, 30 maggio 1911

Mio caro Adolfo,

Madame Rubinstein¹³³ non può sottoporsi a una perdita così grave. Ella pensa che sarebbe più savia ed utile cosa ordinare un giro in Italia per l'autunno prossimo = Torino, Milano, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Palermo. Il numero delle recite compenserebbe le scarse 'assicurazioni'.¹³⁴

Che ne pensi tu?

= A proposito dell'affare Rigand, la tua esitazione mandò a monte ogni cosa. Ora le difficoltà sono più gravi.

Spero di trovare un altro accomodamento. Ma ho bisogno di avere al fine – per mia regola – il conto esatto dei miei obblighi. Quale somma ti debbo? Qual fu il reddito totale del Più che l'Amore? Non ho mai avuto dall'ottimo Nicolai¹³⁵ un 'resoconto' qualunque.

Ti sarò grato se vorrai mandare un disegno della mia 'situazione' all'avv. Barduzzi¹³⁶ di Milano (2, via San Paolo) il quale ora cerca di dare un assetto alle mie cose, dopo la ruina.¹³⁷ Aggiungi – ti prego – una copia dei nostri contratti, ché mi sarebbe troppo difficile ritrovarne una tra le carte trasportate in casse – dalla Capponcina – altrove; né ho l'uomo per la ricerca.

Appena avrò un'idea chiara di tutto ciò, ti riscriverò.

Intanto salutami Guidone teneramente, ed abiti una stretta di mano dal tuo

Gabriele

133 Ida Rubinstein (1885-1960), ballerina e attrice di origine russa ma attiva in Francia.

134 Nel maggio 1911 venne rappresentato per la prima volta allo Châtelet di Parigi il dramma in francese antico *Le martyre de Saint Sébastien*, musicato da Debussy e con protagonista la stessa Rubinstein. È molto probabile che le pessime condizioni finanziarie in cui versava impedissero a d'Annunzio il pagamento degli attori: da qui la proposta dell'attrice franco-russa di mettere in scena il dramma in alcune piazze italiane, ottenendo gran parte dei proventi di tali rappresentazioni.

135 Amedeo Nicolai.

136 Leopoldo Barduzzi, gestore degli interessi economici del poeta, in collaborazione con Luigi Albertini, nel periodo della sua permanenza in Francia.

137 Proprio tra il 29 maggio e il 13 giugno del 1911 si provvedeva alla vendita, attraverso un'asta, di tutti gli averi dell'autore sequestrati alla Capponcina.

XLVII

Cartolina, con timbro postale.

Saint-Jean-de-Luz, 29 gennaio 1912

Caro Guidone,

Che fai? Io sono stato malato, e ho passato qui la mia convalescenza. Tor-
no stasera nella Landa.¹³⁸

Ti abbraccio.

Gabriele

[Guido Re-Riccardi.
Via Nazionale 114, Roma]

XLVIII

1 c., su carta semplice, con data autografa.

[Arcachon], 2 luglio 1913

Caro Adolfo,

benvenuto! Spero che questa volta sarò più avventurato.

Sto lavorando, e per ciò non esco.

Vuoi far colazione con me domani domenica - al tocco, qui? È la sola
ora libera che io abbia. E la colazione sarà molto 'landese'.

A rivederci.

Gabriele

XLIX

Biglietto con timbro postale.

Parigi, 16 Luglio 1913

Caro Adolfo,

puoi venire dalle 3 alle 5 qui?

Io sono impegnato pel pranzo, ma spero di venirti a salutare, giacché
pranzate alle 7 ½.

Arrivederci.

Gabriele

138 Italianizzazione di Landes, la regione francese dove si trova Arcachon.

[Re Riccardi.
Grand Hôtel - app. 69 - en ville]

L
Biglietto, con timbro postale.

Parigi, 20 Luglio 1913

Mio caro Adolfo,
il numero del telefono è
= Passy 32.54 =
Avvertimi, perché io mi trovi in casa.
Conosci l'indirizzo dell'attrice Leflers?
A rivederci! Il tuo

Gabriele

[Re Riccardi.
Grand Hôtel - app. 69 - en ville]

LI
Biglietto, con timbro postale.

Parigi, Martedì 22 Luglio 1913

Caro Adolfo,
ho trascurato di dirti che, su l'affare Cines, nel quale sei così grazioso
intermediario, desidero tu percepisca il 5% da prelevare su le somme a
me versate – a cominciare dalle 25000.
È necessario che tu accetti. Grazie. Il tuo

Gabriele

[Re Riccardi.
Grand Hôtel - app. 69 - en ville]

LII

4 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Arcachon, inizio settembre 1913]¹³⁹

Mio caro Adolfo,

il direttore della Società degli Autori con una lettera del 26 Agosto mi richiama all'ordine indicandomi gli articoli che m'impediscono ecc. ecc.

Ho risposto che il mio impegno verso di te risale all'epoca in cui tu stesso eri socio. Il nostro laconico contratto per le tre opere porta la data del 20 maggio 1908, ma gli impegni – come si può dimostrare con lettere e telegrammi – risalgono a date anteriori.

L'avv. Barduzzi (via San Paolo, 2, Milano) ha già fatto questa dichiarazione da parte mia. Il Lopez¹⁴⁰ domanda una dichiarazione scritta, da presentare al Consiglio. Questa dichiarazione sarebbe bene fosse concordata fra noi. Veggo infatti, in una nota dei tuoi versamenti, che nel maggio del 1907 mi furono appunto versate le prime diecimila lire sul nuovo lavoro.

E, giacché parliamo d'affari, esauriamo l'argomento.

In un estratto di conto riguardante il Più che l'Amore, vedo che al 31 di marzo 1911 io dovevo avere 1025 lire. Questa somma fu versata? E le percentuali, per lo stesso dramma, dal 31 marzo 1911 al 29 ottobre 1912 (scadenza del triennio) furono dichiarate e versate?

Rinfrescami la memoria.

I tuoi versamenti graziosi fino al gennaio del 1908 ammontano a 52000 lire, dalle quali bisogna sottrarre le 20000 lire rimborsate già dal prodotto del Più che l'Amore. Restano 32000 lire.

Il contratto laconico del 20 maggio 1908 assegna 20000 lire d'anticipo al primo lavoro, 25000 al secondo, 25000 al terzo: in tutto 70000 lire.

Per quali date questi anticipi possono esser fatti? Riferendoci al contratto del Più che l'Amore, per la data del contratto. Per ciò tu, secondo questa interpretazione plausibile, sei debitore di 38000 lire non versate.

Non ti spaventare.

Per ora ti propongo questo. Alla consegna del manoscritto definitivo

¹³⁹ Visto il riferimento al *Ferro*, la cui composizione venne avviata nella tarda estate del 1913, e la promessa di consegnare il primo atto tra il 15 e il 20 «di questo mese» e gli altri tre dopo il 15 settembre 1913, si può ipotizzare che la presente, certamente successiva al 26 agosto, sia stata inviata ai primi di settembre dello stesso 1913.

¹⁴⁰ Sabatino Lopez (1867-1951), drammaturgo e critico letterario. Tra il 1911 e il 1919 fu direttore della Società degli Autori.

del dramma designato col titolo provvisorio Il Ferro,¹⁴¹ bisogna almeno regolare l'anticipo dovuto pel secondo lavoro, in 25000 lire.

Detratte le 12000 lire già versate (20000+12000=32000), restano 13000.

Questo secondo lavoro, del resto, non si farà aspettare, e avrà appunto per titolo Amaranta, la famosa Amaranta annunciata da anni! Ho già, anche in Francia, un impegno pel principio della stagione 1914-1915.

Le 13000 lire, per comodità mia e tua, saranno divise... in quattro atti: = 3250 per atto. Tra il 15 e il 20 di questo mese ti manderò il manoscritto definitivo del primo atto¹⁴² (testo italico) e tu mi manderai la prima rata.

Gli altri tre atti ti saranno mandati tra il 15 di settembre e il 15 di ottobre.

La rappresentazione francese avverrà tra il 15 e il 25 novembre.

= Ora parliamo di cose tecniche [...]¹⁴³

LIII

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Parigi, novembre 1913]¹⁴⁴

Mio caro,

sono veramente malato di stanchezza. Stamani ho dovuto andare al teatro per praticare alcune 'coupures' e per fare i 'raccords'. Credendo che tu saresti salito, ho lasciato detto al domestico che tu mi raggiungessi allo Châtelet,¹⁴⁵ Io sarò oggi tra le cinque e mezzo e le sei e mezzo al Maurice,¹⁴⁶ nel hall.

Se passi di là, cercami.

Desidero di salutarti prima che tu parta. Il tuo

Gabriele

141 Dramma in prosa in tre atti rappresentato per la prima volta a Parigi nel dicembre del 1913 e a Milano, Roma e Torino nel gennaio del 1914; i diritti d'autore su tutte le quattro prime rappresentazioni del dramma erano stati acquisiti proprio da Re Riccardi.

142 L'autografo del dramma attesta invece che il primo atto venne concluso dall'autore il 21 settembre 1913 (cfr. Gibellini 1995, p. 93).

143 La lettera è mutila.

144 Visto il riferimento ai «raccords» da eseguire a teatro, si può ipotizzare che queste modifiche riguardassero il testo de *Le Chèvrefeuille* e che dunque la presente risalga al mese di novembre dello stesso anno.

145 Teatro parigino.

146 Hotel prestigioso di Parigi situato in Rue Rivoli.

LIV

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Parigi, novembre 1913]¹⁴⁷

Mio caro Adolfo,

ti spedisco da Parigi il terzo atto ricopiato. Desidero averne due esemplari a macchina per preparare il 'copione', con i tagli opportuni.

Per la fine del secondo atto ho scritta una 'variante',¹⁴⁸ adottata dal Le Bargy.¹⁴⁹ Si tratta d'una scena vigorosa e aspra, di molto effetto, ma che richiede un esecutore ottimo.

Te la manderò, aggiungendola al 'copione'. Può essere sostituita al 'finale' misterioso e pacato che hai già nel manoscritto primitivo.

= Le cose che sto per dirti non ti dispiacciono. Le dico appunto per proteggere la nostra cordiale amicizia da ombre e da nubi, e anche per rispondere con esattezza a qualche parola da te detta a Tom Antongini quando egli ti sollecitava al versamento della somma da me attesa.

I tempi in cui il disordine della mia vita mi costringeva agli espedienti che ti son noti e che causarono il nostro contratto, quei tempi sono ormai lontani. Non dico che il disordine sia finito; ma la mia vita qui, in terra d'esilio, è fondata non più sul credito ma sul pagamento immediato. Incredibile dictu: qui non ho debiti.

Per ciò bisogna che io possa contare su la puntualità degli impegni, affinché il mio equilibrio non sia turbato.

Ti scrissi una lettera d'affari, precisa. Promettesti di [...] ¹⁵⁰

147 Visto il riferimento alla conclusione del terzo e ultimo atto del *Ferro* si può ipotizzare che la presente sia stata inviata appena dopo il 2 novembre 1913, data segnata da d'Annunzio sull'autografo del dramma come conclusiva della sua stesura (cfr. Gibellini 1995, p. 93).

148 La variante, di ventuno carte numerate, interveniva sull'*explicit* dello stesso secondo atto (cfr. Gibellini 1995, p. 93).

149 Charles Le Bargy (1858-1936), attore e regista teatrale, fu il capocomico della compagnia che mise in scena la prima de *Le Chèvrefeuille*.

150 La lettera è mutila.

LV

2 cc., su carta semplice, con data autografa.

[Parigi] 19 gennaio [1914]¹⁵¹

Mio caro Adolfo,

sono stato lungamente con una di quelle ignobili 'grippe' parigine che stroncano ogni energia. Né sono ancor libero dall'infezione.

Con un grande sforzo, son riuscito a preparare le due 'varianti'.

Le faccio spedire direttamente a Flavio Andò,¹⁵² cui scrivo. Ne faccio anche spedire una a Milano e una a Torino.¹⁵³

Non conosco ancora le tre 'distribuzioni'. Vorrei conoscerle, anche per inviare qualche parola d'incoraggiamento o di ringraziamento ai miei interpreti. Do facoltà a Flavio Andò di praticare i tagli opportuni. Egli, alla ribalta, è più sicuro giudice dell'autore lontano e ignaro.

Attendo notizie. Scrivo in gran fretta.

Saluti a Guidone. Il tuo

Gabriele

LVI

2 cc., su carta semplice, con data autografa.

[Parigi] venerdì 13 febbraio 1914

Mio caro Adolfo,

mi spiacque di non averti riveduto. Da alcuni giorni soffro d'una nevralgia alla gota sinistra; e l'altro giorno una inopportuna iniezione di cocaina mi cagionò gran disturbi, dai quali non sono ancora liberato.

Ti telegrafai ieri per pregarti di spedirmi senza indugio quei due effetti. La somma m'è utile per lasciare infine la vorace Parigi. Spero che questa volta i due brevi fogli non sieno presi nella vertigine viaggiatrice.

Poiché è ricominciata una nuova e fruttuosa era di affari tra noi, ti sarò grato se lascerai al tuo ufficio istruzioni perché il rendimento dei conti

151 Visto il riferimento alle «tre 'distribuzioni'» e all'invio delle «varianti» a Roma, Milano e Torino, si può ipotizzare che la presente sia stata inviata il 19 gennaio del 1914, a quattro giorni dalle tre prime del *Ferro*.

152 Flavio Andò diresse tra 1913 e 1914 la compagnia del teatro Valle di Roma, una delle tre che rappresentarono in Italia il *Ferro* nel gennaio del 1914.

153 Le altre due piazze italiane in cui venne messa in scena la prima del *Ferro*: a Milano la rappresentazione venne affidata alla compagnia Stabile del Manzoni diretta da Marco Praga, a Torino alla compagnia Reiter-Carini, l'unica fra le tre realmente scelta da Re Riccardi.

(coi relativi 'borderò') sia fatto con perfetta regolarità. Non dimenticare che il conto del Più che l'Amore non è ancor chiuso.

Se nel nostro accordo è stabilito che il rendimento sia dato ogni mese, sarò lieto di vedere alla fine di febbraio i primi risultati delle rappresentazioni del Ferro.

Avrai il nuovo dramma¹⁵⁴ nel settembre prossimo, forse prima.

Ti avevo preparato alcune bottiglie di Yquen¹⁵⁵ e una nuova scatola per Guidone. Se hai qualche amico che di qui venga a Roma, mandalo da me.

In gran fretta, ti abbraccio. Il tuo

Gabriele

LVII

4 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Parigi, 6 marzo 1914

Mio caro Adolfo,

scusami se non perdo il tempo in dimostrazioni inutili. Io ho fatto un contratto con te, e non me ne rammarico. La tua parte del lucro è larga, e confido che sarà giustificata dal largo reddito.

Ma il nostro contratto non è equo – così come fu laconicamente stipulato – se le anticipazioni non sono versate interamente.

Tu mi domandi di parlarti con franchezza, e amicamente ti rimetti a me in tutto (laudato sii!).

Or bene ti ripeto che, secondo me, per avere il diritto al mio terzo dramma, tu devi compire la somma di 25000 lire stabilita.

I tuoi dubbii intorno alla mia operosità non sono sinceri, poiché mi chiedi con insistenza un quarto dramma!

Per mostrarti la mia buona volontà e la mia amicizia, io non vorrò mutare le condizioni. Ma ti chiedo a mia volta: «Quale beneficio ho io mai a legarmi per un quarto dramma, sacrificando fin d'ora la quarta parte del lucro, se il contratto si riduce a un semplice impegno intempestivo?».

Soltanto un versamento di denaro immediato può giustificare, davanti a me stesso e agli altri, il sacrificio. Tu lo devi comprendere senza sforzo.

– Ti ho telegrafato per proporti di discutere legalmente¹⁵⁶ la questione.

154 Dovrebbe trattarsi di una nuova promessa relativa alla composizione della commedia *Amaranta*.

155 Chàteau d'Yquem, qualità di vino bianco prodotto nel distretto di Bordeaux.

156 La minaccia di d'Annunzio, poi non concretizzata, è tuttavia un evidente segnale di

Ma, in fondo, si tratta di semplici 15000 lire. E ne hai già incassate circa 24000, e stai per incassarne un'altra diecina di mila. E sul principio dell'autunno avrai un altro dramma. Vuoi, se ti pesa, rinunciare al terzo impegno?

Eppure me ne domandi un quarto, e credo che non ne rifiuteresti un quinto...

Ma nella tua lettera è la sola parola che mi piace, in bocca d'uomini e di donne: «Fiat voluntas tua, ché questo è l'essenziale».

Tutto è dunque pel meglio nel migliore dei mondi teatrali.

Ti abbraccio. E sii laudato! Il tuo

Gabriele

LVIII

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Parigi, 8 marzo]¹⁵⁷ 1914

Mio caro Adolfo,

ti scrissi l'altrieri in proposito del terzo dramma. Ti riscrivo perché vedo che, per partire di qui, ho assolutamente bisogno delle 15000 lire che tu mi devi per aver diritto definitivo al terzo dramma.

Senza troppo insistere su la legittimità della mia richiesta, m'attendo da te questo servizio amichevole.¹⁵⁸ Ti sarà facile trovare la somma.

Potresti almeno mandarmi subito cinquemila lire e due effetti di cinquemila al 30 maggio e al 30 giugno. Ma penso che non debba esserti troppo gravoso – nella tua floridezza attuale – di farmi avere le 15000 intere. Del che – se bene esse sieno dovute – io ti sarei amichevolissimamente grato.

Confermo il manoscritto del secondo dramma – al più tardi – per la fine di settembre 1914.

Ti abbraccio,

Gabriele

come i rapporti tra i due si fossero incrinati irrimediabilmente: prova ne è l'interruzione dello scambio epistolare a partire dal luglio del 1914.

¹⁵⁷ Visto il riferimento alla richiesta della somma di anticipo per i diritti d'autore su Amara, formulata già nella lettera LVII del 6 marzo, e la precisazione autografa «Ti scrissi l'altrieri», si può collocare con certezza la presente all'8 marzo del 1914.

¹⁵⁸ Tutta la frase è sottolineata a matita, mentre la lettera è scritta a penna.

[Telegrafami per mia regola.]¹⁵⁹

[In caso d'imbarazzo (improbabile), troverai agevolmente un socio per un così fruttifero affare.]¹⁶⁰

LIX

6 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

[Parigi] 27 marzo 1914

Mio caro Adolfo,

scusami se rispondo tardi alla tua ultima lettera. Le due settimane d'immobilità forzata¹⁶¹ mi hanno messo addosso un umore così nero che ho interrotto ogni relazione col mondo, considerandomi nel vestibolo della Morte. Se per disgrazia fossi costretto da una malattia grave a un lungo riposo, credo che troncherei il fastidio col mio coltello da caccia. Ohibò!

Ora sto meglio, se bene costretto a camminare con una ginocchiera di pelle di cane (non fornita da alcuna delle compagnie che recitano Il Ferro).

Poiché mi hanno consentito amicamente a compire il nostro vecchio contratto del 20 maggio 1908, penso inutile e spiacevole ogni dimostrazione.

Ma tu non devi aver avuto il tempo di consultarlo. Esso dice: «È convenuto: che il primo lavoro etc. etc.

che il terzo apparterrà a Re Riccardi con ventimila lire di anticipo;

che il quarto...

che il quinto... sarà nelle medesime condizioni del quarto.

Per le modalità del contratto ci riferiamo a quello del 27 aprile 1906 etc.».¹⁶²

Firmato

G.dA

A.R.R.

Ora il contratto del 27 aprile dice:

«Alla firma del contratto il signor A.R.R. anticipa su i dividendi [sic] spettanti a G.d'A. (il 75%) la somma di lire diecimila...».

Ecco la modalità nettamente indicata – dalla lettera e dallo spirito –

159 Aggiunta in calce all'ultima carta dell'autografo.

160 Aggiunta sul margine sinistro della carta 1v. dell'autografo.

161 Sulla malattia al ginocchio di d'Annunzio cfr. Schisa 1914.

162 Notazione essenziale per ricostruire date e contenuti dei due contratti stipulati tra d'Annunzio e Re Riccardi.

che non lascia dubbio su la interpretazione. Infatti nel contratto 1908 non è indicata alcuna data per l'anticipazione di alcuno dei tre drammi. È detto semplicemente: «Ci riferiamo...».

Alla lettera, dovevano essermi versate 70000 lire il 20 maggio 1908. Ti scrivo questo perché mi sembra che tu non abbia compreso le mie ragioni. Ho mostrato le carte a uomini di legge,¹⁶³ candidamente, senza influire sul loro giudizio; e mi hanno risposto che questa è la sola interpretazione giusta.

Non ho dunque voluto esercitare una soperchieria ma un diritto da te concesso e oggi graziosamente riconosciuto.

Non dimenticare che mi hai promesso le ultime 10000 lire entro la Prima Decade di aprile, soggiungendo: «E su questo puoi contare». La doppia sottolineatura è tua. Ci conto, prima della Domenica delle Palme, se Dio ci aiuti.

Con la fine di questo mese si matura il primo trimestre. Nel contratto 1906 è detto «R.R. s'impegna di corrispondere trimestralmente all'autore, oltreché i conti dettagliatamente giustificativi della azienda, il 75% sul lordo etc.».

Questo rendimento dettagliato (che stile!) di conti è difficile a distanza, ché dovresti mandarmi – come fa la Società degli Autori – enormi pacchi di borderò e altre carte ingombranti.

Inoltre, spessissimo, m'è impossibile occuparmene, specialmente nei lunghi periodi di lavoro.

Ti propongo dunque un intermediario, amico mio che da tempo sbriga le mie faccende romane, e forse tuo amico – l'Avv. Alfredo Fabrizii¹⁶⁴ – al quale il buon Nicolai potrà rimettere i conti trimestralmente, fino alla fine dei secoli.

– Ho ricevuto il libro di Alfredo Baccelli,¹⁶⁵ che ringrazierò cordialmente, in memoria della nostra antichissima amicizia. Lo comincerò a leggere stasera, e poi ti scriverò in proposito. Ma, fin d'ora, rinunzio in ogni modo all'offerta, lieto di poterti rendere il servizio.

– Ho ricevuto anche il saldo finale del nostro conto pel «Più che l'Amore». Grazie.

= Da Chieti mi scrissero amici disinteressati. La prova della impossibilità sincera di sottoporsi al prezzo imposto è nella avvenuta rinunzia. Mi vien detto che anche in altre città la recita¹⁶⁶ non fu fatta per la medesima ragione. È bene? è male?

163 Cfr. lettera LVII del 6 marzo 1914.

164 Alfredo Fabrizii, avvocato di origine abruzzese e di tendenze politiche radicali.

165 Alfredo Baccelli (1863-1955), noto uomo politico e letterato.

166 D'Annunzio fa probabilmente riferimento alle repliche in altre città italiane del *Ferro*, previste ma non svolte per le esose richieste sui diritti d'autore formulate da Re Riccardi.

= Leggo con piacere nella tua lettera che mi spedirai le diecimila lire «ai primissimi di aprile». Mi renderai un servizio grande se me le manderai prima del 4.

– Ed eccoti i versi inediti del tuo amico.

Che altro?

Niente altro per oggi.

Il dottore viene a torturarmi. Ti abbraccio. Il tuo

Gabriele

LX

5 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, con data autografa.

Parigi, 6 Luglio 1914

Mio caro Adolfo,

sono stato a letto un'altra diecina di giorni, per un nuovo accidente occorsomi nel mio canile di Villacoublay!¹⁶⁷ La jettatuta è implacabile.

Mi levo oggi per la prima volta, e mi siedo alla mia tavola per rispondere alla tua del 15 giugno. Non mancai di premere sul buon Calmann-Lévy.¹⁶⁸ Ma il 'rapporto' dei suoi 'lettori' è stato – per ciò che riguarda l'interesse dell'opera di contro al pubblico francese – sfavorevolissimo. Egli è giunto fino a non accettare la mia lettera di prefazione, dicendomi che io non debbo per la prima volta in Francia coprire col mio nome un libro destinato sicuramente a non avere alcuna fortuna.

Soggiungo che per la prima volta ho trovato in Gaston Calmann, sempre cedevolissimo, una resistenza ostinata.¹⁶⁹

Non ti so dire il mio rammarico. Mantengo, naturalmente, la promessa fatta; e, se si riesce col Fauré¹⁷⁰ a trovare un altro editore (Farquelle, per

167 Vélizy-Villacoublay, comune di circa 20.000 abitanti situato a sud-ovest di Parigi.

168 Gaston Calmann-Lévy era l'editore delle opere in francese di d'Annunzio. Nelle lettere a lui inviate non c'è traccia dei tentativi del poeta di convincerlo a pubblicare *Le Chèvrefeuille* (il 2 aprile 1914 si faceva semmai riferimento all'edizione della *Pisanelle*, altro dramma non stampato da Calmann-Lévy), ma sono numerose le richieste di incontri personali per «vous parler de plusieurs choses importantes» (Moretti 2007, p. XXXIV).

169 È assai probabile che la resistenza dell'editore francese fosse dovuta in realtà alla vasta eco suscitata a Parigi dalla sospensione delle repliche de *Le Chèvrefeuille* e dall'aspra polemica pubblica che vide protagonisti d'Annunzio da una parte e Le Bargy, Herz e Coquelin - i secondi due proprietari del Théâtre de la Porte Saint-Martin – dall'altra, fatti che certo gettarono una luce fosca sul poeta pescarese al cospetto del pubblico francese.

170 Gabriel Fauré (1845-1924), compositore, pianista e organista francese.

esempio), do la prefazione. Credo, ad ogni modo, che nella resistenza del Calmann si debba cercare per causa l'obbligo, da parte di lui – nel caso ch'egli fosse per pubblicare il volume –, del compenso al traduttore. Spese per la traduzione, spese di stampa, e improbabilità di coprirle con la vendita libraria (Vedi Psicologia dell'Editore, capitolo III).

In questi giorni di forzato riposo e di benefico silenzio, ho spinto molto innanzi il lavoro preliminare per Amaranta. Troppe indiscrezioni già, e inesatte.

La Stabile del Manzoni¹⁷¹ chiede la priorità per Milano e per Torino. Almeno per Milano (dopo il successo fruttifero del Ferro) bisogna accordarla. Il Talli¹⁷² mi ha scritto per farmi considerare le difficoltà che si oppongono al viaggio di Maria Melato¹⁷³ nella Landa.

Credo convenga lasciare ogni trattativa e ogni intenzione nell'indefinito, sinché l'opera non sia compiuta. Mi accade spesso che, nel calore improvviso dell'esecuzione, il disegno mi si muti, pur nelle linee essenziali. Conviene dunque attendere.

A proposito del Ferro, hai tu autorizzato le rappresentazioni date dall'Aguglia¹⁷⁴ a New-York? Ho ricevuto di là parecchie lettere a proposito di quelle rappresentazioni calorose.

Ho veduto, pei giornali o per informazioni casuali, che Il Ferro ha fatto un largo giro e ha anche avuto fortunate riprese nelle grandi città. Stimo che il mio trimestre, chiuso il 30, sia abbastanza importante. Ti sarò grato se mi farai avere la somma che m'è dovuta – e i documenti giustificativi – non più tardi del 15 luglio. Quindici giorni devono bastare a fare i conti. Ti parlai, al momento della tua partenza, intorno al motivo che mi fa desiderare l'esattezza da parte tua. Grazie.

Arrivederci nella Landa fra un paio di mesi.

Ricordami a Guido.

Ti abbraccio. Il tuo

Gabriele

171 Si tratta della stessa compagnia che rappresentò con successo il *Ferro* a Milano nel gennaio del 1914.

172 Virgilio Talli (1858-1928), attore teatrale e direttore di varie compagnie.

173 Maria Melato (1885-1950), celebre e apprezzata attrice.

174 Mimì Aguglia (1884-1970), attrice teatrale siciliana, si trasferì in Canada e negli Stati Uniti nel secondo decennio del XX secolo.

LXI

Telegramma dattiloscritto, con timbro postale.¹⁷⁵

Gardone di Riviera, 19 dicembre 1921

IL TRADUTTORE DEL NOTTURNO ANDRE DODERET¹⁷⁶ EST ADATTISSIMO ALLA TRADUZIONE DELLA TRAGEDIA¹⁷⁷ STOP CREDO CONVEN-
DA [sic] TRATTARE NELLE CONDIZIONI ORDINARIE E AVVERTIRE LA
LA [sic] SOCIETE DES AUTEURS STOP IL SUCCESSO A ROMA E ALTIS-
SIMO SALUTI.

D'ANNUNZIO

[Adolfo Re Riccardi,
Grand Hotel, Paris]

LXII

1 c., su carta intestata «Rome, Grand-Hôtel», s.d.

Roma,¹⁷⁸ Martedì

Mio caro Adolfo,

son venuto verso le tre credendo di trovarti, ma tu eri già al combattimento.

Ho bisogno di parlarti. Ti prego di farmi sapere a che ora potrò vederti domattina. Son libero dalle nove e mezzo a mezzogiorno. E credo che dovrò partire nel pomeriggio.

A rivederci! Il tuo

Gabriele

175 Nell'Archivio Personale dannunziano della fondazione Il Vittoriale degli Italiani è invece custodita, con collocazione 28244, la minuta autografa del testo del telegramma, che poi sarebbe stato evidentemente spedito da un collaboratore dell'autore.

176 André Doderet, amico del poeta e traduttore ufficiale delle opere dannunziane in Francia. Ai primi di settembre del 1921 egli si era recato in visita a Gardone di Riviera, e nel dicembre di quell'anno doveva trovarsi ancora in Italia (cfr. lettera inviata il 13 dicembre 1921 da d'Annunzio a Guido Treves, pubblicata in Oliva 1999, p. 678).

177 Doderet aveva tradotto in francese tre tragedie di d'Annunzio: la *Fiaccola sotto il Moggio*, la *Nave* e la *Fedra*.

178 L'unico indizio disponibile per localizzare cronologicamente le tre lettere che seguono è l'uso della carta intestata del Grand Hôtel di Roma. L'impiego di quella stessa carta intestata per la missiva del 10 novembre 1906 (lettera XVI) appare tuttavia un riscontro troppo debole per poter presumere che le tre presenti siano state scritte in quello stesso periodo della fine del 1906.

LXIII

2 cc., su carta intestata «Rome, Grand-Hôtel», s.d.

Roma,

Caro Adolfo,
ho parlato tutto il giorno di affari. Sono nauseato.
Vado a lavarmi nella Pastorale di Beethoven.
Verrò da te domani. Ave.

Gabriele

LXIV

1 c., su carta intestata «Rome, Grand-Hôtel», s.d.

Roma,

Caro Adolfo,
torno ora dalla caccia; sono le sei. Son rimasto sei ore a cavallo; e abbiamo avuto quattro galoppi! Sono coperto di polvere. E ho bisogno di un bagno ristoratore.
Verrò da te domattina verso le undici.
Se l'ora ti scomoda, indicamene per telefono una del pomeriggio. Partirò la sera.
Una stretta di mano dal tuo

Gabriele

LXV

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

Firenze, –

Mio carissimo,
telefonami tu stesso l'ora in cui potremo vederci oggi (634, Origo¹⁷⁹ – via Masaccio 202) possibilmente presto. Rimango a casa per aspettare la telefonata.
A rivederci. Il tuo

Gabriele

¹⁷⁹ Clemente Origo (1885-1921), scultore amico di d'Annunzio. Diede ospitalità al poeta, assediato dai creditori, nella sua abitazione fiorentina tra il dicembre 1906 e il giugno 1907, periodo a cui risale certamente la presente; mancano tuttavia ulteriori indizi per localizzarla con maggiore precisione.

LXVI

1 c., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Firenze],

Caro Adolfo,
posso venire al Baglioni,¹⁸⁰ o altrove, tra le sei e mezzo e le sette?
Va bene?

Gabriele

LXVII

2 cc., su carta semplice, s.d.

[Parigi, 1913-14]

Mio caro,
puoi venire domattina all'Hôtel d'Jéna (Agaune)¹⁸¹ verso le undici?

Altrimenti, telefonami. Potrò trovarmi all'albergo anche alle quattro.
A rivederci. Il tuo

Gabriele

LXVIII

1 c., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice d'ulivo, s.d.

[Roma, 9 gennaio]¹⁸²

Caro Adolfo,

stasera pranzo fuori di casa, e oggi non ho un minuto libero!
Ti mando un lascia-passare per stasera. Ci vedremo in teatro. Il tuo

Gabriele

¹⁸⁰ Prestigioso hotel fiorentino.

¹⁸¹ Pierre Agaune è un nome fittizio che si attribuì d'Annunzio per evitare i creditori, che anche in terra di Francia lo perseguitavano non senza ragioni.

¹⁸² Luogo e data sono ricavabili dal «lascia-passare» che d'Annunzio allega alla lettera; l'assenza di un riferimento esplicito a un'opera teatrale in particolare non consente tuttavia di risalire all'anno di invio.

[Teatro Argentina
Via dei Barbieri
prego lasciar passare il Comm.re Re Riccardi
9 gennaio, Gabriele d'Annunzio]¹⁸³

LXIX

2 cc., su carta intestata «La Capponcina, Settignano di Desiderio, Firenze»,
s.d.

[Settignano] Mercoledì

Caro amico,

sono abbruttito da otto ore di lavoro ininterrotto. Stasera non scendo giù.
Ti ho telefonato, ma senza risposta.

Sarà bene che ci vediamo. Vuoi venire a colazione domani? In questo
caso ti manderò il cocchio.

Altrimenti, telefonami un appuntamento; e verrò. Il tuo

Gabriele d'Annunzio

LXX

2 cc., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice
d'ulivo, s.d.

Lunedì

Mio caro Adolfo,

finalmente! Verrò a cercarti fra le sette e le otto. Spero che potremo
pranzare insieme. In ogni caso, lasciami un rigo per dirmi dove potremmo
incontrarci e in quale ora.

A rivederci!

Gabriele

¹⁸³ In allegato alla breve lettera d'Annunzio inserisce un biglietto che funge proprio da lasciapassare per Re Riccardi.

LXXI

Telegramma dattiloscritto, s.d.¹⁸⁴

Firenze,

PREGOTI DIRMI SE SEI TORNATO E SE POSSO INVIARTI COSTI UNA LETTERA CHE MI PREME GRAZIE DELLA TUA AFFETTUOSA RICORDAMI A GUIDO.

GABRIEL

[COMM.RE RE RICCARDI.
VIA NAZIONALE 114, ROMA]

LXXII

1 c., su carta intestata «Paris, Grand Hôtel», s.d.¹⁸⁵

Parigi,¹⁸⁶

Adolfo Re Riccardi Paris.

C'est un bien grand honneur que la grande Sarah¹⁸⁷ veut encore me faire Stop. L'auteur de la Ville Morte¹⁸⁸ embrasse les mains royales dévotieusement. Stop.

Gabriele d'Annunzio

184 La parte superiore della minuta, dove solitamente è visibile il timbro postale, non si è conservata.

185 Nell'Archivio Personale dannunziano della fondazione Il Vittoriale degli Italiani è invece custodita, con collocazione 28243, la minuta autografa inviata da d'Annunzio a Re Riccardi con il medesimo testo, e recante l'intestazione «Adolfo Re-Riccardi Grand Hôtel. Paris».

186 La lettera, spedita dal Grand Hôtel di Parigi, reca la firma di d'Annunzio, anche se l'*incipit* evidenzia come essa sia stata scritta da Re Riccardi riportando il contenuto di un telegramma dell'autore.

187 Sarah Bernhardt (1844-1923), attrice drammatica e cinematografica francese.

188 La *Città Morta* è il dramma che inaugurò la carriera dannunziana di autore drammatico. Composto su spinta di Eleonora Duse, esso venne però rappresentato per la prima volta a Parigi, presso il Théâtre de la Renaissance, il 21 gennaio 1898 con protagonista la stessa Bernhardt, mentre la prima italiana ebbe luogo il 20 marzo 1901 presso il teatro Lirico di Milano, e venne affidata alla compagnia drammatica Duse-Zacconi.

LXXIII

Minuta autografa per telegramma, s.d.

Genova, –
Accetto in massima la proposta, compresa la percentuale richiesta. Stop.
Prego dirmi dove indirizzare mio segretario per trattative. Stop. Saluti.

D'Annunzio

[Adolfo Re-Riccardi.
Hôtel Bristol. Genova.]

LXXIV

Minuta autografa per telegramma, s.d.

Roma, –
Per la rappresentazione della *Figlia di Jorio*¹⁸⁹ offro i miei diritti d'autore
interamente ai miei compagni Mutilati di guerra. Stop.

Gabriele d'Annunzio mutilato di guerra¹⁹⁰

[Adolfo Re Riccardi
Via Tre Novembre, 114.
Roma.]

LXXV

1 c., su carta intestata recante il motto «Per non dormire» entro cornice
d'ulivo. Ricevuta di versamento.

Ho ricevuto dal Comm. Adolfo Re-Riccardi la somma di Lire 4333,33 in
conto sulla somma d'anticipazione stabilita nella convenzione del 20 mag-
gio 1908.

Arcachon, 18 Ottobre 1912+1

Gabriele d'Annunzio

¹⁸⁹ La *Figlia di Jorio*, tra i più noti e celebrati prodotti della scrittura drammatica dannunziana, è una tragedia in tre atti composta verso la fine del 1903 e rappresentata per la prima volta al teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904 dalla compagnia diretta da Talli.

¹⁹⁰ L'autore si attribuì questo appellativo a partire dall'impresa fiumana, rispetto alla quale la presente è certamente successiva.

LXXVI

Bozza di contratto autografa redatta probabilmente dallo stesso Re Riccardi o da Amedeo Nicolai.

È convenuto:

1°) che il primo lavoro che D'Annunzio scriverà e licenzierà alla scena dalla data d'oggi, appartiene per antico contratto al Poli;

2°) che il secondo lavoro che D'Annunzio licenzierà alla scena sarà in facoltà sua di cederlo a chi crederà;

3°) che il terzo sarà Amaranta e apparterrà a Re Riccardi con 20000 lire di anticipo;

4°) che il quarto lavoro con titolo da destinarsi apparterrà a Re Riccardi con 25 mila lire di anticipo;

5°) che il quinto lavoro sarà nelle medesime condizioni del quarto.

Per le modalità del contratto ci riferiamo al contratto in data...¹⁹¹ riguardante la tragedia Più che l'Amore.

LXXVII

Biglietto da visita di Re Riccardi.

Laisser passez Mr. Re-Riccardi

Gabriele d'Annunzio

Bibliografia

Anon. (1905). «*Amaranta*, il romanzo nuovo di D'Annunzio». *Il Corriere della Sera*, 8 ottobre.

Anon. (1906a). «*Il Più che l'Amore* di Gabriele d'Annunzio». *Il Secolo XIX*, 6 luglio.

Anon. (1906b). «*Sothorn-Marlowe Plans*». *The New York Times*, 5 September.

Antongini, Tom (1957a). *Quarant'anni con d'Annunzio*. Milano: A. Mondadori.

Antongini, Tom (1957b). *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*. Milano: A. Mondadori.

Bàrberi Squarotti, Giorgio (1989). «Il drammaturgo». In: Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara (a cura di) (1988). *D'Annunzio a*

191 27 aprile 1906.

- cinquant'anni dalla morte* = *Atti dell'110 convegno di studi dannunziani* (Pescara, 9-14 maggio 1988). S.l.: s.n.
- Borletti, Bianca (1954). «Premessa». In: d'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Barbara Leoni*. Pubblicato con una premessa da Bianca Borletti; con una nota di Pietro Paolo Trompeo. Firenze: Sansoni.
- Coletti, Vittorio (1993). *Storia dell'italiano letterario: Dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, Gabriele (1942). *Forse che sì forse che no*. [Gardone Riviera]: Il Vittoriale degli italiani.
- D'Annunzio, Gabriele (1964). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di E. Bianchetti. Milano: A. Mondadori.
- Di Carlo, Errico (a cura di) (2001). *D'Annunzio, Gabriele: Caro Pascal: Carteggio D'Annunzio - Masciantonio (1891-1922)*. Presentazione di Gianni Oliva. Casoli: Ianieri.
- Gatti, Guglielmo (1963). «Lettere sincere». *L'osservatore politico-letterario*, 3, pp. 69-70.
- Gibellini, Pietro (1985). «I pentimenti della Sera: Saggio di un commento alle correzioni di *Alcyone*». In: Id., *Logos e Mythos: Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki.
- Gibellini, Pietro (1988). «Prefazione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Lettere a Jouvence*. Prefazione di Pietro Gibellini; a cura di Elena Broseghini. Milano: Archinto.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Giorgini, Giovan Battista; Broglio Emilio (a cura di) (1870-1897). *Novo Vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. 4 voll. Firenze: Cellini.
- Giovanelli, Paola Daniela (a cura di) (1984). *La società teatrale in Italia fra Ottocento e Novecento*, vol. 3, *Documenti e appendice biografica*. Roma: Bulzoni.
- Fabris Grube, Alberta (1990). «La fortuna americana di D'Annunzio». In: Nerozzi Bellman, Patrizia (a cura di), *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana = Atti del convegno* (Pescara, 12-13 dicembre 1988). Chieti: Solfanelli.
- Isgrò, Giovanni (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Lopez, Guido (1959). «Le quattro prime del *Ferro* (lettere inedite di Marco Praga e di Adolfo Re Riccardi)». *Quaderni dannunziani*, 16-17, pp. 469-480.
- Mariano, Emilio (1968). «Le opere non compiute di Gabriele d'Annunzio». In: Id. (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1975). *La tradizione del Novecento: Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
- Migliorini, Bruno (1960). *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.

