

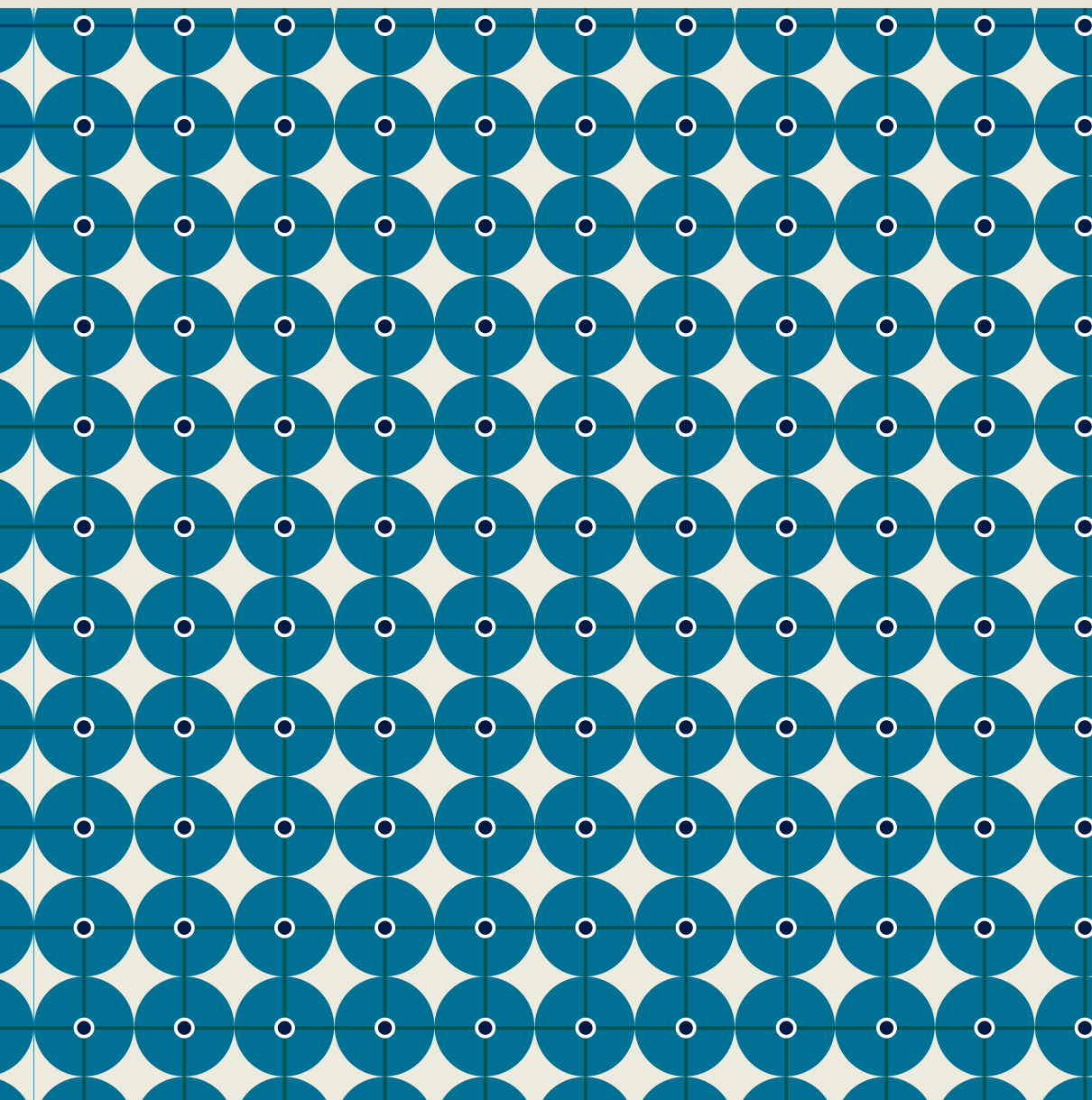
Archivio d'Annunzio

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Vol. 5
Ottobre 2018



Edizioni
Ca'Foscari



Archivio d'Annunzio

[online] ISSN 2421-292X

[print] ISSN 2421-4213

Direttori
Ilaria Crotti
Pietro Gibellini
Paolo Puppa

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/>

Archivio d'Annunzio

Rivista annuale

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) Tiziana Piras (Università degli Studi di Trieste, 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 Sinesi (Università degli Studi di Salerno, Italia)

Comitato di redazione 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) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) (segretario) Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Uroda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore Responsabile Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia

Editore Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2018 Università Ca' Foscari Venezia

© 2018 Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Sommario

Introduzione	5
Notizie dell'Edizione Nazionale	7
OFFICINA DANNUNZIANA Contra d'Annunzio	
Nuove gocciole dal bosco dannunziano Altre presenze della <i>Pioggia nel pineto</i> nel Novecento e oltre Gianfranca Lavezzi	11
Di un amico avverso Gianni Oliva	27
Croce vs d'Annunzio nel «Contributo alla critica di me stesso» Maria Teresa Imbriani	41
Pirandello vs d'Annunzio Paolo Puppa	51
«Figlio di una turbina e di d'Annunzio»: Marinetti edipico? Stefano Bragato	61
D'Annunzio, nome comune Note sulla critica saviniana agli estetismi Gavino Piga	79
«No, non il caval sauro, per noi» Antifrase e riferimenti dannunziani nell'opera di Carlo Emilio Gadda Antonio Zollino	97

La linea stilistica della «chiarezza poetica»

Comisso vs d'Annunzio

Ilaria Crotti

109

«Il rancore servile dei troppi»

Antidannunzianesimo di provincia

Mirko Menna

131

Gabriele d'Annunzio «grande plagiatario al cospetto di Dio»

Maria Rosa Giacon

141

CIVILTÀ DANNUNZIANA

D'Annunzio 'grecista' in appendice a *Primo vere*

Luca Chapelle

161

RECENSIONI

Crotti, Ilaria (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti del d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestesia, 225 pp.

Maria Rosa Giacon

177

Leoncini, Paolo (2017). *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica e la sua funzione antropologica*. Lecce: Milella, 336 pp.

Elena Sbrojavacca

185

Pirovano, Donato (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele (2018). Francesca da Rimini*. Roma: Salerno Editrice, 274 pp.

Federica Maria Giallombardo

191

Introduzione

Personalità di grande caratura e di indiscutibile impatto in qualsiasi campo si addentrasse, Gabriele d'Annunzio non poté evitare di suscitare contrasti, antipatie e avversioni più o meno fondate. Nei confronti di uno dei riferimenti imprescindibili del panorama culturale tra fine Ottocento e inizio Novecento, la posizione di molti esponenti del panorama letterario fu ambivalente; accanto a un apprezzamento per le fini doti artistiche del poeta si riscontrarono critiche dirette e rilievi di diverso genere e di varia intensità. Il presente fascicolo di *Archivio d'Annunzio* cerca di ripercorrere questo inconsueto itinerario toccando alcune delle tappe più significative dell'antidannunzianesimo novecentesco, permettendo di individuare, oltre a nodi critici particolarmente interessanti, anche un ulteriore riconoscimento dell'oggettiva importanza che l'Immaginifico rivestì tanto per i 'seguaci' quanto per i detrattori.

In apertura della sezione monografica del fascicolo, Gianfranca Lavezzi dedica il proprio contributo alle collocazioni e alle applicazioni, alcune veri e propri tributi, altre riprese parodiche, che la *Pioggia nel pineto* ha suscitato nelle forme di espressione artistica novecentesche, a partire dalla derivazione antifrastica di stampo futurista di Paolo Buzzi fino ad arrivare agli echi dannunziani nella canzone *Piove* di Alex Britti. La galleria di personalità letterarie che in diversi modi 'si misurano' con d'Annunzio inizia con Cesare De Lollis di cui, nel contributo di Gianni Oliva, si ripercorre l'altalenante rapporto con l'abruzzese, costituito di influenze, incroci e disaccordi. Netamente più definito l'atteggiamento critico di Benedetto Croce che Maria Teresa Imbriani mette in evidenza affrontando il capitolo del *Contributo alla critica di me stesso* in cui il filosofo rimarca la distanza tra sé e il poeta. Nel suo contributo Paolo Puppa approfondisce la vera e propria allergia personale che Luigi Pirandello aveva nei confronti di d'Annunzio, prendendo in considerazione alcuni degli attacchi più diretti da parte dello scrittore siciliano al poeta pescarese.