- Migliorini, Bruno (1990). *La lingua italiana del Novecento*. A cura di Massimo L. Fanfani; con un saggio introduttivo di Ghino Ghinassi. Firenze: Le Lettere.
- Migliorini, Bruno; Baldelli, Ignazio (1973). *Breve storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni.
- Moise, Giovanni (1878). *Grammatica della lingua italiana dedicata ai giovani studiosi*. Seconda edizione corretta e accresciuta. Firenze: Tipografia del Vocabolario.
- Morandi, Luigi; Cappuccini, Giulio (1897). *Grammatica italiana (regole ed esercizi): Per uso delle scuole ginnasiali, tecniche e normali*. Torino: Paravia.
- Moretti, Vito (2007). «Lettere inedite di d'Annunzio all'editore francese Calmann-Lévy». *Rassegna dannunziana*, 15 (51), pp. XXV-XLIV.
- Ojetti, Ugo (1957). *D'Annunzio: amico, maestro, soldato: 1894-1944*. Firenze: Sansoni.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Palmerio, Benigno (1938). *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*. Firenze: Vallecchi.
- Pascal, Pierre (éd.) (1947). *Le livre secret de Gabriele d'Annunzio et de Donatella Cross*. Sauvé de la destruction et commenté par Pierre Pascal. Padova: Edizioni letterarie Il Pellicano.
- Passerini, Giuseppe Lando (1913). *Il vocabolario della prosa dannunziana*. Firenze: Sansoni.
- Patota, Giuseppe (1990). *Sintassi e storia della lingua italiana: Tipologia delle frasi interrogative*. Presentazione di Luca Serianni. Roma: Bulzoni.
- Petrocchi, Policarpo (1899). *Vocabolario di pronunzia e ortografia della lingua italiana*. Milano: Vallardi.
- Pizzetti, Bruno (a cura di) (1980). *Ildebrando Pizzetti: Cronologia e bibliografia*. Parma: La Pilotta.
- Schisa, L. (1914). «La malattia di Gabriele d'Annunzio». *Il Giornale d'Italia*, 27 aprile 1914.
- Serianni, Luca (1990). *Il secondo Ottocento: Dall'Unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino.
- Serianni, Luca (2009). *La lingua poetica italiana: Grammatica e testi*. Roma: Carocci.
- Sogliuzzo, A. Richard (1973). «Notes for a history of the Italian-American theatre of New York». *Theatre Survey*, 14 (2), pp. 59-75.
- Sorge, Paola (1982). «La corrispondenza amorosa di Giorgio e Ippolita nel *Trionfo della Morte* e le lettere a Barbara Leoni». In: Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara (a cura di), *Trionfo della Morte = Atti del 30 Convegno Internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 22-24 aprile 1981). S.l., s.n., pp. 335-340.

- St. Cyr, Dyrce (1907a). «At home with Gabrielle d'Annunzio». *The New York Times*, February 10.
- St. Cyr, Dyrce (1907b). «No interference from Mr. D'Annunzio», *The New York Times*, February 27.
- Tommaseo, Nicolò; Bellini, Bernardo (1865). *Dizionario della lingua italiana: Con oltre 100000 giunte ai precedenti dizionari*. Nuovamente compilato dai signori Nicolò Tommaseo e cav. professore Bernardo Bellini; corredato di un discorso preliminare dello stesso Nicolò Tommaseo. Vol. 2.2. Torino: Dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice.
- Tommaseo, Nicolò; Bellini, Bernardo (1869). *Dizionario della lingua italiana: Con oltre 100000 giunte ai precedenti dizionari*. Nuovamente compilato dai signori Nicolò Tommaseo e cav. professore Bernardo Bellini; corredato di un discorso preliminare dello stesso Nicolò Tommaseo. Vol. 3.1. Torino: Dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice.
- Trabalza, Ciro; Allodoli Ettore (a cura di) (1934). *La grammatica degl'Italiani*. Firenze: Le Monnier.
- Valentini, Valentina (1992). *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.
- Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile: Le prime messe in scena di Gabriele d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Woodhouse, John (1989). «Gabriele d'Annunzio e la cultura anglosassone: La testimonianza del silenzio». In: Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara (a cura di), *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte* = Atti dell'110 convegno di studi dannunziani (Pescara, 9-14 maggio 1988). S.l.: s.n.

Memoria dannunziana dell'Abruzzo nella 'prigione dorata'

Giuseppe Papponetti

Abstract Abruzzo, d'Annunzio's native region, represents a constant element in the production of the Italian writer. A series of textual patterns reveals how much Abruzzo was present in d'Annunzio's existence and creativity. In *Maia*, the first book of the poems *Laudi*, the poet retrieves his native familial reality; in *Comento meditato a un discorso improvviso* («A considered commentary on a sudden speech») the regional identity (the *abruzzesità*) is contextualized in important details; in *Libro segreto* the native region is not just a landscape described with an impressionistic touch, but the centre of the author's emotions.

Cosa si può dire su d'Annunzio e l'Abruzzo che non sia stato già detto e ripetuto fino all'estenuazione? Eppure c'è innanzitutto da rilevare in quasi tutti i numerosi interventi al proposito che essi non sfuggano, inevitabilmente, ad un'ottica provinciale quasi di folklore regionalistico che, benché pullulante anche di preziosi riferimenti e interessanti dettagli, finisce per portare a risultati da considerare di fatto sterili e tradire il senso di quello che non fu un semplice rapporto formativo e di ricomparsa per 'barlumi', e invece, salvo poche occasionali eccezioni, una ineluttabile costante, necessaria sia a livello esistenziale che sul piano della ricchezza e del senso artisticamente creativo. E basteranno qui soltanto un paio di esempi.

Il primo è fornito dal libro d'esordio delle *Laudi*, *Maia*, o se si preferisce la *Laus vitae* nata essenzialmente dalla rimeditata esperienza del viaggio in Grecia («Verso l'Ellade santa») compiuto nel 1895 in compagnia di Georges Hérelle, Pasquale Masciantonio, Guido Boggiani, Edoardo Scarfoglio sul panfilo di quest'ultimo, *La Fantasia*. In vista di Itaca, la patria di Odisseo eroe per antonomasia nel contesto superomistico dell'opera, il levarsi di «un tacito fumo» in lontananza fa scattare d'immediato il recupero della realtà familiare abruzzese: le fidate sorelle, la madre devota, il padre sepolto nel cimitero di San Silvestro (cfr. Papponetti 1995). E non si tratta solo di un accidentale battito del cuore, bensì di una chiamata in causa più che evocativa, capace com'è di mettere a fuoco una patrimoniale urgenza interiore mai intermessa negli anni.

L'altro si affida alle pagine che rielaborano i diari che i medici stilarono della sua rianimazione e convalescenza dopo la caduta dalla finestra della

Sala della Musica nell'agosto del 1922 (Gibellini 1995b). Appunto nel *Comento meditato a un discorso improvviso* prorompe un'abruzzesità mai rimossa, e che qui si affida a nomi e situazioni elencati in dettaglio e di cui giova fornire almeno qualche campionatura:

Ci sono soldati della mia terra d'Abruzzo [...] Vogliono entrare? [...] Accompagnali al mio capezzale [...] Sei contadino di Guardiagrele? Mi porti la prima neve della Maiella? [...] o contadino d'Arischia, o agricoltore dell'Aquilano, se tu mi tocchi tu mi benedici [...].

Vedo il monte tremendo o vedo la montagna materna? La Maiella mi riprende e mi riserra e mi riallatta.

Ma il ruolo primario è come sempre ricoperto dalla madre, Luisa De Benedictis, per la quale d'Annunzio ebbe in ogni momento della sua vita una devozione straordinaria, mai però disgiunta dalla pari devozione per la terra e la sua gente natia:

Non temete, fratelli della mia terra. Non vi discostate dal mio letto dove omai non posso più se non rinascere o rimorire...

Sono alla foce del mio fiume, sono con mezzo corpo nel sabbione del mio fiume, e mia madre è là, accosciata, che pare vi prenda radice, che pare vi si abbàrbichi per sostenere tutta la sventura della sua gente e della sua contrada. I suoi occhi immobili sono senza risposta. La sua fronte china è remota come l'ultima neve della Maiella che sporge laggiù in forma di mamma [d'Annunzio 1966, pp. 533-534].

E ancora, in quello straordinario libro di prosa memoriale ignobilmente trascurato da critici e successivi lettori che è, anticipando per compartimenti giustapposti il *Segreto, Il libro ascetico della giovane Italia*, e fattivamente nella sezione più ampia e complessa del *Comento*, la palingenesi nella rinascita dalla morte viene affidata alla medesima figura -

Mia madre m'ha raccolto a piè della rupe tarpea; m'ha stagnato il sangue; m'ha inspirato nella gola il soffio; m'ha baciato le ferite; m'ha medicato.

E ora mi riscolpisce in un macigno della Maiella; nel sasso della mia montagna, nella pietra del mio eremo visitato dall'aquila [d'Annunzio 1966, p. 551]

- sì da fornire un costante *Leitmotiv* in progressiva regressione verso l'infanzia, riletta ora alla luce di ripensata e ben conscia esperienza di sé, dei propri atti, delle cose del mondo attraversato e vissuto sotto il segno dell'arte inimitabile quasi da subito presentita:

Già verso quel tempo ero abitato da un'anima musicale che pareva simile a una di quelle canzoni della terra d'Abruzzi non più cantate dai cori campestri ma ridivenute sotterranee come le polle o disperse nei venti del mare e del monte. E da un vecchio libro d'immagini mi risaliva negli occhi la figura d'Orfeo seduto tra due alberi, con la cetra su la sinistra coscia, circondato dalle belve mansuete. E il fluente della mia Pescara già era nel mio sogno puerile un declivio di deità che s'affrettasse ad abbandonare la costrizione delle due rive per confondersi nell'infinita deità del mare e del mondo.

Mia madre mi conduceva per mano, e a ogni passo ella aumentava la mia vita con la sua vita e con la vita di tutte le cose ordinate sul nostro cammino.

Camminavamo lungo la riva destra della Pescara... [d'Annunzio 1966, p. 729].

Alla luce di tutto questo, va da sé come d'Annunzio, insieme alla memoria dei propri soldati-commilitoni (i «lupi»), non aveva tardato a sentire il soggiorno al Vittoriale in omologazione via via consonante ad una sorta di estremo ritorno alla terra d'origine, come già gli era riuscito in precedenza, negli anni del soggiorno toscano, di cui pure ci dà prova quanto ne scrive in una *Favilla*:

Il mio cuore sente che la Pescara confluisce nell'Arno, come il Solano, come l'Archiano. E il mio cuore sente che la Maiella s'arrotonda sopra la Verna, come a beare e indicare il petto materno che mi deve nutrire [...].

Mi cerco e mi ricerco in questo Casentino di passione e di preghiera, come già mi cercai e ricercai nel suolo aspro dove nacqui e nel dolore di colei che mi portò. Se nato non fossi nella terra d'Abruzzi, vorrei esser nato qui, nella terra della Verna e di Michelagnolo. Qui, più che altrove, posso io irrobustire la mia pertinace salvatichezza nativa e nel tempo medesimo spiritualizzare fino all'apice della grazia ogni mio istinto selvaggio [d'Annunzio 1968, pp. 168 e 162].

Non meraviglierà, dunque, se appena cinque anni dopo la stesura del *Comento* l'intenzione maturata da d'Annunzio con Forzano di dar nuova vita a quell'idea del «teatro mediterraneo», alla maniera degli antichi Ateniesi, che non gli era riuscita per vari motivi con la Duse lo portasse ad accogliere il suggerimento di una rappresentazione della *Figlia di Iorio*, in cui consisteva per antonomasia il canto supremo dell'«antica gente», come quella che meglio si adattava alla bellezza dello scenario naturale (cfr., in dettaglio, Cappellini 1995, pp. C-CI); e valga qui, ad attestarne l'esito e il successo, la testimonianza di Renato Simoni: «Nulla poté interrompere la suggestione che era mesta e perfetta. La rappresentazione

non era chiusa in una cornice, divisa da noi dalla riga lucida della ribalta. Era dovunque, nella realtà vasta e accorata della sera, in tutta la folla, in quella bella finzione e in quella degli spettatori. Il teatro era abolito. I suoi limiti erano stati superati» (1927).

Quanti hanno avuto modo in diverse circostanze di occuparsi dell'Abruzzo ancora nel *Segreto* hanno finito anche qui per coglierne solo schegge occasionali, emergenze più o meno vistose in cui si coagulava oggettivamente un subitaneo improvviso affidato con estrema mobilità ai vari piani temporali, quasi a rinnovare un'insorgenza della memoria, chiamato spesso, nel soggiorno del Vittoriale, a fungere da cura omeopatica di piccole angustie, di un tedio esistenziale che insisteva a rinnovarsi quasi quotidianamente, alimentando nell'ormai Vate nazionale quella narcisistica idea della morte per suicidio in cui sarebbe pure consistita l'ultima sua *trouvaille* letteraria. A meglio vedere, c'è nelle «quattrocento pagine» selezionate per l'uscita a stampa, e nelle molte altre che d'Annunzio lasciò fuori del libro riducendole a nient'altro che imponente coacervo di trucioli residui della sua espertissima attività officinale (Gibellini 1995a, p. CV), un ordito sotteso a cimosa di una tramatura lontana e continuativa che ha, in tutto il corso della vita dell'artista, smagliature solo apparenti e pedale invece pressoché continuo di materia regionale (cfr. spec. Papponetti 1996).

E dunque, per il *Segreto* non va mai dimenticata la definizione d'autore, «un pugno delle mie ceneri» (Gibellini 1995a, p. 5), in cui residua il consistere di una segmentazione non causale dell'intreccio delle molte vite celate cui si accenna nel proemio alla *Vita di Cola di Rienzo* (Gibellini 1999, p. 10), prima di accettare la chiave esegetica che lo vuole «intuizione di un modo di biografia (di racconto) non per coerente costruzione narrativa, bensì per lampi e accenni» (De Michelis 1988, p. 374). Sicché la memoria che si accende d'immediato e inaspettata, percorrendo l'arco compiuto di un'intera esistenza - quella dell'infante che portava al collo dentro un breve, secondo un'antica formula superstiziosa e devozionale, i resti del cordone ombelicale che aveva rischiato di soffocarlo, e quella dell'eroe del Veliki e del Faiti che con la morte si sarebbe abituato a convivere in quei frangenti di guerra - va colta per insiemati tematici trapuntati di accensioni ora improvvise, ora intermittenti se non addirittura diffuse.

È così che la personalissima *Via Crucis* abilmente impostata a fine agiografico prende il via sull'abbrivio del motivo delle rondini destinato poi a ritornare e perciò apparso ad uno dei primi recensori del volume come «l'impalpabile trama di tutto il libro» (De Robertis 1940, p. 9), per quanto già enunciato in abbozzo nella giovanile novella *Ad altare Dei* (Scrivano 1980, pp. 107-114), e ripreso tardivamente nelle *Faville*, descrivendo la strage di nidi ad opera del fattore di casa Rafaele Camplone in una sintonia angosciante in cui la madre pietosa pone riparo consolatorio alla voglia di morire del fanciullo sgomento (d'Annunzio 1968, pp. 280-282).

Ben diversamente e con registri più ricchi, d'Annunzio recupera l'episodio in chiave di personale protagonismo infantile, con una descrizione che si apre al mondo familiare, coinvolto coralmemente nella vicenda del ragazzo proteso pericolosamente a salvare gli ultimi nidi:

E sopraggiunse allora mio padre, il violento, l'irrefrenabile. l'ansito del gran torace poteva più d'ogni grido. aveva la bocca tumida di rimproccio. il primo suo impeto era di percuotere. il suo amore e il suo terrore si atteggiavano al castigo.

La sua donna mi serrava al petto esausto, fisa guardandolo, fisa e muta. [...]

Davanti a quello sguardo il mio padre vacillò, piombò in ginocchio, scoppiò in singhiozzi. [...]

Eravamo tre creature e una creatura sola, come nell'attimo remoto della creazione [...] [Gibellini 1995a, pp. 14-15].

È questa la messa a fuoco forse più sincera di un rapporto fra padre e figlio che non fu mai facile, ed ebbe comunque fra molte incomprensioni un sigillo poeticamente onorevole già nei celebri versi di *Maia* (879-882), risolvendosi comunque, di lì a seguire, a favore della figura materna.¹ Infatti, altre pagine dell'ultimo d'Annunzio, pur guardando al padre sull'onda del ricordo protettivo soprattutto all'epoca del Cicognini,² vengono a ribadire i termini dell'antico e insanabile distacco, di una scelta altrimenti identificativa e con lui non consonante quale fu invece quella con l'altro «consanguineo», quale era stata per tempo chiamata a rivivere nel personaggio di Demetrio Aurispa, cioè lo zio Demetrio morto suicida:

Il mio zio diletto, quello medesimo nomato Demetrio nel «Trionfo della Morte», soleva al tramonto condurmi verso la foce della Pescara e poi a destra verso il lido dell'Adriatico. [...] m'insegnava a riconoscere la fase lunare della curvatura della falce che il pugno del mietitore celeste volgeva e rivolgeva per tagliare il vento azzurro o la lanugine della nube pùbere. sapeva dare per me una subitanea novità ai più antichi detti della nostra gente pensosa, ai più usuali adagi del nostro popolo paziente [Gibellini 1995a, pp. 250-251].

E pure singolare risulta essere, nel tardo d'Annunzio, fra le molte nostalgie dei momenti dell'infanzia, il motivo della fame del «lupo della Maiella», specialmente dopo estenuanti amplessi notturni; la fame che torna

1 Cfr. le pagine memorabili del *Notturmo*, in d'Annunzio 1966, pp. 266-269.

2 Cfr. Gibellini 1995a, pp. 26-31, e *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in d'Annunzio 1968, pp. 431-435.

dalla più lontana pubertà, soddisfatta a volte con un parrozzetto oppure con le «pizzelles» farcite con marmellata d'arancia d'Abruzzo (Andreoli 1990, pp. 65, 100, 103). C'è però dell'altro, nel *Segreto*, che va molto al di là dell'impressionismo di certi passaggi tesi a ribadire un'abruzzesità connaturata fino in fondo alle vicende d'ogni momento, quasi come co-razza -

Porto la terra d'Abruzzi, porto il limo della mia foce alle suola delle mie scarpe, al tacco de' miei stivali. [...] ed è come il peso d'un pezzo d'armatura. dell'acciaio difensivo. suo se pondere firmat [Gibellini 1995a, p. 222].

- ed è una superba coscienza di artefice maturata nel tempo e nell'esperienza scrittoria del «capolavorare»:

Ora che so infine qual sia l'essenza dell'arte, ora ch'io posseggo la compiuta maestria, ora che dopo cinquanta libri ho appreso come debba esser fatto il libro, ora non ho se non il vespro di domani per esprimermi intiero, non ho se non il vespro di domani per cantare il novo mio «Canto novo», e per illudermi d'esser lieto [Gibellini 1995a, p. 234].

Disperatamente chino su la mia pagina, ecco che nel mio crepuscolo di sotto alle mie palpebre quasi lacrimanti rivedo certe vele del mio Adriatico alla foce della mia Pescara, senza vento, senza gonfiezza gioiosa, d'un colore e d'un valore ineffabili, ove il nero l'arancione il giallo di zafferano il rosso di robbia entravano in una estasi miracolosa, prima di estinguersi [Gibellini 1995a, p. 65].

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (1990). *D'Annunzio, Gabriele: Di me a me stesso*. Milano: A. Mondadori.
- Cappellini, Milva Maria (1995). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *La figlia di Iorio*. a cura di Milva Maria Cappellini. Milano: A. Mondadori, pp. V-CCXI.
- D'Annunzio, Gabriele (1966). *Prose di ricerca*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1968). *Prose di ricerca*, vol. 2. Milano: A. Mondadori.
- De Michelis, Eurialo (1988). *Guida a d'Annunzio*. Torino: Meynier.
- De Robertis, Giuseppe (1940). *Scrittori del Novecento*. Firenze: Le Monnier.

- Gibellini, Pietro (a cura di) (1995a). *D'Annunzio, Gabriele: Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1995b). *D'Annunzio, Gabriele: Siamo spiriti azzurri e stelle: Diario inedito (17-27 agosto 1922)*. Firenze: Giunti.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: La Vita di Cola di Rienzo*. note di Maria Pertile. Milano: A. Mondadori.
- Papponetti, Giuseppe (1995). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Maia*. A cura di Giuseppe Papponetti. Pescara: Ediards.
- Papponetti, Giuseppe (1996). «L'Abruzzo nell'opera poetica, narrativa e teatrale di Gabriele d'Annunzio». In: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 1, *L'Abruzzo, Roma e l'Italia meridionale*. Pescara: Ediards, pp. 63-90.
- Scrivano, Riccardo (a cura di) (1980). *D'Annunzio, Gabriele: Il libro delle Vergini*. Milano: A. Mondadori.
- Simoni, Renato (1927). «*La Figlia di Iorio al Vittoriale*». *Corriere della Sera*, 12 settembre.

D'Annunzio e due opere di Astolfo de Maria al Vittoriale

Giuseppina Dal Canton

Abstract At the Vittoriale degli Italiani, in the so-called «Leda's room», Gabriele d'Annunzio's own bedroom, there are two works by painter Astolfo de Maria, the *Dogaressa* (i.e. the «wife of the doge») and an *Erotic allegory*. D'Annunzio always refused to part with the former; and he was personally involved in the peculiar framing of the second, a *tableau de chevet* since it was placed at the head of his bed. Several theories have been put forward as regards the possible sources for the subjects of the two apparently unrelated paintings, but d'Annunzio's play *Sogno d'un tramonto d'autunno* («An autumn sunset dream») is the only one source that can be identified for both. The close connection between the literary work and the two paintings, and the meaning these must have had for d'Annunzio explain the role these pictures had as *objects d'affection* and the peculiar place they held in the poet's bedroom since the first arrangement of the rooms of the Vittoriale.

Al Vittoriale, nella stanza della Leda, la camera da letto di d'Annunzio, i quadri alla parete sono straordinariamente interessanti.¹ Uno, in particolare, attira l'attenzione del visitatore per il soggetto, lo stile e la tecnica elaboratissima: è il ritratto di una donna anziana intitolato *Dogaressa* (fig. 3), opera di Astolfo de Maria, figlio del più celebre Mario de Maria o Marius Pictor o «Mario delle lune», secondo l'appellativo creato per lui dal Vate, che non risparmiava epiteti anche ad Astolfo, definito «il bizzarro Astolfo»² o anche, con una chiara allusione al personaggio ariosteo, «Astolfo sulla luna».

Gli altri due «*tableaux de chevet*, nel senso della collocazione, ma forse anche della predilezione» del poeta (Tommasi 1991, pp. 363-364), sono un'*Allegoria erotica*³ dello stesso Astolfo e *Il pomeriggio d'un fauno (Sinfonia)*⁴ di Marius Pictor, quadro, quest'ultimo, che cronologicamen-

1 Il presente saggio riprende con varianti Dal Canton 2006.

2 In una lettera al pittore Guido Cadorin del 23 maggio 1922 (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Personale del Vittoriale degli Italiani, Cadorin Guido, c.n. 28954).

3 Mario De Maria, *Allegoria erotica*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1917.

4 Marius Pictor, *Il pomeriggio d'un fauno (Sinfonia)*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1909. Il titolo e il soggetto richiamano con tutta evidenza tanto il poemetto di Mallarmé quanto il celebre *Prélude* di Debussy.



Fig. 1. Astolfo de Maria, *Dogaressa*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, ca. 1917-1919.

te precede gli altri sia per datazione (eseguito nel 1909, fu esposto alla Biennale veneziana di quello stesso anno) sia per acquisizione da parte di d'Annunzio, il quale – è stato supposto (Tommasi 1991, p. 364) – dovette entrarne in possesso nel 1915. Tutti e tre i dipinti, comunque, attorno al 1925 erano ormai praticamente nella collocazione attuale,⁵ come testimonia una fotografia Giacomelli già presso la collezione Adele Macchi de Maria e ora presso la Fondazione di Venezia (l'ambiente, come si può vedere [fig. 1], non ha ancora l'aspetto di quel sontuoso *pastiche* [fig. 2] che contraddistingue le stanze del Vittoriale e che Praz ben lumeggia nel saggio dedicato a «d'Annunzio arredatore» [1972]).

Si è accennato alla particolarità tecnica e stilistica della *Dogaressa*. Occorre infatti precisare che l'opera combina insieme tecniche diverse quali la matita, la china, la tempera, il guazzo (cioè la tempera diluita con effetti di trasparenza simili all'acquarello), la porporina, la pastiglia e perfino pezzetti di vetro; il tutto su carta incollata su cartone. Quanto allo stile, sia-

⁵ Il solo dipinto della *Dogaressa* fu successivamente spostato un po' più a destra per far posto alla ricca serie di piatti appesi alla stessa parete.



Fig. 2. Particolare della stanza della Leda quale appariva nel 1925 ca., Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.



Fig. 3. Particolare della stanza della Leda quale appare oggi, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.



Fig. 4. Lazzaro Bastiani, *Ritratto di Francesco Foscari*, Venezia, Museo Correr.

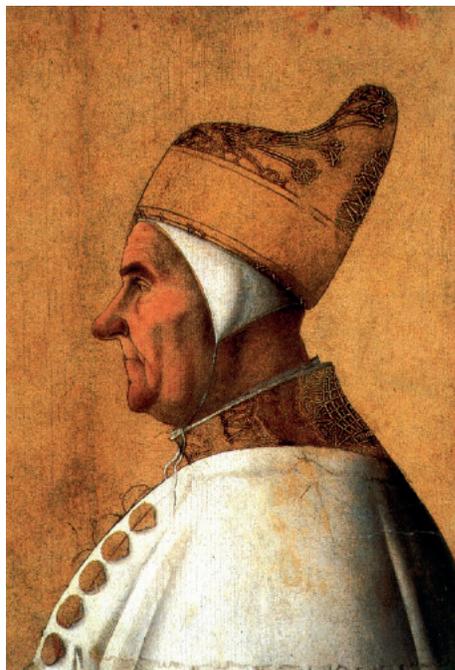


Fig. 5. Gentile Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Venezia, Museo Correr.

mo di fronte a un ritratto realizzato con uno spinto realismo, ma al tempo stesso inteso a citare il passato e in particolare modelli quattrocenteschi, con un risultato che doveva incontrare pienamente il gusto di d'Annunzio: l'impostazione di profilo e l'analisi accurata dei tratti del volto dell'effigiata richiamano infatti certi ritratti di profilo di dogi (Dal Canton 1996, p. 83) come il *Ritratto di Francesco Foscari* (fig. 4) di Lazzaro Bastiani, il *Ritratto del doge Giovanni Mocenigo* (fig. 5) di Gentile Bellini, il *Ritratto del doge Leonardo Loredan* di Giovanni Bellini,⁶ mentre il paesaggio sullo sfondo risulta ripreso puntualmente dal paesaggio dirupato dell'incisione di Albrecht Dürer *Il mostro marino* (fig. 6 - cfr. Dal Canton 1996, p. 84). L'iperrealismo di Astolfo, devoto ad una minuziosità oltranzista nella resa dei particolari, sacerdote del «reale più reale», trapassa qui nel suo contrario, fa convivere il presente (la concretezza della modella dal volto solcato da rughe profonde, la tempia segnata da vene azzurrognole, il labbro superiore sovrastato dalla peluria) con un passato ormai così lontano da vestire il personaggio in maniera poco attendibile (basti vedere lo stile

6 Giovanni Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Londra, National Gallery, 1501.



Fig. 6. Albrecht Dürer, *Il mostro marino*, part., ca. 1498.

indefinibile del corpetto scuro), sfidando fino al limite estremo la nozione di segno iconico.

Il giovane pittore, dal settembre 1915 sino alla fine del conflitto mondiale aggregato allo Stato Maggiore della Terza armata e precisamente al seguito di d'Annunzio come motociclista e disegnatore, menziona il dipinto in due lettere al poeta soldato, ora presso l'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani. Pur non recando la data d'invio, una delle due lettere, spedita da Venezia (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), contiene alcune frasi che permettono di datare il dipinto:

Ha ricevuto la vecchia? Le piace? Vi sarebbero 2 o 3 giorni di lavoro sulle pieghe che non sono ancora finite. Ho in mente di fare due lavori decorativi: La resistenza del Piave e la vittoria; ho già fatto diversi schizzi ed ora aspetto i cartoni per incominciare.

Poiché Astolfo menziona esplicitamente, come fatti già compiuti, la resistenza italiana sulla linea del Piave e la vittoria (4 novembre 1918) e poiché, d'altra parte, l'opera - evidentemente appena terminata anche se mancante, secondo il suo autore, di alcune rifiniture - era stata fatta pervenire al

«comandante» qualche giorno o tutt'al più qualche settimana prima della lettera in questione, si deduce che con ogni probabilità il pittore si dedicò alla realizzazione della *Dogaressa* in un arco di tempo non molto lontano dai fatti menzionati nel suo scritto (quest'ultimo potrebbe risalire alla fine del '18 o ai primi mesi del '19 considerando fra l'altro che tutte le lettere datate di Astolfo de Maria a d'Annunzio, conservate al Vittoriale, sono del 1918). In base sia agli indizi contenuti nel passo della lettera sopra riportata sia ai dati stilistici e tenuto conto anche della laboriosità dell'opera in relazione al tempo a disposizione dell'artista per dipingere durante la guerra, si potrebbe fissare l'esecuzione del dipinto tra la fine del 1917 e i primi mesi del 1919 (Dal Canton 1996, pp. 83-84). Nonostante le incombenze militari, Astolfo poté eseguire l'opera nello stesso *atelier* della Casa dei Tre Oci a Venezia, giacché, da quanto si ricava dai carteggi del Vittoriale, essendo di stanza a Venezia, aveva modo di sostare a casa sua, alla Giudecca. Quanto al termine *ante quem* per il compimento del lavoro, esso va sicuramente fissato al giugno 1919, come peraltro indicato da Tommasi (1991, p. 363). Infatti, in una lettera inviata a d'Annunzio il 30 giugno 1919 (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), la madre di Astolfo, Emilia Voight, nel suo italiano non sempre corretto, prega il poeta di voler restituire l'opera, avvalendosi di questi argomenti:

Astolfo fece per me il dipinto, la cosiddetta [*sic*] Dogaressa. Me lo portò a Firenze, poi per fare qualche mutamento, consigliatoli [*sic*] dal padre, lo riportò [*sic*] a Venezia. So che lo fece vedere a Lei nella casetta rossa e per la sua eccessiva timidità non ebbe il coraggio di chiedere a Lei il permesso di ritirarlo. Siccome è il primo lavoro di Astolfo in casa nostra, mi è tanto caro se io potessi ritirarlo, se nulla avrà di contrario. Le sarei assai riconoscente.

Sicuramente collegabile a questa richiesta di Emilia e forse ad essa di poco anteriore è l'altra lettera non datata di Astolfo (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), in cui si legge:

Gentile Comandante, La Signora Slinger mi ha scritto offrendomi 1500 f della vecchia dipinta da me. Ora Lei dovrebbe essere sì [*sic*] gentile di imprestarmi il quadro per una ventina di giorni acciocché io possa farne una copia.

È anzi ipotizzabile che, essendo stata ignorata da d'Annunzio la richiesta del suo «soldataccio pittore» (così talora Astolfo si firma nelle lettere al poeta), la madre abbia deciso di intervenire personalmente presso il Vate, mettendo in atto lo stratagemma del valore affettivo del quadro. Fatto sta che d'Annunzio non si separò mai dall'opera, alla quale evidentemente doveva tenere in maniera particolare.



Fig. 7. Vittorio Zecchin, *La dogaresa*, collezione privata, 1913.

Per l'impostazione complessiva e per l'accuratissimo studio delle rughe del personaggio, Tommasi (1991, p. 367) mette in relazione il ritratto con *La vecchia* di Giorgione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e lo collega pure al *Fuoco* di d'Annunzio (p. 367, nota 20) dove, come si ricorderà, Foscarina, la grande «attrice tragica» dietro la quale è adombrata Eleonora Duse, si sofferma pensosa davanti al quadro allora attribuito a Francesco Torbido. Tale collegamento al romanzo dannunziano sembra avvalorabile in quanto in entrambe le lettere di Astolfo sopra riportate il pittore definisce il soggetto del suo dipinto «la vecchia».

Tommasi (p. 367, nota 20) ipotizza inoltre una derivazione del soggetto di de Maria dall'opera dipinta nel 1913 dal muranese Vittorio Zecchin, che

reca lo stesso titolo (fig. 7), ma è stilisticamente e tecnicamente molto diversa (tempera e oro su vetro). Va tuttavia rilevato che Zecchin, nello stesso 1913, aveva anche dipinto su tela una klimtiana *Nascita di Venere* (collezione privata) usando, oltre alla tempera, l'oro e la pastiglia, come non manca di fare appunto, nell'opera in esame, Astolfo de Maria.

È stata poi ipotizzata una derivazione del soggetto di de Maria dal libro *La Dogaressa di Venezia* di Pompeo Molmenti, amico di Marius Pictor (Dal Canton 1996, p. 84), ma vale invece la pena di chiedersi se esista un'opera dannunziana che abbia attinenza con una vecchia dogaressa. In effetti un'opera teatrale, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, edita nel 1898, ma rappresentata nel 1905, ha come principale protagonista una dogaressa avanti negli anni. Il «poema tragico» si svolge nel «dominio di un patrizio veneto, su la riva della Brenta, lasciato in eredità da uno degli ultimi Dogi alla Serenissima Vedova che quivi dimora come un'esule» (d'Annunzio 1939, p. 51). Curiosa è l'architettura della villa, un'ala della quale è caratterizzata da «una torre rotonda, che racchiude la scala - simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina - ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira» (p. 51) e dalla cui loggia di coronamento si possono scorgere il vastissimo giardino sottostante, il fiume e tutta la campagna intorno. È, come suggerisce il titolo del dramma, l'ora del tramonto e l'autunno fa trascolorare le foglie, sfiorire i fiori, «strafare» i frutti (fra i quali le simboliche melegrane tanto care al poeta) di quel giardino simile a un «pesante corpo [...] inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s'inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore della sua bellezza caduca» (p. 51). La protagonista, la Gradeniga, è, come si è appena riferito, la vedova di uno degli ultimi dogi, ma sappiamo che l'ultimo doge Gradenigo visse nel XIV secolo e che nessuno dei tre ultimi dogi sposò una Gradenigo. Guido Davico Bonino fa presente che il richiamo ad Antonio Vivaldi, «il Prete Rosso, quello che fu musico alla corte dell'Elettore», che compone «villanelle e madrigali» per l'avversaria della Gradeniga, permette di datare l'azione nel decennio compreso fra il 1725 e il 1735, concludendo giustamente che però «d'Annunzio non voleva che i suoi drammi fossero troppo storicizzati» amando «a suo modo una certa indeterminatezza» (Davico Bonino 1991, p. 223), così come - aggiungiamo noi - de Maria non appare filologicamente corretto nel dipingere l'abbigliamento della sua dogaressa.

Al centro della tragedia è l'amore della donna matura per un giovane amante, che l'ha abbandonata per Pantèa, la bella «meretrice». La dogaressa Gradeniga si tormenta per il disfacimento del proprio corpo, per le rughe del proprio collo, si sente ardere «fin dentro le ossa» e gode quasi masochisticamente della propria disperazione. Rievoca l'amato «fanciullo timido e taciturno», che aveva «terrore» del suo desiderio e i cui «fianchi palpitavano come quelli del levriere dopo la corsa» (d'Annunzio 1939, p. 57), ma rievoca anche il marito, al quale ha procurato la morte mediante

una fattura della maga schiavona («... E il vecchio si faceva ogni giorno più scarno e più bianco e più fievole [...]. Quando spirò, sul seggio, egli era come una reliquia in una custodia d'oro», p. 58).

Pantèa svolge la sua azione di seduttrice fuori della scena: non la vediamo, ma la sfrontata fanciulla si materializza davanti a noi attraverso le parole delle ancelle-spie della dogaressa incaricate di riferirle momento per momento ciò che avviene sul Bucintoro che avanza lungo il Brenta. Su quella superba imbarcazione Pantèa danza davanti al suo amante e a tutti i convenuti, sopra una tavola imbandita, «tra i vetri, senza rompere una coppa», conturbante, a «piedi nudi con due alette applicate alle caviglie, fatte di perle e di balaschi» (d'Annunzio 1939, p. 64). La danza lasciva, che culmina in un bacio sulla bocca all'amato e nel denudamento, ricorda quella di Salomè nelle celebri pagine di *À rebours* di Huysmans, laddove lo scrittore descrive le due versioni del celebre dipinto di Gustave Moreau possedute da Des Esseintes, cioè *Salomé dansant devant Hérode*⁷ (olio) e soprattutto *L'Apparition*⁸ (acquarello), e rinvia inoltre alla discinta Salomè disegnata da Beardsley per illustrare l'omonimo dramma di Oscar Wilde.

Il resto dell'intreccio e la conclusione del dramma dannunziano sono noti: la dogaressa fa compiere alla maga schiavona una fattura ai danni di Pantèa, che muore bruciata tra le vampe del Bucintoro in fiamme assieme all'amante, e si chiude con la visione tragica del «volto livido e disperato» della Gradeniga, illuminato dal «riverbero sanguigno» del fuoco (d'Annunzio 1939, p. 90).

Poiché il personaggio della Gradeniga sembra aver ispirato ad Astolfo de Maria il ritratto dell'anziana dogaressa, è legittimo chiedersi se il personaggio beardsleiano di Pantèa trovi qualche analogia in qualche altra opera del pittore. Senza andar lontano, basterà volgere lo sguardo all'altro *tableau de chevet* della camera da letto di d'Annunzio: *l'Allegoria erotica* (1917 - fig. 8), una tecnica mista (tempera, acquerello, china e argento) su carta racchiusa tra due lastre di vetro ed elegantemente incorniciata (d'Annunzio ne curò personalmente la particolare incorniciatura, come attesta una lettera spedita dal poeta a Dante Bravo, titolare della Bottega d'Arte di Brescia, in data 31 luglio 1924).⁹ Anche il soggetto di questa «bizzarria» (così il poeta si riferisce all'opera nella lettera a Bravo) appare difficilmente definibile. Già la Tommasi, che pur non si sbilancia nell'identificazione di un preciso soggetto, segnala una parentela fra il personaggio femminile al centro della composizione e la Pantèa del *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1991, p. 368).

7 Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1876.

8 Gustave Moreau, *L'Apparition*, Parigi, Musée d'Orsay, 1876.

9 Archivio Personale del Vittoriale degli Italiani, Bravo Dante, c. n. 31529.



Fig. 8. Astolfo de Maria, *Allegoria erotica*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1917.

Curioso è il nudo femminile, con corona regale e perfino con una specie di aureola, la spalla sinistra appena coperta da un manto rosso decorato da elementi a rilievo a forma di roselline compatte, calze nere, un frutto – forse una melagrana piuttosto che una mela – in una mano, un fallo nell'altra. Come già rilevato dalla stessa Tommasi (1991, p. 368), esso richiama da vicino l'immagine di Salomè quale appare nella tavola intitolata *La danza del ventre* (fig. 9), facente parte delle illustrazioni di Beardsley per la prima edizione inglese della *Salomé* di Wilde (1894): uguale è la posa del corpo sinuoso, quasi uguale il corpetto decorato. Altre citazioni da Beardsley sono i due putti che reggono la candela, tratti dalla tavola *Gli occhi di Erode* (fig. 10) della stessa serie (già segnalati come *d'après*



Fig. 9. Aubrey Beardsley, *La danza del ventre*, in Wilde 1894.



Fig. 10. Aubrey Beardsley, *Gli occhi di Erode*, in Wilde 1894.

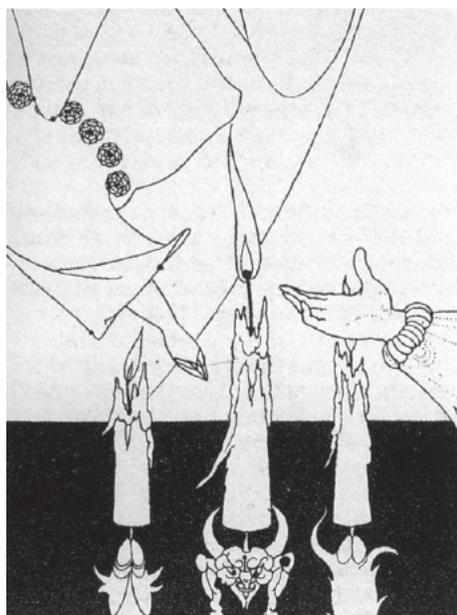


Fig. 11. Aubrey Beardsley, *L'ingresso di Erode*, part., in Wilde 1894.

dalla Tommasi), ma anche la candela, che riprende puntualmente la candela centrale della tavola *L'ingresso di Erode* (fig. 11). Del resto, pur non essendo delle vere e proprie citazioni, si possono considerare delle reminiscenze beardsleiane il motivo del pavone, che appare ne *Gli occhi di Erode* (questo è però presente anche nella già citata *Dogaressa* di Zecchin e in molti decoratori liberty), il motivo decorativo a roselline compatte (si vedano sia *Gli occhi di Erode* sia *La danza del ventre*) e forse lo stesso motivo del nudo con calze scure, che Beardsley usa nelle illustrazioni per la *Lisistrata* di Aristofane.

Non si può che concordare con la Tommasi nel riconoscere nel melograno alle spalle della donna un omaggio a d'Annunzio (1991, p. 368), tenendo presente, tuttavia, che questo simbolo di fecondità, tanto materiale quanto spirituale, è contrapposto ad un sarcofago, simbolo di morte, posto proprio ai piedi dell'albero. L'elmetto e il teschio in basso a sinistra, infine, alludono alla guerra in corso e al rischio di morte, ma forse non è escluso che, assieme alla candela che si sta consumando e al pavone, possano contemporaneamente alludere al motivo della *vanitas* (Tommasi 1991, p. 368). Qualche altro motivo, però, sembra essere difficile da spiegare: per esempio il putto seduto a destra, in fondo al prato, con le braccia alzate e rivolto verso il boschetto di abeti, che pare un po' riduttivo interpretare come simbolo del perpetuarsi della vita, in contrapposizione con i simboli di morte, oppure come il frutto del peccato (la donna è infatti tentata da un satiro o più probabilmente da un demonio dal piede biforcuto, come Eva presso l'albero del bene e del male). In ogni caso, poiché i vari elementi della composizione ruotano attorno alle opposizioni semantiche vita/morte e al binomio *Eros-Thánatos*, sembra opportuno concludere che il soggetto in esame sembra piuttosto un'allegoria della vita, della morte e dell'amore, suggerita all'artista dalle circostanze belliche (Dal Canton 1996, p. 83).

Tornando ora a d'Annunzio, possiamo constatare come il *Sogno d'un tramonto d'autunno* presenti quel triangolo amoroso, peraltro profondamente radicato nel vissuto personale dello scrittore, che ritroveremo poco più tardi, declinato con modalità ed esiti diversi, nel romanzo *Il fuoco* (1900). Com'è noto, quest'ultimo adombra - e perciò all'epoca fu motivo di scandalo - il rapporto fra il poeta ed Eleonora Duse, più vecchia di lui. La prima parte del romanzo vede l'esaltazione di Stelio Éffrena (nel quale d'Annunzio si identifica) al di sopra di ogni costrizione e limite umani. Poeta e drammaturgo esemplare, «imaginifico» superuomo, questi sa di poter ottenere dalla celebre attrice tragica Foscarina, che lo ama appassionatamente, anche un supporto determinante per l'affermarsi della sua arte. La seconda parte del romanzo, invece, come annota Barilli,

vede imporsi la deuteragonista, la Foscarina - Eleonora Duse, che vi gioca la sua inferiorità e superiorità, ambigualmente congiunte, rispet-

to al *partner*. Essa è inferiore perché donna, più anziana, più provata dagli anni; perché convinta, in forza di questi suoi limiti, della necessità di prestarsi al volere dell'amante tanto più giovane e forte. Se appare dunque ineluttabile che egli si innamori dell'adolescente Donatella Arvale, in qualche modo è lei stessa, l'amante in carica, a procurare il rimpiazzo, quasi per ribadire il vincolo erotico attraverso le carni più fresche dell'allieva-rivale, nel tentativo di rivivere in quella per clonazione [Barilli 1991, pp. 72-73].

Quindi nel *Fuoco* quella che era la forza distruttiva e perciò negativa della vecchia Gradeniga di *Sogno d'un tramonto d'autunno* si rovescia in una *force de l'âge* positiva: all'incontenibile carnalità della dogaresa, travolta da una truce passione, che la porta all'eliminazione fisica della rivale, si sostituisce la stoica accettazione, da parte di Foscarina, dell'ineluttabilità della legge di *eros*, che vuole l'unione di due giovani, ma anche, contemporaneamente, si afferma la sua forza morale, che la pone su un piano paritetico se non addirittura superiore a quello del protagonista maschile. «Nei momenti migliori e più nobili la deuteragonista comprende e perdona il suo *partner*, in quanto capisce come in lui agisca non già un basso egoismo individuale, bensì una pulsione più ampia e sconfinata» (Barilli 1991, pp. 74-75), sicché fra Stelio e Foscarina va accrescendosi un rapporto di anime, che nell'ultima parte del romanzo corrisponde alle più alte pagine evocative di luoghi, di paesaggi, di situazioni.

Si può concludere osservando come al Vittoriale Pantèa e la Dogaresa, personaggi di un dramma teatrale e al tempo stesso personaggi simbolici del mistero della vita e della morte, dominano e quasi si affrontano nella stanza in cui si celebrano i riti amorosi; ma nell'Officina, la stanza adibita dal Vate al lavoro d'artista, quella stanza alla quale si accede «non varcando, ma salendo una soglia sbarrata da tre alti gradini che costringono chi entra a chinare il capo tanto è basso l'architrave» (Andreoli 1993, p. 58),¹⁰ nell'Officina – si diceva – dietro una delle due scrivanie del poeta si scorge un calco in gesso del ritratto di Eleonora Duse, «la sua Musa velata» (Terraroli 2001, p. 128), opera di Arrigo Minerbi (fig. 12).¹¹

Sul volto della compagna che lo aveva spronato alle creazioni più nobili d'Annunzio ha posto un *foulard*-velo: l'antica amante è stata ed è, appunto, la «testimone velata» del suo impegno ininterrotto, colei che, come Foscarina, condivide con lui altre - alte avventure dello spirito.

10 Lungo l'architrave corre la scritta «Hoc opus, hic labor est».

11 Nello stesso Vittoriale, precisamente nello studio di Schifamondo, la vasta sala in cui d'Annunzio aveva progettato la sua nuova Officina, si conserva la versione in marmo dello stesso ritratto (1924).



Fig. 12. Arrigo Minerbi, *Ritratto di Eleonora Duse*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1924.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (1993). *Il Vittoriale*. Milano: Electa.
- Barilli, Renato (1991). «Venezia e *Il fuoco*: Un rapporto strutturale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Dal Canton, Giuseppina (1996). *Astolfo de Maria (1891-1946)*. Milano: Electa.
- Dal Canton, Giuseppina (2006). «Una misteriosa 'vecchia' al Vittoriale: la Dogaressa di Astolfo de Maria». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 149-171.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- Davico Bonino, Guido (1991). «Venezia nel teatro di d'Annunzio». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Molmenti, P.G. (1884). *La Dogaressa di Venezia*. Torino: Roux e Favale.
- Praz, Mario (1972). «D'Annunzio arredatore». In: Id., *Il patto col serpente*. Milano: A. Mondadori, pp. 352-361.
- Terraroli, Valerio (2001). *Il Vittoriale: Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Skira.
- Tommasi, A.C. (1991). «Divagazioni intorno a quattro dipinti 'veneziani' al Vittoriale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Wilde, Oscar (1894). *Salomé*. Translated by Lord Alfred Douglas. London: Elkin Mathews & John Lane.

Civiltà dannunziana

Una fonte tedesca non tradotta di Angelo Conti

Rembrandt als Erzieher di Julius Langbehn

Enrico Bortolotto

Abstract Angelo Conti acted as a link between German and Italian cultures. His knowledge of the German language and thus his capability of reading original works remain however dubious, and he might have taken advantage of available translations in other languages. In his *Giorgione*, Conti refers to Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher*, a work published in 1890 and not translated in Italian or French. Conti and Langbehn share similar views in fact of art, science and modern times, namely fostering the freedom of the spirit over industrialization.

La rilevanza dell'attività di critico e di saggista svolta da Angelo Conti a cavallo tra i secoli XIX e XX, la sua conoscenza dei dibattiti dell'epoca, la tempestività delle sue letture europee e il suo ruolo di mediatore culturale tra l'Italia e il resto d'Europa sono dati ormai acquisiti in sede critica.¹ Rimangono tuttavia alcuni aspetti che meritano di essere approfonditi, tra cui le sue effettive competenze nell'ambito delle lingue straniere e dunque la possibilità di accedere, da parte sua, alle opere degli autori europei nella loro versione originale. Ad esempio, è noto che nei suoi testi si ritrovano numerose citazioni in tedesco, fatto che induce a crederlo padrone di quella lingua e quindi capace di svolgere una mediazione diretta tra cultura tedesca e italiana. Tuttavia, la presenza in quel che resta della sua biblioteca della traduzione francese di opere tedesche ha lasciato dei dubbi sulla sua effettiva capacità di attingere direttamente alla fonte di quella cultura, lasciando irrisolta la questione se egli fosse dipendente dal filtro della mediazione francese (cfr. Ricorda 1993, pp. 105-106). La portata del ruolo di Conti quale mediatore culturale è dunque connessa a quella delle sue conoscenze linguistiche, che, se per il francese sono sicure e per l'inglese con ogni probabilità mancanti, nel caso del tedesco risultano ancora poco chiare.²

1 Cfr. in particolare Ricorda 1993; Zanetti 1996; Mazzanti 2007. Una rassegna della critica letteraria su Angelo Conti si trova in Ricorda 1993, pp. 12-19. Per un utile inquadramento biografico si veda il volume di Mazzanti 2007.

2 Si rammenta che «Angelo Conti aveva compiuto i primi studi presso i Padri francesi del Collegio Romano Poli» (Mazzanti 2007, p. 61). Sulla sua conoscenza dell'inglese si veda Ricorda 2007, p. 34, nota 25. Per quanto riguarda il tedesco, la dichiarazione di Mazzanti che

Un interessante spunto per fare luce sulla questione è fornito dalla citazione nell'ultimo capitolo del *Giorgione*, la seconda monografia di Conti edita nel 1894, di un'opera oggi poco nota pubblicata in Germania nel 1890. Trattando del senso e del futuro della critica d'arte, Conti scrive:

Immenso e ancora vergine è il campo aperto agli studii di critica d'arte. Tutto rimane ancora da fare. Un solo scrittore, tra la moltitudine che si occupa di critica, ha sentito il desiderio ed ha avuto il coraggio di porre la questione nei veri termini, e il suo lavoro è stato accolto dall'entusiasmo del pubblico. Meditando sul pittore che nella natura ha penetrato il mistero della luce e delle ombre, egli ha chiesto a sé medesimo: *Wer ist Rembrandt?* chi è Rembrandt? Sempre e in questo sol modo deve essere posta la questione. Dinanzi ai prodigi dei grandi creatori delle forme, dinanzi alle manifestazioni della loro attività consolatrice e liberatrice, noi dobbiamo chiedere a noi stessi: chi sono quelle grandi anime? qual è il mistero ch'esse nascondono? quale umana gioia, qual sovrumana tristezza hanno espressa con le loro opere? Tutte le ricerche archivistiche, storiche, agiografiche, iconografiche allontanano dallo scopo che è necessario raggiungere, velano l'intelletto con particolari oziosi e noiosi, e rendono un'assai misera cosa la nobile attività dell'ingegno umano [Ricorda 2007, pp. 145-146].

Lo scrittore cui Conti si riferisce è, con tutta probabilità, Julius Langbehn, l'autore di *Rembrandt als Erzieher* (1890), *best seller* nel mondo tedesco, uscito anonimo con la dicitura «Von einem Deutschen» e mai tradotto in italiano e neanche in francese.³ Va segnalato che «*Wer ist Rembrandt?*» è probabilmente una pseudocitazione, in quanto la domanda puntuale non compare in alcun punto del testo della prima edizione.

Julius Langbehn nacque a Hadersleben, nello Schleswig, nel 1851 (Stern 2005, p. 144). La sua vita fu caratterizzata dalla continua ricerca di un *modus vivendi* che gli garantisse di conservare la propria autonomia intellettuale e la sua opera principale, *Rembrandt als Erzieher*, consiste

Conti leggeva Schopenhauer in tale lingua (Mazzanti 2007, p. 89) proviene dall'aneddoto secondo cui Alessandro Costa incitava il giovane Conti alla lettura di Schopenhauer e dei filosofi tedeschi in generale in lingua originale (p. 72), deduzione che a mio parere non è del tutto sicura, anche se la notizia non va trascurata.

³ Una riproduzione del volume, assai difficile da reperire, in formato pdf è conservata presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia. L'opera è propriamente un testo di critica culturale ed è rimasta pressoché sconosciuta in Italia, tanto che l'unico critico di Angelo Conti che lo abbia nominato finora è stato Zanetti (1996, pp. 43, 49 e 98, nota 7), citato poi a sua volta da Ricorda 2007, p. 176, nota 87. A presentare il testo di Langbehn come un *best seller* è Fritz Richard Stern (2005, p. 158). Fritz Stern nacque in Slesia per poi trasferirsi ancora bambino con la famiglia in America prima del secondo conflitto mondiale, dove pubblicò la sua opera in inglese.

sostanzialmente in un tentativo di calare queste idee nella società contemporanea. Come Conti, si dedicò dapprima agli studi scientifici, che lasciò in seguito per passare a quelli umanistici: iniziò nel 1869 all'università di Kiel lo studio delle scienze naturali e della filologia, spostandosi poi nel 1872 a Monaco, dove si formò sotto Liebig. Sempre a Monaco studiò quindi archeologia e filosofia, arrivando al dottorato nel 1880, assistito dall'archeologo Heinrich Brunn, con una tesi sulle figure alate nell'arte greca arcaica, pubblicata nel 1881 con il titolo *Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst*.⁴ Grazie a una borsa di studio dell'Archeologisches Institut, della cui commissione giudicante a Berlino faceva parte anche Theodor Mommsen, che ebbe un atteggiamento positivo nei suoi confronti durante il colloquio per l'assegnazione, nell'ottobre 1881 si recò a Roma, dove collaborò con la sede locale dell'istituto, proprio nel periodo in cui Conti studiava medicina (Behrendt 1984, p. 295; Stern 2005, pp. 148-149). Langbehn si era già trattenuto in Italia per due anni nella pausa tra l'abbandono degli studi scientifici e l'avvio di quelli umanistici, dal 1873 al 1875, soggiornando soprattutto a Venezia, città che lo colpì particolarmente, come sarebbe successo poi anche a Conti, e che occupa un posto d'onore in *Rembrandt als Erzieher*.⁵ Interrotta la carriera accademica al suo rientro da Roma, insofferente dello specialismo universitario, Langbehn condusse una vita girovaga senza impiego fisso, all'insegna d'una erudizione da autodidatta, preparando l'opera che avrebbe dovuto incarnare il suo spirito di riformatore.⁶

Nell'autunno-inverno 1889-1890, quando i preparativi per la pubblicazione di *Rembrandt als Erzieher* presso l'editore Hirschfeld di Dresda erano ormai avanzati, si impegnò nel tentativo di fare uscire Friedrich Nietzsche dall'ospedale psichiatrico.⁷ Tornato a Dresda, nel gennaio del 1890 pubblicò anonimamente *Rembrandt als Erzieher* concordando con l'editore un prezzo di mercato che non superasse i due *Reichsmark*, onde favorire la massima diffusione dell'opera. Giunse a questo accordo rinunciando alla partecipazione alle vendite, dopo che già Woldemar von Seidlitz, direttore generale dei musei di Dresda dal 1885, aveva garantito la copertura finanziaria delle spese di stampa (Behrendt 1984, p. 296; Stern 2005, pp. 158 e 412, nota 25). Tra gli amici di Langbehn nel mondo degli artisti va annoverato anche il pittore Hans Thoma (Behrendt 1984, pp. 303-304; Stern

4 Per quanto riguarda il percorso universitario di Conti, cfr. Mazzanti 2007, pp. 61-67. Per l'iter di Langbehn si vedano Behrendt 1984, pp. 295, 262 e 488; Pankau 1983, p. 108; e Stern 2005, pp. 147-148.

5 Sul primo soggiorno italiano di Langbehn si veda Behrendt 1984, pp. 295 e 263-264. Nel testo ottocentesco vi sono tre paragrafi intitolati a Venezia: *Venedig*, *Venetianische Politik* e *Venetianisirung*.

6 Sull'interruzione della carriera accademica si veda Pankau 1983, pp. 108-109. La successiva vita girovaga viene delineata da Stern 2005, pp. 150-151.

7 Sulla vicenda si vedano Behrendt 1984, pp. 233-236, e Stern 2005, pp. 156-157.

2005, p. 150). L'anonimato era per Langbehn una questione importante, in quanto nelle sue intenzioni le sue opere dovevano essere l'espressione dell'anima popolare (Pankau 1983, p. 111),⁸ ma il nome dell'autore non restò celato a lungo.

L'opera si presenta come una requisitoria di oltre trecento pagine dal ritmo serrato⁹ e consta di cinque capitoli, tutti introdotti dall'espressione *Rembrandt als Erzieher für: Deutsche Kunst, Deutsche Wissenschaft, Deutsche Politik, Deutsche Bildung e Deutsche Menschheit*. L'autore propone una rigenerazione della cultura tedesca prendendo a modello la conformazione spirituale di Rembrandt, in un testo che ha ben poco a che vedere con la critica d'arte, in cui si nominano solo un paio di opere di Rembrandt senza alcuna traccia di analisi precisa. Il testo sorvola sugli aspetti tecnici dell'arte del maestro olandese per fornire un'immagine a tutto tondo della sua personalità, cui rifarsi per uscire dalla «miseria culturale» del momento.¹⁰ Si ipotizza l'avvento di un'era dell'arte che sostituisca l'era della scienza, facendo costante riferimento al valore di creatività, individualità, soggettività e naturalezza come base su cui costruire una società armonica, priva delle frizioni e dei dissidi caratterizzanti la Germania della fine del secolo XIX. I bersagli principali della critica di Langbehn sono la pretesa assolutizzante della scienza, il naturalismo come sua espressione artistica, la civiltà industriale e la sua principale manifestazione, la grande città.

Il libro ebbe un successo strepitoso e le ristampe si succedettero a ritmi serrati: in un anno e mezzo ne furono venduti quarantamila esemplari (Stern 2005, p. 158; Pankau 1983, p. 241, nota 19). Langbehn approfittò delle continue ristampe per aggiornare l'opera, seguendo l'evoluzione del proprio pensiero, apportando modifiche e aggiungendo paragrafi fino al 1891, sicché la tredicesima ristampa del 1890 costituisce a tutti gli effetti una seconda edizione e la trentasettesima ristampa del 1891 una terza edizione (Behrendt 1984, p. 44 e p. 338, nota 54).¹¹ Conti, avendo pubblicato *Giorgione* nel 1894, può aver fatto riferimento a una qualunque delle tre edizioni già apparse.

Quasi tutti i giornali tedeschi recensirono il libro e i critici si mostrarono per lo più favorevoli. Anche Wilhelm Bode, il più quotato studioso tedesco di Rembrandt, impegnato anche nell'organizzazione museale, ebbe parole

8 Pankau (1983, p. 242, nota 23) conferma la ricezione in questo senso da parte dei lettori.

9 Pankau parla di una ricezione come «scritto di battaglia» di politica culturale (1983, p. 243, nota 38).

10 Rembrandt è presentato come un'ancora di salvezza in Langbehn 1890, pp. 25-26.

11 Per la stesura di questo articolo è stata utilizzata la seconda ristampa del 1890, visto che le edizioni successive vanno nella direzione di un antisemitismo (Behrendt 1984, pp. 45-48) che si allontana dalle posizioni contiane.

favorevoli per *Rembrandt als Erzieher* (Stern 2005, pp. 217 e 159).¹² Fritz Stern mette in rilievo la ricezione positiva da parte delle riviste artistiche, tra cui «Der Kunstwart», «Freie Bühne für modernes Leben» e «Kunst für alle» (Stern 2005, pp. 218-221).¹³

Quando, dal 1892, l'interesse per il libro venne scemando, Langbehn riprese la sua vita girovaga. Nel 1874 egli aveva lasciato la Chiesa protestante e nel 1900 si convertì al cattolicesimo. Morì a Rosenheim nel 1907 (Stern 2005, pp. 159 e 165).¹⁴

Gli unici tre studi del dopoguerra di un certo respiro che si occupino di Julius Langbehn giungono unanimemente ad un giudizio negativo sull'autore, sia dal punto di vista stilistico che da quello contenutistico. Johannes Pankau considera il nocciolo del pensiero di Langbehn la corrente sotterranea dell'ideologia nazionalsocialista, mentre Fritz Stern vede in lui uno degli esponenti principali di quel pessimismo culturale che costituì fertile *humus* all'ascesa del nazionalsocialismo.¹⁵

È probabile che Angelo Conti sia venuto a conoscenza di *Rembrandt als Erzieher* attraverso il suo amico pittore Mario de Maria, come ha già proposto Giorgio Zanetti (1996, p. 98, nota 7), seguito in questo anche da Ricciarda Ricorda (2007, p. 176, nota 87). Mario de Maria si sposò con Emilia Voigt a Brema il 14 luglio 1890, per poi trascorrere il viaggio di nozze in Germania, quando *Rembrandt als Erzieher* era già un *best seller* e faceva bella mostra di sé nelle recensioni letterarie della stampa tedesca. Il pittore italiano annoverava Rembrandt tra i suoi modelli principali, come Conti stesso testimonia.¹⁶ Questa inclinazione, sommata al prezzo

12 Per Wilhelm Bode si veda Stern 2005, pp. 220-221; per Maximilian Harden Stern 2005, p. 221; per Paul Wilhelm Keppler, che ebbe maggiori riserve, Stern 2005, pp. 224-225; per Ferdinand Avenarius Behrendt 1984, pp. 173-174; per Georg Brandes Behrendt 1984, pp. 174-175.

13 Bernd Behrendt sottolinea l'apporto che l'opera diede alla *Heimatkunstbewegung* che andava allora sviluppandosi, un movimento artistico caratterizzato da antinaturalismo sentimentale e spiccata sensibilità per il paesaggio (1984, pp. 99-101); Johannes Pankau e Fritz Stern pongono l'accento sull'ispirazione data alla *Kunsterziehungsbewegung*, movimento che propugnava un'educazione basata su attività artistica e sviluppo della personalità guidato da Avenarius e Alfred Lichtwark, direttore museale amburghese (Pankau 1983, pp. 118-119; Stern 2005, pp. 239-240), e Stern mette in rilievo soprattutto l'influsso sulla *Jugendbewegung*, un movimento studentesco denominatosi dal 1901 *Wandervogel* che organizzava escursioni fuori città esaltando il rapporto con la natura e l'esperienza di gruppo (Stern 2005, pp. 229-230 e 242-246).

14 Le svolte in campo religioso di Langbehn sono riportate in Behrendt 1984, p. 3; Pankau 1983, p. 111; e Stern 2005, p. 164.

15 I giudizi negativi si trovano in Behrendt 1984, pp. 248-256 e 268-294; Pankau 1983, pp. 115-117, 120-121, 127 e 130-131; Stern 2005, pp. 167-168, 173, 179, 188 e 190. Il nesso tra Langbehn e nazismo è posto da Pankau 1983, p. 128, e da Stern 2005, pp. 384-392.

16 Si veda l'articolo a firma Doctor Mysticus (1887), parti del quale vengono citate in

modico dell'opera, con ogni probabilità portò all'acquisto di almeno un esemplare di *Rembrandt als Erzieher* da parte del pittore.¹⁷

I punti di contatto del pensiero di Julius Langbehn con quello di Conti sono numerosi. Va comunque ricordata in *Rembrandt als Erzieher* anche la presenza di temi estranei al pensiero contiano: a partire dal nazionalismo in senso pangermanico che sottende tutta l'opera (a cominciare dalla considerazione di Rembrandt come tedesco), in antitesi rispetto all'universalità dell'arte sostenuta da Conti (cfr. Ricorda 1993, pp. 86-87); poi l'ampio spazio dedicato in *Rembrandt als Erzieher* alla politica, con commenti su quella tedesca contemporanea e la proposta di un'ipotesi per il futuro all'insegna di un'impostazione di tipo artistico, mentre Conti si occupa solo marginalmente di politica nei suoi scritti (cfr. Ricorda 1993, pp. 118-119 e p. 119, nota 50); inoltre le idee sulla razza affioranti in più punti del testo di Langbehn,¹⁸ tema assolutamente estraneo al pensiero di Angelo Conti.

Rembrandt als Erzieher, essendo concepito come progetto di riforma della cultura tedesca, presenta, per dirla con Conti, una rilevante parte distruttiva. L'aspra critica che Julius Langbehn fa alla cultura contemporanea ed ai suoi esponenti ha vari punti in comune con le posizioni di Conti, il quale nei suoi scritti è però più pacato nei toni. Per Langbehn la scienza contemporanea presenta il gravissimo difetto di smarrire il senso della totalità, come si può verificare nel brano seguente, il cui tenore ne ricorda alcuni contiani:

Il senso del legame diretto dei fenomeni particolari e particolarissimi, naturali e umani, con la grande totalità del mondo emanante unità si è perso completamente nella scienza odierna; pertanto essa va definita filosofica e irreligiosa. Sì, si potrebbe andare oltre, si potrebbe dire che essa sia essenzialmente priva di spirito, perché lo spirito è appunto la relazione di tutte le parti con la totalità e della totalità con tutte le sue parti [Langbehn 1890, p. 56].¹⁹

Damigella 1981, pp. 69-70, ed anche in Gibellini 2000, p. 10, nota 16. Sul matrimonio di De Maria si veda Mazzanti 2007, p. 59.

17 Indubbiamente la notizia del possesso o perlomeno della disponibilità dell'opera di Langbehn da parte di Conti potrebbe dare un'indicazione della profondità della conoscenza da parte del secondo del pensiero del primo. In fondo la citazione contiana riportata sopra potrebbe anche essere nata sulla scia dei resoconti di De Maria, magari integrati da una scorsa al libro durante le visite al pittore.

18 Come quando Langbehn illustra la sua idea di Venezia, la cui superiorità aristocratica avrebbe una base razziale in quanto essa fu a suo avviso uno stato bassotedesco: si veda al riguardo Langbehn 1890, pp. 46, 47, 128, 129, 130, 268, 269 e 270.

19 «Das Gefühl für den direkten Zusammenhang der einzelnen und einzelsten natürlichen wie menschlichen Erscheinungen mit dem großen und einheitlich ausstrahlenden Weltganzen ist der heutigen Wissenschaft durchgängig verloren gegangen; insofern ist sie

La malattia mortale della cultura contemporanea è costituita per Langbehn dal suo atteggiamento classificatorio. Egli individua poi un ulteriore difetto nella cultura scientifica del suo tempo, quello di non avere un'anima artistica, preoccupazione condivisa con Conti.²⁰ Il tedesco scrive poi che «il sapere da solo fiacca completamente l'uomo» («das reine Wissen erschlaft durchweg den Menschen», Langbehn 1890, p. 288), e l'italiano si trova in sintonia anche su questo quando parla di «vanità delle pure ricerche d'erudizione» (Ricorda 2007, p. 65) e di «nani della letteratura erudita» (p. 105).

Langbehn afferma che induzione e oggettività hanno fatto il loro tempo e devono lasciare il posto a sintesi e soggettività, alfieri dell'arte. Inoltre, se Conti sostiene che «le idee sono sempre soggettive» (Ricorda 2007, p. 73), Langbehn parla di «illustre diritto regale alla soggettività» («Hohes königliches Recht der Subjektivität», 1890, p. 2) e prospetta l'avvento di un'età dell'arte, in cui una cultura di impronta artistica dovrebbe sostituire la cultura scientifica dominante (pp. 2, 3, 101). Per il transalpino l'oggettività scientifica non ha niente a che fare con l'arte: è il sentimento ad essere fondamentale, e Conti si muove sulle stesse posizioni.²¹ Nel quadro della sua esaltazione della soggettività, Langbehn arriva poi a proporre una razionalità subordinata alla sfera dei sensi, fino ad affermare che «nell'arte, proprio come nella natura, si sentono le leggi prima di comprenderle» («in der Kunst, gerade wie in der Natur, fühlt man die Gesetze eher als man sie erkennt», 1890, pp. 170 e 215).²²

Il pensatore tedesco, per il quale il pensiero trascendentale sta altrettanto al di sopra della natura come il pensiero materialista vi sta al di sotto, insiste sovente, ancora come Conti, nel prendere le distanze da realismo e naturalismo.²³ Arte significa infatti per Langbehn innanzitutto spontaneità,

unphilosophisch und irreligiös zu nennen. Ja, man könnte noch weiter gehen; man könnte sagen, daß sie in wesentlicher Hinsicht geistlos sei; denn Geist ist eben: die Beziehung aller Theile zum Ganzen und des Ganzen zu allen seinen Theilen». Le traduzioni dei brani da *Rembrandt als Erzieher* sono mie. Toni analoghi a questo passo si ritrovano in Ricorda 2007, p. 158, e Gibellini 2000, p. 91.

20 Per il primo aspetto si veda Langbehn 1890, pp. 68-69, per il secondo si veda ad esempio Langbehn 1890, p. 1. Riguardo a Conti si veda ad esempio Conti 1907, p. 58.

21 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, p. 49. Per Conti si veda ad esempio Ricorda 2007, p. 115; Conti 1907, p. 153; 1892, p. 32.

22 L'importanza della soggettività e del senso della totalità ritornano in più punti dell'opera di Langbehn e sono un tema ricorrente anche in Conti: per il primo si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 63, 79, 98 e 307; per il secondo Ricorda 2007, p. 120, e Gibellini 2000, pp. 105 e 106.

23 La prima considerazione proviene da Langbehn 1890, p. 5. Egli si distanzia da realismo e naturalismo ad esempio alle pp. 28 e 33; Conti lo fa tra l'altro in Gibellini 2000, pp. 20, 81-82 e 89, nel brano da *I drammi di Gabriele d'Annunzio* citato in Gibellini 2000, p. 82, nota 208, e in Ricorda 2007, p. 158.

tutt'altra cosa rispetto all'imitazione della realtà: «una perfetta naturalezza è il primo presupposto di ogni forza creativa, essa porta più lontano di qualsiasi teoria» («Vollkommene Natürlichkeit ist die erste Vorbedingung jeder schöpferischen Kraft; sie führt weiter als alle Theorie», 1890, p. 74).²⁴ Una formula attraverso la quale il pensatore tedesco esprime il suo progetto di riforma risulta quindi: «il popolo non deve venire diseducato relativamente alla natura, ma rieducato ad essa» («das Volk muß nicht von der Natur weg-, sondern zu ihr zurückerzogen werden», Langbehn 1890, p. 3). Se si passa a considerare il pensiero contiano, si osserva come la filiazione dell'arte dalla natura risulti una costante: «infinite cose dice allo spirito la natura, e l'arte è appunto la voce per mezzo della quale la natura pronuncia le sue parole» (Gibellini 2000, p. 11). Inoltre, anche Angelo Conti prevede che «il prossimo avvenire dell'arte sarà il ritorno alla natura» (p. 96).²⁵ Al riguardo, va sottolineata però la diversa connotazione che il riferimento assume nel pensiero dei due autori. Mentre in Conti la natura ha schopenhauerianamente una forte volontà e l'artista funge in certo qual modo da esecutore di questa volontà,²⁶ per Langbehn il punto di partenza rimane l'individuo, che viene esortato a nutrirsi, per così dire, del rapporto armonico con la totalità naturale onde trarne forza: di qui il richiamo alla naturalezza.

Sempre come Conti, anche Langbehn propone poi una sua definizione di stile:

solo quando l'artista ci mette l'anima si giunge ad un pieno equilibrio all'interno dell'opera d'arte. Allora questa non viene fatta, ma nasce. Allora si sviluppa la compiutezza della sensazione, della forma, della situazione. Questa la si chiama stile! [Langbehn 1890, p. 28].²⁷

Poco più avanti lo stile è definito come «l'unità tra le forme interne ed esterne della vita» («die Einheit zwischen den inneren und äußeren Formen des Lebens», Langbehn 1890, p. 30). Va notato comunque che per il tedesco il concetto di stile non ha quella rilevanza teorica che assume nel pensiero dell'italiano e di cui si ha attestazione nel primo capitolo del *Giorgione*.

24 Si vedano al riguardo anche le pp. 11, 14, 28, 31 e 35.

25 Ulteriori esempi sulla filiazione dell'arte dalla natura si trovano in Ricorda 2007, pp. 87 e 140.

26 Sul rapporto tra arte e natura in Angelo Conti si veda Ricorda 1993, pp. 59-66.

27 «Nur bei einem völligen Aufgehen des Künstlers in die Sache kommt es zu einer völligen Ausgeglichenheit innerhalb des Kunstwerks; dann wird dieses nicht gemacht, sondern geboren; dann entwickelt sich Geschlossenheit der Empfindung, der Form, der Situation; diese nennt man Stil!». Conti definisce lo stile «la forma unica, l'espressione semplice, quasi infantile» (Ricorda 2007, p. 158).

Entrando nel merito dell'arte tedesca contemporanea, Langbehn afferma «che l'arte tedesca al giorno d'oggi si rivolge solo al vago concetto di 'erudito'» («daß die deutsche Kunst sich heutzutage nur an den vagen Begriff des 'Gebildeten' wendet»), e contrappone alla frivolezza dell'arte contemporanea Rembrandt, che incarna «la profonda serietà interiore nell'atteggiamento e nella vita, il prescindere da tutte le esteriorità, da mercato, moda, società, banalità culturale e romanticismo di carattere» («der tiefe innere Ernst der Gesinnung und des Lebens, das Absehen von allen Äußerlichkeiten: von Markt, Mode, Gesellschaft, Bildungstrivialität und Charakterromantik», 1890, p. 37).

Rembrandt costituisce per Langbehn un modello sommo, cui rifarsi sotto tutti gli aspetti culturali, con la precisazione che «il suo modo di pensare, non il suo modo di dipingere va imitato. Si deve restare fedeli a se stessi, come ha fatto lui» («Seine Denkweise, nicht seine Malweise soll man nachahmen; man soll sich selbst treu bleiben, wie er es gewesen ist», Langbehn 1890, p. 36).

Il pittore olandese è additato a modello anche perché «in lui è ancora presente quell'unità di pensiero e senso che deve essere alla base di ogni vera filosofia» («bei ihm ist jene Einheit des Denkens und Empfindens noch vorhanden, welche jeder echten Philosophie zu Grunde liegen muß», Langbehn 1890, p. 47).²⁸ Per Langbehn infatti arte e filosofia confluiscono l'una nell'altra. Egli auspica per l'avvenire una maggiore compenetrazione tra le due discipline e propone a modello la figura del filosofo artista e dell'artista filosofo, incarnato sempre da Rembrandt (Langbehn 1890, pp. 50-52).²⁹ L'arte-filosofia prospettata da Langbehn andrebbe applicata alla scienza per ridarle il senso della totalità, come si evince dal passo seguente in cui si sancisce anche la subordinazione della scienza all'arte-filosofia:

Un trattamento della scienza più filosofico, quindi uno tale che ponga i singoli settori della ricerca in una relazione diretta con la totalità del mondo da un lato e la natura umana dall'altro, è l'unico mezzo per combattere lo specialismo odierno; e dal momento che ogni filosofia è di natura artistica, di conseguenza anche la scienza si configurerà, in ciascun singolo indirizzo della sua attività, in maniera più artistica. Non che per questo essa debba perdere in acutezza dell'osservazione e del metodo di ricerca da utilizzare, ma più che altro nel senso che i risultati di questo metodo vengono intesi solo come materiale per la costruzione unitaria di una *Weltanschauung* da formare in questo o quell'altro modo. Insomma, i risultati della scienza odierna non vanno considerati prodotti intellettuali di ultima istanza, ma solo di penultima. Devono

28 Rembrandt è indicato a modello in campo filosofico anche a p. 54.

29 La figura del «philosophischen Künstler» ritorna anche a p. 53.

fornire il materiale con il quale l'artista filosofo o di altro genere opera per creare, e i ricercatori devono, per quanto è loro possibile, essere essi stessi attivi creando, e, per quanto questo non sia loro possibile, subordinarsi con sincera modestia agli spiriti creativi di oggi e di allora [Langbehn 1890, p. 57].³⁰

Anche le affermazioni di Langbehn sul nesso tra arte e filosofia trovano riscontri nel pensiero contiano:

il filosofo, il quale è un artista di cui l'attività si svolge nel campo delle astrazioni invece che nel campo sperimentale, trasforma il contenuto negativo del sentimento in positivo. Sentire una verità significa esserne stati colpiti musicalmente, e non averne ancora una conoscenza astratta. [...] senza questo stato musicale precedente, senza questo stato di sentimento preesistente; in altri termini, senza la nostra anteriore conoscenza intuitiva, non è possibile la conoscenza astratta [Gibellini 2000, pp. 26-27].³¹

Per Langbehn inoltre non solo arte e filosofia, ma le singole arti in generale confluiscono l'una nell'altra:

In effetti ci sono dei ponti tra le singole arti. L'architettura può perdersi nella scultura, la scultura nella pittura, la pittura nella musica, e questo senza smarrirsi. Al contrario questo confluire di un'arte nell'altra sembra aver luogo proprio quando ogni singola arte ha raggiunto il suo massimo livello [Langbehn 1890, pp. 21-22].³²

30 «Eine mehr philosophische Behandlung der Wissenschaft - also eine solche, welche die Einzelfächer der Forschung in eine direkte Verbindung zum Weltganzen einerseits und zur menschlichen Natur andererseits setzt - ist das einzige Mittel zur Bekämpfung des heutigen Spezialisismus. Und weil alle Philosophie von künstlerischer Art ist, so wird damit auch die Wissenschaft, in den jeweilig einzelnen Richtungen ihrer Thätigkeit, sich künstlerischer gestalten; nicht als ob sie deshalb an Schärfe der Beobachtung und der anzuwendenden Forschmethode verlieren sollte; aber wohl in dem Sinne, daß die Ergebnisse dieser Methode nur als Material zu dem einheitlichen Bau einer so oder so zu formenden Weltanschauung aufgefaßt werden. Also: die Ergebnisse der heutigen Wissenschaft sollen nicht als geistige Erzeugnisse letzter, sondern nur als solche vorletzter Instanz angesehen werden. Sie sollen das Material liefern, mit dem der philosophische oder sonstige Künstler operirt, um zu schaffen; und die Forscher sollen, soweit es ihnen möglich ist, selbst schaffend thätig sein; und, soweit ihnen dies nicht möglich ist, sich in aufrichtiger Bescheidenheit den schaffenden Geistern von einst und jetzt unterordnen».

31 Si vedano altresì le pp. 6, 16 e 21.

32 «In der That giebt es Brücken zwischen den einzelnen Künsten; die Architektur kann sich in die Plastik, die Plastik in die Malerei, die Malerei in die Musik verlieren; und zwar ohne sich zu verirren. Im Gegentheil dieses Überfließen einer Kunst in die andere scheint gerade dann stattzufinden, wenn jede einzelne Kunst ihr höchstes Niveau erreicht hat».

Una simile concezione della fluidità dei confini tra le arti anima anche le numerose parti descrittive di *Sul fiume del tempo*, oltre a essere centrale nella riflessione contiana: si pensi alla ripresa, da parte sua, della celebre affermazione pateriana «all art constantly aspires towards the condition of music» (Ricorda 2007, p. 85).

Nel contesto globale del loro pensiero sia Langbehn che Conti si soffermano puntualmente sul rapporto tra arte e scienza: come si è accennato, il tedesco ritorna sull'argomento sovente nel corso di *Rembrandt als Erzieher*, mettendo in guardia dalle pretese assolutizzanti della scienza:

Dell'arte fa parte appunto il sapere, ma del sapere non fa parte l'arte, ma certamente l'arte fa parte della scienza, se quest'ultima va intesa e praticata bene. Sotto questo riguardo si deve definire persino il punto di vista spirituale di un Darwin come difettoso, lacunoso, ascientifico. Il suddetto punto di vista di Von Baer è al confronto superiore, perché è di natura artistica, in quanto all'arte spetta il primo posto, quello del *leader*, quello decisivo all'interno dell'intera vita spirituale [Langbehn 1890, p. 93].³³

Langbehn non manca di sottolineare che scienza ed arte dipendono però l'una dall'altra (1890, p. 66) e introduce quindi il concetto di «ragione contenuta dell'artista» («verhaltenen Vernunft des Künstlers», p. 243) per esplicitare sia la subordinazione della scienza all'arte da un lato, sia la loro complementarità dall'altro. La stessa necessità di un ridimensionamento dell'elemento prettamente razionale per lasciare spazio a quello artistico si ritrova in Conti (1931, p. 87, cit. in Gibellini 2000, p. 83, nota 212). Il pensatore tedesco distingue una scienza dei fenomeni, prediletta dai naturalisti, da una scienza delle impressioni, vicinissima all'arte. Si noti anche in questo caso la maggiore articolazione teorica cui il transalpino sottopone le sue considerazioni sul rapporto tra arte e scienza rispetto all'italiano, la cui riflessione in merito si mantiene sull'indicazione della complementarità tra scienza e arte con il primato di quest'ultima.³⁴

33 «Zur Kunst gehört eben Wissen, aber zum Wissen gehört nicht Kunst; wohl freilich gehört Kunst zur Wissenschaft, wenn letztere recht verstanden und geübt werden soll. In dieser Rücksicht muß man selbst den geistigen Standpunkt eines Darwin als mangelhaft, lückenhaft, unwissenschaftlich bezeichnen; der oben erwähnte Standpunkt v. Baer's ist ihm gegenüber der überlegene; weil er von künstlerischer Art ist. Denn der Kunst gebührt der erste, der herrschende, der entscheidende Platz innerhalb des gesammten Geisteslebens». Si vedano anche le pp. 52-53 e 172. Per il ruolo di protagonista da attribuire all'arte si veda ad esempio Langbehn 1890, p. 301; una formulazione analoga si trova in Gibellini 2000, p. 43. Per la funzione ancillare della scienza si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 65 e 298; formulazioni analoghe si trovano in Conti 1886 e 1887.

34 La distinzione tra «Wissenschaft der Erscheinungen» e «Wissenschaft der Eindrücke» si trova in Langbehn 1890, p. 79; a p. 84 si distingue tra una scienza soggettiva, cui va il

Langbehn non manca di precisare che «la scienza dei fenomeni e la scienza delle impressioni si integrano a vicenda» («die Wissenschaft der Erscheinungen und die Wissenschaft der Eindrücke ergänzen sich gegenseitig», 1890, p. 85). Le sue riflessioni approdano al concetto di arte della scienza, ch'egli chiama filosofia (p. 181), e si è già visto prima che il nesso tra filosofia ed arte è presente anche in Conti.