Nel periodo avanguardista la ricezione dannunziana fu mutevole: Stefano Bragato ripercorre l'altalenante esperienza di Filippo Tommaso Marinetti che inizialmente collegò il Vate alla tradizione letteraria che il Futurismo avversava, per poi celebrarlo come vero interprete futurista dopo le vicende della Grande Guerra e sulla base delle attestazioni letterarie del *Notturmo* e di prove successive. Gavino Piga sottolinea invece la decisa critica di Alberto Savinio nei confronti del pescarese, ripercorrendo le considerazioni sulle sue capacità artistiche, molto più vicine all'imitazione che alla creazione vera e propria.

Il contributo di Antonio Zollino è l'occasione per fare chiarezza sul rapporto tra Carlo Emilio Gadda e d'Annunzio, giocato tra giudizi negativi e posizioni di maggiore apertura; allo stesso modo, grazie al contributo di Ilaria Crotti si delinea più chiaramente il rapporto critico tra Giovanni Comisso e il pescarese, soprattutto in relazione al contesto stilistico.

Quando il Dannunzianesimo diventa Dannunzite? Mirko Menna analizza le dinamiche di un dibattito culturale e letterario che a inizio Novecento si sviluppa per tutta la penisola italiana.

A chiudere la sezione monografica del fascicolo un'indagine sui casi di plagio dannunziano, ad opera di Maria Rosa Giacon.

Completano il numero 5 di *Archivio d'Annunzio* la sezione «Civiltà dannunziana», che propone uno sguardo sul rapporto tra i lirici greci e il giovane d'Annunzio a cura di Luca Chapelle, e la sezione dedicata alle recensioni, con *Lo scrittoio immaginifico* di Ilaria Crotti a cura di Maria Rosa Giacon, con *Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale* di Paolo Leoncini a cura di Elena Sbrojavacca e con la recensione dell'edizione commentata della *Francesca da Rimini* curata da Donato Pirovano ad opera di Federica Maria Giallombardo.

Notizie dell'Edizione Nazionale

Gabriele d'Annunzio fu l'unico autore a beneficiare in vita di una Edizione Nazionale, prestigioso riconoscimento che lo Stato riserva ai suoi grandi scrittori. L'edizione, inaugurata nel 1927 dal suo capolavoro lirico, *Alcyone*, ebbe la veste elegante e raffinata che il poeta 'bibliomane' realizzò insieme al maestro tipografo Hans Mardersteig appositamente convocato da Mondadori.

Nel nuovo clima culturale che favorì il recupero dell'opera dannunziana accompagnandolo a rigorose istanze filologiche, il Ministero dei Beni Culturali decretò una nuova Edizione Nazionale affidandola a un prestigioso comitato presieduto da Dante Isella e composto da: Gianfranco Contini, Domenico De Robertis, Franco Gavazzeni, Pietro Gibellini, Emilio Mariano, Pier Vincenzo Mengaldo, Giorgio Petrocchi, Ezio Raimondi, nonché dal presidente pro-tempore del Vittoriale di Gardone Riviera (allora Egidio Ariosto), sede ufficiale del comitato.

Esternamente ricalcata sul modello della prima edizione per la veste tipografica, la nuova collana offre però edizioni critiche in linea con i più avanzati progressi della filologia d'autore. Inaugurata nel 1988 da *Alcyone*, ha poi pubblicato a cura di valenti specialisti della nuova generazione cinque opere dannunziane, prima col marchio editoriale Mondadori e poi sotto l'egida del Vittoriale.

Il Comitato Scientifico, attualmente presieduto da Pietro Gibellini, cui Dante Isella volle passare le consegne, è composto da: Raffaella Bertazzoli, Nadia Ebani, Clelia Martignoni, Pier Vincenzo Mengaldo, Cristina Montagnani, Gianni Oliva e Giorgio Zanetti, nonché dal presidente pro-tempore del Vittoriale (Giordano Bruno Guerri).

Con la creazione nel 2016 di un sito web dedicato alla «Edizione Nazionale delle opere di D'Annunzio» venne rilanciata l'attività della collana, prima rallentata dalla difficoltà di consultare autografi allora dispersi in collezioni private e, attraverso le risorse dell'editoria elettronica e della rete, sono stati resi liberamente accessibili a un più largo numero di studiosi i volumi già disponibili a stampa:

- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone*. Milano: Mondadori;
- Sanjust, Maria Giovanna (a cura di) (2001). *D'Annunzio, Gabriele: Elegie romane*. Milano: Mondadori;
- Bertazzoli, Raffaella (2004). *D'Annunzio, Gabriele: La figlia di Iorio*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani;

- Montagnani, Cristina (a cura di) (2006). *D'Annunzio, Gabriele: Maia*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani;
- Imbriani, Maria Teresa (a cura di) (2009). *D'Annunzio, Gabriele: La fiaccola sotto il moggio*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani;
- Campardo, Sara (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele: Elettra*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.

Le edizioni cartacee possono essere ordinate al Vittoriale. Esaurita da tempo l'edizione critica di *Alcyone*, il capolavoro lirico di d'Annunzio esce ora in una edizione critica rinnovata sulla base dei materiali autografi emersi dopo il 1988, a cura di Pietro Gibellini, arricchita da un commento di Giulia Belletti, Sara Campardo ed Enrica Gambin e da una scheda metrica di Gianfranca Lavezzi (Marsilio, Venezia-Vittoriale, Gardone).

Sono in preparazione i seguenti altri titoli: *Contemplazione della morte*, *Il fuoco*, *La vita di Cola di Rienzo*, *Le vergini delle rocce*, *Il libro segreto*, *Sogno d'un mattino di primavera*.

Dal 1 dicembre 2018 ha preso avvio l'attività di ricerca per allestire l'edizione critica della *Francesca da Rimini* a cura di Elena Maiolini, beneficiaria di un apposito assegno di ricerca cofinanziato dal Dipartimento di Studi Umanistici di Ca' Foscari e dal Vittoriale; *tutores* della ricerca sono Michela Rusi e Pietro Gibellini.

Officina dannunziana
Contra d'Annunzio

Nuove gocciole dal bosco dannunziano Altre presenze della *Pioggia nel pineto* nel Novecento e oltre

Gianfranca Lavezzi
(Università degli Studi di Pavia, Italia)

Abstract The paper revolves around the well-known topic of the parodic remake of *La pioggia nel pineto*. Some new and unexpected elements are added to this subject, going from literature to music, from Paolo Buzzi and Montale to Armando Gill and Jovanotti. More finely, *La pioggia sulla Fiera*, poem composed by Alberto Cavaliere (who also wrote the successful *Chimica in versi*, in 1921), where the Dannunzian rain is transferred to Milan, is taken into consideration. There, the rain pours down on the XXXV Fiera Campionaria's opening ceremony (1957), at the same time shaking flags and soaking different authorities, which are mentioned in the poem – sometimes in rhyme – as parts of a sharp and brilliant divertissement.

Keywords D'Annunzio. Italian poetry. Parody. Cavaliere. Montale.