La soluzione alla sterile settorialità della cultura di fine Ottocento cui il pensatore tedesco perviene su questo argomento è infine un'alleanza tra arte e scienza, visto che «tendono dunque allo stesso obiettivo: si chiama sintesi dello spirito» («streben also demselben Ziele zu; es heißt: Synthese des Geistes», Langbehn 1890, p. 92), al cui approdo è diretto tutto il pensiero del transalpino, ed anche Conti guarda alla sintesi come ad un auspicabile traguardo:

L'uomo che, in questi ultimi anni, non ha mostrato di desiderare se non l'osservazione e la enumerazione dei fatti particolari, oggi, dalla stessa scienza che lo aveva guidato all'analisi, è spinto a vedere e a sentire la natura come unità, e aspira a quella sintesi che era già nel presentimento delle anime artistiche [Conti 1911, pp. 235-236].³⁵

Per Julius Langbehn poi «per il rapporto tra arte e scienza vale lo stesso che per il rapporto tra arte e critica. L'elemento veramente creativo racchiude in sé la critica» («von dem Verhältniß zwischen Kunst und Wissenschaft gilt Dasselbe, was von dem Verhältniß zwischen Kunst und Kritik gilt. Das wirklich Schöpferische schließt die Kritik mit ein», 1890, p. 181),³⁶ che egli non vede semplicemente come una scienza, ma come espressione della suddetta arte della scienza. Anche Conti ha una concezione analoga della critica, in cui per altro confluiscono pure spunti di diversa provenienza:

anche la critica sarà fatta da coloro che, prima di contemplare le opere dell'uomo, avranno ascoltato e compreso le voci delle cose. E le pagine del critico esprimeranno, per mezzo di immagini, i momenti artistici del pensiero filosofico, e saranno pagine di poesia [Gibellini 2000, p. 99].³⁷

primato, ed una oggettiva. Un esempio di maggiore articolazione teorica rispetto a Conti relativo alla complementarità di arte e scienza si ha anche a p. 82. Per il rapporto tra arte e scienza in Conti nella sua evoluzione si veda Ricorda 1993, pp. 42-47.

35 L'alleanza tra arte e scienza è proposta da Langbehn 1890, p. 182.

36 Langbehn assume una posizione in linea con quest'affermazione anche a p. 104.

37 Si veda anche Ricorda 2007, pp. 48 e 147, e Conti 1892, p. 10. A questo riguardo va notato che la figura del critico come artista, sviluppata da Conti in concomitanza con il d'Annunzio dell'*artifex additus artificis*, non era comunque nuova nel contesto europeo. Essa si trova enunciata già in Oscar Wilde, che nel 1891 aveva pubblicato il saggio *The critic as Artist*, e prima

Un ulteriore punto di contatto tra il pensiero di Julius Langbehn e quello di Angelo Conti è costituito dallo sfondo mistico sul quale essi proiettano le loro considerazioni sull'arte. Per entrambi sussiste infatti una strettissima relazione tra arte e religione,³⁸ con un evidente influsso da Schopenhauer nel caso dell'italiano. Langbehn presenta addirittura la religione come la forma più compiuta di espressione artistica, e una tale sensibilità è percepibile anche in Conti.³⁹ La stretta relazione tra arte e religione, che fa dell'una il coronamento dell'altra, è riproposta in questo passo di *Rembrandt als Erzieher*, inglobando anche la scienza:

Si riconosce da tempo che ciò che passa sotto il nome di intuizione per i più alti risultati scientifici è non solo utile, ma persino indispensabile. L'intuizione è però un elemento mistico, e si farebbe bene a sottolineare e ad estendere un po' di più questo elemento mistico della scienza di quanto si sia fatto finora. Misticismo si chiama lo sfondo scuro che trasforma la scienza in arte [Langbehn 1890, pp. 75-76].⁴⁰

Lo stesso concetto di intuizione come via mistica alla conoscenza, così come un'altra costante del pensiero di Conti, il nesso tra intuizione e genialità, sono portanti nel pensiero di quest'ultimo e compaiono in numerosi punti dei suoi scritti:

l'intuizione è un lampo, il quale [...] illumina le maggiori profondità della natura [...] Non altrimenti la via segnata dal ragionamento potrà condurci alla meta prefissa. Se a quando a quando non s'accenda la luce che ci mostra il cammino da percorrere e lo scopo da raggiungere, le tenebre dell'errore e le ansietà del dubbio ci condurranno per un'opposta via o ci agghiaceranno nella immobilità. Questa luce è l'intuizione [Gibellini 2000, p. 38].⁴¹

ancora in Walter Pater, che si addentra in questo concetto nell'*Introduzione* al suo *Il Rinascimento*. Sulla figura del critico come artista nel contesto europeo si veda Ricorda 1993, p. 49.

38 Per Langbehn si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 25, 109, 180; per Conti Ricorda 2007, p. 88; Gibellini 2000, pp. 91, 106-107; e Conti 1899.

39 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, pp. 63 e 240. Per Conti si veda ad esempio Conti 1892, p. 34, e Ricorda 2007, p. 154.

40 «Es ist längst anerkannt, daß das, was man Intuition nennt, für die höchsten wissenschaftlichen Leistungen nicht nur förderlich, sondern sogar unentbehrlich ist; Intuition aber ist ein mystisches Element; und es wäre gut, wenn man dies mystische Element der Wissenschaft etwas mehr betonen und etwas weiter ausdehnen wollte, als es bisher geschehen ist. Mystizismus heißt der dunkle Untergrund, welcher die Wissenschaft in Kunst verwandelt». Sempre a p. 76 Langbehn scrive: «Instruktion ist für den Schüler, Intuition ist für den Meister» («Le istruzioni sono per l'allievo, le intuizioni sono per il maestro»).

41 Al riguardo, si vedano anche le pp. 13, 27, 48 e 91. Il nesso tra intuizione e genialità è invece evidenziato ad esempio alle pp. 20 e 98, e in Ricorda 2007, p. 151.

Ritornando al pensatore tedesco, le sue considerazioni anche su questo tema sfociano nell'indicazione di una soluzione per uscire dalla «misera culturale»: rivitalizzare l'osservazione specialistica con una buona dose di misticismo, e una soluzione nello stesso senso è prospettata anche dal critico italiano (vedasi Langbehn 1890, pp. 76-77; e Conti 1911, pp. 6-7).

Il pensiero di Julius Langbehn e quello di Angelo Conti presentano punti di contatto anche relativamente a temi più specifici: nel paragrafo *Musen und Museen* del capitolo *Deutsche Kunst* il transalpino si sofferma particolarmente sul sistema museale, nella cui organizzazione egli vede un'espressione della deprecata settorialità della cultura. Secondo lui all'opera d'arte raccolta nel museo viene a mancare il collegamento con il complesso artistico nel quale e per il quale era stata creata, con conseguente perdita completa della vitalità. I musei dei suoi tempi risultano così degli «sgabuzzini ordinati sistematicamente» («methodisch geordnete Rumpelkammern», Langbehn 1890, pp. 16-17). Queste preoccupazioni sono condivise da Angelo Conti, le cui azioni di funzionario ministeriale furono ispirate al rifiuto del restauro non conservativo, al rispetto del legame dell'opera d'arte con l'insieme artistico per il quale viene concepita, alla convinzione che il museo debba essere un centro di educazione per il popolo.⁴² Anche le idee di Langbehn sono legate alla concezione dell'arte come educatrice, come arte per il popolo. Egli ritiene che l'arte non sia in grado di svolgere questo ruolo nei musei dell'epoca e propone di «applicare il più possibile il principio di singoli interni decorati unitariamente [...] lasciandosene possibilmente guidare», concludendo poi la sua incursione nel tema museale con una condanna delle velleità scientifiche nei confronti dell'arte ed un definitivo proclama del ruolo educativo dei musei:

Quanto più scientifici sono spesso quei predetti istituti [musei e mostre], tanto meno artistici sono. La scienza e l'arte sono, sotto un certo aspetto, due poli opposti, ma quando si tratta di scopi artistici, è l'arte che deve muovere per prima. La scienza in tal caso deve tacere o piuttosto servire o piuttosto fare entrambe le cose. Solo quando il principio artistico, non quello scientifico viene messo al primo posto, i musei servono le muse. I musei sono organi dell'educazione: questo è il loro

42 Le preoccupazioni di Conti si trovano espresse tra l'altro in Gibellini 2000, p. 17; Conti 1911, pp. 113, 120, 123 e 127; e Ricorda 1990, p. 58 (già in Solmi 1910). La carriera di Conti in seno ai musei è delineata in Ricorda 1993, p. 20, n. 23; in particolare, sulla vicenda del riordino della Galleria dell'Accademia di Venezia si veda Mazzanti 2007, pp. 193-203, mentre la vicenda del riordino della Pinacoteca del Museo di Napoli è illustrata in Bertoni 2006, pp. 44-54. Conti dedica la seconda parte di *Dopo il canto delle sirene* (1911), intitolata *Per la vita*, all'esposizione sistematica delle sue idee sull'educazione del popolo, trattandovi anche del ruolo e dell'organizzazione dei musei: si vedano in particolare le pp. 109, 110, 157, 159, 160 e 166, ed il brano della lettera ad Adolfo Orvieto dell'8 giugno 1911 citato in Bertoni 2006, pp. 63-64, nota 71.

rapporto con l'intera popolazione. Non devono essere semplici raccolte di documenti per la ricerca scientifica [Langbehn 1890, pp. 17-18].⁴³

Condanne analoghe delle ingerenze della scienza nel dominio dell'arte in tema di organizzazione museale si trovano anche in Conti:

In generale è da stabilire che l'archeologo dovrebbe essere collocato in sott'ordine. Egli non può essere capo se non di cose secondarie, perché non ha l'ingegno sufficiente a comprendere le cose principali. Tanto ciò è vero, che alla maggior parte degli archeologi manca la qualità essenziale degli scrittori: l'immaginazione. [...] L'opera degli archeologi è preziosa soltanto come preparazione. La loro speciale conoscenza della storia antica, dell'epigrafia e delle lingue è un lavoro analitico che deve servire a mettere insieme gli elementi per la sintesi che farà più tardi l'intuizione dell'artista. L'archeologo è uno specialista, e si perde per sempre nel frammentario; egli ha una piccola vista e gli è inesorabilmente negata la *visione*. Molto meno dunque a lui è possibile *rappresentare* artisticamente le cose che egli guarda ed osserva e di cui *non vede* la vita profonda. Preziosa è la sua cultura; ma il mondo antico dirà molte cose di più a chi, pur non sapendo leggere un'iscrizione, abbia la virtù del ricordo e del sogno [Conti 1907, pp. 268-269].⁴⁴

Anche il senso del rapporto con l'arte del passato che traspare da *Rembrandt als Erzieher* presenta numerosi punti di contatto con quello contiano. Tanto per cominciare, come per Conti, anche per Julius Langbehn l'arte delle epoche passate va presa a riferimento per le sue caratteristiche interne, non per quelle esterne, e l'arte nuova deve essere conscia della sua modernità, pur traendo vita da quelli che Conti chiama gli «elementi eterni dell'arte». ⁴⁵ Langbehn esprime la compresenza di elemento epocale da un lato e permanente dall'altro con la formula «il momentaneo con

43 «das Prinzip einzelner einheitlich dekorirter Innenräume [...] nach Kräften zu erweitern und womöglich zum herrschenden zu machen. [...] Je wissenschaftlicher jene obenerwähnten Anstalten [Museen und Ausstellungen] oft sind, desto unkünstlerischer sind sie; Wissenschaft und Kunst stehen sich, in einiger Hinsicht, polar entgegen; aber wo es sich um künstlerische Zwecke handelt, muß eben die Kunst den Aufschlag geben. Die Wissenschaft hat in solchem Fall zu schweigen oder vielmehr zu dienen oder vielmehr beides zu thun. Nur wenn das künstlerische, nicht das wissenschaftliche Prinzip an die Spitze gestellt wird, dienen die Museen den Museen. Museen sind Erziehungsorgane; das ist ihr Verhältniß zum gesammten Volk; bloße Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein».

44 Si veda al riguardo anche p. 271.

45 Langbehn 1890, pp. 18 e 19. L'espressione contiana si trova in Ricorda 2007, p. 60. Le posizioni contiane su questo punto trovano espressione ad esempio in Gibellini 2000, p. 80, e Ricorda 2007, p. 91.

l'eterno» («Momentanes mit Ewigem», 1890, p. 19), concetto presente anche in Conti,⁴⁶ e invoca anche per il presente il nesso artistico permanente che congiunge l'arte di tutte le epoche. Lo stesso concetto di unità dell'arte svincolata dal tempo è un'altra costante del pensiero contiano:

specialmente fra i giovani non ancora avvelenati dagli eruditi e dagli accademici, si va facendo strada una opinione diametralmente opposta a quella degli storici dell'arte; ed è che l'arte non appartiene ad alcun tempo [Gibellini 2000, p. 84].⁴⁷

Se poi, secondo Conti, lo stile non si acquisisce tramite studio, per il tedesco l'imitazione esteriore di un atteggiamento artistico non ha alcun senso.⁴⁸ In *Rembrandt als Erzieher* è ancora Rembrandt a fornire il paradigma per il rapporto ideale con l'arte antica, quello di un artista che ha saputo riviverne lo spirito andando oltre l'esteriorità, e Conti si muove in sintonia anche con queste posizioni.⁴⁹

Infine, anche sul tema del rapporto con l'arte del passato, come per i precedenti, Langbehn lancia una sua proposta risolutiva: «l'età presente [può] imparare come si diventa classici senza farsi influenzare dai classici, attingendo cioè alla propria natura innata, come essi fecero» («die Gegenwart [kann] lernen, wie man klassisch wird, ohne sich von den Klassikern beeinflussen zu lassen; indem man nämlich aus der eigenen angeborenen Natur schöpft, wie sie es thaten», 1890, p. 36).

Un'altra costante comune al pensiero di Julius Langbehn e di Angelo Conti, per il quale «se noi vogliamo comprendere gli artisti è necessario che pensiamo ai bambini» (Gibellini 2000, p. 19), è costituita appunto dal paragone tra artista e fanciullo.⁵⁰ Se per Langbehn il fanciullo-artista ha doti superiori, per Conti è il fanciullo ad avere il dono della visione.⁵¹

Il pensatore tedesco rapporta anche Rembrandt, l'artista per eccellenza, alla figura infantile: «egli dice proprio ciò che pensa, come un bambino. Afferra ciò che gli sta accanto, come un bambino. Non ha secondi fini, come

46 Si veda ad esempio Gibellini 2000, p. 90, e Conti 1911, p. 112.

47 Ulteriori esempi in Gibellini 2000, p. 17, e in Ricorda 2007, pp. 59, 145, 146. Langbehn invoca il nesso che congiunge l'arte di tutte le epoche in Langbehn 1890, p. 26.

48 Per Conti si veda ad esempio Ricorda 2007, p. 141. Per Langbehn si veda Langbehn 1890, pp. 33 e 36.

49 Per Langbehn si veda Langbehn 1890, p. 31. Per Conti si veda ad esempio Doctor Mysticus 1886; Gibellini 2000, p. 97; e Conti 1911, p. 173.

50 Si veda anche Gibellini 2000, pp. 20 e 43. Per Langbehn si veda ad esempio Langbehn 1890, pp. 13 e 39.

51 La posizione di Langbehn risulta da Langbehn 1890, p. 239; quella di Conti ad esempio da Gibellini 2000, pp. 13-14 e 24, e da una sua lettera a Giuseppe Primoli citata in Ricorda 1993, p. 68.

un bambino» («er sagt gerade heraus, was er meint, wie ein Kind; er greift zu dem Nächsten, wie ein Kind; er hat keine Nebengedanken, wie auch ein Kind sie nicht hat», Langbehn 1890, p. 256).⁵²

Nell'ultimo capitolo del suo libro il transalpino, che considera il candore infantile come uno degli ingredienti atti a contrastare lo specialismo, indica poi «la via che la cultura tedesca deve percorrere nelle sue più elevate aspirazioni, cioè essere allo stesso tempo bambino ed artista» («den Weg, welchen die deutsche Kultur in ihren höchsten Bestrebungen zu gehen hat: nämlich zugleich Kind und Künstler zu sein», Langbehn 1890, pp. 237-238).⁵³

Anche a questo riguardo va ricordata l'esistenza di una corrente europea afferente all'idea, che fu già neoplatonica, dell'artista come fanciullo. Essa passa attraverso il contesto romantico dei «Naturgedanken» di Novalis per giungere a quello simbolista di Carlyle e vede associato al primo concetto quello della meraviglia come via alla conoscenza intuitiva.⁵⁴

Un ultimo punto di contatto tra i due autori è costituito dall'ammirazione per Leonardo, cui Langbehn intitola un paragrafo omonimo nel capitolo *Deutsche Bildung*: «egli riunisce nella sua personalità in ugual misura arte e scienza» («er vereinigt in seiner Persönlichkeit gleichermaßen Kunst und Wissenschaft»); inoltre «il suo orientamento spirituale è filosofico nel senso migliore e più alto» («seine Geistesrichtung ist eine im höchsten und besten Sinne philosophische», 1890, pp. 181 e 182), e, come si è esposto in precedenza, filosofia è per Langbehn il nome dell'arte della scienza.

Conti da parte sua menziona Leonardo diverse volte nei suoi scritti e gli dedica la conferenza poi pubblicata sotto il titolo di *Leonardo pittore*, già ricordata. Anche secondo il critico italiano Leonardo incarna la figura modello di un singolo individuo che perseguì l'auspicata conoscenza di matrice intuitiva («la sua conoscenza, alla quale appaiono come intuizioni le principali conquiste della scienza moderna, è figlia della sua immaginazione», Ricorda 1990, p. 65), riuscendo a cogliere la totalità naturale, a continuare la natura, usando la terminologia contiana: «credo che l'uno e l'altro [Giorgione e Leonardo], più d'ogni artista loro contemporaneo, abbiano avuto per ispiratrice e maestra la natura e abbiano, con ugual potenza d'attenzione, di penetrazione e d'amore, ascoltato e compreso il suo divino insegnamento» (Ricorda 2007, p. 121). Infine, per Conti l'artista vinciano incarna anche la figura ideale dell'artista-fanciullo (Ricorda 1990, p. 63).

52 Rembrandt è paragonato ad un fanciullo anche alle pp. 20 e 23.

53 Il candore infantile come antidoto allo specialismo è indicato a p. 90. Anche Conti attribuisce un ruolo importante all'ingenuità fanciullesca ad esempio in Ricorda 2007, p. 62.

54 Per un inquadramento del concetto di artista-fanciullo e della meraviglia come via alla conoscenza nel contesto europeo si veda Ricorda 1993, pp. 67-70, dove anche si rammenta che, parallelamente alle riflessioni di Conti, in Italia Pascoli sviluppa la poetica del Fanciullino.

Come si è anticipato in apertura, la conoscenza che si può attribuire a Conti della lingua tedesca – e il testo di Langbehn, in quanto non tradotto né in italiano né in francese, offre un ottimo banco di prova – è rilevante per la definizione del ruolo di Conti come mediatore culturale.⁵⁵ Non è da escludere ch'egli si valesse delle versioni italiane o francesi come supporti per una più agevole comprensione degli originali tedeschi, citando però poi da quest'ultimi: nel Fondo contiano dell'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservate infatti due traduzioni di opere tedesche.⁵⁶ Queste circostanze fanno pensare, anche nel caso di una lettura in generale dei testi tedeschi in lingua originale, ad un gradito affiancamento da parte di una traduzione in una lingua nella quale Conti fosse maggiormente ferrato.

Sulla non semplice questione dell'eventuale influsso del pensiero di Julius Langbehn su quello di Angelo Conti si può constatare che, come nel caso dell'idea di critico come artista e anche di artista come fanciullo, la presenza di un contesto culturale globale comune ad entrambi gli autori non andrebbe persa di vista nel confronto tra le loro posizioni, in quanto sembra esserne assai probabile la derivazione delle medesime da fonti comuni. Resta fermo comunque che la menzione che il critico italiano fa del pensatore tedesco nel *Giorgione* è all'insegna della stima. Per dirla con Conti, mi limito ad affermare che egli «ha veduto» Langbehn (Ricorda 2007, p. 92). Giova comunque ricordare che nel prologo del *Giorgione* Conti deplora la lontananza dei testi di critica d'arte scientifica dal pubblico, nella loro incapacità di rispondere alle interrogazioni profonde dei lettori. Ebbene, come si può osservare rileggendo il brano di *Giorgione* riportato all'inizio di questo articolo, l'accento è posto proprio sull'impostazione di *Rembrandt als Erzieher* e sul suo conseguente successo di pubblico, giustificandone la menzione a modello positivo di testo artistico da contrapporre

55 Ricciarda Ricorda ha già osservato che solo un esame delle carte personali di Conti ancora inesplorate potrà gettare definitivamente luce su questo argomento (1993, pp. 105-106). Indizi interessanti si trovano nell'ultimo testo di Anna Mazzanti, che riporta il progetto di Vincenzo Conti di inviare il figlio a specializzarsi all'estero dopo la laurea, eventualmente a Lipsia (2007, p. 62), progetto poco sensato se Angelo non avesse avuto una padronanza del tedesco sufficiente a consentirgli di seguire con profitto corsi in quella lingua; interessante anche l'uso da parte di Conti di un'espressione tedesca in una lettera ad Emilia Tritony del 1889 per raccontare come egli fosse stato presentato da Mario de Maria ad Emilia Voigt: «sein bester Freund» (citata in Mazzanti 2007, p. 59), che sembra testimoniare una certa familiarità con il tedesco.

56 Si tratta di *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, traduit en français pour la première fois par J.-A. Cantacuzène, Leipzig, Brockhaus, Paris, Perrin, 1886, che conteneva anche la traduzione delle *Ergänzungen an die Welt als Wille und Vorstellung*, sempre di Schopenhauer, e che presenta segni di lettura da parte di Conti (Gibellini 2000, p. 16, nota 33, e Ricorda 2007, p. 163, nota 13, e p. 33, nota 23), e del *Beethoven* di Wagner nella traduzione italiana di Gaetano Garzoni Provenzano, però del 1913 (Gibellini 2000, p. 41, nota 101), data in cui la maggior parte delle opere contiane era già uscita.

a quelli di impostazione scientifica. Al riguardo è significativa la successiva considerazione contiana che, con riferimento alla lotta mossa dalla critica d'arte estetizzante a quella scientifica, «qualche fiero libro di protesta è uscito in Italia e fuori d'Italia, accolto da un consenso largo e sincero» (Conti 1904, poi in Conti 1907, p. 258).

Tornando al problema della competenza linguistica, quanto si può dire fin qui è che il caso Langbehn dimostra che Angelo Conti, per competenza personale o tramite amici con un'adeguata competenza linguistica, era in grado di svolgere una mediazione culturale dal mondo tedesco senza dipendere esclusivamente dalle traduzioni.⁵⁷

Bibliografia

- Behrendt, Bernd (1984). *Zwischen Paradox und Paralogismus: Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Beispiel August Julius Langbehn*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bertoni, Clotilde (2006). «Croce e il ruskinismo italiano: I rapporti con Conti e "Il Marzocco"». In: Lamberini, Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*. Firenze: Nardini, pp. 31-64.
- Conti, Angelo (1886). «Il giorno dei Morti». *La Tribuna*, 3 novembre.
- Conti, Angelo (1887). «A proposito della Isaotta Guttadauro. I.». *La Tribuna*, 14 febbraio.
- Conti, Angelo (1892). «Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca». Roma: Laziale Editrice.
- Conti, Angelo (1899). «Il teatro futuro». *Flegrea*, 5 marzo.
- Conti, Angelo (1904). «Nel Museo di Napoli». *Il Marzocco*, 18 settembre.
- Conti, Angelo (1907). *Sul fiume del tempo*. Napoli: Ricciardi.
- Conti, Angelo (1911). *Dopo il canto delle sirene*. Napoli: Ricciardi.
- Conti, Angelo (1931). *Virgilio dolcissimo padre*. Napoli: Ricciardi.
- Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia: 1885-1900*. Torino: Einaudi.
- Doctor Mysticus (1886). «San Pantaleone». *La Tribuna*, 26 maggio.
- Doctor Mysticus (1887). «Un'esposizione d'arte: Marius De Maria», *La Tribuna*, 8 gennaio.
- Gibellini, Pietro (a cura di). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.

⁵⁷ In questo senso va anche la segnalazione di Ricciarda Ricorda per quanto riguarda la conoscenza di brani non presenti nelle traduzioni antologizzanti da *Die Geburt der Tragödie* di Nietzsche prima della traduzione integrale dell'opera in francese (1993, pp. 104-106).

- Langbehn, Julius (1890). *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig: Hirschfeld.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Pankau, Johannes G. (1983). *Wege zurück: Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich: Eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (1990). *Conti, Angelo: Leonardo pittore*. Padova: Programma.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Solmi, Edmondo (1910). *Leonardo da Vinci: Conferenze fiorentine*. Milano: Treves.
- Stern, Fritz (2005). *Kulturpessimismus als politische Gefahr: Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller; mit einem Vorwort von Norbert Frei. Stuttgart: Klett-Cotta. *The politics of cultural despair*, 1961.
- Zanetti, Giorgio (1996). *Estetismo e modernità: Saggio su Angelo Conti*. Bologna: Il Mulino.

Il fanciullo: sulla genesi di un testo programmatico

Francesca Suppa

Abstract Through the analysis of the text variants of Gabriele d'Annunzio's *Il fanciullino* (such as the provisional titles of the seven ballads) and the study of the literary sources, the manuscript accounts for a series of intertextual references, namely the influence of Angelo Conti's *Betata riva* as well as some analogies with a sonnet of Foscolo and Dante's *Commedia*, in the *loci* where they write about Florence, and last but not least the contact with Pascoli's *Pensieri sull'arte poetica*.

Sommario 1. Introduzione. — 2. Natura e arte, binomio contiano. — 3. «Tenui avena» e le correzioni 'virgiliane'. — 4. Dante e Foscolo: due fonti per la «Musa Fiorenza». — 5. Sul rapporto con il *Fanciullino* pascoliano.

1 Introduzione

Le sette ballate del *Fanciullo* assolvono la delicata funzione di dichiarazione di poetica,¹ costituendo con il proemio un momento autonomo rispetto alla struttura della silloge.² Il dettato volutamente oscuro, la complessa simbologia e il tono quasi oracolare del componimento hanno contribuito a renderlo oggetto di molteplici tentativi esegetici. L'enigmatica figura del fanciullo è frutto di numerose sollecitazioni culturali: divinità efebica, come richiedono temperie classicistica e mitopoiesi alcionia,³ ma anche contraltare al coevo fanciullino pascoliano (Mariano 1983) e, con esso, contributo italiano al recupero artistico e scientifico dell'infanzia nell'Ot-

1 «*La tregua* e il *Fanciullo* che precedono *Lungo l'Affrico* appaiono come il proemio e la dichiarazione di poetica» (Luti 1973, p. 92).

2 «*La tregua* è un autentico centone di rime e stilemi danteschi, e il suo metro (terza rima) [...] ne dichiara la funzione di raccordo con *Maia* ed *Elettra*, così escludendola dall'organismo vero e proprio del libro. Ma neppure *Il fanciullo*, a rigore, può pretendere d'esservi incluso. Le sette ballate costituiscono infatti un manifesto di poetica nel quale l'accordo di arte e natura, e il trapasso dal canone dell'imitazione a quello dell'immedesimazione è raffigurato nell'allegoria del fanciullo-auleta. Il componimento nella sua enfasi ottativa vale dunque quale protasi della raccolta nel suo complesso» (Gavazzeni 1980, p. 6).

3 Sulla figura del fanciullo dannunziano, accostato a Ermes, si veda il contributo di Diano 1968; sul rapporto di d'Annunzio con la cultura classica: *Classicismo e classicità in d'Annunzio*, in Pasquali 1994, pp. 190-204.

tocento europeo.⁴ In questa sede si cercherà di evidenziare il contatto di questo testo con la cultura coeva, combinando gli spunti forniti dall'«officina» dannunziana⁵ all'analisi intertestuale, necessaria e fruttuosa in presenza di un'arte «allusiva»,⁶ dove la fonte non è solo colta citazione, ma costituisce spesso il motore della creazione.⁷

2 Natura e arte, binomio contiano

Natura ed Arte sono un dio bifronte
 che conduce il tuo passo armonioso
 per tutti i campi della terra pura.
 Tu non distingui l'un dall'altro volto
 ma pulsare odi il cuor che si nasconde
 unico nella duplice figura
 [Gibellini 1988, pp. 16-17].⁸

Su suggestione di Franco Gavazzeni, che ravvisò nella struttura di *Alcyone* un'alternanza tra apollineo e dionisiaco,⁹ la critica è concorde nell'interpretazione nietzscheana della dittologia «Natura ed Arte».¹⁰ Ma lo

4 «Wordsworth, Baudelaire e Leopardi sono solo pochissimi tra i tanti che nell'Ottocento dimostrano con i loro scritti e i loro pensieri che dopo Rousseau è cominciata una nuova era per l'infanzia» (Battistini 2001, p. 10).

5 Per quanto riguarda la storia compositiva di *Alcyone*, si rimanda ai fondamentali studi di Franco Gavazzeni (1980) e di Pietro Gibellini (1985; 1995a).

6 «Nella dinamica della creazione alcionia è ancora fecondo il nesso, peculiare del classicismo latino, tra imitazione e originalità, per cui il testo esplica la totalità del proprio senso nel tessuto dei riscontri e dei rimandi, secondo un'idea di letteratura che si fonda sull'*inventio* in se stessa e su se stessa lievita, come *continuum* totale e circolare di relazioni: cui peraltro s'accorda la macropoetica dannunziana, cioè l'uso di muovere da un testo altrui, antico o moderno, al fine di 'trovare' il proprio testo, che rende D'Annunzio un inesauribile poeta della poesia, un inesauribile scrittore della scrittura» (Caliaro 2004, p. 55. Si noti, in queste affermazioni, l'eco di *Arte allusiva*, in Pasquali 1994, pp. 275-282).

7 Come hanno dimostrato gli studi di Mario Praz (1976) e di Gibellini (1980; ora in: Gibellini 1985, pp. 133-153).

8 Nella trascrizione delle correzioni d'autore si alluderà al passaggio da una lezione all'altra con una freccia (→) e i brani cassati verranno racchiusi tra parentesi uncinate rovesciate (> <).

9 «L'elemento apparentemente più statico, cioè il ditrambo, induce all'opposto il momento drammatico, dionisiaco, che rivolgendosi alla serie dei testi che precedono e costituiscono il momento contemplativo, apollineo, segna appunto il ridestarsi dell'impulso dinamico dell'azione a procedere oltre» (Gavazzeni 1980, p. 5).

10 «la lirica alcionia [...] intavola dopo la *Tregua* quella conciliazione 'festosa' fra dionisiaco e apollineo (*Natura ed Arte*) che scandisce il diario estivo. Basta una breve ricognizione tra i testi di Nietzsche ed ecco la conferma di una lettura che getta luce sull'intricata simbologia della lirica» (Andreoli, Lorenzini 1984, p. 1180).

stesso Gavazzeni, nel medesimo saggio in cui esplicitava il sostrato nietzschiano immanente ad *Alcyone*, rimandava a un passo della *Beata riva* che poteva aver influito sulla struttura della silloge, giocata su 'riposo' e 'movimento':

nella materia di ciascuna arte la bellezza si manifesta sotto due aspetti fondamentali: allo stato di riposo e con i suoi elementi posti l'uno accanto all'altro nello spazio [...] e allo stato di movimento, cioè a dire mediante la successione dei suoi elementi nel tempo [Gavazzeni 1980, p. 5].

Il rilievo di Gavazzeni suggerisce una pista per l'interpretazione del binomio Natura e Arte: si pensi infatti a quanto sia centrale, nell'estetica di Angelo Conti, la riflessione sul ruolo dell'artista accostato alla natura creatrice. Nella *Beata riva* i dialoganti Ariel e Gabriele professano la propria fede nel «paradosso estetico contiano e dannunziano» (Gavazzeni 1980, p. 4), usando la definizione di Gavazzeni: ovvero in un'arte intesa come continuazione della natura. È il compimento di un desiderio che d'Annunzio esprimeva già in *Canto novo* («O canzone virente che sali da' rami | ampia, solenne, coro di numi, ai cieli, | virente canzon, ch'io ti strappi una nota soltanto, | ch'io fermi un accento solo ne 'l verso, e muoia! | Ma Natura non ode», Gibellini 1995b, p. 49), appellandosi a una natura *abscondita*, incoglibile; la tensione creativa frustrata traspare da quelle pagine poetiche ed emerge anche dalla lettura diacronica di Ernesto Travi: «La prima parte della prima edizione di *Canto novo* racconta una volontà di canto freneticamente disteso come le libere forze della natura, in una ricerca di proposte metriche ed immaginifiche che il poeta volta per volta riscopre poi insufficienti» (Travi 1968, p. 199).

Molto diverso è l'atteggiamento dannunziano durante la terza estate alcionia, quando il poeta scrive di sentirsi «converso in innumerevoli ruscelli di poesia». La metafora acquatica, ampiamente sfruttata con numerose varianti, non esprime soltanto la fecondità poetica (sulle orme del dantesco «di parlar sì largo fiume», Andreoli, Lorenzini 1984, p. 1144), ma anche la fusione con la natura, di cui la poesia è un perfetto *continuum*. Il ruolo di Angelo Conti nella realizzazione poetica dannunziana è di primaria importanza. Come sintetizzò Oliva,

Il rapporto che al Conti stava a cuore era quello secolare tra natura e arte [...]. E ciò perché nel genio la volontà della natura, passando in un «cervello organizzato meravigliosamente» sarebbe giunta sino alla conoscenza dominando la volontà individuale. Era quella la via per cui si sarebbe stabilito quel contatto impercettibile e sotterraneo tra l'anima singola e l'anima delle cose, la cui fusione avrebbe trovato concretezza nello stile, «nella luce rivelatrice della bellezza». Si spiegava così il

processo attraverso cui l'opera del genio continuava la volontà della natura e l'arte nasceva come un organismo vivente [Oliva 1979, p. 168].

E infatti, così scriveva d'Annunzio nel «Marzocco» del 1896, negli anni del lungo sodalizio con il «dolce filosofo», esaltando il potere dell'artista:

ogni rappresentazione della vita e della natura, impassibile o no, ha le origini nella pura bellezza, quando si è trasformata nell'anima dell'artista in modo che per gran parte non si accordi più con tutti quei caratteri immanenti e determinati per i quali è a tutti riconoscibile sempre per la medesima; quando l'artista abbia continuato l'opera della natura volgandola ai fini di lui [cit. in Oliva 1979, p. 151; enfasi nostra].

Pochi anni dopo, nel dialogo della *Beata riva*, Conti ribadisce, tramite il personaggio di Gabriele, la fiducia nella complementarità di natura e arte, sostenendo che «l'arte vera è quella che *non aggiunge nulla alla natura*» (Gibellini 2000, p. 34; corsivo nostro).

Il fanciullo promette tacitamente ciò che d'Annunzio mantiene nel terzo libro delle *Laudi*; ma già nel 1900 erano ben presenti i presupposti estetici della linea poetica di *Alcyone*, come può suggerire un raffronto tra *Il fanciullo*, secondo Gibellini la «poesia alcionia più vicina allo spirito contiano» (2000, p. XVII), e la prosa *Dell'arte, della critica e del fervore*, prefazione dannunziana alla *Beata riva*.¹¹ Il poeta vi riporta un passo del trattato che ritiene cruciale: «Il critico è la coscienza dell'artista. All'artista, che nel lavoro *obbedisce ad un comando misterioso della natura*, il critico parla spiegandogli il suo mistero» (Gibellini 2000, p. 138; enfasi nostra). È interessante osservare un riproporsi del precetto dell'obbedienza alla natura nei versi del *Fanciullo*:

Par quasi che tu sol le cose muova
Mentre solo ti bei
Nell'obbedire ai movimenti eterni
[Gibellini 1988, p. 11; corsivo nostro].

Del resto, il fanciullo è «fiore inconsapevole di tutta | la vita bella» (prima lezione dei versi 65-66, corretta in «innumerevole», Gibellini 1988, p. 11), strumento della volontà della natura. Con simili parole, nella prosa l'arte viene definita «fiore purissimo della vita»:

¹¹ Già Luti riscontrava nel *Fanciullo* l'esposizione di una poetica consolidata da tempo: «*La Tregua e Il Fanciullo* [...] precedono proprio per la loro fisionomia d'introduzione generale e di proposta metodologica, recuperata, nel pieno della realizzazione, dalle linee ormai consolidate della poetica alcionia» (Luti 1973, p. 91).

E quindi le azioni quotidiane, le comuni azioni dell'esistenza, frutto dell'eredità e del temperamento, non hanno pel nostro critico alcuna affinità con l'arte, *fiore purissimo della vita*, e non aggiungono e non tolgono nulla alla personalità dell'artista, la quale risulta unicamente dalle opere [Gibellini 2000, p. 138; corsivo nostro].

Il fanciullo è anche «umano | fiore della divina arte innocente» (v. 65, Gibellini 1988, p. 11): la contiguità degli opposti ('umano' e 'divino') calza ampiamente con la riflessione sulla dicotomia tra artista e uomo, il primo quasi deificato, il secondo miseramente mortale. La contrapposizione traspare da un altro passo del trattato, anche questo riportato nella prosa:

in una vita d'artista non c'è mai armonia tra il fatto dell'esistenza quotidiana, tra le innumerevoli miserie giornaliere e le aspirazioni e le visioni cui egli dà forma nelle opere. Nelle prime vive *un individuo*, non dissimile dagli altri che compongono la moltitudine umana; nelle seconde rivive *il genio creatore dell'umanità* [Gibellini 2000, p. 138; corsivi nostri].

Avvicinandosi alla chiusa della prefazione, d'Annunzio tesse l'ennesimo elogio all'amico, in quanto «rare volte [...] con tanto orror sacro fu veduta l'anima dei grandi artefici mescolarsi alle forze elementari nel concepire un mondo [...]. Così, se immaginiamo aperta la statua di un dio greco, ne vediamo erompere l'acqua o la luce, i baleni o i venti del cielo» (Gibellini 2000, p. 146). La statua racchiude gli elementi naturali così come la «pietra è figlia della luce» nell'«Ellade scolpita», dove fanciullo e poeta percorrono un cammino di 'gnosi' che porta all'estrema contemplazione estetica: «Taci! La cima della gioia è attinta»; la lezione precedente recita: «Tu taci, o lene aulete. L'Arte è vinta» (Gibellini 1988, p. 18). Similmente, il passo del *Simposio* (210e-211b) che d'Annunzio riporta nella prefazione, mostra un percorso che porta alla pura bellezza tramite il distacco dal mondo terreno, dagli oggetti perituri: «Sicché, quando uno risalendo dalle cose di quaggiù cominci a vedere cotesto bello, allora si può dire che tocchi la mèta» (Gibellini 2000, p. 139). Il fanciullo, che presso la natura è «sufolatore», e domina gli animali con la propria musica, di fronte al «vital marmo ov'è presente Atena», tace e ascolta. Natura e arte sono un dio bifronte, ma non si trovano in una posizione paritetica: «la natura che per sé sola non può giungere all'idea, come con le sue forme non può giungere allo stile, aiutata dall'artista vede realizzato ciò che era nelle sue aspirazioni, e si vede superata nell'opera del genio» (Gibellini 2000, p. 141). Il lene aulete non può che tacere di fronte alla pura bellezza, quando poco prima, con il «sufolo doppio a sette fori», era stato in grado di domare serpenti e api: la «colonna intatta» supera l'«arbore». Si ripro-

pone, dunque, nelle sette ballate, la stessa aporia che Ricciarda Ricorda ha ravvisato nel sistema filosofico contiano:

in margine al rapporto tra arte e natura, è da notare che comincia a delinarsi una sorta di ambiguità per cui Conti, mentre sostiene la superiorità della prima sulla seconda, proprio perché questa sola, attraverso lo stile, rende chiara l'idea che in quella si epifanizza, riconosce poi alla natura una sorta di dominio sull'artista, di cui essa si servirebbe in un certo senso come di uno strumento inconsapevole [Ricorda 1993, p. 26].

3 «Tenui avena» e le correzioni 'virgiliane'

Vicino al contesto agreste, cui rimanda la sezione esiodea del *Fanciullo*,¹² è il virgiliano *Tenui avena*,¹³ riportato nel terzo elenco di titoli alcionii (Gibellini 1988, p. 344). Nei giorni in cui cominciava a comporre il *Fanciullo*, il poeta scriveva la famosa lettera a Emilio Treves del 24 luglio 1902: «Io sono [...] converso in innumerevoli ruscelli di poesia. Compio il terzo libro delle *Laudi*, imitando le aure, le acque le spiche con il suono d'una semplice canna, *tenui avena*» (Oliva 1999, pp. 236-237). Il passo riportato testimonia l'ideale identificazione del poeta nel fanciullo musico e conferma la contiana immersione nella natura, preliminare al processo creativo. Inoltre, come osserva Ilvano Caliaro, «il poeta appare fresco di riletture virgiliane» e sta vivendo «l'intenso e fecondo momento virgiliano, bucolico e georgico» che «cade a Romena nella seconda e terza decade del luglio 1902: basta guardare alle date di composizione del *Fanciullo* (tra il 13 e il 19 luglio), dell'*Ulivo* (20 luglio), della *Spica* (25 luglio), dell'*Aedo senza lira* (16 luglio), delle *Opere e i giorni*» (Caliaro 2004, p. 65). Del resto, l'*imitatio* della natura, che avrà séguito nei versi 275-277 («Imiterai le foglie | e l'acque anche una volta | e i silenzi del dì con le tue note», Roncoroni 1982, p. 135), ha un precedente nel testo virgiliano, pur cambiando l'oggetto: «Mecum una in silvis imitabere Pana canendo» (Verg. *Ecl.* 2.32). Secondo lo studioso, l'influsso virgiliano s'insinua anche nella figura del fanciullo:

alla configurazione [...] del fanciullo alcionio parrebbe concorrere anche Virgilio, quello bucolico, mostrando il fanciullo tratti dell'efebo

12 Come osservò Gibellini, «il Fanciullo, esperto d'arte e di natura, 'dio bifronte' del dettato alcionio, prefigura anche lo svolgimento stilistico del libro: esso muove infatti dalle colte reminiscenze dei testi preraffaelliticamente orchestrati su cadenze laudistiche, stilnovistiche, rinascimentali, esiodee della prima sezione» (1995a, p. 20).