Che gli indizi del passaggio nella poesia del Novecento della «favola bella» che illudeva Ermione e il poeta siano numerosi è noto da tempo: riprese parodiche, per lo più, dalla *Fontana malata* di Palazzeschi alla *Pioggia sul cappello* di Luciano Folgore; ma si sa anche che gocciole di pioggia dannunziana cadevano pure nello spot pubblicitario di un aceto e nella famosissima canzone di Domenico Modugno.¹ Non intendo certo ripetere quanto è già stato detto negli interventi critici relativi, da trent'anni a questa parte,² ma torno sull'argomento per aggiungere qualche piccola tessera nuova, partendo dall'ambito canzonettistico: oltre alla celebre *Piove* di Modugno, datata 1959 («Vorrei trovare | parole nuove | ma piove piove | sul nostro amor»), possiamo ricordare le più recenti *Piove* di Lorenzo Cherubini-Jovanotti, del 1994 («Piove, senti come piove | madonna come piove | senti come viene giù! | Piove, senti come piove | madonna come piove | senti come viene giù! | Hai visto come piove, | senti come viene

1 Come osserva Pietro Gibellini nell'«Introduzione» dell'edizione da lui curata dell'*Alcione* (in d'Annunzio 1995, VI).

2 Oltre a Gibellini ricordiamo: Lavezzi 1987; Balduino. «Come sono cambiate le piogge dei poeti dal 'pineto' a Cernobyl». *Il Mattino di Padova*, 15 marzo 1987; Dei 2004; Boaglio 2006; Tellini 2008, 56 e 285-8; Papi 2013.

giù»), e *Piove* di Alex Britti (2009) che riprende più da vicino la struttura della poesia alcionia:

Piove
sui monti e sulle scale
su petali e parole
sul cuore mio che batte.
Piove sui poveri soldati
sui campi abbandonati e
sulla mia città.
Piove
e mentre guardo il mare
ripenso alle parole
che mi hai lasciato scritte.
Provo
un po' a dimenticare
infatti guardo il mare e
non ci penso più.

Il rimando più interessante potrebbe essere però di natura non lessicale ma ritmica, e riguardare un cantautore colto come Vinicio Capossela, il quale nella canzone *Nella pioggia* (2000)³ sceglie il ritmo di un valzer, che nell'obbligata sequenza di tipo ternario (tesi-arsi-arsi) è leggibile secondo la scansione dattilica, per di più molto accentuata nell'esecuzione vocale dell'artista: potrebbe essere quindi una 'citazione' del ritmo dattilico continuato in lunghe sequenze della *Pioggia nel pineto*. Anche la celeberrima *Come pioveva* (1918) di Arturo Testa e Armando Gill⁴ prendeva il ritmo di valzer nella strofa-ritornello:

Ed io pensavo ad un sogno lontano,
a una stanzetta d'un ultimo piano,
quando d'inverno al mio cuor si stringeva.
Come pioveva, come pioveva!⁵

3 «Sulla pe | sulla pe | sulla pelle e su noi | cadono perle stasera | le insegne dipingono amanti | dai vetri rigati al vapore || nella pio | nella pio | nella pioggia che c'è | i cani non trovano padroni | e suona l'orchestra a gettoni | e i cinesi non chiudono mai».

4 Per 'lanciare' la canzone, Gill suggerì alla sua casa discografica una campagna pubblicitaria degna dell'astuzia spregiudicata di alcune celebri autopromozioni dannunziane: una mattina dell'estate 1918 Napoli si svegliò tappezzata da centinaia di manifesti che raffiguravano un ombrello; dopo una settimana, comparirono altri manifesti, nei quali all'ombrello si era aggiunta la frase «Come pioveva»; qualche giorno dopo si unì uno striscione che chiariva l'enigma: «Come pioveva, parole di Armando, musica di Gill, canta Armando Gill».

5 La strofa torna altre due volte, con variazioni di parole.



Figura 1. Paolo Buzzi, *Pioggia nel pineto antidannunziana. Parole in libertà*. 1916. Pubblicata in *L'Italia futurista*, 1(4), 25 luglio 1916; riprodotta in Papini 1977, 105

Se è altamente improbabile che la pioggia dannunziana abbia varcato l'oceano per ispirare a Charles M. Schulz una curiosa striscia dei *Peanuts*, datata 1978 (Charlie Brown e Sally camminano sotto la pioggia: «The rain falls on the hills and in the valleys»; «It rains on the cities and on the fields»; «It rains on the just and the unjust»; infine Snoopy, sopra la sua cuccia: «And in my face!»), è invece dichiarata la derivazione antifrastica dalla celebre poesia alcionia di una tavola parolibera di Paolo Buzzi del 1916, intitolata *Pioggia nel pineto antidannunziana. Parole in libertà*. Sei linee formate ciascuna da nove virgole a stampa (a indicare ovviamente le gocce di pioggia) sono seguite da ventisette tratti obliqui a penna e, in calce e a stampa, dall'indicazione «10 miliardi di aghi di legno per 10 mq». Lungo il bordo sinistro, in verticale: «formula chimica dell'effluvio di acqua ragia / A Z O³ C L»; lungo il bordo destro, sempre in verticale, un rigo musicale con indicate le note, e in calce: «per batteria intonarumori { crepitatori + gorgogliatori + ululatori». L'indicazione finale allude alla esecuzione della composizione futurista con l'intonarumori ('noise-intoners'), l'innovativo e provocatorio strumento costruito nel 1913 da Luigi Russolo.⁶

Strapazzata dall'iconoclastia futurista, l'aulica pioggia dannunziana diventa una allegra e leziosa pioggerella nella famosissima poesia di Angiolo

6 Ora nell'album *The Orchestra of Futurist Noise Intoners* (2013).

Silvio Novaro mandata a memoria da intere generazioni di bambini, dove l'autore riprende in modo elementare il gioco anaforico e parallelistico dei versi dannunziani:⁷

Che dice la pioggerellina
di marzo, che picchia argentina
sui tegoli vecchi
del tetto, sui bruscoli secchi
dell'orto, sul fico e sul moro
ornati di gemmule d'oro?

Passata è l'uggiosa invernata,
passata, passata!
Di fuor dalla nuvola nera,
di fuor dalla nuvola bigia
che in cielo si pigia,
domani uscirà Primavera
guernita di gemme e di gale,
di lucido sole,
di fresche viole,
di primule rosse, di battiti d'ale,
di nidi,
di gridi,
di rondini ed anche
di stelle di mandorlo, bianche...

Che dice la pioggerellina
di marzo, che picchia argentina
sui tegoli vecchi
del tetto, sui bruscoli secchi
dell'orto, sul fico e sul moro
ornati di gemmule d'oro?

Ciò canta, ciò dice:
e il cuor che l'ascolta è felice.

⁷ La poesia fa parte della raccolta *Il cestello* (Novaro 1910). Adele Dei ne sottolinea, oltre al diffuso pascolismo, il calco dannunziano «parziale, abbassato ed edulcorato, ma evidente nelle spezzature metriche, nella frequenza degli sdruccioli e nel processo elencativo e accumulativo» (2004, 69). Questa poesia, ben presente nel repertorio dell'irriverente e geniale Paolo Poli, ha dato recentemente il titolo a una fortunata antologia: *Che dice la pioggerellina di marzo. Le poesie dei libri di scuola degli anni Cinquanta* (Manni 2016).

Di vera e propria parodia della *Pioggia nel pineto* si può parlare per due liriche, già molto studiate singolarmente e in comparazione: *La pioggia sul cappello* di Luciano Folgore (1922)⁸ e *Piove* di Montale (1971; la poesia è stata scritta nel 1969).⁹ Se la parodia di Folgore è «volutamente facile, protratta e insistita, tutta risolta in uno scoperto e abbastanza elementare

8 «Silenzio. Il cielo | è diventato una nube, | vedo oscurarsi le tube | non vedo l'ombrello, | ma odo sul mio cappello | di paglia, | da venti dracme e cinquanta | la gocciola che si schianta, | come una bolla, | tra il nastro e la colla. | Per Giove, piove | sicuramente, | piove sulle matrone | vestite di niente, | piove sui bambini | recalcitranti, | piove sui mezzi guanti | turchini, | piove sulle giunoni, | sulle veneri a passeggio, | piove sopra i catoni, | e, quello ch'è peggio, | piove sul tuo cappello | leggiadro, | che ieri ho pagato, | che oggi è sciupato; | piove, governo ladro!... || L'odi tu? Non è di passaggio | come l'acqua | di maggio, | che sciacqua la terra e la monda. | Sgronda terribilmente, | si sente il blasfemo | di un polifemo ambulante, | si veggono ninfe e atalante | fuggire in un angioporto; | Plutone più vivo che morto | si pone una nivea pezzuola | sul feltro che cola; | Diana s'accorcia la tunica | fin quasi all'altezza del femore, | e Dedalo immemore e Marte, | con toga a due petti e speroni, | s'impalano ai muri con arte | per evitare i doccioni. | Cibebe fa segno all'auriga | che incurva il soffietto alla biga, | e monta sul cocchio | mentre la furia di Eolo | le palpa il malleolo | le morde il ginocchio, | si sfibia | d'intorno allo stinco e alla tibia. | Bagnati dal cocchio al collo, | dal naso al tallone d'Achille, | fradici fino al midollo, | cugini alle anguille, | nubili d'ombrello, | col solo cappello | sentiamo che l'essere anfibio | sarebbe un superbo destino, | te biscia, | io girino, | e liscia la piovra del giorno | ci colerebbe d'attorno, | non come a Issione | che fece la ruota a Giunone, | ma pari al Tritone | cui Teti concesse | - regalo di nume - | di potersi fare | un ampio pilamidone | di schiume di mare. || E piove sempre, | sul càmiccio mio, | sul peplo tuo, | colore oramai dell'oblio, | piove sul croceo e l'eburno | del tuo moccichino di seta, | piove sul cromo del mio coturno | che s'impatacca di creta, | piove sopra il cinabro | che t'impomidaura il labro, | piove sui tremoli tocchi | che t'anneriscono gli occhi, | e andiamo d'androne | in androne | con facce di mascherone, | squadrandoci obliquamente | se qualche pozza lucente | ci specchia e ci invecchia | per farci morir di furore, | Narcisi | dai visi colore | di colla di paglia, | di succo di nastro, | d'impiastrato di minio, | di guazzo assassino | di cipria e di carboncino. | E piove a dirotto | da tutte le nubi, | piove dai tubi | sfasciati | dell'acquedotto | del cielo, | piove sui cani spelati, | piove sul melo e sul taglio, | piove sul padre e sul figlio, | piove sui putti lattanti | sui sandali rutilanti, | su Pègaso bolso, | sull'orologio da polso, | piove sul tuo vestitino | che m'è costato un tesoro, | piove sulla salvia e sul lauro | sull'erbetta e sul rosmarino, | piove sulle vergini schive, | piove su Pàisife e Bacco, | piove persino sulle pive | nel sacco. | E piove sopra tutto | sul tuo cappello distrutto | mutato in setaccio, | che ieri ho pagato | che adesso è uno straccio, | o Ermione | che scordi a casa l'ombrello | nei giorni di mezza stagione».

9 «Piove. È uno stillicidio | senza tonfi | di motorette o strilli | di bambini. || Piove | da un cielo che non ha | nuvole. | Piove | sul nulla che si fa | in queste ore di sciopero | generale. || Piove | sulla tua tomba | a San Felice | a Ema | e la terra non trema | perché non c'è terremoto | né guerra. || Piove | non sulla favola bella | di lontane stagioni, | ma sulla cartella | esattoriale, | piove sugli ossi di seppia | e sulla greppia nazionale. || Piove | sulla Gazzetta Ufficiale | qui dal balcone aperto, | piove sul Parlamento, | piove su via Solferino, | piove senza che il vento | smuova le carte. || Piove | in assenza di Ermione | se Dio vuole, | piove perché l'assenza | è universale | e se la terra non trema | è perché Arcetri a lei | non l'ha ordinato. || Piove sui nuovi epistèmi | del primate a due piedi, | sull'uomo indiato, sul cielo | ominizzato, sul ceffo | dei teologi in tuta | o paludati, | piove sul progresso | della contestazione, | piove sui works in regress, | piove | sui cipressi malati | del cimitero, sgocciola | sulla pubblica opinione. || Piove ma dove appari | non è acqua né atmosfera, | piove perché se non sei | è solo la mancanza | e può affogare».

gusto ludico» (Dei 2004, 66), e riduce la preziosa metamorfosi arborea in una «incolore scenetta piccolo borghese, in cui l'amante rimprovera alla sua bella d'essersi scordata a casa l'ombrello» (Tellini 2008, 287), quella di Montale «ribalta, ingriscisce e quasi burocratizza il fascinioso paesaggio dannunziano», nel clima di una «sarcastica liquidazione» puntata «non tanto sul lontano testo di riferimento, ma su un mondo intero, ormai vuoto e insensato, e anche sul residuo di se stesso e della propria antica scrittura», poiché *piove* anche sugli *ossi di seppia* (Dei 2004, 72-3).

La pioggia di Folgore non si scatena più nel pineto, ma ha una generica ambientazione urbana, cui alludono le *veneri a passeggio* (verso 20), i muri ai quali *s'impalano* due moderni *Dedalo* e *Marte* stando attenti ad evitare i *doccioni* (versi 42-5), l'andare *d'androne in androne* (versi 86-7) di Ermione e del poeta, che la pioggia ha ridotto a «Narcisi | dai visi colore | di colla di paglia, | di succo di nastro, | d'impiastrò di minio, | di guazzo assassino | di cipria e di carboncino» (versi 93-9).

Montale a sua volta osserva la pioggia dalla sua casa di via Bigli o dalla sede del *Corriere della Sera* in via Solferino (citata al verso 30), nel silenzio propiziato dal maltempo che tiene lontani motorini e bambini a passeggio; nel pensiero, la pioggia continua a cadere anche su San Felice a Ema, dove è sepolta la Mosca, e su Roma («piove sul Parlamento»)¹⁰.

Poco più di dieci anni prima, nel 1957, ad opera di Alberto Cavaliere, poliedrica figura di poeta, giornalista, politico, autore di una fortunata *Chimica in versi*,¹¹ una pioggia poetica parodica si era scatenata sulla milanesissima Fiera Campionaria:¹²

Piove.

Da cinque o sei giorni

10 Mariano Bains è autore di un singolare collage parodico che intreccia versi della *Pioggia nel pineto* con versi di *Piove*, intitolato *Odi? La pioggia cade* (1993; riprodotto poi in Verdirame, Spina 2007, 141).

11 Alberto Cavaliere nacque a Cittanova (RC) nel 1897 e morì a Milano nel 1967. Si veda la voce relativa, compilata da Stefano Giornetti, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. La prima edizione di *Chimica in versi-rime distillate* uscì a Napoli nel 1921 (editore Giannini), e l'originale impresa venne continuata da *Chimica organica in versi - rime bidistillate* (Bologna: Zanichelli, 1929). Nel 1951 Cavaliere si presentò con successo, nelle liste del Partito socialista, alle elezioni comunali di Milano, dove fece parte del Consiglio comunale fino al 1953, anno in cui si candidò alle elezioni politiche: eletto deputato per la circoscrizione Milano-Pavia, mantenne la carica fino al 1958. Sia in Consiglio comunale che alla Camera, Cavaliere era solito presentare interrogazioni e interpellanze in versi sciolti.

12 La poesia, cui Dei fa un rapido cenno (2004, 74 e n. 21), è edita, con titolo *La pioggia... sulla Fiera* e data «Aprile 1957», in Maturanzo 1964, 29 e, con titolo *La pioggia sulla Fiera* e esergo «plagiando D'Annunzio», in Cavaliere 1964, 13-6: il libretto raccoglie una scelta delle poesie che Cavaliere scrisse per alcune trasmissioni domenicali della sede RAI di Milano, a partire dal 1949.

su Milano e dintorni
si sfoga la furia di Giove
Pluvio:
un vero diluvio.
Piove sui rami fioriti
della primavera nascente,
piove sui tronchi
degli alberi, piove
sul presidente
Gronchi
(Eccellenza, perdoni:
Milano alle sue tradizioni
ci tiene).
Piove sulle sirene
che suonano a festa;
piove sugl'impermeabili
labili,
sugli ombrelli dischiusi,
sui funzionari confusi
che perdon la testa;
piove sui diplomatici,
sugli apparecchi automatici,
piove sugli elicotteri
librati nell'aria
con ala leggera:
piove sulla Fiera
Campionaria.