13 «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi | silvestrem tenui musam meditaris avena» (Verg. *Ecl.* 1.1-2).

Alessi, oggetto dell'ardente passione del pastore Coridone nella seconda egloga [Caliaro 2004, p. 68].

Laddove il testo virgiliano recita

tibi candida Nais,
pallentes violas et summa papavera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi
[Verg. *Ecl.* 2.46-48]

s'instaurerebbe il controcanto dannunziano: «Il tuo spirito, dal fonte come il salice | ma senza l'amarezza | nato, le amiche naiadi rimembra» (Gibellini 1988, p. 15). Le «glauche naiadi» della prima lezione diventano «amiche naiadi», avvicinandosi alla personificazione mitologica dell'ipotizzata fonte. Al verso 85 il testo viene impreziosito con una rara accezione del verbo «giungere»: «si tocchino» → «si giungano nell'aere sereno | come i tuoi labbri e le dolci canne». Anche in questo caso è ravvisabile un contatto con alcuni versi della seconda egloga: «*Pan primus calamos cera coniungere plures | instituit*» (Verg. *Ecl.* 2.32-33).

4 Dante e Foscolo: due fonti per la «Musa Fiorenza»

Stando alle datazioni d'autore, la stesura della prima ballata del *Fanciullo* termina il «13 luglio 1902»; essa consta di sette fogli. Il primo gruppo d'interventi interessa i versi 15-17, nel secondo foglio:

Assai mi piacerebbe che tu colta | l'avessi entro la cerchia, | nelle mura degli Orti Oricellari, → Ma il mio pensier mi finge che tu colta | l'abbia dentro la cerchia | delle mura, negli Orti Oricellari, → Ma il mio pensier mi finge che tu colta | l'abbia tra quelle mura | che Arno parte, negli Orti Oricellari,

L'eliminazione di «cerchia» occulta una probabile reminiscenza dantesca:

Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica
[*Par.*, 15, 97-99].

In questi versi Cacciaguیدا ricorda il tempo lontano in cui Firenze era compresa tra le vecchie mura: un passato di pace e sobrietà viene contrapposto implicitamente al presente, dominato dalla corruzione morale e dalle lotte intestine. Allo stesso modo opera d'Annunzio nei versi 15-20,

contrapponendo l'illustre passato di Firenze alla «barbarie» contemporanea:

ove dalla barbarie fu sepolta,
ahi sì trista, la Musa
Fiorenza che cantò ne' dì lontani
[Gibellini 1988, p. 9].

Come osserva Maria Belponer, il poeta si riferisce in modo specifico allo «sfruttamento di aree a fini edilizi (*barbarie*)» che «ha cancellato i luoghi che erano culla delle arti (*la Musa Fiorenza*) nell'età dell'Umanesimo» (in Gibellini, Belponer 1995, p. 9). Del resto, i versi danteschi intitolavano una rubrica marzocchina che trattava proprio il tema della 'barbarie edilizia', come riferisce Gianni Oliva:

Con feconda operosità la rivista contribuì [...] all'inaugurazione d'una rubrica fissa dal significativo titolo *Dentro dalla cerchia antica*. Era un modo per portare a conoscenza dei lettori volta per volta le deturpazioni e gli scempi compiuti [Oliva 1979, p. 235].

Il riferimento ai versi danteschi, nonostante la rimozione dell'esplicito rimando «cerchia», viene mantenuto nella forma arcaizzante «Fiorenza» e nella contrapposizione tra Firenze antica e Firenze moderna, con una traslazione temporale che porta a comparare la città dell'Umanesimo con il meschino presente dominato dall'interesse economico borghese.

All'occultamento della fonte dantesca segue l'emergere del contatto, formale e tematico, con il sonetto foscoliano dedicato a Firenze,¹⁴ di cui riportiamo la prima quartina:

E tu ne' carmi avrai perenne vita
sponda che Arno saluta in suo cammino
partendo la città che dal latino
nome accogliea finor l'ombra fuggita
[Gavazzeni 1974, p. 231].

Si noti come la correzione ai versi 16-17 evidenzia il passaggio dalla reminiscenza dantesca a quella foscoliana: «dentro la cerchia | delle mura» → «tra quelle mura | che Arno parte» (Gibellini 1988, pp. 8-9). Il sonetto pare influenzare anche una correzione al verso 21 («all'eco dell'ospiti

¹⁴ Interessante, riguardo al rapporto di d'Annunzio con Firenze, una lettera ad Angelo Conti del 12 dicembre 1896, quando il «dolce filosofo» era combattuto nella decisione di trasferirsi a Firenze o a Napoli: «Firenze o Napoli? Firenze per me, per la speranza che ho di rivederti presto, e anche perché Firenze è la patria del tuo spirito» (d'Annunzio 1939, p. 22).

caverne» → «all'eco dell'inclite caverne», p. 9), dove si recupera il prezioso aggettivo usato da Foscolo al verso 9: «Per me cara, felice, inclita riva».

Per Foscolo Firenze incarna quanto rimane del glorioso passato classico: è risaputo che nell'italo-greco l'ideale congiunzione tra la Grecia antica e l'Italia fu sentita fortemente, forse anche più veracemente che in d'Annunzio, per semplici ragioni biografiche. Come osserva Marina Salvini:

La complementarietà fra la cultura greca e quella italiana, di cui l'autore si sente vera espressione, ricorre in tutta l'opera: dalla naturale continuità, presente nel sonetto [*a Zacinto*] e ripresa nei *Sepolcri*, fra Omero e Foscolo, eternatori di bellezza e di eroi, fino alla migrazione delle Grazie, cantata negli omonimi inni, dalla Grecia mitica all'ara di Bellosguardo [Salvini 2003, p. 72].

Si legga in proposito quanto scrive il poeta di Zante:

Secondo il suo sistema storico [*dell'autore*], le deità diffusero i loro benefizi più particolarmente alla Grecia antica dov'ebbero l'origine, e all'Italia dov'hanno trasferita la loro sede [Gavazzeni 1974, p. 407]

e si compari la nota ai versi 23-24 del *Fanciullo*:

Quando di Grecia le Sirene eterne
venner con Plato alla città dei Fiori.

Viene usata la stessa metafora: dietro il trasferimento fisico di «deità», «Sirene eterne» e «Plato», si cela un ideale 'passaggio del testimone' dall'antica Grecia all'Italia. Nel testo dannunziano si condensano il dato storico (relativo al trasferimento dei letterati bizantini a Firenze dopo la caduta di Costantinopoli), trasfigurato nell'immagine metaforica, e un velato richiamo all'idea di «nuovo Rinascimento», così importante nella religione artistica dannunziana. Già dagli anni novanta questo credo è forte nell'Abruzzese, come testimonia l'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1895:

Il nuovo Rinascimento avrà comuni col Rinascimento anteriore i caratteri che questo medesimo ebbe comuni col periodo ellenico dell'arte, con la meravigliosa età di Fidia, d'Apelle, di Sofocle, di Platone. Ambedue le ideali primavere dello spirito umano derivano il loro straordinario rigoglio da una magnifica forza: dal sentimento dell'energia e della potenza elevato al sommo grado. Ambedue significano la più superba affermazione della vita [...] Oggi [...] dopo innumerevoli turbamenti della coscienza umana, è da noi *saputo* con certezza inoppugnabile

quel che dai greci era *sentito* e dagli italiani contemporanei di Leonardo era *intuito* [Ogetti 1967, pp. 364-365].

Strenuo difensore del patrimonio artistico italiano, il poeta prova, di fronte agli scempi moderni, un sentimento di disperazione che va ben oltre la posa edonistica, come emerge dai suoi elzeviri. Il sentimento di *pietas* per il passato minacciato dal mercato e dalla modernità si risolve addirittura in un *mea culpa* nell'*Abazia abbandonata*, un articolo comparso sul «Mattino», in cui l'autore denuncia lo stato di rovina in cui versava la basilica di San Clemente a Cassauria: «Non feci nulla per salvarla [...] la mia anima in quel tempo era così mutevole e così leggera!» (cit. in Andreoli 2000, p. 54). E non è forse un caso, dunque, se le ipotetiche fonti che abbiamo individuato appartengano a struggenti manifestazioni d'amore per Firenze. Distrutta dalle guerre e dalle mollezze per l'antenato di Dante; ultima erede della gloria dei latini ma, a causa degli avvenimenti politici, entrata nell'orbita francese per Foscolo. La storia continua con d'Annunzio, che descrive una «Musa Fiorenza» sepolta dalla «barbarie». È degno di nota l'uso della parola chiave «barbarie», ricca d'implicazioni letterarie: si pensi al sonetto foscoliano *Te nudrice alle Muse*, dove si congiunge il destino della lingua latina, afflitta dalla «sentenza capitale del Gran Consiglio Cisalpino», a quello dell'italiano, inquinato dal «sermon straniero»:

Or ardi, Italia, al tuo Genio ancor queste
reliquie estreme di cotanto impero;
anzi il Toscano tuo parlar celeste
ognor più stempra nel sermon straniero,
onde, più che di tua divisa veste,
sia il vincitor di tua barbarie altero
[Gavazzeni 1974, pp. 211-212];

si pensi ancora alla *Scienza Nuova* di Vico, dove la parola «barbarie» ha valore teoretico, sintetizzando una condizione umana che ritorna periodicamente; e si ricordi il passo della *Commedia* in cui viene nominata Firenze per l'ultima volta, dove Dante paragona il suo stupore di fronte alla «candida rosa» al sentimento provato dai «barbari» ammirando Roma: «Se i barbari, [...] | veggendo Roma e l'ardüa sua opra, | stupefaciensi, quando Laterano | a le cose mortali andò di sopra; | ïo, che al divino da l'umano | a l'eterno dal tempo era venuto, | e di Fiorenza in popol giusto e sano | di che stupor dovea esser compiuto!» (*Par.*, 31, 31-40).

La parola «barbarie», in un gioco di allusività, si allarga dal significato più puntuale, relativo allo sfruttamento edilizio, per abbracciare la più illustre tradizione letteraria, ove il lamento per le sorti dell'Italia è un tema ricorrente.

A suggello di questo paragrafo fiorentino, citiamo una correzione al 203

che ci sembra ancora indice della volontà di avvicinare la Toscana all'antica Grecia. Il fanciullo, nell'esortazione dannunziana («Torna con me nell'Ella-de scolpita») siederà al tramonto sul gradino più alto del tempio con i suoi «calami soavi», che diventano «calami toscani».

5 Sul rapporto con il *Fanciullino* pascoliano

5.1 «Ut animantes»: ¹⁵ il processo di vivificazione, presupposto estetico e costante correttoriale

Il privilegiato rapporto tra Firenze e l'antichità greca postulato nel *Fanciullino* si riflette in una correzione al verso 19, dove Firenze da «vecchia» diventa «Musa»; l'intervento è anche sintomatico di una tendenza 'vivificatrice' molto spiccata nella prassi correttoriale dannunziana: gli oggetti, nel corso della composizione, si animano, assumendo spesso vesti mitiche e divenendo oggetto di un rapporto dialogico e simbiotico con l'essere umano. Questa tendenza forse nasce da una radice estetica che accomuna la poetica di d'Annunzio a quella di Pascoli. Il presupposto teoretico è rintracciabile in un passo della *Scienza nuova* di Vico:

XXXVII. *Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, e passione; ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarci, come se fossero quelle persone vive. Questa Degnità filologico-filosofica ne approva, che gli uomini del Mondo fanciullo, per natura, furono sublimi Poeti* [Veneziani 1994, p. 85].

In Pascoli, però, sul sostrato vichiano si innestano gli interessi scientifici: la vivificazione è studiata da James Sully nel trattato di psicologia infantile *Studies of childhood*,¹⁶ in cui viene descritta la facoltà infantile di dar vita a oggetti inanimati: «La transformation imaginative des choses, plus particulièrement la tendance à douer de vie les objets inanimés entre toujours plus ou moins dans tous les amusements enfatins» (1898, p. 420). Maurizio Perugi ha dimostrato come la revisione e l'ampliamento dei *Pensieri sull'arte poetica* (trasformati nel *Fanciullino*) risentano fortemente della lettura di quel saggio (1984).¹⁷ Nel testo del 1903, all'interno di un

15 Cic. *Nat.* 2.47.120: «iam vero vites sic claviculis adminicula tamquam manibus adprehendunt atque ita se erigunt *ut animantes*» («le viti poi si attaccano ai sostegni coi viticci come con delle mani e si levano diritte come animali»: Calcante 1992, p. 259).

16 Pascoli acquisì il testo, tradotto in francese, nel 1899.

17 Le consonanze tra Sully e Pascoli sono dovute, talvolta, a mera affinità: si compari l'incipit di *Pensieri sull'arte poetica* («È dentro di noi un fanciullino») con quello del trattato di

brano incentrato sulla 'vivificazione', viene inserito *ex novo* un lacerto, da me evidenziato,

Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; *quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle*: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei [Garboli 2002, 2, p. 941]

che trae origine dal seguente appunto autografo: «è quello che parla agli alberi, alle cose, è quello che non crede che il sole sia più grande di quello che appare, e crede grandissimo -----», con aggiunta marginale: «che le cavallette hanno i campanellini d'oro, che il vento mugola come | che dice legno - metonymia, sineddoche». Perugi rinvia il rapporto dialogico del fanciullo con il mondo circostante ad alcune riflessioni di Sully, relative alle *Pensées de l'enfant sur la nature* (Sully 1848, pp. 141 sgg.), dove lo psicologo osserva la tendenza infantile ad avvicinare a sé gli oggetti lontani, a vedere ogni cosa come creata appositamente per sé. Ma il frammento aggiunto al testo del 1903 è vicino anche all'incipit della *Beata riva*, dove Conti allude a un meravigliato dialogare con la natura, foriero di «nuove parole»:

Le *nuvole* vaganti per il cielo, il lontano ondeggiamento delle montagne, la fiamma che arde nel focolare, gli *alberi* e i fiori ch'egli [*l'artista, che è come un fanciullo*] vede ogni giorno gli dicono sempre nuove parole, gli rivelano sempre qualche nuovo aspetto della vita [Gibellini 2000, p. 19; corsivi nostri].

Così come il fanciullino di Pascoli, anche il fanciullo dannunziano è in grado di parlare con gli elementi naturali: «se parli con la terra il ciel risponde, | se favelli con l'acque, odono i fiori» (Gibellini 1988, p. 11). Anche nel caso di d'Annunzio, e sicuramente con maggior probabilità che in Pascoli, il rapporto dialogico con la natura pare risentire del trattato di Conti, non solo relativamente al passo appena citato, ma anche riguardo a un altro lacerto («Uno dei poeti che collaborarono alla creazione del coro tragico (non ne ricordo il nome) si vantava di conoscere nel modo più completo e più perfetto il canto di tutti gli uccelli», Gibellini 2000, p. 178) ripreso nel *Fuoco* (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 1273; Ricorda 1993, pp. 96-97): «Uno di quei poeti si vantava di conoscere le voci di tutti gli uccelli; e un altro, di favellare coi venti; e un altro, d'intendere appieno il linguaggio del mare» (Gibellini, Caburlotto 2008, p. 177).

Sully («Man has always had the child with him»), considerando che Pascoli non legge Sully prima del 1899.

La prima lezione del verso 65 del *Fanciullo* («Interroghi la terra e ti risponde») viene modificata in «Se interroghi la terra il ciel risponde»; al 66 si corregge «par[li]» in «favelli». Se la correzione al verso 65 mostra una ripresa del verbo 'favellare' usato nel *Fuoco*, con l'intervento al verso precedente d'Annunzio supera il rapporto dialogico con gli elementi naturali per approdare alla rappresentazione un universo pulsante in misteriosa comunicazione. La suggestione vivificatrice è arricchita da un simbolistico gioco di *correspondances* in cui l'efebo si fa tramite di un'arcana armonia tra elementi naturali. Il contatto con *Correspondances* di Baudelaire ci sembra presente anche nell'importante strofa di «Natura e Arte», dove il fanciullo, in uno stato preconoscitivo («tutto ignori»), è in grado di leggere delle verità nascoste, simili alle «confuses paroles» (Bonfantini 1974, pp. 34-35) che lasciano uscire i pilastri viventi del tempio baudelairiano, richiamato forse, al 177, dalla variante «a quel vivente altare» (Gibellini 1988, p. 17), cui si sostituisce l'«eterno altare» della *ne varietur*.

5.2 La ricerca di un contatto con i pensieri sull'arte poetica

I *Pensieri sull'arte poetica* vengono pubblicati a puntate sul «Marzocco» nel 1897, mentre la più ampia stesura intitolata *Il fanciullino* è inserita all'interno del volume *Miei pensieri di varia umanità*, pubblicato nel 1903. D'Annunzio, che compone *Il fanciullo* nell'estate del 1902, aveva a disposizione soltanto i *Pensieri sull'arte poetica*; Pascoli, quando ripubblica il nucleo marzocchino in una veste ampliata, non poteva conoscere le ballate alcionie: la silloge esce sul finire del 1903 e il poeta ebbe a disposizione una copia di *Alcyone* soltanto nel gennaio 1904 (Mariano 1983, p. 42).

D'Annunzio approda al titolo definitivo, *Il fanciullo*, dopo diversi tentativi e a distanza di un mese dalla stesura della poesia: forse l'*impasse* deriva dalla volontà di evitare un richiamo al prosimetro pascoliano. Infatti, l'incipit dei *Pensieri sull'arte poetica* recita: «È dentro di noi un fanciullo» (Garboli 2002, 1, p. 1186), mentre «fanciullino» sarà una variante dell'omonima prosa del 1903. Il contatto con i *Pensieri*, inizialmente non gradito, poi viene risolto con un'allusione quasi antifrastica. A confortare questa supposizione interviene un caso analogo, anche se di segno opposto. *La sera fiesolana* compare sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre 1899 con una semplice numerazione (LXXIX) seguita da tre sottotitoli: *La natività della luna - La pioggia di giugno - Le colline*. Come osserva Francesca Latini,

il titolo attuale le venne consegnato dal poeta solo con la pubblicazione sul «Secolo XX» del novembre 1903, allorché era già uscita sul «Marzocco» *La mia sera*. L'effettiva dipendenza del canto dal futuro capitolo alcyonico è, insomma, sottolineata da d'Annunzio, dalla sua scelta a po-

steriori di un titolo evocante la prova pascoliana [cappello introduttivo a *La mia sera*, in Ciani, Latini 2002, p. 816].

La scelta di un titolo pascoliano accosta e contrappone a un *enfant* democraticamente presente in ogni uomo un'aristocratica e sfuggente divinità efebica.¹⁸ La lontananza, in questo senso, dal fanciullino, era sentita anche da Conti: come ha osservato Gibellini, il silenzio del «dolce filosofo» riguardo a Pascoli¹⁹ può essere ricondotto «a una perplessità di fronte all'accento psicologista del *Fanciullino* pascoliano» (2000, p. XVIII). Ma già Pascoli aveva disseminato il prosimetro di impliciti rimandi polemici a d'Annunzio: secondo Emilio Mariano «fino al carteggio risolutivo del luglio 1903, tutte le dichiarazioni pubbliche con le quali Pascoli cercò di teorizzare la propria poetica furono al contrario, condizionate dalla implicita poetica avversa di un d'Annunzio trionfante» (1983, p. 29). Eloquenti, in tal senso, gli insistiti riferimenti al lusso e alla «gloriola» e l'esibita contrapposizione tra il «meraviglioso artefice» e l'«ortolano». Tenendo nella dovuta considerazione tali importanti divergenze, non si può trascurare i numerosi punti di contatto, tanto formali quanto tematici, tra i due testi.

In primo luogo, i versi 61-62 del *Fanciullo* («Tutto ignori, e discerni | tutte le verità che l'ombra asconde», Gibellini 1988, p. 11) sono affini, tematicamente, a un brano dei *Pensieri sull'arte poetica*, II: «I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo» (Garboli 2002, 1, p. 1191). La sapienza di entrambi i fanciulli è una preconsoscenza: è il contatto intimo e panico con la natura esperito dagli antichi, un sapere intuitivo e non razionale, di stampo simbolistico. Non è un caso, allora, se entrambi i fanciulli sono musicisti («Ma è veramente in tutti il fanciullo musicista?», *Pensieri sull'arte poetica*, I, in Garboli 2002, 1, p. 1187; «Ahi, lungi dalle tue musiche dita», *Il fanciullo*, 110, Gibellini 1988, p. 13), in consonanza con il precetto verlainiano del poeta musicista.

Mariano (1983, p. 44) proponeva un accostamento tra i versi 63-64 del *Fanciullo* («Se interroghi la terra, il ciel risponde; | se favelli con l'acque, o dono i fiori», Gibellini 1988, p. 11) e un brano del capitolo I dei *Pensieri* («Egli è quello, dunque, che ha paura al buio, perché al buio vede o crede di vedere; quello che alla luce sogna o sembra sognare, ricordando cose non vedute mai; quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole,

18 «Pascoli esorta gli uomini [...] a cercare di ritornare almeno un poco allo stato iniziale dei bambini e così a farsi un poco poeti [...]. Al contrario, d'Annunzio, per l'ammaestramento e gli esempi che il fanciullo divino gli dà nel tempo in cui gli passa davanti, si propone come supremo poeta che per la volta estrema compendia i sublimi attingimenti di grazia e bellezza» (Bärberi Squarotti 2002, p. 47).

19 Il silenzio di Conti stupisce per le convergenze filosofiche con Pascoli, che risiedono nella poetica della «meraviglia» e nella concezione dell'artista come fanciullo.

alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei», Garboli 2002, 1, p. 1188). In realtà, la parte del brano citato da Mariano che presenterebbe maggiori attinenze con il *Fanciullo* («quello che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle: che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei», Pascoli 1903, p. 10) appartiene alla redazione del 1903, posteriore alla composizione delle sette ballate alcionie. Riguardo a questi versi dannunziani ci sembra di ravvisare, come già osservato *supra*, un contatto con la *Beata riva*.

Un'analogia formale piuttosto stringente, già riscontrata da Mariano, riguarda l'*incipit* del capitolo V dei *Pensieri* («Tu sai che io ti amo, o mio intimo benefattore», Garboli 2002, 1, p. 1191) e i versi 253-254 del *Fanciullo*: «Tu non sai com'io t'ami, | intimo fiore dell'anima mia» (Gibellini 1988, p. 21). I due lacerti sono anche indicativi di un rapporto dialogico tra poeta e fanciullo. La correzione al verso 25 («Certo ti» → «Te certo vide Luca della Robbia», Gibellini 1988, p. 9) mette in rilievo la struttura dialogica del componimento, quasi totalmente rivolto al fanciullo e ricco di apostrofi e invocazioni: allo stesso modo il prosimetro pascoliano è articolato sotto forma di dialogo tra il poeta e il suo fanciullino interiore («*Tu* mi hai convinto di cosa che non era nel mio pensiero. E nemmeno: *Tu* mi hai persuaso a cosa che non era nella mia volontà. *Tu* non pretendi tanto, o fanciullo», Garboli 2002, 1, p. 1190; corsivi nostri). Tuttavia, emerge una significativa divergenza: il fanciullino pascoliano risponde al poeta in versi, apostrofandolo («A te né le gemme né gli ori | fornisco, o dolce ospite: è vero; | ma fo che ti bastino i fiori | che cogli nel verde sentiero, | nel muro, su le umide crepe, | su l'ispida siepe», p. 1195), mentre il muto fanciullo dannunziano si limita a suonare il suo «sufolo doppio a sette fori»: egli è una figura misteriosa, enigmatica. La familiarità del fanciullino pascoliano con il proprio interlocutore contrasta con la distanza del fanciullo dannunziano, che non rivolge mai la parola al poeta. L'unico momento di reciprocità tra il fanciullo e l'io poetico si riscontra negli ultimi versi, quando l'efebio si degna di voltarsi ai richiami del poeta, e si limita a sorridere, allontanandosi: «volgesi; alla preghiera | sorride, e non l'esaudiva» (Gibellini 1988, p. 21).

Un punto di contatto tra il *Fanciullo* e i *Pensieri sull'arte poetica* è l'uso assiduo della parola chiave 'meraviglia' e dei suoi derivati. Al verso 70 del *Fanciullo* si ha una variante formale: «meravigliosamente» diventa «maravigliosamente» (Gibellini 1988, p. 11). Gabriele si discosta dalla forma usata da Giovanni nei *Pensieri*: «Dimentico quelle tiritere, e dico a te, che per quel momento mi fissi tra spaurito e malcontento con codesti occhi che vedono con meraviglia; dico a te: No no: non temere. Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta» (Garboli 2002, 1, p. 1191). Ma poi anche Pascoli, rielaborando il testo marzocchino, trasforma massivamente «meraviglia» in «maraviglia». Tra i *Pensieri sull'arte poetica* e il *Fanciullino* s'interpone la pubblicazione della *Beata riva*, dove Conti usa la forma arcaizzante «maraviglia»: «L'artista è come

un fanciullo a cui tutte le cose producono un senso di meraviglia» (Gibellini 2000, p. 19); e ancora: «La meraviglia dell'artista al cospetto della scena del mondo è la sua forma di conoscenza» (p. 20). Come osservò Oliva (1979, pp. 173-176), la teorizzazione contiana sull'artista fanciullo precede i *Pensieri sull'arte poetica*, collocandosi già all'epoca del *Giorgione* (1894). Ricorda (1993, p. 68) anticipa la formulazione dell'ideale estetico al 1888, citando una lettera del «dolce filosofo» a Gegé Primoli, in cui l'artista è definito un «meraviglioso fanciullo che ha la semplicità dello spirito e la profondità delle visioni rivelatrici» (Oliva 1979, p. 370). Ciò non significa che l'estetica pascoliana sia debitrice di quella contiana; si tratta, come giustamente osserva Ricorda, di una «probabile indipendenza reciproca» e di un «logico approdo di un itinerario autonomamente simbolista» (1993, p. 68). Sarà possibile, tuttavia, ipotizzare, in merito alla massiva correzione di «meraviglia» in «maraviglia» nel *Fanciullino*, una sorta di *aemulatio* dell'elegante dettato contiano.

Per concludere vorremmo porre l'attenzione sulla correzione al verso 244 del *Fanciullo*: «Pascolano nel ciel nuvole bianche» diventa «Pascono suso in ciel nuvole bianche» (Gibellini 1988, p. 20). Probabilmente l'intervento è finalizzato a indebolire l'allitterazione di «l», o magari a impreziosire il dettato con una forma verbale più rara. Tuttavia ci piace pensare che a disturbare d'Annunzio fosse l'indesiderata impronta onomastica del 'fratello nemico'.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2000). «Per una ridefinizione dell'estetismo di d'Annunzio». *Paragone*, 27-28-29, pp. 38-65.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (2002). «Introduzione». In: Pascoli, Giovanni, *Poesie*, vol. 1, *Myricae; Canti di Castelvecchio*. A cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini; introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: UTET.
- Battistini, Andrea (2001). «Il mito del fanciullo nell'età di Pascoli». *Rivista pascoliana*, 13, pp. 9-18.
- Bonfantini, Mario (a cura di) (1974). *Baudelaire, Charles: I fiori del male; Les fleurs du mal*. Presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini. Milano: Mursia.
- Calcante, Cesare Marco (a cura di) (1992). *Cicerone, Marco Tullio: La na-*

- tura divina*. Introduzione, traduzione e note di Cesare Marco Calcante. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Caliaro, Ilvano (2004). *Da Bisanzio a Roma: Studi su Gabriele d'Annunzio*. Verona: Fiorini.
- Ciani, Ivanos; Latini, Francesca (a cura di) (2002). *Pascoli, Giovanni: Poesie*, vol. 1, *Myricaie; Canti di Castelvecchio*. Introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti. Torino: UTET.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). «Lettere al 'dottor mistico' (Angelo Conti)». A cura di Ermindo Campana. *Nuova antologia*, 1° gennaio, pp. 11-32.
- Diano, Carlo (1968). «D'Annunzio e l'Ellade». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori, pp. 51-67.
- Garboli, Cesare (a cura di) (2002). *Pascoli, Giovanni: Poesie e prose scelte*. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Gavazzeni, Franco (1980). *Le sinopie di «Alcione»*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gavazzeni, Franco (a cura di) (1974). *Foscolo, Ugo: Opere*, vol. 1. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Gibellini, Pietro (1980). «Fiori di carta: La fonte della flora di *Alcyone*». *Lettere italiane*. 32, pp. 476-497.
- Gibellini, Pietro (1985). *Logos e Mythos: Studi su Gabriele d'Annunzio*. Firenze: Olschki.
- Gibellini, Pietro (1995a). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1995b). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore*. Prefazioni e note di Fabio Finotti, Raffaella Bertazzoli e Donatella Martinelli. Torino: Einaudi.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Edizione critica. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Gibellini, Pietro; Belponer, Maria (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Introduzione e prefazione di Pietro Gibellini; note di Maria Belponer. Milano: Garzanti.
- Gibellini, Pietro; Caburlotto, Filippo (a cura di) (2008). *D'Annunzio, Gabriele: Il fuoco*. introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto. Milano: A. Mondadori.
- Luti, Giorgio (1973). *La cenere dei sogni: Studi dannunziani*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Mariano, Emilio (1983). *Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia*. In: Del Beccaro, Felice (a cura di), *Convegno internazionale di studi pascoliani* (Barga, 28-29 maggio 1983), vol. 2. Barga: Tip. Gasperetti, 1988, pp. 7-85.

- Ojetti, Ugo (1967). *Alla scoperta dei letterati: Colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro...* A cura di Pietro Pancrazi. Firenze: Le Monnier. Rist. anast. dell'ed. Firenze: Le Monnier, 1946.
- Oliva, Gianni (1979). *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Bergamo: Minerva Italica.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara Di Serio. Milano: Garzanti.
- Pascoli, Giovanni (1903). «Il fanciullino». In: Id., *Miei pensieri di varia umanità*. Messina: Vincenzo Muglia, pp. 1-66.
- Pasquali, Giorgio (1994). *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, *Terze pagine stravaganti; Stravaganze quarte e supreme: Nel testo originale*. A cura di Carlo Ferdinando Russo. Firenze: Le Lettere.
- Perugi, Maurizio (1984). «James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana». *Studi di filologia italiana*, 42, pp. 225-309.
- Praz, Mario (1976). «D'Annunzio e "l'amor sensuale della parola"». In: Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, pp. 329-374.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Roncoroni Federico (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Alcione*. Milano: A. Mondadori.
- Salvini, Marina (2003). *Ugo Foscolo: Ellade patria dell'anima*. In: Gibellini, Pietro (dir.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 3, *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*. A cura di Raffaella Bertazzoli. Brescia: Morcelliana.
- Sully, James (1898). *Études sur l'enfance*. Traduit de l'anglais par A. Monod; précédé d'une préface par G. Compayre. Paris: Alcan.
- Travi, Ernesto (1968). «Significato della storia interna di *Canto novo*». In: Mariano, Emilio (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno Internazionale di studio* (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: A. Mondadori.
- Veneziani, Marco (a cura di) (1994). *Vico, Giambattista: Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1744. Firenze: Olschki.

Intervista alla marchesa

Paolo Puppa

Abstract London, November 1956. 75 year-old Luisa Casati in her parlour meets a Sicilian journalist, a man in his fifties. The point is an interview already negotiated and punctuated by five daily meetings, always arranged in the afternoon. As a matter of fact, the man is working on a report on d'Annunzio and his love affairs, for a small southern publisher. Their conversation takes place in growing tension and provocations from the lady, who is still able to seduce and puzzle the naïve guest, up to their abrupt farewell. But these five milestones are marked by the passing of time, with all those great love affairs and the wonderful parties in Piazza San Marco, which was confiscated by Luisa, her exotic animals, the black magic and much more.

Londra, novembre 1956. Luisa Casati, settantacinquenne, riceve nel suo salottino il giornalista siciliano, un uomo di circa cinquant'anni, per un'intervista contrattata e scandita in cinque incontri quotidiani, fissati sempre nel pomeriggio. Sul volto, la donna tiene una veletta, che le copre il viso lasciandole libera la bocca. L'uomo, che sta conducendo, per un piccolo editore meridionale, un'inchiesta su d'Annunzio e i suoi amori, appoggia sul tavolo un faldone con pagine piene di citazioni e di appunti. Li estrarrà man mano, sempre più disinvolto. La marchesa intanto prepara il tè, mentre si versa da bere. La scena per lo più è immersa nella penombra. La Signora non ama la luce, infatti.

1

Lui Non sa, non sa quanto ho aspettato questo momento. Sì, non può capire cosa significhi per me incontrarla, oggi.

Lei Latte o limone? A meno che non voglia farmi compagnia.

Lui Non posso bere. I dottori non me lo permettono.

Lei Ascolta i medici, alla sua età? Non mi fissi in quel modo, però. E non guardi troppo, intorno. Un tempo, le mie case erano diverse. Bisogna rassegnarsi. Già.

Lui Quale le viene in mente, in questo momento?

Lei Mah, quella dei Leoni sul Canal Grande. Sa, lui mi guardava dalle finestre della sua Casetta rossa, di fronte. Forse mi spiava. O il Pa-

lais Rose, fuori Parigi, sempre alle prese cogli zingari, anche se io li adoravo, gli zingari.

Lui Mi parli un po' di lui, del Comandante. Cosa ricorda, innanzitutto? Di lui?

Lei Lei comprende certo l'inglese. Mi omaggiavano dicendo di me che guardavo la vita «as an adventure, like a gipsy». Non è più il tempo nemmeno di San Michele a Capri. Già, Capri. Prima di qua, stavo a Mayfair. Ho traslocato spesso, a Londra, negli ultimi tempi, finché non mi sono fissata qua, a Beaufort Gardens.

Lui Per telefono mi ha detto che devo essere sincero. Ebbene, mi avevano parlato di un tugurio di merletti e carabattole. Non è un tugurio, questo. Ed è anche pulito, in fondo. Non c'è tutta questa polvere.

Lei Per un po', alcuni amici hanno aperto un conto a mio nome. Briciole, rispetto a quello che avevo speso per loro, prima. Poi hanno smesso, colla scusa che spendevo tutto in champagne, whisky e gin. Peccato non voglia provarlo. È davvero ottimo. Non vuole proprio? Se ricevo qualcuno, dovrò pure, no? Non posso offrire solo cibo in scatola. Senza cene, senza compagni di tavola non so stare. Ho bisogno di vedere gente. Mi aiuta contro l'insonnia. Stanotte, grazie a lei, potrò dormire.

Lui E come passa le sue giornate, adesso? Vede che improvviso le domande, senza uno schema fisso, come mi ha chiesto.

Lei Boh. Leggo la Bibbia. Ci sono storie interessanti, là dentro. Vado a messa qualche domenica, sperando che l'omelia non sia lunga. A volte pranzo al ristorante con mia nipote Moorea. Offre lei, ovvio. Nei primi tempi andavo ai ricevimenti, troppo miserelli però, in confronto con quelli dell'anteguerra. Mi hanno proposto pure di fare il fantasma in un castello scozzese. Dovevo apparire a mezzanotte. Me l'hanno offerto come un lavoro. Ma lei vuol sapere del Comandante. È qua per questo, chiaro. Deve scrivere di lui e delle sue donne. L'ennesima biografia. Ma interessa davvero la vita privata del poeta? Mah. Io sarei una testimone.

Lui Non solo per questo. Sa benissimo quanto l'ho cercata. Lei... lei... lei è così speciale.

Lei Dirà lo stesso alle altre. Almeno quelle che trova vive. Non occorre adularmi. Tanto, io sono solo passato, ormai. Mi chiamano la regina di Saba a riposo. Ma non vivo affatto di ricordi. Dunque, per cominciare, lui ha smesso di rispondermi quando gli ho chiesto soldi. Mi bastava poco, un gesto di solidarietà, sentimento che non conosceva. Non che fosse meschino. No, per carità. Meschino proprio no. Del resto, aveva ragione. Guai a mostrarsi infelice. L'infelicità manda un cattivo odore. Lo impari presto, giovanotto. Così mi sono vergognata a lungo per quella richiesta, specie per una frase abbastanza volgare, in cui spiegavo di essere «disperata». Doveva essere il '32. Si trattava di

diecimila lire. In cambio, gli avevo proposto di scegliersi oggetti di suo piacimento, tra le mie collezioni. Nessuna risposta. Prima, invece, era tutto un regalo, e pure costoso. Omaggi magnificamente inutili. Come la cintura di ventidue agate ordinata per me al suo orafo al Vittoriale, o la sua acqua nunzia, fiutando la quale si dimenticavano le «cose malvage». Già. Anch'io facevo a gara in fatto di doni. La tartaruga sontuosa morta poi di indigestione e che lui ha rimodellato in bronzo nella testa e nelle gambe, chiamando poi una delle sue celle stanza della Cheli. O l'anello appartenuto a Byron, costato una cifra enorme. In compenso, ho venduto alcuni suoi manoscritti. E lui l'ha saputo subito.

Lui Sìì, era nel '28, mi pare. Il capitano Parodi, segretario del poeta, le ha scritto chiedendo la restituzione di un manoscritto autografo. Lamentava il fatto che lei vendesse documenti e corrispondenze «portanti la sua firma» a «differenti personalità a Milano». Allora, vendere o svendere fogli vergati dalla mano di lui che cosa rappresentava per lei?

Lei Provi almeno queste tartine. Il salmone è fresco. Me l'ha regalato Lord Arlington, persona sempre generosa con me. Una volta mi ha accusato di avergli sottratto un pettine d'avorio e d'oro, anche se con eleganza simulava che una sua badante l'aveva messo per errore tra le mie cose.

Lui Si può dire che sia fuggito davanti alla sua catastrofe?

Lei Cosa importa adesso tutto ciò? Certo, ci voleva molto, molto agiate. Ci voleva profumate di denaro. Era indispensabile per lui, dai natali non proprio, come dire? Per primi a finire all'asta sono stati i miei costumi, come quello di Worth, il sarto che vestiva la Duse. Worth aveva spogliato entrambe, me e la Duse. Strano! In realtà, in quei giorni, mi sono sentita liberata, alleggerita. Dilapidata la sostanza che veniva dal cotone, dalle fabbriche tessili Amman (il mio nome di fanciulla) di Pordenone e dalle operazioni finanziarie del mio nonno austriaco. Io e mia sorella, la povera Francesca, siamo state le donne più ricche di Italia, per qualche decennio. Non è stato per nulla facile andare in rovina. I soldi (mai avuto per fortuna il senso dei soldi) erano tanti, troppi, non finivano mai. Sì, ad un certo punto ho accumulato un debito di venti miliardi di lire in Italia, per non parlare di quelli in Francia. C'è voluta arte a perder tutto. Così, ho dovuto scapparmene qui a Londra, poco prima che scoppiasse la guerra.

Lui La gente è cambiata verso di lei, immagino, dopo.

Lei Nel momento stesso della rovina conoscevo il nuovo copione. Vedevo già le loro facce irritate, lo sguardo imbarazzato, o severo, a giustificare il distacco. Una commedia, la vita sociale, no? Prima, alle mie feste in Piazza San Marco, si facevano male, una ressa, pur di essere

- inquadrati al mio fianco. Io invece preferivo i ritratti alle istantanee. A meno che non fosse Man Ray che mi ha ripreso con sei pupille.
- Lui Ah, quell'altra foto di Man Ray, dove posa dietro due enormi cavalli di legno, e ha un volto irresistibile. Si erge tutta e pare sia prossima a prendere il volo, come una fiamma. Altissima. Era a un ballo dai Beaumont, vero? Dunque, non c'è rimasta male, nel vedersi poi il deserto attorno.
- Lei Così va il mondo. Tutte le sue lettere ho venduto, parliamo di questo piuttosto. E mi spiegherà magari come ha fatto a trovarle e dove. Se c'è una cosa che detesto è conservare. Noi apparteniamo al tempo. Niente resta, e dunque questa mania di preservare a tutti i costi. Ha senso per lei questa parola, conservare? Mi guardi e provi a rispondere. Non troppo vicino però. Tanto la veletta mi tutela. Non avrà qualche macchina fotografica nascosta anche lei, per rubarmi degli scatti come quel villano di Cecil. Sì Beaton. È andato a dire in giro che per vincere la tensione al ballo dai Beaumont, quando ero vestita da san Sebastiano, avrei ingurgitato tazze di tè e di caffè. Champagne, mio caro. Io mi preparavo a quelle sfilate pasteggiando solo champagne.
- Lui Ma lei vendendo i manoscritti voleva punirlo di qualcosa? Gli portava rancore, per caso? E di cosa?
- Lei Ero Coré, per lui! Mi chiamava Coré. Ci ribattezzava tutte. Il suo sport preferito.
- Lui E perché proprio Coré?
- Lei Forse per la storia dell'inferno dov'era stata rapita. Perché, secondo lui, ero abitata da un demone. C'era gente convinta seriamente che avessi dato l'anima al diavolo, eh, eh. In un primo tempo per la verità il nome era Kore. Ma a me la kappa dava fastidio. Odiavo la kappa. E ho aggiunto l'accento per una civetteria francese.
- Lui Deve averlo scioccato con questa variante. Ecco perché diceva in tante occasioni che lei era la sola donna capace di sbalordirlo.
- Lei Ma no! Lo scioccava il fatto che non fossi assolutamente gelosa delle altre. Me ne stavo tranquilla per i fatti miei. Aspettavo. Solo la Romaine, oltre a me, l'aveva soggiogato. Sì, la pittrice saffica, quella Brooks che nel '20 a Capri ha voluto a tutti i costi farmi il ritratto da nuda. Esperienza penosa, lei mi odiava. Lui la chiamava la sua Cinerina. Anche il Comandante s'è fatto ritrarre nudo e col monocolo all'occhio dal pittore veneto, ma sì, Cadorin. Era molto fiero dei suoi attributi, già. Insomma per questa indifferenza alle sue donnette, il mio legame con Ariel è durato per tutta la sua vita, almeno fino alla mia rovina. Unica tra le sue compagne. Lo metta bene in risalto questo particolare nella sua inchiesta. Sì, mai fatto scenate, per carità. Pensi solo alla Duse come si è abbassata mentre lui stava anche colla Rudinì. O era l'altra, la russa? Lui voleva il suo harem, e harem doveva essere. A me importava poco. E un Natale, doveva essere il '23, m'ha suppli-

- cato come un mendico perché lo raggiungessi al Vittoriale. Si sentiva vecchio, finito.
- Lui Ah sììì, sì, quando Ariel le scrive, sììì, «alle dieci di stamane io sono diventato vecchissimo» e si paragona alla tartaruga mentre la rimprovera di correre troppo.
- Lei A me faceva tenerezza quell'improvviso indebolirsi della sua fibra. Naturalmente, quella volta sono arrivata più tardi, viaggiando apposta per stimolare la sua nostalgia di me. Molto, molto piacevole.
- Lui Parlavamo, prima, del soprannome, una autentica mania nel Comandante, credo.
- Lei Mi sono segnata i nomignoli delle mie, diciamo pure, rivali. L'ho qua, sa, ma dove s'è cacciato? Perché anch'io mi sono preparata al nostro incontro. Ah eccolo. Da un po' di tempo perdo tutto. Dunque, stia a sentire: Ether, Lucietta, Gioetta, Vellutino, Murcia, Myia, Zizzerina, Smikrà, Saurella, Joiò, Dianella, Angioletta, Demonassa, Melitta, Comarella, Gigantona, Buonarrota, Venturina, Nidiola, Coré, Vidalita, Occhichiara, Tormentilla. Tormentilla ero sempre io per la verità, mi chiamava così quando gli dicevo di no. E se me ne andavo in giro, ignorando i suoi appuntamenti, diventavo subito la Nomade, o Vaivai, o Lontana. Certo che ho viaggiato molto, e le distanze non erano quelle di adesso. In certi casi ero pure Domina, o Monna Lisa. E soprattutto Divina marchesa, già. Divina in cosa, poi, non so bene. I miei mi chiamavano semplicemente Ginetta. Molto diversa da Divina, Ginetta, non trova? Sa, bisognerebbe tenere una lista solo per i soprannomi che mi dedicava. Buffo, no?
- Lui Il poeta parla di lei, ne ho le prove, nel *Notturmo*, nei *Taccuini*, nel *Libro segreto* dove appare la figura di cera, nel *Forse che sì forse che no*, in *Solus ad solam* per la passione dei cani, in uno spunto presente in *Di me a me stesso*: «Elle se transmue comme si des baumes se mêlaient à sa forme; et alors elle est nommée selon leurs odeurs».
- Lei Ah già, la bambola, in cera colorata, mi rappresentava perfettamente e mi sostituiva in qualche modo. La parrucca color carota era fatta anche dei miei capelli. Gli occhi di vetro verdi, proprio come i miei, e un po' sporgenti. Gli stessi zigomi forti, persino la bocca dischiusa coi denti un po' da cavallo, come notavano i miei nemici, e quel non so che di angoloso che lo faceva impazzire. E anche il monile che tenevo allacciato alla caviglia destra. Sa, una volta si è spinto a chiedermi la mano del mio doppio. Si cenava in tre, io, il Comandante e la bambola. Stavo zitta e immobile, e non si riusciva a distinguere tra di noi due, vestite in modo identico dal sarto Poiret. Non ricordo bene se a Venezia o al Vittoriale. Avevo anche comprato il manichino di Mary Vetsera, sa, l'eroina di Mayerling. La tenevo nel mio guardaroba. Era stata commissionata da un maniaco viennese che ci faceva all'amore, subito dopo quella tragedia.

- Lui Parliamo adesso, se posso, della meravigliosa letterina del '13, un anno importante per il vostro rapporto, quando lei gli scrive «venga a vedere la laguna attraverso i vetri d'oro». O di quell'altra clausola così felice e promettente, «la sera del plenilunio avrò il costume d'argento». E quel telegramma colmo di lusinghe: «Il vetraio mi ha regalato due grandi occhi verdi belli come astri li vuole?».
- Lei Vedo che ha fatto i compiti a casa. Ora sono stanca, però. Ne parliamo un'altra volta. Lasci la busta sul caminetto, con quello che mi ha promesso. Sì, quello e niente più. No, preferisco essere pagata di volta in volta. Non si sa mai. Potrei sentirmi male. O decidere anche di smettere. Speriamo che domani questa pioggia maledetta si dia una calmata. Tanto piove sempre d'inverno a Londra. Anzi piove tutto l'anno. Cerchi di divertirsi, giovanotto. Mi raccomando. La sera questa città offre molto, mi creda.

2

- Lei Ho dormito male stanotte. Anzi non ho dormito per niente. Dunque facciamo presto. Ohhhhhh, grazie! Proprio la mia marca. È stato gentile! Comunque, nonostante questo gin, basta per cortesia colle citazioni letterarie. Ci mette un'enfasi. Insopportabile. Il piacere di parlare nella mia lingua, qua a Londra, rischia di rovinarmelo con queste frasi che recita davvero male. Basta un tono semplice. E poi la gente mi stanca subito. Stia bene attento. Una volta ho fatto scendere dal taxi quel marchese. Ah sì, poverino, Bourbon del Monte si chiamava, solo perché non sopportavo più di vedermelo vicino. Sì, dopo un po', cambiavo radicalmente il giro delle mie tribù. Tanto, non avevo amici io, ma solo spettatori. Sì, mi piaceva molto piacere. Così vincevo la mia timidezza. Quant'ero timida e insicura all'inizio! È stato lo sguardo rapito o invidioso degli uomini e delle donne a indurirmi, a farmi crescere. Tutti, del resto, erano soprattutto miei ospiti, sequestrati dalla mia ricchezza, già. Come lui.
- Lui Quello che vorrei capire, stamane, è soprattutto come il Comandante la percepiva nel suo sguardo, nei suoi nervi. C'è una lettera in cui lui rievoca la prima volta. È importante la prima volta. Ecco qua: «dal giorno lontano in cui vidi per la prima volta galoppare davanti a me una giovane amazzone sottile, nella brughiera di Gallarate». Era il 1903. Eravate impegnati in una spedizione di caccia. Anni dopo, dovrebbe essere il '29, se n'è uscito con quella stupenda metafora paesaggistica. Si riconosce?: «il Ticino improvvisamente apparito dinanzi ai galoppi sembrava ti avvolgesse come una sciarpa azzurrina a te offerta dalla brughiera color bronzo mal dorato». Ho letto

- in modo sobrio, stavolta? In quell'occasione, l'ha definita: «viso di bambina dispotica sotto il cappello bianco». Eppure, lui ogni tanto dà l'impressione di aver paura di questa bambina. Insomma, era quasi intrigato da un senso di minaccia che spirava da lei. Temeva soprattutto il suo silenzio. «Atroce» lo definiva. Per questo, si rassicurava quando lei rideva. Dichiara di continuo infatti di voler udire il suo riso, un'autentica grazia per lui.
- Lei Guai però se gli scrivevo che mi faceva ridere. Il *sense of humour* non era il suo forte. No. Assolutamente.
- Lui E lui precisa anche che: «Cette nuit, elle m'attend [...] je prépare mon corps comme pour le tombeau. La dernière nuit de vie». Nel *Libro segreto* parla della piuma nera che si levava dal suo cappello come «un large couteau levé contre le ciel» e dei suoi «dents éclatantes entres ses lèvres dures».
- Lei In quel testo, davanti alla mia sosia di cera, lui finiva per strangolarmi, l'avrà notato immagino. Sosteneva pure che la carne non è se non spirito promesso alla morte. In più chiamava il mio Sauro Ade. Mi voleva morta, chiaro.
- Lui L'Antongini, il biografo del Comandante, sostiene che lei era solo amica, nel senso più casto del termine, là dove si riferisce a lei come alla «purezza fatta persona». Ma, nel '13, lui le scrive di avere «nella bocca il sapore del sangue» e che tutta la notte ha sofferto «per non voler bere». Aggiunge anche qualche indizio ulteriore, in riferimento al fatto che, se mi posso permettere... che le succhiava il collo, sì, sul collo, dove a lungo sostavano le ombre dei suoi morsi, «segno sanguinoso sul collo senza sangue», la sera famosa di Saint Germain. È andata così?
- Lei Vuole sapere se eravamo amanti? È per questo che si è spinto a Londra? Si ricordi che ha a che fare con un poeta.
- Lui Oh no, non è questo! Oh noooooo! Ma ingenuamente le confesso che mi piacerebbe vederle il collo, sapendo gli eventuali assalti che ha subito in quel periodo proprio là. Una curiosità infantile, mi rendo conto. Comunque, ci sono parecchi testimoni in tal senso. Anche la Sorel, l'attrice, scrive che il Comandante era passato ad omaggiarla nel suo camerino a Parigi, col pastrano macchiato di sangue, perché «avait tenté d'écarter de lui la Mort en mordant ses lèvres jusqu'au sang». A Capri dicevano che lei facesse accendere una torcia dal balcone di San Michele ogni volta che i soggiorni del Comandante erano stati, diciamo, soddisfacenti.
- Lei Forse lui avrebbe voluto, non certo io. Che razza di discorsi! La Sorel gliela raccomando, sempre pososa, la faccia poi rovinata dal lifting. Non staremo qua a parlare del mio collo, spero. Sta diventando ridicolo, e comincio ad annoiarmi, l'avverto.
- Lui Scusi se insisto. Ma sempre nel *Libro segreto*, lui rievoca quando

sedutole vicino fremeva sino alla radice del suo essere in quanto «sa cuisse était à l'hauteur de mes yeux».

- Lei È andato a curiosare in certi dettagli. Sbaglio, o lei è un po' morboso, giovanotto?
- Lui È lavoro, solo lavoro, Signora. Deve credermi. È per il libro. Ai lettori interessa. Nel '13, lei ha inviato un telegramma: «Ho una tortorella feroce». Non può negarlo. E ancora aggiunge «Toute à toi». Dovrà pure ammettere...
- Lei Una donna può scrivere quello che le passa per la testa. Questione di umori. Nient'altro.
- Lui Ma nel '24, dal Vittoriale, lui invocava le sue braccia divine che si levavano in cielo la notte a formar costellazioni. Altre volte, le confessa di amarla attraverso il corpo di un'altra. Ricorda? La evoca in quell'occasione, era il '30, ricorrendo al *philtrum niveum*, alla polvere bianca, e subito le gambe della etèra si allungano, gli occhi si allargano, l'ombra inguinale si oscura, mentre lui cerca la sommità del braccio e l'ascella. E non manca un accenno eloquente, là dove si può leggere che «quand elle se laissait embrasser la poitrine nue [...] je n'ai pas entendu le battement de son cœur, le moindre battement». Come mai?
- Lei Già, lui si lamentava della mia estraneità in quei momenti. Era molto esigente durante. Ma io davo più importanza al prima e al dopo, con lui. Non ero come dire una donna 'orizzontale'. In più, sapevo che aveva la mania di spiatellare tutto, sì, di inventarsi tutto. Pretesti per la scrittura, eravamo noi, tra le sue braccia, alla lettera. Già, il Comandante non sprecava mai un'immagine, le riutilizzava spesso, tutte, più o meno. Poeta sì, e grande bugiardo anche. E ladro, ladro, ladro. Non volevo fare la fine della Eleonora, tanto maltrattata in quel romanzo di pettegolezzi, il *Fuoco*.
- Lui Ma il *Fuoco*, se mi permette, è anche un inno al teatro e alla professione dell'attrice.
- Lei Non alzi la voce con me, giovanotto! Mai! Mai! Non sarà qui per discutere di teatro, mi auguro. Non perdiamo tempo.
- Lui Ma lei non può non amare la scena. I suoi folgoranti ingressi in pubblico, come quando s'è mostrata per la prima volta nella Piazzetta della funicolare a Capri, era l'estate del '20, seguita dal valletto efebico coll'ombrellino di piume di pavone contro il sole e dall'enorme servo negro col pappagallo blu nella gabbia dorata.
- Lei Prediligivo i servi, molto, molto discinti. Che spettacolo quando battevano il gong! Certi invitati, dai gusti diciamo un po' diversi, se li mangiavano cogli occhi, come il giovane tunisino muto, definito dal coro dei pettegoli l'addetto al mio piacere. E poi quelli coperti di vernice dorata. Hanno perfino inventato che qualcuno sarebbe morto per intossicazione, coi pori della pelle chiusi dall'oro. Che fantasie!

Non è morto nessuno dei miei servi. Nemmeno il giardiniere parigino a cui i miei pappagallini avrebbero mangiato gli occhi. No, chiedi piuttosto, chiedi alla famiglia dei miei gondolieri veneziani, ai Bassaldella, come li trattavo io. Per loro ero la Siora Marchesa. Sììì. E di me parlano sempre con rispetto.

Lui E il famoso ghepardo al guinzaglio? O era un leopardo? Intontito con sedativi, vero?, per restare sempre docile al suo fianco. In giro, si sosteneva che lei portasse tanti veli per nascondere le cicatrici che le lasciavano addosso i suoi animali.

Lei Cosa le ho detto, per telefono, quando mi ha contattata? Niente dicerie popolari, niente sciocchezze.

Lui E la storia dell'arcivescovo di Parigi, allora, di Monsignor Dubois?

Lei Ah, quel vecchio sfortunato! Eh, eh. Non faceva che predicare contro le follie del bel mondo. Mi lusingava, in effetti, l'idea di fargli fare una brutta figura, svelare magari che aveva anche lui la sua *maîtresse*. Divertente, no? Era pur sempre un uomo, Monsignore! È vero solo che gli ho fatto credere di essere indemoniata, come appunto dicevano tutti, e che ero onorata se era lui a curarmi. Tutto qua. Hanno raccontato che l'avrei ricevuto nuda, una candela in una mano e un giglio nell'altra, il pappagallino ai piedi simbolo dello spirito santo, mentre sostenevo di essere la Vergine immacolata. Purtroppo è solo immaginazione. Il Dubois è morto non di infarto, ma di una banale polmonite.

Lui Il fatto però che costruissero tante leggende vorrà dire qualcosa, o no?

Lei A Capri gli invertiti si davano appuntamento, poveri cari. Come Sargent, l'americano amabilissimo, incerto se darsi ai pugilatori locali o ai miei servitorelli. Stabilirsi a Capri, secondo Norman Douglas, già, equivaleva ad una confessione pubblica. Lei è mai stato a Capri? Già. Ci va mai, per caso, a Capri?

Lui La prego, la prego, parliamo ancora delle sue famose apparizioni. Ci restano immagini straordinarie. Non per nulla Cocteau osservava che lei usciva dal suo spogliatoio come da un camerino teatrale.

Lei Ho fatto molto più teatro io nelle mie feste, di quelle povere guitte in palcoscenico. Certe interpretazioni mute, che ancora se le ricordano in giro per l'Europa, nel mondo intero. Sono stata ad esempio l'imperatrice Teodora che parevo un mosaico bizantino, conciata come Sarah Bernhardt, col diadema di Lalique in testa, e finto svenimento a terra. Ma non dormivo dentro una bara come l'ebrea. Sono stata anche la Castiglione, quella che schermava gli specchi da vecchia. Il bracciale, il medaglione nero di onice e lo specchio che tenevo in mano erano stati davvero suoi. Ne avevo fatto una versione spettrale. Mi ero piaciuta molto, quella volta. Al ballo dell'Opéra nei panni della contessa non sono però scesa in platea cogli altri. No, non era per

panico come hanno scritto. Semplicemente non mi andava di stare in mezzo al corteo. Ma soprattutto mi esaltavo a fare Cristina Trivulzio, la principessa di Belgiojoso. Di lei ero un po' innamorata, in fondo. Ho praticato le arti magiche, e organizzato sedute spiritiche per stanarla, per farla uscir fuori dal suo silenzio. Nei primi tempi mi aiutava mio cognato. Poi è venuta la Stern, la Ernestina, sì quell'altra ebrea che nel suo palazzo sul Canal Grande mi ha insegnato proprio tutto quel che c'era da imparare in questo campo. Per i numeri, ci ha pensato Marinetti a svezzarmi. Il numero undici era decisivo per la sua stella, come gli aveva profetizzato una negromante. F.T. Marinetti sommato insieme dava infatti undici. Anche il mio nome Luisa Casati fa undici. Solo per questo ho voluto mantenerlo anche dopo il divorzio. Il Comandante ogni tanto mi sussurrava dolci ninna nanna, come facevano? Ah sì, «i sette sacramenti, i sette peccati capitali, le sette virtù teologali». Io sbadigliavo e allora lui smetteva. Dicevano che questa stupenda Trivulzio conservasse in reliquiari dorati il cuore dei suoi spasimanti. E che tenesse imbalsamato un suo giovanissimo amante nel guardaroba del suo boudoir. Non è stupendo? La amavo tanto da chiamare in suo onore la ragazza.

- Lui Sua figlia Cristina, vuol dire. Mi parli un po' di sua figlia, se crede.
- Lei Col Comandante, doveva essere il '15, siamo scesi di notte tra i ruderi delle tombe dell'Appia Antica, a richiamare in vita antichi guerrieri. Era il tempo dell'interventismo, e il poeta giocava molto a fare il soldato. Si vantava dei nuovi titoli, Ufficiale dell'Ordine Militare di Savoia, e Tenente Colonnello. Cose di questo genere. Girava col veleno in tasca, nel caso l'avessero catturato gli austriaci. E la mia famiglia veniva da quelle parti. Dall'Austria, intendo. Certo, avevo una bella collezione di libri di magia, ma non rilegati in pelle umana, col pelo che ci cresceva sopra, come hanno insinuato. Pazzi, sono proprio pazzi.
- Lui Mi scusi se insisto, ma perché teneva Cristina in un collegio cattolico molto rigido, in Francia? Anche dopo che sua figlia aveva scelto di stare con lei, quando lei si è separata da suo marito Camillo. Come mai?
- Lei I costumi li ordinavo a Bakst (ah, come respiravo bene nei panni del suo Arlecchino bianco, con la cintura larga!) e a Mariano. Mariano Fortuny. Più teatrali di così! Una volta ho esagerato. Era la festa dai Beaumont, su progetto artistico di Picasso. Avevo ordinato un costume di fili elettrici e lampadine su un modello cubista. Ma il cavo si è attorcigliato all'improvviso e sono quasi finita fulminata tra fili crepitanti e luci che si spegnevano via via. Lui apprezzava molto i miei abiti chiassosi. Scriveva da qualche parte che mi stavano addosso come le ceneri sulla bragia. Mai parlare, nelle mie apparizioni, certo. Muta, come al cinema prima di questa sciocchezza del sonoro. Un'e-

sibizione dev'essere misteriosa, no? Una dea non parla. Una chimera deve solo tacere. E magari fingere di saper ascoltare, mentre invece mi sentivo morire davanti a certi discorsi. Alta e magra com'ero poi. Sono le brutte, le grasse, le vecchie che devono parlare. E niente gesti concitati, per carità. Tutto al rallentatore, in qualche modo. Meglio essere immobili, come la mia figura di cera.

- Lui Si può dire che calcolava tutti gli ingredienti, tutti gli effetti nelle sue epifanie. Ma con Axel Munthe, cosa è successo veramente, per l'affitto di San Michele a Capri? Quando il medico le ha proposto in alternativa alla sua villa il Quisisana o l'Hotel Paradiso, e lei pretendeva San Michele, invece. Certo, davvero un bello scontro fra due personalità forti come le vostre.
- Lei Avesse visto l'arredo che ho trovato là dentro. Orribile, proprio orribile. «Voglio che la mia casa sia aperta al sole, al vento e alla voce del mare». Così diceva quel bel tomo. Una retorica disgustosa. Per fortuna ho rimediato coi miei tendaggi di velluto nero. Mi sono installata a San Michele proprio quando Ariel è entrato al Vittoriale. O forse era due anni prima.
- Lui Le mancano oggi le sue feste favolose?
- Lei Lo sa che lei ora mi fa parlare anche troppo? Se ne rende conto, giovanotto? Significa allora che non sono più una chimera, già. Ma le mie feste. Sequestravo la piazza di San Marco, pagando quel che pagavo, il sindaco Grimani sempre disponibile, e il prefetto di polizia, e i carabinieri a tener lontano il popolino, e la gente arrampicata sui tetti. Un anno ho allestito prima un ballo rinascimentale, poi una festa indù, infine una kermesse persiana, tutto nel giro di sei settimane. C'erano più ambasciatori e teste coronate che a Corte. E si sarebbero uccisi, molti di costoro, se non li invitavo. Quanto impegno ci mettevo! Mi stanco solo a pensarci, adesso. Comunque, una città irrispettante Venezia. Non ha voluto darmi la cittadinanza onoraria. Con tutto quello che...
- Lui Viveva per le feste, dunque. Una vita aveva senso per lei solo se c'erano feste?
- Lei Non ha idea, non ha idea cos'era il Canal Grande, illuminato dalle gondole piene di lanterne cinesi, la piazza squarciata dai giochi d'ombra per le tante torce rette dai miei servi neri, tutti a torso nudo e braghe all'orientale. Che meravigliosa coreografia! Ah, certi cortei! Altro che Diaghilev! Ero io la regista degli eventi. Imponevo ai partecipanti che portassero di volta in volta la bautta, il tricorno, la larva, la moretta. Sì, ha ragione. Mi mancano quelle visioni! Scendevo sulla Piazza che parevo una dea del Tiepolo. La bellezza diventava generale. Tutti erano più belli alle mie feste. Metta là la busta. Ci vediamo domani. Solita ora.

- Lei Ohhh grazie! Adoro la frutta. Che cesto ricco! C'è di tutto. Anche le fragoline! Stasera sarà una gioia mettermi a tavola!
- Lui Torniamo un attimo al suo gusto teatrale. Lei aveva la passione di mettersi in maschera. Ci ho ruminato su tutta questa notte. Perché? Quando si è travestita da Lady Macbeth, sulla gola aveva una copia in cera di una mano sporca di sangue. E all'Opéra di Parigi una volta l'hanno vista entrare col sangue di un pollo appena sgozzato che le colava dal braccio bianco, facendo svenire alcune signore. Non voleva solo sedurre, colle sue vestizioni?
- Lei Sì, mi davano sempre della narcisa. Non capivano niente. Non era vanità. L'esatto contrario. Perché nelle feste potevo finalmente trasformarmi. Annullarmi. Cambiavo non solo il look. Ma l'anima. Partivo dai quadri, sceglievo ogni volta un pittore diverso e a quello mi ispiravo per l'offerta di me stessa sotto altra specie. Anche la voglia di farmi raffigurare si accompagnava sempre al desiderio di mutare profondamente la mia persona. Quanti ritratti, già! A olio, a inchiostro e matita, in cera, argilla e bronzo. Li avevo raccolti tutti al Palais Rose. Gli artisti ci tenevano molto ad avermi come modella. Perché per loro rappresentavo un salto decisivo per la carriera.
- Lui Perché, scusi, cambiare aspetto? Se era bellissima.
- Lei Mia sorella era bella. Lei sì. E guardi la fine che ha fatto! Ma io sapevo quanto poco durava questa bellezza. Allora la nascondevo sotto fogge del passato o la affidavo agli artisti.
- Lui Quale tra i suoi ritrattisti ricorda più volentieri?
- Lei A Londra, doveva essere nel '18, Epstein voleva scolpirmi una testa di medusa. Sul marciapiedi, di sotto, c'era un taxista spaventoso, certo un bolscevico, che protestava nell'attesa. Temeva non lo pagassi! Così l'ho fatto salire nell'atelier e sedere vicino al camino, obbligandolo a prendere il tè. A proposito, quante zollette di zucchero, oggi? Non ricordo bene.
- Lui Basta così, grazie. Erano anni di miseria per la città. Perché ci sono anche i poveri, nel mondo, lo sa meglio di me.
- Lei Niente frasi inutili, con me, giovanotto. I miei cambiamenti, lui li adorava. Già, mi paragonava anche a Cleopatra, quella del Bardo, per la sua «varietà infinita». Se non infilava la letteratura da qualche parte, non era contento.
- Lui Sììì, la Isabella Inghirami del *Forse che sì forse che no*, un po' lei no?, «era cangiante come il fianco del morello, come il colombo nell'ombra e nel sole». E altrove scrive, ecco qua, che «certe arie del suo volto condensavano la poesia d'un giardino, d'una tragedia, d'una fiaba». Che lingua portentosa, ahhh.
- Lei A memoria, se l'è imparato a memoria. Roba da matti. Non ha altro

di meglio da fare, alla sua età? Ha ricominciato col tono declamatorio. Stia attento! In ogni caso, in quel modo gli confermavo che noi donne siamo inafferrabili. Gli ho donato anche un'edizione francese delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il fatto è che ritenevo più importante un quadro della persona viva. Opera d'arte vivente mi chiamava lui stesso, credo. Un dipinto dura un po' più di noi, già. È per questo che dopo le feste mi sarebbe piaciuto rientrare nei quadri che mi avevano ispirato l'abito della serata. E si trattava di solito di secoli in cui si viveva meglio, mi sa.

- Lui Ho passato giorni interi a fissare il ritratto fotografico che le ha fatto De Meyer, quello coi tanti fili di perle al collo e attorno ai polsi, la lunga sigaretta in mano. Una malia. Non riuscivo più a distaccarmene. Per non parlare di quello meraviglioso di Boldini, fatto nel 1908. Da innamorarsene, quell'esplosione armoniosa di nero e viola. Il cappello enorme, da cui escono i riccioli della chioma selvaggia e fiammante, la torsione del busto, quel raso nero, i riflessi goyeschi, e la collana di sette metri, no? Se l'avessi incontrata in quei giorni, io... io...
- Lei Era cascata a terra, quella collana, colle perle dappertutto, la prima volta che ci siano incontrati col Boldini. In quale ristorante era? Forse al Ritz. Sotto il tavolo, le nostre teste vicine, io ho acceso gli occhi e il vecchio è rimasto folgorato. E s'è vendicato perché non ho corrisposto alle sue attenzioni particolari, non esponendo il quadro alla «Illustration». Fin dai primi tempi davo molta importanza al pallore. Un volto cadaverico, così dicevano le mie rivali. Eh, eh.
- Lui Martinetti sosteneva che lei ha, aspetti, aspetti solo un secondo, la faccia, «la faccia pallida e felina, una faccia di tigre sbiancata da un chiaro di luna intrepido».
- Lei Devo dire che le donne non mi hanno mai molto amato. E anch'io, a mia volta. Comunque, su quel pallore incipriato, «intonacatura becciamellosa» dicevano, i ricci rosso vermiglio o arancio carota o verdi, e le labbra scarlatte per lo più, e gli occhi ingranditi dal bistro, facevano la loro bella figura, non posso negarlo. Questa, la mia immagine di base. In testa poi mi divertivo a mettere canestri dorati di carta straccia, o cilindri in pelle di tigre. Il Comandante non li sopportava, ma intanto facevo tendenza, io. Come il piccolo turibolo che spandeva un sottile profumo da un anello. Ero io a mostrare cos'era il 'vrai chic'.
- Lui Il Comandante scriveva anche che lei poneva «il lutto alle palpebre e intorno alle iridi chiare». Non perdeva un colpo, il poeta. Che lingua. Sarò declamatorio, come lei mi accusa, ma come si fa a non...?
- Lei Adesso il nero me lo faccio col lucido da scarpe, sa. Erano verdi i miei occhi. Mi servivo anche dalle strisce di velluto nero, attaccate col cerotto, e di applicazioni di apotropina. E nero quasi sempre mescolato al bianco come negli arredi delle mie case. Al massimo, l'oro oltre

a queste nozze ideali tra il bianco e il nero. Mi... mi toglieva l'ansia, questa coppia di colori. Un senso di ordine, di pulizia, di misura. Già.

Lui Sì, sì. Quando l'ho scorta, dalla finestra del mio albergo, passeggiare tutta fiera di se stessa per Piccadilly, il cuore mi si è acceso davanti al velluto nero che le copriva l'intera figura, e al rosso fiammante della bocca, sotto l'eterna veletta, e al lungo ombrellino col manico decorato.

Lei Molti mi prendevano in giro per i miei 'vestimenti'. Per non parlare di adesso che non ho più banche alle spalle. Dicono che sembro una mendicante, coi pezzi di pantera rimasti, che attacco a questo mio velluto. Hanno fatto circolare la leggenda che nel pomo di questo bastone tengo assenzio. Che avrei provato tutte le droghe, dalla cocaina sciolta nello champagne, all'oppio, alle iniezioni di morfina. Specie a Villa Lysis a Capri. Eh, eh. Anzi, sarei stata io stessa a iniziare il Comandante alla polvere bianca. Non ce n'era proprio bisogno, mi creda.

Lui Pallida e truccatissima, questa la sua immagine di base come dice. Paura di mostrare il volto al naturale?

Lei Sempre odiato il naturale. Che significa naturale, poi? Me lo sa spiegare lei? Lingua delle cameriere e dei preti.

Lui Ma la passione per gli animali, per i giardini, allora? Non è natura quella?

Lei Tenevo anche animali meccanici, se è per questo, gli uccelli canori o la pantera imbalsamata, in grado di ruggire, di roteare gli occhi fiammeggianti, e di far fuggire gli importuni. I miei giardini, però... A partire dalla Villa Amalia, a Erba. Quella della mia famiglia. Quante azalee, quante camelie, e gli alberi di magnolia, e i cespugli di rose, e di mimosa. Non facevo che passeggiare là in mezzo da bambina. Sempre impacciata!

Lui Mi parli della sua vita, se posso.

Lei Lei è qua per il Comandante. Se lo ricordi bene. Io sono solo testimone. Oh, poche cose, in fondo. A 15 anni ho perso mio padre, e due anni prima mia madre. È stato lo zio Eduardo a occuparsi per un po' dei nostri beni, finché eravamo minorenni. E mia sorella Francesca, l'unico parente che mi ha sempre difeso, se n'è andata per colpa della meningite, che le aveva sfigurato il viso, nel '19. Qualcosa si deve essere spezzato dentro di me, in quel momento. Non avevo più le spalle protette. La sola volta che ho provato l'impulso di piangere. Ma non potevo, non dovevo piangere, io. Solo per le mie creature mi lascio andare, ad esempio quando il grande pitone mi è arrivato morto dal museo olandese, dove mi rifornivo sempre. Una creatura bellissima, squamosa, nerboruta e superba, un dio priapeo, un vero dio priapeo. Che disastro, quella volta! Di mio marito Camillo, ricordo solo i baffi,

oltre al fatto che era tenente di cavalleria, ci teneva molto. La nostra luna di miele, ovviamente a Parigi, durante l'Esposizione Universale del 1900. Un caldo, un'afa spaventosa. Perdeva la testa se qualche lord inglese lo invitava nella stagione di caccia, ad uccidere volpi e daini. La sua unica passione. Ma a cavallo pareva persino intelligente, bisogna ammetterlo. Con quei sorrisi bonari, sempre gioviali (per forza, alle spese provvedevo io), a tranquillizzare tutti anche quando in casa era arrabbiato con me. Già. Per esempio, quando ospitavo Madame Frava, la mia chiaroveggente personale, esperta di spilloni e di fatture. In quei casi si permetteva anche di alzare la voce strabuzzando gli occhi per farmi paura! Che ridicolo! Nel 1906, mi sono trasferita a Roma. «Le mari», come lo chiamava il poeta, se n'è rimasto a Villa Casati a Cinisello Balsamo, che solo il nome mi ripugnava. A Roma ho conosciuto Alberto Martini, uomo molto, molto affascinante. Ecco un artista che mi ha veramente colpito, per rispondere alla sua curiosità. Aveva capito tutto di me se mi aveva effigiato come farfalla notturna, nel risveglio dopo la metempsicosi, questo il titolo suggestivo. Là il mio braccio destro era già quello di un insetto. Sembrava quel racconto dello scrittore praghese, l'ebreo. Anche Roberto Montenegro, l'illustratore di Guadalajara, nel riprendermi con in mano la melograna divisa a metà, aveva centrato la mia voglia di rinascere sotto altri panni.

Lui Kafka. Era Kafka. Insomma, le stava un po' stretta essere solo la Marchesa?

Lei Camillo, dopo che avevamo divorziato nel '24, s'è unito alla figlia di un senatore americano, da cui ha avuto anche un figlio. Coll'americana sono andati a vivere a Palazzo Barberini. A Camillo verrebbe la depressione a star qua, in questa stanzetta. Ma anche al Comandante. Gli uomini si adattano male ai mutamenti della fortuna. Un'emorragia cerebrale mi ha liberato comunque del marchese, sono ormai dieci anni. Forse solo Augustus John, già, il pittore gallese, quello alto alto e vigoroso, coi capelli a zazzera, i baffi e la barbetta che parevano venir giù dai suoi monti, era riuscito a entrare dentro di me. Sì, entrarci dentro, sì, proprio entrare. Peccato solo che tenesse quel linguaggio osceno.

Lui Entrarle dentro, immedesimarsi in lei, vuol dire? Doveva essere difficile, credo.

Lei In una cosa, Ariel aveva proprio ragione. Sul fatto che ognuno di noi resta un mistero. Anche lei, giovanotto, mi sembra davvero incomprensibile, se devo essere sincera. Ogni giorno che la rivedo la trovo sempre più allucinante. Gentile, ma allucinante. Lui ci teneva molto ai miei lati enigmatici. E io mi sono adeguata. Già. E una volta gli ho scritto che «les âmes sont impenetrables aux âmes et on en souffre». Più o meno così.

Lui Sì, sì, ricordo bene quel passaggio, nel '29, quando lui parla di «sperimentare assieme la grande ebbrezza» e poi accenna al «frammento d'arte greca che è la tua coscia fino al ginocchio» per aggiungere che «se lo premo con le mie labbra aride, non riesco a penetrare la perfezione del tuo mistero». Eppure il Comandante era convinto che lei gli confidava cose che «non direbbe ad alcun altro mortale». Questo spiega forse il fatto che ogni tanto comunicavate in una lingua arcana, astrusa. Le rileggo un passo sempre del '13: «Coré, Coré, palestra mitollo facunta sece pana racasso popo, silac nufiro benne pa ma isa tecappa; raca sillino fito abameleco, pullo lu tullo». Perché lei gli scatenava una vena sperimentale. Come in certi congedi, dove esplodevano giochi di parole, ad esempio «tener-a-mente». Dunque, ricapitoliamo. Nessuno ha mai potuto capirla. La nostra intervista allora ha poco senso? Il fatto che abbia permesso, quasi sollecitato, attorno a sé questa fama di donna capricciosa, stravagante, viziata e peggio, è stata una strategia difensiva? Dicevano anche, no, non mi interrompa, che nel '14, era l'anno della sua separazione legale da Camillo, lei al Ritz ha fatto una scenata spaventosa, perché non le avevano portato la colazione. C'era la guerra e lei non si adattava. Quella volta era scesa nella hall piena di uniformi, e aveva gridato come un'ossessa.

Lei È venuto qua a insultarmi, per caso? Lo sa che per altri ero la «marchesa incantadora y un pochino bruja» o «the spectacular Marchesa»?

Lui Ma se sono in ginocchio, ai suoi piedi. Come potrei insultarla? Lei è, lei è... E poi pensare che era così vicina, così vicina a lui... Non si accorge davvero della mia venerazione? La chiamavano anche la prima dandy italiana. Perché non accetta di venire almeno una volta a cena con me? Ci sono bei ristoranti qua vicino.

Lei Non avrebbe senso, non avrebbe senso cenare con lei. Lo sento a pelle. Mi creda.

Lui Così, tutti quei travestimenti servivano a far rivivere il passato? A rinascere altrove?

Lei Mi pareva di vincere il tempo. Perché è il tempo il diavolo. Il tempo che sciupa tutto. Adesso, se il Comandante mi vedesse. Già, se potesse vedermi adesso, sotto la veletta. Lasciamo perdere. Credo possa bastare per oggi! La busta là, come al solito.

4

Lei C'è stata un'idea di sole, stamane. Ora guardi che nuvole scure. Questa incertezza mi dà ai nervi. Sia furbo. Non mi faccia domande cretine, oggi. Oh, che magnifiche rose! E proprio bianche, quelle che

- preferisco. Aspetti che troviamo un vaso. Ecco. E quale sarebbe il giornale per cui lavora, lei? Che poi me l'ha detto per telefono, ma io ormai i nomi rinuncio a fissarli. Risparmio, sì, anche sulla memoria.
- Lui Lei mi ricorda tanto mia madre. Anche lei amava atteggiarsi in modo...
- Lei In modo come? Cerchi di essere gentile, giovanotto.
- Lui No, voglio dire che pure mia madre aveva il culto della bellezza. Lei viene dal nord, dall'Austria in fondo, grazie al nonno. Mia madre era siciliana.
- Lei E con questo? Cerchiamo di stringere, per cortesia. Oggi questo clima incerto mi fa star male. Il diavolo è vicino, qua dentro. Dappertutto. Anche lei lo avverte, vero?
- Lui Le confesso che provo tanta soggezione davanti a lei. Non so bene perché. Tutte le persone famose che ha frequentato. E l'intimità col genio, soprattutto. Ma anche, non so bene perché. Forse per la contiguità, che da lei traspare, tra bellezza e cimitero. Lo sa vero che Robert de Montesquiou la chiamava la Venere del Père-Lachaise? E aggiungeva che «medusa o tigre che sia quando sorride pare che morda».
- Lei Che prolissità però, queste *gens de lettre*! Mi parli di sua madre, piuttosto. Che donna era? Lei non ha un accento siciliano, mi pare.
- Lui Abito da una vita a Roma. È stata un po' la tragedia della mia vita. Soffriva per colpa di mio padre, sempre in giro con altre signore. In casa le gridava che era pazza, solo perché lei si rifugiava nel culto del bello. Quando è morta, credevo, credevo di...
- Lei L'inferno esiste, giovanotto. E si chiama famiglia. Comunque anche il poeta ogni tanto parlava di me come folle. Si consoli.
- Lui Oh sìì. Ecco qua: «in equilibrio su la corda tesa della demenza». E si sfogava che una volta sarebbe ripartita, dopo un incontro al Vittoriale, «a cavallo d'un manico di scopa».
- Lei Era solo un bambino viziato, in fondo. Bastava non accontentarlo, bastava sussurrargli «Non voglio, non mi tocchi», che diventava subito una bestia.
- Lui Sempre nel *Libro segreto* si ritrovano molti suoi messaggi, di lei intendo: «Coré vous aime, venez», o «Coré se meurt de vous, venez vite», o ancora «Coré est morte d'amour et de désir, venez la faire revivre». Come spiegarli?
- Lei Per carità, non crederà a queste fantasie d'artista. Al massimo gli avrò scritto di venire se mi amava. Questo, non altro. In più non tollerava di vedermi in compagnia. Non gli piaceva rivedermi 'mondanamente'. Una volta a Venezia è quasi venuto alle mani con Nijinski, quando con disprezzo l'aveva invitato a improvvisare da solo un balletto e il russo pronto aveva intimato che fosse lui piuttosto a scrivergli qualcosa, così sul momento.

- Lui Sì, sì! E l'accusava pure in quei casi di una «scortesia brutale». Ma vorrei tornare sul fatto che lei piangeva solo per le sue bestie.
- Lei Creature, le chiami creature! Non le chiami bestie, per favore. Non erano bestie, quelle. Erano creature, invece. Avevo un legame speciale con loro. Quando mi morivano, diventavo una furia. I miei serpenti, che cari! Il mio cobra Agamennone e il boa constrictor (dolce parola, vero?) Anaxagarus. Me li portavo in albergo, chiusi in scatole ordinate a gioiellieri. Che ridere quella volta, forse a Saint Moritz, quando un cliente è fuggito terrorizzato dalla stanza, gridando che ce n'era uno nella vasca da bagno. Hanno inventato anche che nella crociera americana uno dei miei pitoni s'era mangiato un bambino di terza classe. Perfidi!
- Lui Per colpa di uno di questi serpenti, pare che ne portasse uno al braccio, sembra che lei abbia perso l'occasione di sposarsi di nuovo, quando era già alle prese coi problemi economici. Perché avrebbe fatto scappare il miliardario americano, a New York, come racconta una sua amica.
- Lei Gente mediocre e piena di immaginazione. Certo che negli alberghi non era facile procurarsi topi vivi per il mio Anaxagarus. Una mattina, che era su di giri, è riuscito a ingoiarsi una capra intera. Ma anche noi a volte ci alziamo con un grande appetito, no? E i miei pappagalli variopinti, e i miei scimmioni puzzolenti! Isadora Duncan s'è spaventata a morte a Venezia, lei che ci teneva a fare l'anarchica. Prima il pappagallo verde che la insultava con frasi molto, molto volgari, poi il mastino bianco che girava furibondo senza guinzaglio, e il cobra accovacciato che le fischiava contro dalla gabbia e infine il gorilla che le mostrava i denti. Una scena indimenticabile! E io a insistere con lei che la mia scimmia dal pelo bianco era semplicemente divina. Una donnetta in fondo, questa Isadora. Una volta qualcuno, forse la moglie di Nijinski, ha scritto che ad una festa un serpente era tutto quello che avevo addosso. Dicevano che passeggiavo la notte per le calli di Venezia nuda sotto la pelliccia. Già.
- Lui Anche questo è falso. È tutto falso? Possibile? Cocteau a ragione la citava come «le beau serpent du Paradis terrestre».
- Lei Ne avevo uno da passeggio, tanto affettuoso con me! E i miei pavoni? Nel giardino veneziano, zampettavano bianchi e impettiti sul suolo cosparso di conchiglie minuscole. Ah, quel suono leggero e riposante nel silenzio assoluto del tramonto, uno scricchiolio amichevole che serviva a darmi forza e serenità, quando non c'erano feste. E i merli albinetti sui rami dei cipressi. Cantavano che li si udiva in laguna, anche da lontano. Un mio servo aveva il compito di porgere i semi a uno dei piccioni bianchi, perché restasse sempre di profilo sul davanzale di una finestra sul Canale. A Roma una volta ero arrivata ad una festa in un cocchio trainato da due leopardi, provocando il caos. Sì, non posso

negare che mi sono molto divertita nella mia vita. Qua, a Londra, le mie ultime creature sono stati i miei cinque pechinesi. Costoso per me, sfamarli tutti, quand'erano vivi.