Piove su Gallarati Scotti,
piove sugli onorevoli,
sui senatori ridotti
a stracci;
piove sui convenevoli,
piove sui convenuti,
sui discorsi, gli abbracci
e i saluti.
Piove sul prefetto Liuti.
Piove su Franci imbronciato,
che dice: "Peccato!"
Piove su Montanaro
vestito di chiaro;
piove sulle marsine
delle autorità cittadine;
piove sulle bandierine

dei tram,
sulle *réclames*
di Corso Sempione,
sui valletti e sul gonfalone,
piove sui padiglioni
d'ottanta Nazioni.¹³
Piove sulla Fiera nostra
che ha trenta cinque anni,
ma non li dimostra.
Piove sulle merci in mostra,
venute per terra e per mare,
più nuove, men nuove:
tanto per cambiare,
piove.

Piove
sulle telecamere sparse,
sulle bocche riarse
dei telecronisti,
più tristi, men tristi;
piove sugli alamari
dei carabinieri,
piove sui chiari
pensieri
del regista Coccorese
che dice: «Aprile, che mese!»
Ma nonostante la pioggia,
il vento e la bufera,
Milano risfoggia
il suo vestito da Fiera:
la Fiera sempre novella,
come una favola bella,
che un dì ci commosse,
che ancor ci commuove,
anche se piove.
Ma invano
la gente s'illude
e spera
che torni a Milano
la buona stagione,

13 I due versi «piove sui padiglioni | d'ottanta Nazioni» non compaiono nell'edizione della poesia in Cavaliere 1964; il dato era inesatto: le nazioni non erano ottanta ma trentadue ufficiali (più tredici), come ci informano le cronache dei quotidiani, riportate più avanti.

fin quando la Fiera
non chiude
il portone.

La XXXV Fiera Campionaria venne inaugurata venerdì 12 aprile 1957 e si chiuse sabato 27; il maltempo che disturbò la cerimonia di inaugurazione è ricordato dai quotidiani del giorno seguente, a partire dal *Corriere della Sera*, nel quale il resoconto redazionale è particolarmente dettagliato e ha un esordio un po' enfatico:

Il maltempo che ha imperversato per tutta la mattinata di ieri, se ha tolto alla manifestazione inaugurale della Fiera internazionale di Milano l'aspetto fantasmagorico dei colori che il sole avrebbe potuto rendere più vividi, non ha tuttavia attenuato l'entusiasmo che animava gli invitati alla solenne cerimonia. E quando, alle 10, le sirene dei mille opifici cittadini hanno lanciato nel cielo il loro urlo festante per annunciare la nascita della XXXV Fiera, il vento impetuoso ha scosso i vessilli che adornano il Palazzo delle Nazioni, intrecciandone i drappi quasi in un simbolico affratellamento dei Paesi che alla rassegna partecipano ufficialmente, mentre la banda dei carabinieri intonava l'Inno di Mameli.

Più stringata la cronaca de *l'Unità*, pure redazionale:

Sotto una pioggia scrosciante, frustata da raffiche di vento gelido, la XXXV edizione della Fiera campionaria di Milano ha ricevuto stamattina il suo battesimo fra il suono delle sirene e le salve di cannoni che salutavano l'arrivo del Capo dello Stato [...]. La vettura del Presidente della Repubblica [...] ha fatto il suo ingresso in piazza Italia, antistante il Palazzo delle Nazioni, alle ore 9.20 precise. Giovanni Gronchi, salutato dagli squilli di attenti, dalle note della *Marcia al campo* e dall'*Inno di Mameli*, ha passato in rassegna il picchetto d'onore schierato al centro della piazza, ed ha subito raggiunto la tribuna ad emiciclo. Sulla terrazza lo attendevano autorità, parlamentari, personalità del mondo economico e culturale, i delegati dei paesi esteri partecipanti alla Fiera.

L'uragano che si è abbattuto con inaudita violenza sulla città fin dalle prime ore dell'alba, in quel momento aveva raggiunto il culmine: le bandiere delle 32 nazioni partecipanti sulla prospettiva del palazzo sventolavano fino a lacerarsi. Malgrado il tempo avverso una discreta folla, riparata alla meglio sotto gli androni che circondano la piazza, ha assistito alla cerimonia.

Il saluto della Fiera campionaria al Capo dello Stato è stato rivolto dal duca Gallarati Scotti, presidente dell'Ente Fiera. Accanto a Giovanni Gronchi erano i presidenti della Camera e del Senato, onorevole Leone e sen. Merzagora, il ministro dell'Industria e del commercio, Cortese, il sin-

daco di Milano prof. Ferrari e il giudice costituzionale professor Jaeger. Terminati i discorsi il suono di cento sirene ha dato l'annuncio alla città della avvenuta inaugurazione.

Sulla *Nuova Stampa* dello stesso giorno, il resoconto a firma Antonio Antonucci precisava:

L'automobile chiusa era indispensabile per il tempo categoricamente pessimo. I vecchi 'fieristi' non ne ricordano uno appena appena paragonabile. La pioggia era generalmente prevista non però così dirotta, insistente, aggravata dal vento e da un freddo che aveva un'aria da sottozero, pur non spingendosi a tanto.

Con un tempo simile, discorsi brevi, rapide le presentazioni degli accreditati stranieri delle 32 Nazioni ufficialmente rappresentate alla Fiera (altre 13 vi partecipano attraverso le industrie e i commerci privati). [...] la Fiera è stata aperta al pubblico nel pomeriggio, con un tempo abbastanza benigno.

In quanto ex consigliere comunale di Milano e deputato in carica, Cavaliere aveva assistito alla cerimonia probabilmente dalla terrazza, accanto alle autorità, le quali solo in parte entrano nella sua poesia, per ragioni anche di rima: sono ammessi il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi¹⁴ e il Presidente della Fiera Tommaso Gallarati Scotti,¹⁵ che trovano facilmente una rispondenza fonica con i «*tronchi* | degli alberi» e con i «*senatori ridotti* | a stracci»; anche il prefetto Alberto Liuti¹⁶ si presta a un facile connubio con i «*convenuti*» e i «*saluti*». Rimangono fuori invece i presidenti di Camera e Senato, Leone e Merzagora,¹⁷ il ministro dell'Industria Cortese,¹⁸ il sindaco di Milano Ferrari¹⁹ e il giudice Jaeger,²⁰ al quale soprattutto sarebbe stato assai arduo trovare una rima plausibile.

14 Giovanni Gronchi (Pontedera, 1887-Roma, 1978) fu il terzo presidente della Repubblica italiana, dal 1955 al 1962.

15 Il duca Tommaso Gallarati Scotti (Milano, 1878-Bellagio, 1966), scrittore e diplomatico, biografo di Manzoni e di Fogazzaro, collaboratore del «Corriere della Sera» a partire dal 1953, fu presidente della Fiera dal 1954 al 1958. Si veda Pino, Chiapponi 2014.

16 Alberto Liuti (Jesi, 1899-1966) fu prefetto a Milano dal 1954 al 1958.

17 Giovanni Leone (Napoli, 1908-Roma, 2001) fu presidente della Camera dal 1955 al 1963; Cesare Merzagora (Milano, 1898-Roma, 1991) presidente del Senato dal 1953 al 1967.

18 Guido Cortese (Napoli, 1908-1964) fu Ministro dell'Industria e Commercio nel primo governo Segni (luglio 1955-maggio 1957).

19 Virgilio Ferrari (Pordenone, 1888-Milano, 1975) fu sindaco di Milano per dieci anni, dal 1951 al 1961.

20 Nicola Jaeger (Pisa, 1903-Milano, 1975) fu giudice costituzionale dal 1955 al 1967.

La coppia *imbronciato* : *Peccato* consente di evitare la rima con *Franci*;²¹ è per sua sfortuna «vestito di *chiaro*» Gustavo Montanaro, capo dell'Ufficio stampa della Fiera, oltre che fondatore e primo presidente del G.U.S. – Gruppo Giornalisti Uffici Stampa, negli anni Cinquanta. Il «regista Coccoresese» è da identificare con Giovanni Coccoresese, uno dei pionieri della regia televisiva, cui si deve la prima trasmissione in diretta da una località lontana (Viareggio, per il carnevale 1954) anzi che dai centri di produzione di Roma, Milano o Torino; proprio dalla Fiera del 1957 egli diresse la prima ripresa televisiva panoramica, grazie all'installazione di una telecamera sulla torre alta 110 metri, che sorgeva al centro del quartiere fieristico.

Alla *Pioggia nel pineto* alludono alcuni luoghi precisi: le *merci* «più nuove, men nuove» e i *telecronisti* «più tristi, men tristi» ricalcano con attualizzazione parodica «le fronde | più rade, men rade» e «la fronda | più folta, men folta» dei versi 38-9 e 86-7; i «freschi pensieri» schiusi dall'*anima novella* (versi 26-8, 122-4) diventano i «chiari | pensieri | del regista Coccoresese»; la coppia rimica *nuvole sparse* : *tamerici salmastre ed arse* (versi 9-11) si attualizza in quella davvero inedita «telecamere sparse : bocche *riarse* | dei telecronisti». La *favola bella* che *illuse* e *illude* il poeta e Ermione è ora la stessa Fiera, *novella* (come l'*anima dannunziana*), «che un dì ci commosse, | che ancor ci commuove». Però l'illusione è solo banalmente meteorologica: «Ma invano | la gente *s'illude* | e spera | che torni a Milano | la buona stagione», perché il maltempo forse imperverserà beffardo fino alla chiusura della Fiera.

Molte le parole sdruciole, dannunziane per ritmo ma non per significato: *diplomatici*, *automatici*, *elicotteri*, *onorevoli*, *convenevoli*; gli *impermeabili* sono *labili* perché riparano a fatica e solo in parte dalla pioggia torrenziale, *dischiusi* ovviamente sono gli *ombrelli* e *confusi* i *funzionari*, mentre nelle *Stirpi canore* «confuse come i fumi | confusi», «labili come i profumi | diffusi, | vergini come i calici | appena schiusi» (versi 16-7, 25-8) erano, ben più nobilmente, le parole del poeta.

Nessuna presenza mitica, ad eccezione di Giove *Pluvio*, che sfoga la sua furia in un *vero diluvio*, e che compariva nella *Pioggia sul cappello* di Folgore non come personaggio (come molti altri dei: Plutone, Diana, Marte, Giunone...) ma solo per l'imprecazione, un po' scontata, del verso 11, «Per Giove, piove».

La parodia di Cavaliere è un *divertissement* che prende in giro con garbo la *Pioggia dannunziana*, ma non la materia trattata: la Fiera anzi ne esce nobilitata, degna di essere messa in poesia addirittura con le parole di D'Annunzio, anche se deformate dalla lente parodica. Lo prova in modo

21 Michele Guido Franci (Roma, 1904-1991) è stato per oltre trent'anni, dal 1947 al 1978, il segretario generale della Fiera, di cui nel 1978 divenne Presidente (fino al 1984); nel 1960, ideò il Mifed, la prima fiera audiovisiva del mondo. Cf. Colombo, Mocarelli, Stanca 2003, 28-9.

inconfutabile un'altra poesia che Cavaliere scrisse sullo stesso tema, come un controcanto 'serio', intitolata «La Fiera» e pubblicata subito prima dell'altra in Cavaliere 1964:

Son quattordicimila espositori,
da tutto il mondo accorsi entusiasmati,
che sui superbi stands imbandierati
salutano commossi i tre colori,
pur dalla pioggia e dalla nebbia oppressi.
E il capo dello Stato è in mezzo ad essi.

Benvenga, Presidente, è un gran peccato
che a celebrare questa insigne Mostra
sia solamente l'eccellenza vostra
e non, invece, i capi d'ogni Stato,
mentre dovrebbero essere presenti,
qui, tutti: re, regine e presidenti.

Noi vorremmo vederli tutti quanti
in questi prestigiosi padiglioni,
tutti, nessuno escluso, testimoni
di tante imprese ardite e affascinanti,
di tutto ciò che, fervida e tenace,
può in un sol anno edificar la pace.

Allora, forse, i grandi della terra,
i sommi responsabili del mondo,
penserebbero a ciò che in un secondo
potrebbe ridistruggere la guerra,
e forse capirebbero anche loro
che il mondo vuol la pace ed il lavoro.

È quello che Milano, puntualmente,
sembra che tutti gli anni raccomandi
col proprio esempio, soprattutto ai grandi,
o a chi si crede tal nella sua mente:
anziché armarvi e prendervi a pedate,
signori, siate serii, e lavorate!

Sono trenta endecasillabi ripartiti in cinque strofe di sei versi rimati AB-BACC: una poesia d'occasione, celebrativa della forza del lavoro e del progresso propiziato dalla pace e minacciato dal sempre incombente pericolo bellico minaccia bellica (siamo nel periodo più critico della guerra fredda), nella quale lo spirito del Ballo Excelsior sembra congiungersi con la spinta

del *boom* economico. Gli espositori sono *entusiasmati* e salutano *commossi* il tricolore, i padiglioni vengono definiti *prestigiosi* e «testimoni | di tante imprese ardite e affascinanti» realizzate grazie alla *pace fervida e tenace*. Cavaliere mette in versi, modesti ma significativi, lo stesso orgoglioso entusiasmo che traspare dai discorsi del presidente Gallarati Scotti e del Ministro dell'Industria Guido Cortese, riportati dai dal *Corriere della Sera* del 13 aprile; ad esempio, Cortese vede nella Fiera non solo «una vetrina della produzione mondiale più varia e più aggiornata, un mercato intensamente stimolatore di offerte e domande» ma anche «una documentazione riassuntiva dei risultati raggiunti dal lavoro, dall'ingegno, dalla tecnica, dallo spirito d'intrapresa degli italiani», aggiungendo:

I livelli della nostra produzione industriale si elevano con una progressione sensibile e continua, il che dimostra fino a quale punto la loro ascesa non sia un fatto effimero ma la manifestazione costante di una sana capacità espansiva.

E Montale? Sicuramente conosceva Cavaliere, citato nel 1951 in una pagina sottilmente polemica contro l'autoreferenzialità culturale francese.²²

E mentre oggi un Raymond Queneau, scrittore a volte piacevole e a volte curioso, ma di costituzione tutt'altro che atletica (enunciatore di teorie linguistiche che da noi hanno fatto il loro tempo, magari dal *De Vulgari eloquentia*), si presenta un paio di volte all'anno con i suoi *vient de paraître*, e qualcuno magari si estasia a leggere le filastrocche della sua *Cosmogonia portatile* dimenticando che i ragazzi dei nostri licei da vent'anni a questa parte si divertono con la *Chimica in versi* di Alberto Cavaliere: se chiedete a un francese, anche *italianisant*, notizia dei nostri scrittori più degni, lo vedrete cadere dalle nuvole. (Montale 1996, 1315)

È probabile che Montale avesse letto la *Fiera* parodica, che aveva sostituito la precisa ambientazione milanese, determinata anche cronologicamente (12 aprile 1957) al generico sfondo cittadino della *Pioggia sul cappello*. Anche la sua *Piove*, composta agli inizi di maggio 1969,²³ ha Milano come

²² Si tratta, più precisamente, di una recensione a Paul Léautaud, *Entretiens avec Robert Mallet* (Paris: Gallimard, 1951), intitolata «Il gufo in vetrina» e pubblicata sul *Corriere della Sera* il 27 dicembre 1951.

²³ Un dattiloscritto in pulito della poesia conservato nel Centro Manoscritti dell'Università di Pavia reca in calce la data «4|5|69»: cf. Montale 1980, 1001-2.

sfondo, e lo sciopero generale potrebbe essere quello dell'11 aprile 1969,²⁴ proclamato in tutta Italia dalle confederazioni sindacali, CGIL, CISL e UIL, in segno di protesta per i luttuosi fatti del 9 aprile a Battipaglia,²⁵ o uno dei numerosi scioperi che si susseguirono tra aprile e i primi di maggio, in un periodo particolarmente turbolento e caratterizzato da frequenti scontri tra fazioni di diverso orientamento politico. Dal 14 al 25 aprile si era svolta la XLVII edizione della Fiera, funestata dallo scoppio di una bomba al padiglione Fiat pochi minuti prima della cerimonia di chiusura, che provocò una ventina di feriti.