Lui Ho il sospetto che il Comandante potesse essere geloso di questa sua familiarità colle creature. Sbaglio?

Lei Ma anche lui faceva collezione di levrieri. Credeva che avessero il senso del soprannaturale, i suoi Meg, Gog, Magog, Nut, Agitator, e Crissa e Fly, le sue preferite. Io trovavo, come dire?, un po' banale la sua scelta. Non si spingeva oltre i cani e i cavalli. Peccato!

Lui Ariel comunque la preferiva distante, son sicuro di questo. Non può negarlo. Quando scrive in inglese che, ma dov'è? Ah, eccolo qua: «if you would be near to me, leave me». Anche se altrove dichiara che «la sua presenza fa salire la marea del sogno». Il magnetismo era inversamente proporzionale alla vicinanza, dunque.

Lei Sì, era convinto che la presenza guasta ogni cosa. Non aveva tutti i torti. La presenza diminuisce innanzitutto il fascino dell'interlocutore, di chiunque, anche se poeta. Si può amare solo a distanza, lo sa vero? Meglio che se ne vada, adesso. È ora. Si fa buio. La busta, mi raccomando. Domani, sarà l'ultima seduta, vero?

5

Lei Oggi cosa mi ha portato di bello? Niente, proprio niente. Ah? Dopo, va bene, dopo. Meglio così. Anche se a me non piacciono le sorprese.

Lui Una cosa, mi ha sempre meravigliato. Nelle vostre lettere vi davate del voi, solo dopo il Natale trascorso assieme nel '23 siete passati al tu.

Lei Che importanza può avere tutto questo, ormai?

Lui Un'altra cosa, prima che mi dimentichi. Il Comandante era molto gentile con sua figlia. Nel 1901, le scrive di aver visto su un poney grigio «la sua deliziosa bambina». Vero?

Lei La sua ricerca mi pare disordinata, molto, e vaga. Molto vaga. Va bene non seguire uno schema, come le ho ordinato, ma insomma. Proprio senza capo né coda. Mi chiuda meglio la tenda, piuttosto. Oggi, c'è un riflesso fastidioso. Non sopporto la luce, lo sa. Grazie. Sì, così. Anche di più.

Lui Quando lei danzava, lui perdeva la testa. Senta questo passaggio: «Bastava un motivo di danza per gettare contro di me il suo corpo pieghevole o per abbassare tutti i miei pensieri sotto il suo piede arcuato». E metteva in maiuscolo tutte le forme grammaticali che la riguardavano.

Lei Se andavo a sciare a Saint Moritz mi scriveva subito che la mia pelle impalpabile sapeva di ghiaccio e di neve, e accennava così alla mia

«effigie nevosa», alla mia grazia siderale, eh, eh. Ringrazi questa veletta, giovanotto.

Lui E quel passo in cui la definisce intangibile «comme la neige de la cime»?

Lei Una volta, in treno a Cortina, ho conosciuto Visconti, il conte comunista, sì, sì, il regista. Molto compìto. Era ancora un ragazzino. Pareva molto attratto da me. E invece poi mi hanno riferito che aveva altri gusti. Ogni tanto lei mi ha chiesto della ragazza. Posso dire solo che tendeva ad aumentarsi gli anni quand'era piccola, e a portare tacchi incredibili per parere più alta e così invecchiarmi. Era gelosa di me. Che ci potevo fare? L'ho messa dalle suore e poi l'ho iscritta a Oxford perché studiasse letteratura. Tutto inutile. Ha fatto di testa sua. Contenta lei... Nel '25 interrompendo gli studi è andata sposa al visconte di Hastings, ossia Francis John Clarence Westenra Plantagenet, questo lo ricordo bene, e mi ha tenuto all'oscuro di tutto. Anche la famiglia di lui, molto blasonata, non era stata avvertita. Non è che si vergognassero di me, per la mia vita fuori delle righe. Ma no, quei bigotti non sopportavano le idee comuniste della giovane coppia. Mio genero in compenso mi ha fatto poi un ritratto, nel '34. Anche lui. La ragazza, certo, da me ha ereditato il gusto di viaggiare, oltre alla tendenza ad andare spesso in collera. Si sono recati in Australia, nei mari del Sud, nel Messico, dappertutto.

Lui Mi sono informato su Cristina. Ha frequentato, dopo la nascita di Moorea, nome scelto in ricordo dell'isola dei Mari del Sud, il pittore Ribera, di cui suo marito Francis John voleva diventare allievo.

Lei Pare che in quel periodo la ragazza abbia avuto una storia colla famosa Kahlo, tipo molto indipendente, sì, la moglie di Ribera.

Lui Ah, una storia con una donna?

Lei Sì, e allora? Una storia, molto intensa anche se breve. La ragazza, l'ho cresciuta al culto della libertà. Nel '43, ha divorziato e l'anno dopo ha sposato Wogan Philipps, anche lui in odore di comunismo. Chissà perché se li cercava sempre rossi, i suoi uomini? Insieme hanno aperto, mi pare, una tenuta agricola da qualche parte, ma io non ci ho mai messo piede, perché non ero gradita. Già, questo Philipps temeva di dovermi mantenere. Tre anni fa, comunque, lo sa bene se si è informato, la ragazza s'è beccata un tumore al seno, e zac, finito. Calato il sipario, molto presto, su di lei. Prima di sua madre. Anche ingiusto, in fondo. So che aveva inciso dei nastri, in cui parlava di me, mah, e il marito li ha distrutti. Meglio così, forse.

Lui Ma a lei, essere chiamata mamma dava fastidio? Se potessi farlo io, sarei onorato. E magari potrei considerarmi allora figlio di lui, perché no?

Lei Sta impazzendo per caso? Che discorsi assurdi! Non si azzardi, per

l'amor di Dio! Senti questo, cosa tira fuori! Un'intervista, per quanto pagata, non le dà il diritto. Mah.

- Lui Mi scusi, mi scusi. Non so cosa mi sia successo. Diciamo che ho... ho scherzato. No, meglio, sognato a voce alta. Anche perché non riesco a dormire da un po'. Son cinque notti che non dormo. Una cosa, però, mi preme chiederle, ora che siamo arrivati alla fine. Come mai non ha sentito il bisogno di andare ai funerali di lui, del Comandante, diciotto anni fa?
- Lei Ogni tanto, qua a Londra, partecipo a qualche seduta spiritica. Peccato siano molto costose. Perché queste sedute si svolgono in posti lontani. Mi servo della mia sfera di cristallo da cui non mi separo mai, o dell'incenso di muschio indiano, molto efficace. E so leggere benissimo i tarocchi. Sa, faccio fatica a pagarmi i taxi. Avrei potuto chiederle di più, come compenso. Ma lei, come dire?, profuma di economie strette. Ebbene, se vuol proprio saperlo, spesso comunico con Ariel. Lui poi non amava certi rituali, specie quelli collegati alla propria morte. Morire deve essere stato duro per lui, quasi un'offesa. Non ci credeva, non ci credeva al fatto di essere mortale. Era un'ossessione, per lui, l'idea di sparire. Molto, molto più di me. Io invece ho pensato a tutto. Voglio essere adagiata al cimitero di Brompton, a Kensington, zona elegante e silenziosa, circondata dai miei cinque pechinesi, imbalsamati grazie all'aiuto di mia nipote. Vuole vederli? Sono là dietro, nell'armadio piccolo. Comunque, del finale della mia recita non mi importa più niente. Non mi guardi così, non sono mica un mostro.
- Lui No, ma mi fa un certo effetto, devo ammetterlo. Perché lei non ha età. Lei non può finire.
- Lei Tanto, figliolo, non si muore per sempre! Nell'invisibile, c'è tutto. Oh lo so, lo so, lo so bene. Io le rivedrò, ma che dico?, le sto già rivedendo le persone che contano. Anche lui, gli parlo spesso. Mi risponde colla voce da vecchio, purtroppo, coi pochi denti che fischiano. Dovrei forse cambiare le procedure, mi sa. Usare più musco, forse. Ma è presente, è presente! A che serve un funerale, dove si va per lasciarsi per sempre? E non sono ombre che ti sfilano davanti, ma presenze concrete. Le puoi toccare. Adesso basta. Si è fatto tardi. Lasci là la busta. L'ultima.
- Lui Posso leggerle una breve poesia che ho composto di getto stanotte, pensandola con intensità? Era questa la sorpresa. «Oh mia beltà antica, oh mio dolce abisso del pensiero. Il tempo si annulla davanti a te...».
- Lei Non tutti nascono poeti. Non c'è solo la scrittura, giovanotto. Non si preoccupi. Ma le piacciono le donne? Sì, a lei piacciono le donne? Ha una donna, lei? In albergo dorme da solo? Sa cosa significa passione, per caso?

- Lui Se solo volesse ripetere il sorriso di prima, quello che ho intravisto dietro... dietro... dietro la veletta. Perché non prova a togliersela? Eh? Gli occhi, gli occhi. Almeno una volta. Sa, credo che ad un certo punto dell'esistenza basti voler bene, sì, voler bene. In questo momento la sua bocca si sta muovendo con disprezzo, sì sì, lo noto benissimo. Lei comunque sarà la prima a ricevere il libro, quando esce. Se esce. Stia ben sicura. E vedrà lo spazio che le riservo rispetto alle altre. Colla dedica. Vedrà che dedica.
- Lei Mandi, mandi pure. Ma non garantisco di leggere. Le memorie mi annoiano, specie le mie. Già.
- Lui Posso almeno tornare a salutarla, prima di partire?
- Lei *À quoi bon, mon jeune ami?* Mi ricordi così, o meglio continui a guardarmi nei ritratti, nelle riproduzioni, se crede. A scrutare com'ero una volta e come tornerò ad essere, da qualche parte. Ha visto che vento, fuori dalla finestra? Sta per arrivare un temporale, fra poco. Si sbrighi, o se la prende tutta. La pioggia. Che fa? Mi bacia la mano? Oh, che caro il mio, diciamo pure, figliolo! Allora, *enjoy your trip, my poor thing. Have fun...* Ma sìiiii.

Buio.

Schede e recensioni

**Gibellini, Pietro; Gambin, Enrica (a cura di) (2009).
D'Annunzio, Gabriele: *Il Piacere*. Introduzione di
Pietro Gibellini; note di Enrica Gambin. Milano: BUR**

Sara Campardo

All'interno della collana «I grandi romanzi» della Biblioteca Universale Rizzoli dal 2009 trovano spazio *Il fuoco* (2010: introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto), *Le vergini delle rocce* (2010: introduzione di Pietro Gibellini; note di Nicola di Nino) e *Il Piacere*, curato da Pietro Gibellini con le note di Enrica Gambin.

Il Piacere, primo del ciclo dei «Romanzi della rosa», completato da *L'innocente* e *Il trionfo della morte*, uscì nel 1889 a Milano presso Treves. La *princeps* si apriva con la prefazione dedicatoria a Francesco Paolo Michetti seguita da quindici capitoli numerati più uno conclusivo senza numero. Nella successiva Edizione Nazionale del 1928 d'Annunzio operò qualche modifica: suddivise il romanzo in quattro libri, il primo di cinque capitoli, il secondo e il terzo di quattro, l'ultimo di tre, e propose una grafia leggermente ammodernata.

Rispetto all'Edizione Nazionale l'ultima edizione in vita dell'autore, quella pubblicata per la collana «L'Oleandro» nel 1931, reca poche varianti grafiche e fissa il testo base per le stampe successive.

Il Piacere manca ancora tra le opere della nuova Edizione Nazionale (che ha visto finora pubblicati *Alcyone*, *Elegie romane*, *La figlia di Iorio*, *Maia*, *La fiaccola sotto il moggio*).

Tra le edizioni commentate e annotate si distinguono quella a cura di Federico Roncoroni, che ha prodotto un pionieristico commento all'opera e una puntuale lettura, anche narratologica (Milano: A. Mondadori, 1990 e 1995); l'edizione a cura di Annamaria Andreoli, ampiamente annotata (*Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori, 1988) e l'edizione curata da Ilvano Caliaro, che in appendice segnala le fonti interne ed esterne (introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Garzanti, 1995).

La storia del *Piacere* ha inizio a Pescara, nel 1884, dove d'Annunzio si trova con la moglie Maria e il figlioletto Mario e da dove il 17 aprile scrive all'amico Enrico Nencioni: «Io ora ho una grande attitudine a produrre della prosa. Non farò versi per un pezzo [...] darò opera forse a un romanzo». Solo l'anno seguente, però, d'Annunzio troverà la spinta per iniziare a scrive-

re: conclusasi, infatti, la relazione amorosa con Olga Ossani (ribattezzata «Febea» per la chioma canuta nonostante i suoi venticinque anni), il 22 marzo 1885 pubblica sul «Fanfulla della domenica» un racconto dal titolo *Frammento* i cui protagonisti sono Andrea e Elena. Il racconto, con lievissime variazioni, confluirà tre anni dopo in apertura del *Piacere*. La stesura del romanzo avverrà nell'arco di pochi mesi, tra il luglio e il dicembre 1888, come si evince dalla corrispondenza con Barbara Leoni, cui d'Annunzio si era legato a partire dall'aprile 1887 e grazie alla quale l'autore aveva ritrovato lo slancio per comporre. Il 7 agosto 1887 il «Fanfulla della domenica» annuncia: «Il nostro amico e collaboratore Gabriele d'Annunzio pubblicherà nel prossimo autunno [...] un romanzo di costumi contemporanei, intitolato *Barbara Doni*». Il titolo allude alla nuova amata, che nel romanzo assumerà le vesti di Maria Ferres, per la consueta abitudine di d'Annunzio di mescolare arte e vita. L'8 luglio 1888, licenziatosi dalla «Tribuna», dove lavorava come cronista mondano, d'Annunzio si trasferisce a Francavilla, a Pescara, ospite dell'amico Francesco Paolo Michetti, per dare finalmente corpo al romanzo. Da Pescara scrive all'amata: «Scrivo pagine che nessun amante potrà leggere senza sentirsi turbato: amarissime e dolcissime. Il tuo spirito è presente. Il mio romanzo s'intitola *definitivamente* "Il piacere"». Portato a compimento nell'arco di cinque mesi, come si evince dall'*explicit* «Francavilla al mare: luglio-dicembre 1888», *Il Piacere* è affidato all'editore Treves, che lo pubblica il 13 maggio 1889. La sagacia del suo autore e la sua capacità di incuriosire, affascinare e incantare il suo pubblico si evincono dall'*escamotage* pensato appositamente per reclamizzare il suo romanzo: d'Annunzio fa incidere e poi distribuire un'acquaforte in numero limitato di copie che ritrae Elena Muti spacciandola come opera dell'artista Andrea Sperelli, appunto con lo scopo di dare consistenza reale ai protagonisti del *Piacere* e creare curiosità e un certo alone di mistero nei fruitori.

Già nel 1895, visto l'enorme successo di pubblico in Italia, Georges Hérold realizza la versione francese dell'opera (*L'enfant de volupté*. Paris: Calmann-Lévy, 1895), in cui d'Annunzio ha apportato numerose modifiche, tagliando una quarantina di pagine contenenti passi scabrosi e digressioni estetiche, facendo coincidere la fabula con l'intreccio tramite l'eliminazione del *flashback* e la disposizione in ordine cronologico dei fatti e applicando un'autocensura in quei luoghi troppo facilmente riconducibili a fonti francesi e che potevano essere tacciate di plagio.

La nutrita bibliografia critica sul *Piacere* è segnalata nelle edizioni di Caliaro e Roncoroni fino al 1995; per una visione panoramica, oltre ai commenti delle succitate edizioni, rinviamo in particolare agli atti del convegno dedicato al *Piacere* dal Centro Nazionale di studi dannunziani in occasione del centenario della pubblicazione del romanzo (*Il piacere = Atti del 120 convegno del Centro nazionale di studi dannunziani in Pescara* (Pescara - Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989). S.l.: s.n., 1989). Per gli anni successivi i contributi più notevoli sono segnalati da Gibellini nell'edizione BUR.

**Gibellini, Pietro; Di Nino, Nicola (a cura di) (2010).
D'Annunzio, Gabriele: *Le vergini delle rocce*.
Introduzione di Pietro Gibellini; note di Nicola Di
Nino. Milano: BUR**

Maddalena Rasera

Il libro *Le vergini delle rocce* di Gabriele d'Annunzio è stato recentemente ristampato, per la seconda volta in edizione commentata, con un'introduzione di Pietro Gibellini e note a cura di Nicola Di Nino per i tipi di Rizzoli nella collana «I grandi romanzi». Nell'introduzione Gibellini ripercorre con rigore e dovizia di particolari la genesi di questo libro che definisce «il più sconcertante, probabilmente sbagliato ma indubbiamente il più originale di D'Annunzio» (p. I), avvicinando il lettore anche a qualche questione filologica; il curatore Di Nino, invece, poggiandosi in parte sul precedente commento di Niva Lorenzini, offre, nelle note, chiarimenti puntuali ed efficaci per la comprensione sia di singoli termini che, più in generale, della prosa dannunziana, ricca di riferimenti spesso nascosti.

Pubblicato per la prima volta a puntate sul «Convito» di Adolfo De Bosis tra il gennaio e il giugno 1895 e poi in volume dai Fratelli Treves nello stesso anno, ma con data editoriale 1896, il volume delle *Vergini* viene quindi riproposto dall'autore nell'Edizione Nazionale delle proprie opere all'interno delle *Prose di romanzi* nel 1927 (vol. XVI. Verona: Mondadori); successivamente, sempre per Mondadori, viene stampato nella collana dell'«Oleandro» (1934), poi in quella del «Vittoriale» (1939), nei «Classici contemporanei» (1960), ed infine nei «Meridiani», tra le *Prose di romanzi* (1989), a cura di Niva Lorenzini che ne propone, per la prima volta, una versione riccamente commentata.

Come sottolinea Di Nino nella nota bibliografica, «mentre le edizioni a stampa non recano varianti sostanziali, ricco di correzioni è invece il manoscritto autografo del romanzo, riprodotto in fac-simile con una prefazione di Pietro Gibellini nel 1990» (p. XXI).

Delle *Vergini*, romanzo-poema che doveva essere il primo di un ciclo, quello del *Giglio*, che non sarà però mai terminato (né *La Grazia*, né *L'Annunciazione*, né *l'Epilogo*, inizialmente progettati, vedranno infatti la luce) si occupano le prime monografie dedicate a d'Annunzio, mentre un inquadramento più sistematico dell'opera nell'orizzonte della cultura decadente e simbolista avviene attraverso gli studi di Mario Praz (ne *La carne, la mor-*

te e il diavolo. Firenze: Sansoni, 1948) e soprattutto attraverso i contributi dello studioso francese Guy Tosi. Pionieristico lavoro, il suo, che rintraccia all'interno del romanzo evidenti richiami a letture nicciane, scoperte da d'Annunzio proprio grazie alla mediazione della cultura francese (si veda *D'Annunzio découvre Nietzsche*. «Italianistica», 3 (3), 1973), nonché riflessioni e suggestioni testuali prese in prestito da autori quali Leonardo Da Vinci, Gabriel Séailles, Maurice Barrès e Edouard Dujardin e che ci rivelano i tratti di un d'Annunzio perfettamente e attivamente inserito nel dibattito europeo di fine Ottocento sul «romanzo futuro».

La vicenda delle *Vergini*, che si svolge attorno al personaggio di Claudio Cantelmo, ultimo discendente di una nobile famiglia deciso a trovare la donna che gli permetta di generare il futuro re di Roma, poggia su una trama piuttosto semplice, quasi annullata a favore della libera invenzione di uno spazio e un tempo assoluti. Lo spazio del *roman* dove nulla accade tranne le vibrazioni del tempo che passa e della corrispondenza dei gesti e dei pensieri che si concludono in sé, in un'azione che Lorenzini, nella sua introduzione al volume, definisce «rito di iniziazione, cerimonia magica» (Lorenzini, Niva (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Le vergini delle rocce*. Milano: A. Mondadori, p. IX). Intenzioni che vengono subito colte dalla critica d'oltralpe di fine Ottocento che giudica le *Vergini* un'opera dai caratteri di «sinfonia delicata», quasi un «balletto spirituale», che si differenzia dalle altre dannunziane per via di una «bellezza più musicale».

Quando scrive le *Vergini* d'Annunzio ha alle spalle molta poesia e molta prosa, le novelle di *Terra vergine* (1882), quelle di *San Pantaleone* (1886), i «Romanzi della Rosa», incentrati sullo studio di personaggi, Andrea Spirelli, Tullio Hermil e Giorgio Aurispa, al limite della patologia, ma che già annunciano un bisogno di rinnovamento: l'abbandono del naturalismo a favore del decadentismo e del simbolismo. Claudio, oltre a questa mutata atmosfera, risente anche delle ultime suggestioni europee: la scoperta di Nietzsche, del Superuomo, di Zarathustra, di Schopenhauer, oltre al mito della rinascenza latina, che ne faranno però un antieroe, destinato allo scacco finale, nell'incapacità di possedere la donna cercata. Né Massimilla, destinata a diventare monaca, né Anatolia, votata alla cura della casa, né la sensuale Violante riusciranno a dare a Claudio quell'erede capace di risollevare l'Italia dalla decadenza in cui è sprofondata.

Utili per capire la genesi dell'opera, che inizia già a Napoli nell'ottobre del 1893 e si sovrappone a quella del *Trionfo*, le lettere inviate da d'Annunzio al suo traduttore francese Georges Hérelle e all'editore Treves. Scrive infatti d'Annunzio a Hérelle nel 1895: «Pensate che io ho voluto comporre un *poema* e non un *romanzo* nel senso volgare della parola; e che sono partito da questo principio: "la poesia è la realtà assoluta"»; e scriverà ancora: «Io ho voluto comporre un'opera di *grande stile*, un'opera di pura bellezza», non nascondendo all'amico-traduttore la fatica che questa ricerca di stile comporta. Doppia polarità di timbri, dunque, su cui il romanzo si divide,

quello della favola lirica e quello del romanzo a tesi, in cui l'estetismo si combina con un'energica esaltazione della latinità. Centrale a questo riguardo una lettura attenta del *Prologo* che Gibellini propone nell'introduzione seguendo la strada tracciata dalle varianti presenti nell'autografo. Prologo che non doveva reggere il solo peso delle *Vergini*, ma di tutta quella trilogia mai terminata e che l'autore non era disposto a sopprimere, come richiesto dall'editore francese, nemmeno a costo di rinunciare alla pubblicazione. Infine, come sottolinea Gibellini, «luogo ideale per cogliere in atto i processi correttori dell'*écriture en artiste*, della prosa-poesia di questo romanzo - non romanzo» (p. XII), ci apre le porte dell'officina di questo scrittore, dominatore assoluto dello stile.

Gibellini, Pietro; Caburlotto, Filippo (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: Il Fuoco*. Introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto. Milano: BUR

Beatrice Castellaro

Quando esce *Il Fuoco* nel 1900 d'Annunzio è già conosciuto sia in Italia che in Francia per i suoi romanzi. Questo libro appartiene alla «Trilogia del melograno», di cui fanno parte la *Vittoria dell'uomo* e il *Trionfo della vita*, opere che invece non sono mai state scritte. Nei titoli del ciclo sono presenti i simboli del Superuomo, che caratterizzano il poeta e drammaturgo Stelio Effrena, doppio dell'autore. La trama di per sé poco articolata si nutre di pensieri e conversazioni, mentre d'Annunzio si diverte a ricercare il particolare prezioso e a scoprire i luoghi più insoliti della laguna veneziana, rievocando le favole e i fasti passati della Serenissima.

La gestazione mentale del romanzo è lunga e travagliata: i primi accenni al *Fuoco* risalgono al 1896, mentre la stesura dell'opera si concentra durante il ritiro a Settignano tra il 1898 e il 1900. In questi quattro anni l'autore alterna la scrittura al teatro ed è già proteso verso la stagione poetica delle *Laudi*.

Dopo vent'anni dall'ultima edizione del *Fuoco* di Niva Lorenzini, è uscito nel 2009 un volume, curato da Filippo Caburlotto e introdotto da Pietro Gibellini, il quale si avvale di recenti studi che hanno permesso di allestire un testo con una fitta rete di note documentarie e esplicative posizionate a piè di pagina con il risultato di facilitare la comprensione e di favorire i richiami con le fonti esterne e interne all'opera dannunziana.

Rispetto all'edizione del 1989, questo volume registra e approfondisce le osservazioni di Giulio Zorzanello al commento di Lorenzini, soprattutto in riferimento ai testi veneziani del Volpi e del Molmenti, da cui l'autore ha tratto parecchie notizie sulla storia e i costumi della repubblica marinara, nonché il dialetto di quei 18 versi della canzonetta da battello desunti, invece, dalla produzione lirica settecentesca. Viene anche svelata la vera identità dei personaggi veneziani che lo scrittore ha celato dietro nomi fittizi, come quella Adriana Duodo a cui corrisponde in realtà Adriana Marcello, la signora dei merletti di Burano.

Nell'edizione Rizzoli l'introduzione di Pietro Gibellini in poche ma esauritive pennellate analizza la cornice biografica nella quale si colloca il ro-

manzo rispetto alla vasta produzione dell'autore; mentre il commento, puntuale e dettagliato, ne segnala i richiami intertestuali. Quest'ultimo registra i primi indizi della gestazione mentale dei versi di *Alcyone*, che escono in volume nel 1903, e dove si scorgono già i motivi e i tratti della stagione poetica. Oltre ai componimenti futuri, sono riconoscibili anche gli echi delle opere già scritte, di cui l'autore si serve sia per la ripresa di immagini, che per le ricorrenze lessicali. Ecco che nel romanzo confluisce buona parte della *Città morta*, con cui d'Annunzio esordisce sulla scena teatrale nel 1898.

Un altro interessante aspetto di questo volume riguarda la tendenza del curatore a seguire gli itinerari effettuati da d'Annunzio a Venezia a partire da quei taccuini che lo scrittore aveva riempito di minuziose e curiose annotazioni. Gli scorci della città lagunare vengono, così, ricollocati nel loro ambiente naturale tra i sontuosi palazzi affacciati sull'acqua e la miriade di imbarcazioni locali. Del resto la centralità delle immagini era già stata messa in evidenza dalle parole dello stesso Stelio: «A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per immagini» (p. 15). Da questo confronto paesaggistico emergono alcune incongruenze con la realtà, come quei rintocchi della scuola di San Giorgio degli Schiavoni, dove, in verità, non ci sono né campane né campanile, perché l'autore ha sacrificato l'esattezza del riferimento alla musicalità del periodo. Viene anche fatto riferimento al discorso letto da d'Annunzio nella sala del Ridotto della Fenice in occasione della conclusione della 1a Esposizione Internazionale d'Arte del 1895, che, invece, il protagonista pronuncia a Palazzo Ducale nella Sala del Maggior Consiglio. Sull'ubicazione dell'evento è caduto in errore Angelo Sodini, autore della biografia dannunziana *Ariel armato*; mentre Gino Damerini nel suo *D'Annunzio e Venezia* ha segnalato l'inganno scenografico, che anche quest'ultima edizione riporta correttamente.

Inoltre il volume segue da vicino l'evoluzione della Foscarina-Duse, l'eroina tragica del *Fuoco*, che, per la prima volta in un romanzo dannunziano, agisce di sua spontanea volontà e lascia il poeta alle sue creazioni.

Proprio la storia d'amore tra la grande attrice sfiorita e l'Imaginifico è oggetto di apprezzamenti e critiche da parte dei lettori, a causa di quel connubio tra arte e vita sperimentato fin dal *Piacere*, dove l'identificazione tra l'autore e Andrea Sperelli è dichiarata. Nel *Fuoco* l'unione dei due piani è perseguita fino all'ultima pagina, che si chiude sulle note di Wagner morto a Venezia lo stesso giorno di febbraio in cui d'Annunzio conclude l'opera sette anni più tardi.

Gibellini, Pietro (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Gabriele: Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. Milano: BUR

Beniamino Mirisola

Apparso nel 1935, dopo sette anni di silenzio creativo, e lanciato da un *battage* pubblicitario sorprendente per l'epoca, il *Libro segreto* (titolo completo: *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*) è probabilmente il frutto più maturo e innovativo della stagione delle *Prose di ricerca*, nonché l'ultimo lavoro di grande spessore realizzato dal Vate. Quest'opera ha da sempre catalizzato l'interesse degli studiosi, dividendoli tra quelli che hanno visto nella sua struttura aperta e nel suo carattere frammentario i segni di una scelta coraggiosa e innovativa; e quelli, invece, che l'hanno letta come un estremo tentativo dell'anziano scriba che, a fronte di un'ispirazione esauritasi ormai da tempo, si sarebbe limitato a riesumare e mettere insieme, alla rinfusa, carte e appunti privati di natura eterogenea.

Com'è noto, il frontespizio dell'*editio princeps* reca il nome di un autore fittizio, ovvero quell'Angelo Cocles asolano, evidente «doppio» del poeta che, nella finzione letteraria, va a trovare d'Annunzio e lo scopre in uno stato vicino al delirio. Questi dà in dono all'ospite un fascio di fogli (le quattrocento pagine del *Libro segreto*, appunto) e poi si getta dal balcone per cercare la morte. La vicenda è narrata nella prima delle tre parti di cui si compone il volume, quella intitolata *Avvertimento*. Segue una seconda sezione, *Via crucis Via necis Via nubis*, dove d'Annunzio si racconta e si descrive come poeta e uomo che, fin dalla prima giovinezza e a dispetto dell'apparenza solare, è stato sempre facile preda della malinconia e tentato dall'idea del suicidio. Segue la parte più cospicua, *Regimen hinc animi*, che costituisce il *Libro segreto* vero e proprio e come tale la indica lo stesso autore; tuttavia, il curatore ci informa che la si preferisce designare con il motto latino, per non ingenerare confusione con il titolo del libro.

Il progetto originario dell'opera nasce nel 1922, dall'idea di Eugenio Coselschi e dell'editore Vallecchi di mettere insieme frammenti di scritti dannunziani, in primo luogo delle *Faville del maglio*, e poi disporli lungo un asse cronologico, al fine di realizzare una sorta di autobiografia del poeta. Ma già nel '27 l'iniziativa sembra arenarsi e il volume, dal titolo *Il fastello*

della mirra, uscirà soltanto nel 2004 a cura di Angelo Piero Cappello. Allo stesso modo, nel '31, naufraga il progetto della *Favola breve della mia vita lunga*, un libro di memorie richiesto dall'editore statunitense William Randolph Hearst. Non avrà sorte migliore «quella somma di esplorazioni e di introspezioni intitolate *Erbe parole e pietre*» (p. 14), che costituisce comunque un antecedente fondamentale del *Libro segreto*.

La «preistoria» di quest'opera è stata ricostruita, già nel 1977, da Pietro Gibellini, curatore della prima edizione annotata del *Libro segreto* (Milano: Mondadori, 1977, accresciuta nel 1995) e ora di quella più recente pubblicata da Rizzoli. Nel suo saggio introduttivo, lo studioso sintetizza le informazioni dello scritto del '77 e le arricchisce di riflessioni e di indicazioni bibliografiche, ripercorrendo poi i momenti salienti della genesi e del processo di elaborazione.

Sul piano più prettamente filologico, l'edizione BUR mostra significativi restauri, che riavvicinano il testo alla volontà dell'autore; un esempio per tutti, il ripristino dei caratteri tondi al posto dei corsivi, nelle parti in versi. Tale intervento non risponde a un vezzo di d'Annunzio, bensì ai dettami di una sua precisa poetica che, almeno a partire dal *Notturmo*, tende all'indistinzione tra poesia e prosa.

Le annotazioni sono collocate a piè di pagina, con richiamo al testo tramite esponente di nota, e consentono di orientarsi nella fitta trama intertestuale che sorregge il *Libro segreto*. In tanti luoghi in cui la parola dannunziana appare oscura e criptica, dette annotazioni facilitano la comprensione e permettono di scorgere volti noti, come quello della ballerina russa Ida Rubinstein, celato dietro un non meglio definito «sogno nato dal 'Gioco della Rosa e della Morte'» (p. 370), o quello di Giovanni Pascoli, ripreso parodicamente in questo epigramma:

Le tue parole assembran le galline
D'un gallo senza cresta e senza canto.
N'esce il pensiero come l'ovo caldo
in premio alle massaie mattutine [p. 182].

Nel suo complesso, il *Libro segreto* appare un esempio emblematico del «pirandellismo involontario di D'Annunzio» – così Gibellini nell'*Introduzione* – e dunque dell'incapacità del poeta di dare un'immagine unitaria e coerente di sé, risultando moderno quasi suo malgrado. Insofferente verso la «stolta biografia» basata sulla «memoria fallace», il Vate non si lascia sedurre dalle proustiane «intermittenze del cuore»; né, tanto meno, si adegua agli schemi di un racconto che obbedisca ancora alle tradizionali categorie di spazio e tempo. Il suo ossequio, semmai, va al Ritmo, quel misterioso «moto creatore» che d'Annunzio conosce bene e che, lungo le alterne vicende della propria vita artistica, non lo ha mai abbandonato.

Di Carlo, Enrico (a cura di) (2007). *D'Annunzio e Filippo De Titta: Carteggio (1880-1922) e altri documenti dannunziani*. Lanciano: Carabba

M. Rino Di Battista

Una biografia di Gabriele d'Annunzio, scritta agli inizi del Novecento dall'amico d'infanzia Filippo De Titta, è quella pubblicata (dopo oltre un secolo) nel volume a cura di Enrico Di Carlo.

L'idea di un racconto che documentasse quegli anni di vita del pescarese era maturata nel maestro di Sant'Eusanio del Sangro (1853-1926) nel 1901, com'è testimoniato da una lettera che Gabriele gli aveva inviato il 26 dicembre, in cui confessava al «caro Filippo» che «il libro che mi annunziò intorno alle memorie della mia fanciullezza e della mia adolescenza, di cui fosti amoroso e fedele testimone sarà dolcissimo al mio cuore di amico. Sono molto curioso di leggere le lettere che tu conservi e di riavere, a traverso il tempo, qualche riflesso di quell'infantile ardore».

La biografia – che l'autore intitola *Racconti dannunziani* – abbraccia i primi quarant'anni di d'Annunzio, con particolare attenzione al periodo infantile, adolescenziale e a quello dei successi letterari iniziali: un periodo che presentava (e ancora presenta) numerosi aspetti ignoti. De Titta modificò eventi e date per porre il compagno di giochi su un piedistallo ancora più elevato. Due furono i motivi di questo atteggiamento: la «sincera adorazione che ebbi per te dalla tua nascita», e perché, attraverso i racconti di vita dannunziana, ripercorreva in realtà la propria grama esistenza: «Certamente io non ho scritta la biografia dei tuoi primi anni [...] ma ho raccontato quella parte della mia giovinezza che ebbe contatto fraterno con te» (1 agosto 1914). Insomma, il «buon» Filippo mediante quelle storie avrebbe voluto far sapere non solo che l'amico si fosse coperto, ancor giovane, di gloria; ma, soprattutto, che lui era stato amico di cotanto giovane!

De Titta lavorò ai *Racconti* sempre con la speranza che qualche editore avesse voluto pubblicarli: ma né Carabba, né Treves, né alcune case editrici francesi alle quali si era rivolto tramite Hérelle presero mai in considerazione la proposta. D'Annunzio, evidentemente, aveva posto il proprio veto. De Titta continuò a illudersi che l'amico di un tempo sarebbe intervenuto in suo favore fino a quando lesse sul «Corriere della Sera» del 23 maggio 1914 una dichiarazione feroce del poeta contro quei «predoni» che «mi costringono a sopportare il fastidio ed il disgusto di vedermi ristampati

aridi esercizi scolastici, prosette ingenuie della puerizia e dell'adolescenza, esperimenti di studioso, rifacimenti rapidi, facili zibaldoni, capricci improvvisi, cronache frivole non destinate a vivere se non un giorno o un'ora».

Dopo la lettura dell'articolo De Titta sprofondò in uno stato di tristezza e di amarezza nel sentirsi abbandonato, anzi tradito. Gli era dispiaciuto, soprattutto, che il pubblico dei lettori avesse potuto crederlo «tra i deplorati; la qual cosa non può farmi piacere; ne convieni?».

I *Racconti*, nella stesura del 1909 (l'unica che si conserva, al Vittoriale), constano di quindici capitoli. I più interessanti sono quelli dedicati alle due edizioni di *Primo vere* e ai festeggiamenti teatini in occasione della *Figlia di Iorio*: qui De Titta si fa veramente cronista. I fatti narrati corrispondono finalmente alla reale successione degli eventi, consentendone un'attendibile ricostruzione.

Il capitolo *A Guardiagrele* risulta utile per una più approfondita conoscenza dei preparativi che portarono alla stesura del *Trionfo della Morte*. Il racconto, unitamente ad alcune lettere, ripercorre le fasi della visita dello scrittore alla «città di pietra» dove volle recarsi per approfondirne la conoscenza storica, in quanto intendeva ambientarvi una parte del romanzo. Ma in tutta l'opera emergono pregevoli curiosità come quella che descrive i cinque disegni eseguiti dal poco più che quindicenne d'Annunzio, oggi conservati in parte alla Biblioteca provinciale «De Meis» e in parte al Museo «Barbella» di Chieti.

De Titta non realizzò un lavoro inutile. I suoi *Racconti* (da lui stesso parzialmente affidati ad articoli di giornale) sin da allora furono tenuti in conto dagli studiosi che ne utilizzarono spunti e riferimenti (non sempre, in verità, emendati) per le prime biografie dannunziane. Né inutile lo si deve ritenere oggi, grazie al fatto che la lettura di esso sia stata integrata dal carteggio e, soprattutto, dalle tante informazioni, acquisite nel corso degli anni, che hanno consentito al curatore di intervenire puntualmente.

Quando don Filippo morì, i giornali pensarono che il Comandante avrebbe provato «uno dei più fieri dolori per la morte del suo fraterno amico e da lui l'Abruzzo attende una pagina degna della sua penna che sarà il più bel monumento eretto sull'ara di una santa amicizia». La notizia, tramite telegramma, venne comunicata al Vittoriale dal primo figlio, Luciano: «Il tuo buon amico Filippo De Titta non è più per la famiglia costernata». Ma l'amico non levò mai la penna né, come è probabile, per rispondere a quel telegramma né, tanto meno, per erigere un monumento duraturo all'antica amicizia.

Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio - Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba

Andrea Lombardinilo

Il volume raccoglie 492 documenti relativi alla corrispondenza epistolare tra Gabriele d'Annunzio e il suo primo traduttore francese, Georges Hérelle: si tratta di un gruppo di 359 missive dannunziane (237 lettere, 102 telegrammi) integrato da 98 missive dirette da Hérelle a d'Annunzio (83 lettere, 7 telegrammi, 8 cartoline) che lo scrittore e il traduttore si scambiarono nel periodo 1891-1931 (sebbene i periodi di più intensa attività siano circoscritti agli anni 1892-1905 e 1910-1913). Ad esse si aggiungono alcune lettere dirette dai due corrispondenti a personaggi del mondo culturale francese che «intersecano» il loro rapporto, ed una serie di «allegati», di varia tipologia, che fondamentalmente riguardano questioni relative alla traduzione delle opere di d'Annunzio o alla loro edizione in Francia. I materiali su cui ha lavorato il curatore provengono in primo luogo dal Fondo Hérelle della Bibliothèque Municipale de Troyes (ora Médiathèques du Grand Troyes) e dagli Archivi del Vittoriale degli Italiani di Gardone, ma alcuni pezzi sono stati reperiti in collezioni private e presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi.

È la prima volta che questo materiale viene riunito e riordinato in una edizione organica e scientificamente condotta: in passato non sono mancati tentativi di pubblicazione del carteggio, ma finora non si avevano a disposizione altro che alcune antologie (la prima, tra l'altro, pubblicata dall'emerito dannunzista d'oltralpe Guy Tosi nel 1946 con traduzione francese dei testi italiani e frequenti tagli). Se a questo si aggiunge che una consistente porzione dei documenti era inedita (mai pubblicate integralmente erano le lettere di Hérelle, così come anche un buon numero di quelle di d'Annunzio) risulterà immediatamente agli occhi l'importanza di questa impresa editoriale.