In dodici anni tutto sembra cambiato: l'entusiasmo di allora per le conquiste della tecnica, dal rivoluzionario Moplen presentato per la prima volta dalla Montecatini alle «celerissime macchine anagrafiche» del Comune di Milano,²⁶ ha lasciato il posto alle tensioni, ai cortei, agli scontri, preludio dei tragici anni di piombo. Dalla drammatica inquietudine sociale però Montale è lontano, e dello sciopero coglie non la valenza civile ma soltanto l'aspetto più esteriore e banale, il *nulla che si fa*,²⁷ che rappresenta comunque un rovesciamento amaro e desolato dell'attivismo ottimistico sotteso all'inaugurazione della *Fiera* di Alberto Cavaliere.

Bibliografia

- Baino, Mariano (1993). *Fax giallo*. Nola: Il laboratorio.
- Boaglio, Marino (2006). «In assenza di Ermione. Parodie novecentesche della *Pioggia nel pineto* (da Folgore a Montale)». *E'n guisa d'eco i detti e le parole*. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 395-411.
- Cavaliere, Alberto (1964). *Milano... e poeu pu*. Milano: Mursia.
- Colombo, Emilio; Mocarrelli, Luca; Stanca, Luca Matteo (a cura di) (2003). *Il ruolo della Fiera di Milano nell'economia italiana*. Milano: FrancoAngeli.
- D'Annunzio, Gabriele (1995). *Alcione*. A cura di Pietro Gibellini. Torino: Einaudi.
- Dei, Adele (2004). «Un refrain per il Novecento. Ancora sulla fortuna della *Pioggia nel pineto* ». *Paragone Letteratura*, 51-52-53, 65-79.
- Folgore, Luciano (1922). *Poeti controluce*. Foligno: Campitelli.

24 Se così fosse, la pioggia sarebbe una licenza poetica, perché le previsioni meteorologiche dei quotidiani escludevano in quel giorno precipitazioni di una certa entità.

25 Nel corso di una rivolta popolare contro la chiusura di due aziende storiche di Battipaglia, la polizia aveva sparato, provocando due vittime.

26 Così la cronaca de *l'Unità* del 13 aprile.

27 Cf. la nota relativa redatta da Castellana a Montale 2009, 135.

- Lavezzi, Gianfranca (1987). «Piove ancora nel pineto dannunziano». *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino*. Pavia: s.n., 245-56.
- Manni, Piero (a cura di) (2016). *Che dice la pioggerellina di marzo. Le poesie dei libri di scuola degli anni Cinquanta*. Lecce: Manni.
- Maturanzo, Salvatore (a cura di) (1964). *D'Annunzio. Il poeta-soldato. Antologia di poesia italiana d'ispirazione dannunziana*. Milano: Istituto artistico letterario italiano.
- Montale, Eugenio (1971). *Satura*. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio (1980). *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Rossana Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi.
- Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, t. 1. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio (2009). *Satura*. A cura di Riccardo Castellana. Milano: Mondadori.
- Novaro, Angiolo Silvio (1910). *Il cestello. Poesie per i piccoli*. Milano: Treves.
- Papi, Fiammetta (2013). «Prospettive linguistico-cognitive nell'interpretazione del testo parodico». *Italianistica*, 1, 167-90.
- Papini, Maria Carla (a cura di) (1977). *L'Italia futurista (1916-1918)*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- Pino, Francesca; Chiapponi, Paola (a cura di) (2014). *Tommaso Gallarati Scotti e la città di Milano*. Milano: Cisalpino.
- Tellini, Gino (2008). *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori.
- Verdirame, Rita; Spina, Manuela (a cura di) (2007). *Canto e controcanto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Catania: CUECM.

Di un amico avverso

Gianni Oliva

(Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti Pescara, Italia)

Abstract D'Annunzio and De Lollis (both born in 1863 and in the same region) present, in their cultural journey, moments of contact and collaboration, especially in the early years, and contrasts and oppositions, mainly due to different artistic choices and general attitude that led De Lollis to strongly criticise the Poet. From the initial common collaborations with Roman newspapers, we arrive at the moment in which De Lollis moves against d'Annunzio's art, which was no longer based on solid ethical principles as in the Carduccian lesson but was seen as a superficial and soul-less art, in the triumph of rhetoric. The decisive difference was revealed at the time Italy entered the war, when De Lollis openly criticised d'Annunzio's position as soon as he returned from France.

Sommario 1 Due corregionali. -2 I «belli anni» romani? - 3 De Lollis, d'Annunzio e la guerra.

Keywords D'Annunzio. De Lollis. Poetry. Rhetoric. Prima guerra mondiale.

1 Due corregionali

Nella prosa da più parti ammirata dei *Reisebilder* di Cesare De Lollis (1929) qualcuno aveva scorto punti in comune col d'Annunzio del *Canto Novo* e del libro di *Alcione*, «un fondo di sana, nativa [...] primigenia e faunesca sensualità» (479). Così un lettore raffinato come Pietro Paolo Trompeo, attento ad analizzare le strutture interne di un dettato volto a catturare l'attenzione con gli stratagemmi più adatti, con le numerose citazioni («occhieggianti come fiori tra il verde»), i motti allusivi e gli stranierismi, che fanno sempre un effetto sorprendente, non senza una certa esibita *coquetterie* (cf. Trompeo 1928). Lo scopo di De Lollis, in effetti, era quello «di far della cultura una cosa viva», con il gusto di «abbandonarsi al proprio temperamento, di sentirsi poeta nell'interpretare i testi, di trasfondere nella parola scritta quell'esuberanza di vita ch'egli riservava nella conversazione e che si rivelava nel suo amore per i viaggi, nei suoi colloqui con la natura, nel suo appassionarsi a ogni forma d'arte e ai diversi aspetti della 'pianta uomo' nel tempo e nello spazio» (Trompeo 1928, 482).

Il riferimento a d'Annunzio, comunque, non andava oltre, né poteva essere altrimenti per due personalità che, per quanto corregionali (Casalincontrada, il borgo natò di De Lollis, dista una manciata di chilometri da Pescara) e coetanei (erano nati entrambi nel 1863), avevano intrapreso strade diverse

che si erano incrociate solo raramente, e non senza difficoltà. La passione per gli studi e per i meccanismi accademici dell'uno mal si conciliavano con l'esigenza di libertà e di creatività che era in d'Annunzio fin dagli anni giovanili. Anche la formazione stessa di De Lollis,¹ tra erudizione e filologia, l'amore per i classici collaudati della letteratura italiana (Leopardi, Foscolo, Parini, la novella romantica) lo spingevano al massimo fino a Carducci e a Zanella (cf. De Lollis 1929b), senza lasciar sperare in incursioni nel mondo sofisticato dei simboli e delle astrazioni della lirica moderna, d'Annunzio compreso.

Una lettera inviata da questi a De Lollis sembra, del resto, l'unica testimonianza rimasta del loro rapporto personale, non essendo venute alla luce per il momento altre tracce epistolari, nemmeno interrogando gli archivi del Vittoriale. Trascrivo il documento, inviato da Francavilla al Mare con data 25 novembre 1896:

Francavilla al Mare
Negli Abruzzi

Mio caro De Lollis,
quando Gasparini mi annunciò una tua visita, nell'estate scorsa, io tutto mi rallegrai. Da troppo lungo tempo noi non ci rivediamo, e la memoria ch'io serbo di te è fraterna. Ti ricordi tu dei belli anni di Roma?

Sono lieto dunque del caso che mi porta le tue notizie, e nel tempo medesimo sono spiacente di non poter accettare l'invito onorevole che l'egregio professor Rolando mi fa per mezzo tuo. Sono oppresso da un cumulo enorme di lavoro, e in gennaio dovrò partire per Parigi dove rimarrò qualche mese. La buona volontà non varrebbe contro le circostanze avverse.