Il carteggio - senza dubbio uno dei più densi e significativi nel *mare magnum* dell'epistolografia dannunziana - documenta con dovizia di particolari non solo le strategie di penetrazione nel mondo culturale francese da parte di d'Annunzio ma finisce anche per gettare luce sulla sua officina artistica. Il problema contingente della traduzione delle sue opere porta lo scrittore a cercare di chiarire a se stesso e agli altri le ragioni «genetiche»

della sua arte. È così possibile seguire, a volte giorno dopo giorno, la faticosa elaborazione di romanzi come *Le vergini delle rocce* o *Il fuoco*, ricostruire le tappe fondamentali della sua vocazione drammaturgica, seguire l'evoluzione estetica di uno scrittore che, per riconoscimento unanime della critica, fu la prima personalità di respiro autenticamente europeo della nostra letteratura. In tal senso i documenti disegnano emblematicamente anche il mobile scenario del rapporto tra la cultura italiana da un lato e quella francese ed europea dall'altro, nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Nella sua articolata introduzione al volume, Cimini ricostruisce le vicende editoriali del carteggio, ne evidenzia il valore «testimoniale» ai fini dell'operazione mitografica ordita da d'Annunzio in terra di Francia, e soprattutto sottolinea la natura dialettica del rapporto tra autore e traduttore. «Il carattere di fondo delle lettere di D'Annunzio al suo traduttore» egli osserva «risiede in un'intransigente, caparbia, ma anche circostanziata difesa del suo essere 'stile'. L'orrore di una possibile menomazione della sua opera lo fa rabbrivire non meno di una ipotetica, umiliante menomazione fisica, come l'evirazione: "Al pensiero che la mia opera debba essere *castrata* per un fine commerciale, - scrive nella lettera del 9 maggio 1893 - io provo la stessa indignazione che proverei se qualcuno venisse a farmi una proposta ignobile". Più o meno dello stesso tenore la sconsolata constatazione contenuta nella lettera del 10 giugno 1894: "*Habent sua fata scriptores!* | Io sono lo scrittore destinato alla castratura, *for ever!*"».

Ed è così che sul fronte della qualità della traduzione, nel tempo,

le richieste di D'Annunzio assumono un carattere da lui stesso definito «maniacale» e mettono a dura prova la pazienza di Hérelle (fino a che non determineranno una vera e propria rottura dei loro rapporti). L'ambizione dello scrittore è quella di plagiare letteralmente il suo traduttore, di portarlo a 'dannunzieggiare' il più possibile e, con questi intendimenti, non esita a salire in cattedra per tenergli lezioni di stile: l'obiettivo di fondo è sempre il medesimo, garantire integrità e riconoscibilità dell'autore anche in un contesto linguistico diverso da quello d'origine.

Il corposo apparato critico-filologico che correde i documenti, infine, consente al lettore di seguire agevolmente le linee di discussione tra autore e traduttore, oltre che di avere puntuali informazioni sui documenti.

Menna, Mirko (a cura di) (2007). *Al 'candido fratello^a...: Carteggio Gabriele D'Annunzio - Annibale Tenneroni (1895-1928)*. Lanciano: Carabba

Angela Cimini

Nel *mare magnum* delle corrispondenze intrattenute da Gabriele d'Annunzio, affiora il gruppo di lettere che egli indirizzò al bibliotecario della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Annibale Tenneroni (1855-1929), insigne latinista e studioso di letteratura italiana delle origini, nativo di Todi. L'amicizia con quello che d'Annunzio annovera tra i suoi più cari sodali, definendolo «candido fratello», durò più di un quarantennio e si caratterizzò, oltre che per l'indubbio legame affettivo, per una continua richiesta, da parte dello scrittore, di favori personali e di «servigi di ogni genere» (consulenze bibliografiche, beghe familiari, prestiti in denaro ecc.). La conoscenza tra i due maturò nell'ambiente romano, al tempo degli studi universitari, non portati a termine da entrambi, più precisamente attraverso la comune esperienza della *Cronaca Bizantina* (1885-1886) e si consolidò a partire dal 1893, in seguito ad una collaborazione letteraria. Agli occhi di chi lo conobbe Tenneroni appariva come un uomo mite e generoso, dal temperamento tenace e paziente, tipico del filologo e del letterato quale egli era. Il tudertino si rivelò per d'Annunzio un amico impagabile, discreto e leale, a tratti quasi servile, a lui legato da vincoli quasi «feudali» di dipendenza.

Il libro curato da Mirko Menna, giovane studioso, che con questo lavoro ha inaugurato una fertile vena di ricerche dannunziane – si veda il volume *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio: Mitobiografie e divismo* (Lanciano: Carabba, 2009) dedicato alle biografie del Vate e la recente cura, insieme a Raffaella Castagnola, del *Carteggio D'Annunzio - Bruers* (con un saggio di Leonardo Lattarulo. Lanciano: Carabba, 2011) – mette a disposizione del lettore il *corpus* delle lettere inviate da d'Annunzio a Tenneroni nell'arco di 33 anni (1895-1928). Tali documenti sono integrati dalla pubblicazione di 9 lettere di Tenneroni a Pascoli nel periodo 1897-1904, e di altre 11 a lui dirette da Eleonora Duse tra il 1900 e il 1903; anch'esse sono significative della complessa rete di relazioni umane ed intellettuali che faceva perno sulla figura di d'Annunzio.

Attorno alle lettere dannunziane possedute dal bibliotecario umbro fiori

un vivo e repentino interesse, ancor prima che d'Annunzio morisse, facendo sì che le epistole si disperdessero parzialmente tra collezionisti italiani e stranieri. L'epistolario qui raccolto è dunque il frutto di un lungo e paziente lavoro d'archivio, ottenuto dalla collazione tra il materiale presente nel Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma e di quello custodito negli Archivi Generali della Fondazione «Il Vittoriale» di Gardone Riviera. L'edizione, inoltre, giunge opportunamente a dare una sistemazione definitiva ai materiali che, già a partire dagli anni sessanta, sono stati oggetto di interesse da parte degli studiosi, ma che finora erano disponibili solo frammentariamente.

Dopo una ricognizione sull'epistolografia dannunziana in generale e sul rapporto tra d'Annunzio e Tenneroni nello specifico, l'ampia introduzione di Mirko Menna analizza nel dettaglio i documenti percorrendoli secondo molteplici direzioni che vanno dalla dimensione privata a quella pubblica del rapporto, certo impari, tra due uomini impegnati in un'autentica battaglia intellettuale. Emerge, in particolar modo, il ruolo di intermediazione culturale svolto da Tenneroni per conto di d'Annunzio: nelle sue vesti di bibliotecario della Nazionale di Roma fu un riferimento costante per la «fame bibliografica» del Vate, maniacale accaparratore di libri, specie se rari e di pregio. Sempre Tenneroni fu dietro il tentativo di salvataggio dell'enorme biblioteca allestita da d'Annunzio alla Capponcina (vicenda che si concluse solo nel 1922 con l'arrivo al Vittoriale di 30 casse di libri). Manteneva inoltre i contatti «con critici e giornalisti, suggeriva ipotesi e interpretazioni, dispensava complimenti suoi e del Poeta, ma con essi, soprattutto si preoccupava di riparare a indiscrezioni, illazioni, *scoop* e pettegolezzi, nascondendo verità a lui solo note con salvifici 'non so' o rispondendo ai 'malevoli' commenti con dure risentite proteste» (p. 147). Insomma, svolse un ruolo vitale in termini sia di sostegno all'officina creativa dello scrittore che di legittimazione e difesa della sua immagine 'mediatica'. Nondimeno la corrispondenza ci restituisce un d'Annunzio 'confidenziale', privato, lontano dal filtro letterario che trapela da molti dei suoi carteggi con figure femminili, un d'Annunzio concreto e alle prese con le contingenze della quotidianità.

**Lombardinilo, Andrea (a cura di) (2005).
D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Natalia de
Goloubeff (1908-1915). Lanciano: Carabba**

Alessandra Sigalotti

Ammaliante e imaginifico, ma anche meditativo e malinconico. È il d'Annunzio delle lettere a Natalia de Goloubeff, la donna che gli fu vicino negli anni dell'esilio francese. Date a lungo per disperse, queste lettere costituiscono la cronaca di uno dei periodi più importanti e, allo stesso tempo, meno documentati della sua vita: quello dell'esilio dorato ad Arcachon, dove d'Annunzio soggiorna fino all'entrata in guerra dell'Italia. Le lettere sono riemerse all'interno della Collezione Gentili, acquistata nel 1997 dallo Stato: il progetto dell'edizione a stampa, curata da Andrea Lombardinilo, è nato all'interno del laboratorio di studi dannunziani condotti dalla cattedra di Letteratura italiana dell'Università «D'Annunzio» di Chieti, diretta da Gianni Oliva, cui si deve la cura della recentissima riedizione dell'opera omnia dannunziana per Newton Compton.

L'epistolario si compone di 325 lettere, la prima datata Roma, 17 marzo 1908, l'ultima, spedita sempre da Roma, 4 luglio 1915. Un *corpus* di rilevante spessore documentario, che consente di ricostruire il rapporto con la nobildonna russa e di scandire le fasi dell'intero soggiorno francese, durante il quale Gabriele continua a condurre quello stile di vita, dai costi inimitabili, che ne caratterizza la permanenza in Versilia.

Ma come nasce la storia con la «muliercula caucasea»? Il poeta la conosce l'8 marzo del 1908 a Roma durante una delle rappresentazioni de *La Nave*. «Matta della più nera mattezza slava», Donatella Cross (così la ribattezza d'Annunzio) è donna raffinata, colta, poliglotta. Ed è appassionata d'arte, di canto e letteratura. In breve tempo l'amore diviene travolgente. Già ad ottobre è lei la *femme fatale* della Capponcina, dove fa capolino dall'Hotel de la Ville di Firenze. Prende così avvio lo scambio dei messaggi epistolari, che accompagna la relazione per tutta la sua durata. Particolarmente poetiche sono le lettere del primo anno, scritte dalla Versilia (da dove il poeta è costretto a fuggire per l'assedio dei creditori), a testimonianza di un idillio sentimentale inarrestabile: le vicende amorose si intrecciano strettamente con la produzione letteraria dello scrittore. Si pensi alla composizione del *Forse che sì forse che no* e della *Fedra*: del

romanzo Natalia diviene la traduttrice in lingua francese, della tragedia è la dedicataria, oltre che la musa ispiratrice.

Ma trasferitisi in Francia, la situazione muta: l'intesa sentimentale inizia a vacillare e la vicinanza della donna non fa altro che esasperare il poeta, attanagliato dagli impegni di lavoro e dalla cronica emergenza economica: alla produzione delle *Faville* per il «Corriere della Sera» di Albertini associa la composizione delle opere teatrali in francese. La malinconia diventa allora il filo conduttore di molte delle lettere scritte da Arcachon o da Parigi dal 1912 al 1914. I contrasti sono sempre più frequenti: ad accomunare i due amanti, un tempo inseparabili, sono ben presto soltanto gli amati cani, allevati e addestrati con spese esorbitanti e cura maniacale. La relazione si trascina con alterne vicende, compreso pure un tentativo di suicidio da parte di lei, esasperata dalle continue licenze «galanti» dell'incallito seduttore.

Preziose per ricostruire le tappe della *liaison* amorosa, le lettere ci trasmettono anche notizie essenziali sulla produzione dannunziana di quegli anni, sui progetti letterari e teatrali e sulle collaborazioni strette con impresari di scena, attori e musicisti. Non senza sorprese. Emergono alcuni tratti poco noti dell'ambiente teatrale parigino, definito «una ignobile casa di prostituzione». Non solo. Accanto a Debussy e Pizzetti campeggiano le figure di Mascagni e Puccini, che rinuncia al libretto della *Crociata degli Innocenti*. D'Annunzio ne parla con sarcasmo: «Giacomo Puccini è rimasto qui due giorni. Quanta angustia! Quante onde di poesia ho versato su lui invano! Ma, quando parlava della caccia al beccaccino, diventava egli stesso un poeta» (16 novembre 1912).

Chiusa la parentesi teatrale parigina e conclusa la storia d'amore con Natalia, Gabriele decide di vestire i panni del poeta soldato. Lo scoppio della prima guerra mondiale gli offre la possibilità di rientrare in Italia da protagonista. A luglio è a Roma, dove è nominato Tenente dei Lancieri di Novara. Scrive allora a Donatella: «Io ho dovuto occuparmi dei preparativi di guerra: lunghi e noiosi. Sono ormai pronto. E l'uniforme di lanciere bianco mi ringiovanisce. Ma non ne profitto. Il mio cuore è già al *fronte*, e non posso sopportare le solite oche». Lasciati alle spalle i fasti della vita parigina, per d'Annunzio è giunta l'occasione di mitizzare il suo vivere inimitabile. Natalia è già un lontano ricordo, affidato al fluire epistolare della memoria.

Simeone, Aldo (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele; Puccini, Giacomo: Il carteggio recuperato*. Lanciano: Carabba

Michele Girardi

La pubblicazione di questo carteggio rende alla comunità scientifica, ma anche agli appassionati, un utile servizio. Anzitutto perché consente di apprezzare meglio la statura dei due artisti a colloquio e il progetto che li legò tra il 1894, il 1906 e il 1912-1913: un'opera lirica di Puccini, vessillifero del melodramma nell'ultima fase della sua plurisecolare tradizione, sui versi del poeta italiano più in vista del tempo, Gabriele d'Annunzio, «Vate della nazione». Il modello recente di questa accoppiata, pensata anche in termini pubblicitari da Casa Ricordi, veniva dal sodalizio che unì Arrigo Boito a Giuseppe Verdi nei due ultimi capolavori shakespeariani, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Insormontabili, peraltro, le differenze fra gli scrittori: Boito, che pure era compositore, si limitò a mettere il suo genio poetico e drammatico al servizio di Verdi potenziandone la naturale creatività, mentre il Vate si perse in descrizioni alate di paesaggi sonori di sua invenzione, dominate in particolare dal *chicchirichì* del gallo. Per capire come la collaborazione fosse destinata a fallire, si legga la lettera del 7 agosto 1906 (pp. 179-182), piena di descrizioni con indicazioni musicali normative: per un talento consapevole e orgoglioso della propria autonomia come Puccini era davvero troppo!

Lo scambio epistolare tra Puccini e d'Annunzio era già stato menzionato nel 1928 da Giuseppe Adami, divulgato da Leopoldo Marchetti nel 1949 (fonte quasi esclusiva, *faute de mieux*, delle trascrizioni riportate in questo volume), e in seguito citato a più riprese – dai *Carteggi pucciniani*, zeppi d'errori ed omissioni (a cura di Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1958), fino al bel saggio critico di Marco Beghelli («Quel “Lago di Massaciuccoli tanto... povero d'ispirazione!”: D'Annunzio-Puccini, lettere di un accordo mai nato». *Nuova rivista musicale italiana*», 20, 1986, pp. 605-625). Aldo Simeone supera tuttavia i predecessori perché non si limita a pubblicare il *corpus* di lettere già noto in una versione curata con rigore (sono corretti in modo convincente, ad esempio, gli errori di datazione e di trascrizione), aggiungendovi un biglietto e due missive sconosciute del poeta (di sua proprietà), ma lo illumina, rimediando, almeno in parte, a una lacuna grave. Se le lettere di Puccini, infatti, ci sono pervenute pressoché integralmente,

grazie all'archivio del Vittoriale, mancano all'appello la maggior parte tra quelle di d'Annunzio, la cui esistenza è doveroso supporre dai riferimenti del suo interlocutore. Simeone supplisce ingegnosamente all'assenza degli originali (che, per la cronaca, Rita dell'Anna mise a disposizione di Marchetti nel 1949, e non sono attualmente reperibili negli archivi della villa di Torre del Lago), pubblicando lettere del poeta, e del compositore, ad altri corrispondenti (da Giulio e Tito Ricordi a Carlo Clausetti, Camillo Bondi, Sybil Seligman fino ad Alfredo Vandini) che forniscono un contesto alla discussione in corso fra i due artisti. Importante risulta anche la sezione dedicata alle opere, dove, oltre ai due brogliacci dei soggetti che d'Annunzio propose a Puccini già editi (*La rosa di Cipro* e *La crociata degli innocenti*), possiamo leggere la 'brutta copia' di quello sinora inedito di *Parisina*, probabilmente nella versione che il musicista ebbe fuggevolmente tra le mani nel 1906.

Simeone non si limita a restituirci la documentazione più completa sinora prodotta sui due artisti, ma commentando i loro scambi ci fornisce anche un attestato vivido sullo statuto dell'opera *fin de siècle*, in bilico fra ragioni estetiche ed esigenze di mercato. Ragioni estetiche che egli tende ad apprezzare, specialmente per rivalutare le intenzioni di d'Annunzio, in più occasioni tacciato di bassi interessi di mercato, e in particolare dagli specialisti di Puccini. Questo, e altri argomenti ancora, sono l'oggetto della lunga introduzione che apre il volume. Si tratta di una novantina di pagine di taglio scientifico, ma anche apprezzabili da un lettore mediamente colto, che ci proiettano in una dimensione europea condivisa da entrambi gli artisti, e ch'è forse la ragione più profonda per rimpiangere una loro fruttifera collaborazione.

I tanti meriti di questo carteggio fanno perdonare volentieri alcuni refusi che punteggiano il volume. Mi limito a suggerire a Simeone per ulteriori, auspicabili approfondimenti saggistici, di ricordare che, oltre a Debussy, anche un altro compositore europeo ebbe a che fare con le aspirazioni del Vate all'«opera internazionale», per dirla con Torre Franca. E se Puccini scrisse nel 1907 a Giulio Ricordi: «D'Annunzio mi si offre ancora e da Lui ricevo stamani una lettera dicente che il vecchio suo usignolo si è svegliato con la primavera e vorrebbe cantare per me...» (p. 195), non altrimenti fece Richard Strauss, rivolgendosi a Hoffmansthal nel 1911: «D'Annunzio di recente mi ha fatto sapere tramite Sonzogno che volentieri scriverebbe qualcosa per me e mi ha chiesto che genere di soggetto avrei preferito. Gli ho comunicato qualche idea, e in particolare il mio desiderio, un soggetto tutto moderno, molto intimo, di nervosa psicologia: staremo a vedere che cosa riuscirà a fare. Su di lui non nutro molte speranze, ma voglio battere tutte le vie possibili». La sfiducia nelle reali attitudini librettistiche di d'Annunzio (oltre che non pochi tratti nella ricerca delle qualità drammatiche d'un soggetto) accomunava dunque Strauss e Puccini, campioni d'incasso: forse non si tratta di un dato marginale?

Menna, Mirko; Castagnola, Raffaella (a cura di) (2011). *Carteggio d'Annunzio - Bruers*. Con un saggio di Leonardo Lattarulo. Lanciano: Carabba

Paolo Orvieto

Alle notizie sulle vicende biografiche di Gabriele d'Annunzio si aggiunge ora anche il suo rapporto, sconosciuto ai più, con Antonio Bruers, grande cultore del poeta e bibliotecario-archivista del Vittoriale, nell'arco temporale che va dal 1921 al 1935, ultimo periodo di vita del poeta. Al di là dei legami umani che si instaurano tra i due corrispondenti, tema vivo delle lettere è la fruttuosa collaborazione che portò alla nascita e sistemazione della biblioteca dannunziana e del primo nucleo dell'Archivio del Vittoriale degli Italiani; mentre, sullo sfondo, emergono i rapporti che d'Annunzio manteneva con gli organi ufficiali del fascismo, come l'Accademia d'Italia, di cui Bruers diventò Vicecancelliere.

L'edizione, assai accurata e informata, del *Carteggio d'Annunzio - Bruers* (condotta sulle missive originali conservate nel Fondo Bruers della Biblioteca Nazionale di Roma) non solo aggiunge nuove informazioni sul d'Annunzio bibliofilo, grande cultore e anche lettore di libri, ma introduce un altro personaggio, Antonio Bruers, certo non trascurabile, sia dal punto di vista biografico che critico. Bruers però non è solo il fedele esecutore delle volontà del Poeta. Ha tratto dal suo lavoro preziose osservazioni, poi via via raccolte nei saggi memoriali, tracciando così quelle linee di ricerca che sono diventate preziose per la più recente filologia dannunziana. Mentre il bibliotecario ordina quei cinquantamila volumi, tra i due si stabilisce infatti un rapporto di amicizia, ma anche di conoscenza reciproca. Per cui, certo sfruttando questo rapporto di forzata comunione, Bruers, dai molteplici interessi, filosofici e letterari, ma soprattutto cultore dello spiritualismo e dell'occultismo (perciò chiamato da d'Annunzio Antonio Occulto), ci ha lasciato vari saggi sul «Comandante», nel tentativo di dare un sottofondo spirituale, mistico se non addirittura cristiano al paganesimo di d'Annunzio. Quasi che dalle ceneri di quel panteismo pagano stesse per generarsi un nuovo Amore divino. Saggi interessanti, anche per le timide anticipazioni di letture psicanalitiche (*Il Subliminale nell'opera di d'Annunzio*, del 1915).

Il *Carteggio d'Annunzio - Bruers* è corredato da ben due introduzioni, dei due curatori: di Raffaella Castagnola che ci dà tutte le informazioni

necessarie su Bruers e sulla sua attività di bibliotecario dannunziano; segue quella di Mirko Menna, che si occupa invece dei vari saggi critici dannunziani di Bruers, esaltanti un mito, ma sempre filtrati dalla prospettiva «spirituale» dell'amico-bibliotecario-critico.

L'edizione è corredata da un breve saggio di Leonardo Lattarulo, *L'Archivio Bruers alla Nazionale di Roma*, che ci dà un'approfondita sintesi degli interessi culturali e critici e sul tipo di giornalismo del poligrafo Antonio Bruers.¹

1 Dal «Corriere del Ticino» del 1° luglio 2011, con autorizzazione dell'autore.

Caburlotto, Filippo (a cura di) (2011). *D'Annunzio, Gabriele: Inediti 1922-1936: Carteggio con Maria Lombardi e altri scritti*. Prefazione di Pietro Gibellini. Firenze: Olschki

Claudio Toscani

Ariel e Mariaska: ossia Gabriele d'Annunzio e Maria Bellini Gritti in Lombardi. Lui sessantenne, dongiovanni incallito, l'Imaginifico, il Comandante, il Vate; lei, venticinquenne, moglie di un albergatore del Garda, affascinata dall'uomo e dal poeta, dalla sua «vita inimitabile», dalla sua arte raffinata, sensuale, penetrante. Biografie e bibliografie dannunziane, oggetto di sterminate pubblicazioni, colgono tuttavia all'apparizione di questo epistolario, curato da uno fra i più esperti studiosi del personaggio in questione e dei suoi infiniti rapporti umani, intellettuali, sociali e sentimentali, altri segreti, lati oscuri e sorprese.

Non per nulla Filippo Caburlotto può vantare di aggiungere a quanto si sa del «superuomo» forse più criticato, studiato e «rovistato» da oltre un secolo in qua, nuove fonti di informazioni storico-culturali su eventi, occasioni, amici, conoscenti, abitudini, preferenze del Grande Gabriele. «Il curatore ricostruisce assai bene» scrive nell'introduzione Pietro Gibellini, che dei dannunzisti in circolazione è fra i più riconosciuti e filologicamente scortati «il rapporto finora di fatto ignoto tra il vate ormai incline allo splendido isolamento di Gardone e la vivace signora bresciana approdata sulle rive del lago [...] che ci fa immaginare una consuetudine di incontri più fitta di quella attestata dal carteggio».

In realtà, tra le lettere di lui, commiste come non di rado di sacro e di profano, di estenuazione e seduzione, e quelle di lei, in pressoché prona adorazione del Mito («Vi sento... Vi vedo... Vi respiro») vive la zona intermedia fra gesto e testo, stile e vita. Se intorno a queste missive si muovono altri comprimari (da Luisa Baccara, amica di Mariaska e compagna di d'Annunzio, a Aélis Mazoyer, governante tuttofare; da Maria Hardouin Gallese, la moglie legittima, a Antonio Duse, amico e medico; da Franco, giovanissimo figlio di Mariaska, a Giambattista Bellini suo nonno), la realtà degli scritti qui raccolti (che vanno dalle lettere ad altri documenti, da un diario intimo a ricette di cucina), sono comunque centrati sui due mittenti-destinatari, le loro inclinazioni, le loro nature, i loro sentimenti espliciti o segreti, esibiti o celati.

Malinconie dell'uno ed entusiasmi dell'altra, megalomania e modestia, regali reciproci e vicendevoli accenni circa una comune simpatia per medianicità, esoterismo e mistero: una volta ancora, ma per vie nuove e notevoli, ecco la conferma nel poeta-soldato-eroe-amatore del suo edonismo, della sua generosità tra gratuita e incosciente, della sua celebrante autostima e imprescindibile egolatria. E c'è anche, da accogliersi con la riserva con cui va presa ogni cosa che riguardi d'Annunzio, un non inatteso ma aperto riferimento alla sua eventuale religiosità: quando chiede alla sua Mariaska di segnarlo con la croce e per qualche istante rimane immobile, assorto, a occhi chiusi, solo, fra gli ulivi dei dintorni.

Lombardinilo, Andrea (2008). *L'ora della chimera: Segno simbolo linguaggio in d'Annunzio*. Lanciano: Carabba

Alessandra Sigalotti

«Il mio senso umano – La *smisurata ricchezza* del mio linguaggio». Nei tardi anni del Vittoriale d'Annunzio riflette sull'ampiezza espressiva del linguaggio, sulla cifra polisemica della poesia, sulla versatilità creativa della propria arte. Sterminato il numero delle opere che attestano il suo genio letterario. E numerosi sono i documenti autografi, le lettere, i taccuini, i frammenti in versi, i lacerti narrativi affiorati di recente che gettano nuova luce sulla sua produzione letteraria.

Per questa ragione il laboratorio dannunziano è ancora oggi una miniera ricca di sorprese. Pronto a sperimentare le forme espressive più diverse, disposto a misurarsi con imprese creative sempre nuove e originali, d'Annunzio rivela il suo genio non solo nella lirica, nella novellistica o nella prosa, ma anche nella drammaturgia, nel giornalismo, nell'oratoria. Una personalità complessa ed eterogenea, che Andrea Lombardinilo studia nel volume *L'ora della chimera. Segno simbolo linguaggio in d'Annunzio*, pubblicato da Carabba nel 2008. Obiettivo, approfondire alcuni aspetti critici ancora poco esplorati: dall'evoluzione narrativa dei primi romanzi all'analisi del simbolismo delle *Laudi*; dalla vicenda redazionale del *Trionfo della Morte* all'influenza dei *Canti popolari* di Niccolò Tommaseo nella *Fiaccola sotto il moggio*; dallo studio del comunicatore pubblico e privato all'indagine sul d'Annunzio decoratore d'interni; fino all'analisi della presenza di Dante e dei poeti delle origini nel *Libro segreto*, vero e proprio testamento artistico-letterario del poeta-soldato.

Sono soltanto alcuni dei percorsi di ricerca tracciati dall'autore, con l'intento di evidenziare la complessità dell'opera di d'Annunzio, che – si sa – non vive di sola scrittura. Originale ed eccentrico, per l'occasione si trasforma in raffinato decoratore d'interni attratto dalle statue di Michelangelo. Ama addobbare e imbellettare le riproduzioni in gesso dei Prigioni che popolano le stanze della Prioria e di Schifamondo: «Tutto, per d'Annunzio, concorre a rendere manifesti lo spirito e le prerogative intellettuali. Il linguaggio si estende alle arti figurative, alla pittura, alla musica, all'oggettistica, all'arredamento, al *design*, persino al cinema e alla fotografia; e, infine, alla patinatura e alla stuccatura delle riproduzioni

di statue dell'antichità. Anche questo è per lui "un modo di espressione", come un'altra qualsiasi delle sue opere o delle sue gesta politiche e belliche». Del resto d'Annunzio ci ha abituato a comportamenti fuori dagli schemi, rivelandosi sagace divoratore delle più diverse forme di cultura. Privo di confini intellettuali, è guidato dalla volontà di costruire un progetto artistico pienamente decadente, ispirato ad una inesauribile spinta sperimentale. «Proteiforme e versatile per natura Gabriele d'Annunzio si rivela, sin dagli esordi, sagace divoratore di sapere letterario e abile manipolatore dei materiali bibliografici che di volta in volta si accumulano sul suo desco di lavoro».

Come si diceva, il volume (composto da diversi saggi) si avvale di un materiale documentario in parte non ancora esplorato, tornato a disposizione degli studiosi grazie alle recenti acquisizioni operate da enti pubblici e collezionisti. Prerogativa del volume è di fornire «l'immagine di un d'Annunzio per alcuni aspetti altro, ricostruito anche sulla scorta di documenti riemersi all'interno della Collezione Gentili conservata nella Biblioteca nazionale di Roma». Il percorso di ricerca tiene conto delle varie attitudini creative che d'Annunzio pone in risalto nel corso della sua vita. Lo studio di questo nuovo materiale consente di evidenziare il carattere multiforme di una produzione letteraria che vive del rapporto tra segno, simbolo e linguaggio. La poliedricità estetica del Vate si rivela dunque un fattore decisivo per penetrare nell'officina del Vittoriale, che anche negli anni sforna una serie di materiali che faranno la fortuna non soltanto dell'autore, ma anche di collezionisti e antiquari, destinati ad alimentare il mito vivente del poeta-demiurgo. Nuovi dettagli emergono anche sulla sua biografia, quanto mai imprescindibile per approfondire la conoscenza di un autore che ha fatto della sua vita un'opera d'arte, ispirata da un costante anelito alla sperimentazione.

Mazza, Attilio; Bortolotti, Antonio (2010). *Gli amuleti di d'Annunzio*. Pescara: Ianieri

Filippo Caburlotto

Un simbolo è, per sua natura, un elemento che si presta a interpretazioni molteplici ed eterogenee, è l'emblema di una discrasia fra significante e significati allotrii, spesso svelabili secondo modi e ottiche differenti. Guardare al Vittoriale degli Italiani sulla scorta di questa osservazione significa e implica procedere ad un continuo lavoro di transcodifica per decifrare ed esplicitare quel che d'Annunzio intendeva tramandare ai posteri, oltre che esporre ai suoi contemporanei; operazione che spesso può rimandare ad esiti disomogenei, se non discordanti, a seconda del tipo di approccio o della tematica alla quale si intende dare maggior rilevanza. Una di quelle che, certamente, negli ultimi anni, grazie ai reiterati sforzi di Attilio Mazza, è stata più affrontata e approfondita è la linea esoterica, già ampiamente sondata dallo studioso in numerose e fortunate ricerche, alle quali si è aggiunto *Gli amuleti di d'Annunzio*, realizzato in collaborazione con Antonio Bortolotti, già co-autore della *Farmacia di d'Annunzio* (Brescia: La Rosa, 2003) ed esperto conoscitore di antropologia ed etno-medicina.

In particolare questo volume getta nuova luce su due aspetti ricorrenti in tutto il Vittoriale, inteso quale parco e abitazioni, ovvero gli amuleti e i talismani, che gli studiosi con acume e attenzione censiscono, sebbene come indicato da Mazza nell'introduzione non in modo esaustivo, quanto esemplificativo, e contestualizzano, sia nella loro più comune valenza, sia nell'ambito della cosmogonia dannunziana che spazia dai miti orientali fino alla più «intransigente» superstizione che apprende dai suoi avi. Quel che ne risulta è un'opera bipartita che da un lato, nella prima sezione, ripercorre ed amplia alcuni aspetti di quanto fin qui investigato da Mazza in merito all'interesse del Vate per l'esoterismo; dall'altro, la seconda parte, presenta delle schede, organizzate tematicamente (iettatura e malocchio, pietre preziose e magiche, proprietà dei metalli, energie vitali, e via dicendo fino a giungere agli scacciademoni), composte ognuna da tre sezioni riguardanti: un'introduzione al tema, il pensiero e le pratiche del poeta, e la collocazione nella Prioria oppure nel più ampio contesto del Vittoriale.

Nel ricco inventario ecco quindi apparire emblemi ben noti, quali il ponte delle corna, il pastorale, il cancelletto e i leoni nel vestibolo della Prioria, tutti oggetti posti a protezione della casa e per augurare l'abbondanza, o

i pavoni con zaffiri incastonati presenti nella stanza della Cheli, usati per propiziare la felicità, ma anche meno evidenti, come ad esempio le carline contenute in un vaso con altri fiori secchi nel bagno blu, che risultano essere, grazie alle loro foglie spinose, amuleti in grado di allontanare streghe, demoni e malie; fino a giungere a talismani desueti o dimenticati quale, ad esempio, il fallo «diavolesco linguacciuto e cornuto» che era custodito nel tabernacolo alla destra dell'ingresso della Prioria, purtroppo sottratto negli anni cinquanta, utilizzato quale vessillo di fertilità, prosperità e ricchezza e sorta di «simbolica» arma di difesa magica.

Menna, Mirko (2009). *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio: Mitobiografie e divismo*. Lanciano: Carabba

Alessandra Sigalotti

A più di settant'anni dalla morte di Gabriele d'Annunzio il Mito del Vate sembra che sopravviva cristallizzato ormai nel canone della letteratura – nonostante prevalga ancora in alcuni ambienti il pregiudizio morale sull'Uomo e questo arrivi talvolta a contare più del giudizio dell'opera e della valutazione critica dell'arte. È certamente chiusa l'era in cui il «gesto» dettava legge nel determinare le sorti della fortuna dannunziana e l'attenzione di studiosi del calibro di Paratore, Barberi Squarotti, Gibellini, Bertazzoli, Castagnola, Oliva e il suo laboratorio della «D'Annunzio» di Chieti si è giustamente spostata, mettendo a fuoco il «testo» con la sua particolarissima filologia.

Proprio dal laboratorio dell'Università abruzzese trova origine il presente volume pubblicato nella collana «La Biblioteca del Particolare» della storica casa editrice Carabba. Muove da qui l'idea alla base dello studio di Mirko Menna, assegnista di ricerca dell'università teatina, curatore inoltre dei carteggi di d'Annunzio con gli amici fraterni bibliotecari Annibale Tenneroni (2007) e Antonio Bruers (2011) sempre per la Carabba.

Assodato ormai come un dato certo e incontestabile il ruolo di d'Annunzio come straordinario mitografo di se stesso, restava inesplorato un aspetto della struttura mitopoietica. Per affermare e fondare le radici di un mito non basta la parola fascinosa e il carisma innato a corroborare l'aura del superuomo, come non basta il fatto sensazionale, il *coup de théâtre* – foss'esso dovuto al gusto per l'eccesso o alla bravata sensazionale – ad operare di per sé la genesi del Divo.

Sulla base di tesi scientificamente provate dalla sociologia e dall'antropologia culturale, frutto dell'esperienza decennale da parte di luminari quali Morin, Alberoni, Musatti, Tessarol, applicate al fenomeno del divismo, la trasposizione di queste norme al «caso d'Annunzio» ha avuto esiti sorprendenti nel verificare come, al di là del «gesto» e oltre l'apprezzamento del «testo», si riveli di fondamentale importanza, in questo processo, l'azione del «contesto», cioè di come l'affastellamento pressoché quotidiano di giudizi, recensioni, cronache e commenti, memorie e pettegolezzi da parte di amici, nemici, critici, giornalisti, femmine e Muse, servitori e folle di *fans*

abbia determinato un valore aggiunto e incontestabile nella creazione del Divo prima e nell'affermazione del Mito poi.

Il «vivere inimitabile» sbandierato da d'Annunzio come un biglietto da visita presso gli Dei dell'Olimpo letterario si nutre e si alimenta di questo contesto che dà spazio all'aneddotica - ormai non più classificabile solo come genere minore e di sapore popolare, o peggio agiografico, da posporre alle biografie ufficiali che malgrado tutto fioriscono ancora - dal momento che risulta impossibile - e i carteggi dannunziani ne sono un'altra prova diretta - scervere quanto c'è di pubblico e di privato, di vero e di falso, di giusto e d'immorale nella vita di d'Annunzio.

Attraverso l'esistenza e le molteplici interpretazioni del personaggio in un'*escalation* di classificazioni che procede ad episodi e che corrispondono alle premesse basilari e scandite di come si diventa un divo e di come si passa alla vera e propria consacrazione del mito, il presente saggio ci restituisce sguardi e profili diversi dell'immagine universale di d'Annunzio. Il poeta e scrittore di fama internazionale, il giornalista mondano ed esteta raffinatissimo, l'indiscusso *arbiter elegantiarum* dei salotti borghesi, l'amante passionale di nobildonne e cortigiane, l'eroico soldato della prima guerra mondiale e comandante di Fiume, l'amico-nemico di Mussolini risulta condizionato e compromesso dalla versione - pontificata ed esaltata, bistrattata e deformata - che riportano critici, giornalisti, scrittori «burocratici» della letteratura (per usare il termine di Benedetto Croce). Frammenti e lacerti di ricordi ricompongono «l'infinito puzzle delle memorie dannunziane» proprio grazie a questo contorno che prende parte come pubblico *contestuale* alla fenomenologia divistica e alla definitiva incoronazione del mito d'Annunzio. Se si considera ciò come un supporto non secondario all'iconografia e sfruttamento dell'immagine del Vate e sul Vate che avvenne in Italia e nel mondo fuoriesce un quadro colorato, variopinto ed esaustivo della mitobiografia dannunziana che il libro di Menna ha saputo assecondare e valorizzare, lontano dalla volontà di glorificazione, ma ponendosi come obiettivo l'indagine accurata di ciò che «sta dietro» ad una strategia di *marketing* culturale, volontaria o involontaria, condivisibile od esecrabile, sicuramente però vincente.

Curreri, Luciano (2011). *Silenzi, solitudini, segreti: Altre metamorfosi dannunziane*. Acireale; Roma: Bonanno

Angela Cimini

Gabriele d'Annunzio può considerarsi a pieno titolo, non solo per ragioni biografiche, uno scrittore dimidiato tra due secoli, in costante bilico tra i retaggi del conservatorismo ottocentesco e le incertezze dell'innovazione novecentesca. Di fronte all'indeterminatezza della situazione che si trova a vivere, egli reagisce tentando continuamente di rinnovarsi e di trovare una propria specifica dimensione, sia attraverso un peculiare *modus vivendi* che nella sua produzione letteraria. Proprio a livello scrittoriale, nei momenti di stasi, non è infrequente il suo ancoraggio ai già collaudati stilemi dell'Ottocento europeo per affrontare con più saldezza le inquietudini tipiche del Novecento.

Il volume di Luciano Curreri mira ad indagare proprio le «metamorfosi» letterarie che il Vate mette in atto per far fronte ad una *impasse* storica e culturale, reagendo al «livellamento storico-inconsapevole» di una progressiva massificazione dell'uomo, spesso interiorizzando e rivisitando insegnamenti della cultura europea coeva, in special modo francofona.

Esperto comparatista, l'autore porta qui avanti un personale filone di ricerca; il libro rappresenta, in effetti, la prosecuzione delle letture da lui raccolte in *Metamorfosi della seduzione: La donna, il corpo malato, la statua in D'Annunzio e dintorni* (Pisa: ETS, 2008), in cui si indagava il 'paradigma' dell'estetizzazione culturale del patologico. Nella prima parte del libro egli avanza una nuova proposta di lettura dell'*Elettra* (1904), che, a suo parere, andrebbe interpretata come una «macrotestualità bipartita in base a due modelli autoriali, uno francese e uno belga», ossia Victor Hugo e Georges Rodenbach. Viene, poi, istituito un parallelo tra *Leila* di Antonio Fogazzaro e il dannunziano *Forse che sì forse che no*, entrambi del 1910, accomunati, oltre che dall'arditezza poetica e da un certo conservatorismo di fondo, dal fatto che elaborano la «fatalità di un amore», entro i confini di una «solitudine essenziale», ontologica e costitutiva dell'essere. Un altro spirito affine a quello dannunziano è senza dubbio Maurice Barrès: il suo *Mystère en plein lumière* (1926) sembra anticipare alcune soluzioni narrative del *Libro segreto* (1935), in quanto entrambi gli autori propendono per il rifiuto di un'«autobiografia totale», preferendo un modello incentrato sulla

destrutturazione dell'io e su una particolare temporalità, «presentificata e catastrofica». Curreri si sofferma, poi, sui traduttori francesi di d'Annunzio – Hérelle e Doderet in particolare – avanzando l'interessante ipotesi di una loro possibile convergenza verso una teoria dannunziana della traduzione.

La seconda parte del libro analizza in chiave comparatistica gli echi di due romanzi ottocenteschi in altrettanti romanzi novecenteschi: la prima coppia di affini è rappresentata da *L'Eve future* (1886) di Villiers de l'Isle Adam e *The Stepford Wives* (1972) di Ira Levin, la seconda da *Le vergini delle rocce* (1896) e *Picnic at Hanging Rock* (1967) di Joan Lindsay. Un'altra affinità è quella rintracciata tra *L'innamorato di Venezia* (1886) di Luigi Gualdo e *Il Fuoco* (1900).

Pur nella varietà dei singoli saggi che lo compongono, il libro rivela una sua indubbia coerenza tematica e strutturale di fondo. Nell'insieme esso sottolinea la valenza quasi paradigmatica dei meccanismi di riciclo, di trasformazione e di contaminazione propri della letteratura in generale e di d'Annunzio in particolare. Il tema della metamorfosi viene sviluppato in maniera proteiforme, sempre all'insegna della suggestione letteraria e culturale, del *pastiche* linguistico ed intellettuale. Ciò fa del testo quasi un prodotto postmoderno, al punto che, in qualche caso, si configura come autentico metatesto.

Rivista annuale



Università
Ca' Foscari
Venezia