Ringrazia dunque da parte mia il tuo amico. Parlare di Roma è, oggi, un grande atto. Mi duole di dover rinunciare.

Addio, caro Cesare. Che fai? Seguiti a lavorare? È ancora aguzza la fierezza dei tuoi baffi?

Come volentieri ti rivedrei e ragionerei teco delle cose lontane!

Addio. Ti abbraccio fraternamente

Il tuo Gabriele d'Annunzio

25 novembre 96

1 Importanti contributi su De Lollis si leggono nel fascicolo commemorativo del 1928 (Trompeo 1928) approntato da amici e allievi alla sua morte; molti anni dopo, nel 1964, la rivista *Abruzzo* (*Abruzzo*, 1(1), gennaio-aprile 1964) raccoglieva gli scritti celebrativi e le testimonianze, nel primo centenario della nascita, di Bruno Migliorini, Angelo De Luca, Ettore Paratore, Angelo Monteverdi, Ernesto Giammarco, Umberto Bosco, G. Levi Della Vida, Mario Praz, Vittorio Santoli, Alceste De Lollis. In anni più recenti l'attenzione verso la figura e l'opera di De Lollis è stata tenuta desta da alcuni utili contributi, prevalentemente documentari, di Fausto De Sanctis: Cf. De Sanctis 1992, 2006, 2013, 2016; e la preziosa edizione degli *Scrittori di Germania*: De Lollis 2010.

Resa nota in *fac-simile* nel fascicolo commemorativo di *Abruzzo* del 1964 e senza alcun commento, è evidente che si tratta di una missiva di circostanza che evidenzia l'impossibilità da parte di d'Annunzio di accettare un invito rivoltogli per interposta persona con la scusante di un «cumulo enorme di lavoro» da smaltire; inoltre si allude vagamente a lontani anni romani in cui i due si sarebbero frequentati. In effetti, va detto che sia De Lollis che d'Annunzio erano a Roma nei primi anni '80, in quel *milieu* divenuto leggendario riconosciuto come contesto 'bizantino'. De Lollis aveva frequentato un anno di Università a Firenze nel 1880 e a quei tempi sembra che i due si siano incontrati qualche volta mentre d'Annunzio, «in uniforme da secondino», era ancora collegiale a Prato (cf. Tonelli 1929); e poi De Lollis era approdato a Napoli e infine nella capitale nel 1884 per perfezionarsi alla scuola di Ernesto Monaci. D'Annunzio, dopo gli anni cicognini, era a Roma con l'intenzione di studiare alla Facoltà di Lettere, distratto, almeno in parte, dalle redazioni dei giornali e dai salotti delle dame. Nulla sappiamo se i due conterranei si siano davvero frequentati o se il ricordo a distanza fa diventare realtà una semplice suggestione o un desiderio. Certo è che, dopo lo scandalo Sommaruga e il fallimento della casa editrice, la *Cronaca bizantina* rinasce il 15 novembre 1885 sotto la direzione proprio di Gabriele d'Annunzio (ne usciranno sette numeri fino al 28 marzo 1886; l'abbonamento annuo costerà cinque lire e un numero dieci centesimi) (cf. Moreni 1997). De Lollis non figura tra i collaboratori indicati in copertina, ma ugualmente il nuovo direttore accoglierà le sue proposte riguardanti soprattutto i nuovi poeti tedeschi, con traduzioni dalle ballate di Platen («La morte di Caro. Dalle Platen's balladen». *Cronaca Bizantina*, 13 dicembre 1885; «Re Ottone». *Cronaca Bizantina*, 27 dicembre 1885), tanto che quelle traduzioni verranno amichevolmente ricordate da Croce e da d'Annunzio (De Lollis 1929a, 134), e un saggio su Hans Hopfen («I nuovi poeti della Germania. Hans Hopfen». *Cronaca Bizantina*, 14 marzo 1886),² il poeta bavarese esponente dell'«audace scuola boreale» nata sotto il segno di Goethe, ma con inclinazioni più domestiche e intimistiche (l'amore coniugale, ad esempio, cantato da Hopfen con grande intensità dopo la morte della moglie). Sulla rivista diretta da d'Annunzio trova spazio, per mano di De Lollis, anche la commemorazione di Vittorio Imbriani («Vittorio Imbriani». *Cronaca Bizantina*, 10 gennaio 1886), allievo di De Sanctis a Zurigo e non a caso appassionato ed esperto di cultura germanica (aveva studiato filosofia a Berlino). Nella collaborazione di De Lollis insomma si delinea già uno spiccato interesse per un mondo al quale lo studioso abruzzese rimarrà sempre attaccato, fino al punto da lasciarsi influenzare al momento della polemica pre-bellica tra interventisti e neutralisti. Ma la collaborazione ai giornali romani si allarga anche alla *Domenica letteraria* di Ferdinando

2 Questi scritti sono ora raccolti in De Lollis 2010.

Martini («Profili romantici: Clemente Brentano». *La Domenica Letteraria*, 8 febbraio 1885) e al *Fanfulla della Domenica* («I nuovi poeti della Germania: Niccolò Lenau». *Fanfulla della Domenica*, 12 settembre 1886), «divagazioni» - come sono state definite da Angelo Monteverdi (Monteverdi 1969, 1784) - che rivelano uno spirito intraprendente in cerca di una comunicazione più libera, non sempre inquadrata nello specialismo accademico. L'ambiente dei giornali però, da cui pensava di ricavare, secondo l'esempio di d'Annunzio, qualche sostentamento concreto, lo delude, anche se insiste nel frequentarlo sperando in altri benefici: «Io do il mio piccolo contributo al giornale ogni settimana: e lo fo volentieri - scrive al padre l'8 marzo 1885 - anche se dileguasse ogni speranza di guadagno. È bene avere un piede nel giornalismo letterario della capitale: ed è meglio ancora stare in relazione colla casa di un editore che un giorno o l'altro può servirmi in qualche cosa»; il 20 marzo aggiunge rammaricato: «Dalla *Domenica letteraria* che si vende a giorni, non ho percepito un centesimo. Aspetto il giorno della vendita, quando mi si è assicurato di farmi aver qualche cosa. Capitano tutte a me» (cf. De Lollis 2010, 10-11).

In ogni caso, a interessarlo direttamente è il mondo universitario e la vicinanza con i suoi protagonisti, che ricorderà anche in pagine autobiografiche stese in anni lontani, quando, consolidato docente all'Università di Roma, non risparmierà critiche ai suoi ex professori di Firenze, tra cui Napoleone Caix e Adolfo Bartoli, il primo perché «riempiva coll'esile mano la lavagna di formule», l'altro in quanto - a suo giudizio - privo «di una disciplinata preparazione filologica» (De Lollis 1929b, 132). Giudizi pungenti che non tengono a freno una presunta superiorità acquisita nel tempo come a voler riscattare la propria origine provinciale. Più indulgenti sono le opinioni su Pasquale Villari e Domenico Comparetti, che però neppure destarono il suo interesse, mentre riconobbe di dover riconoscere a Girolamo Vitelli per averlo introdotto alla letteratura greca. Ugualmente a Napoli, ove studiò tra il 1881 e il 1883, aveva apprezzato l'insegnamento di Francesco D'Ovidio che lo introdusse alla filologia romanza (De Lollis 1929a, 593). A Roma, infine, nel 1884, ebbe luogo l'incontro determinante con Ernesto Monaci, eletto a maestro delle sue ricerche, con il quale, comunque, nel corso del tempo, non mancarono dissapori e diversità di vedute sull'interpretazione della disciplina da loro praticata, dal Monaci rigorosamente vista come votata allo studio delle aurore delle letterature, chiusa nel proprio ambito specialistico, laddove l'insofferente De Lollis voleva liberarla dai propri limiti e aprirla, come in effetti fece, verso gli sviluppi delle moderne letterature neolatine. Di qui i suoi *Saggi di letteratura francese* (De Lollis 1920) e spagnola e gli studi sulla letteratura italiana raccolti postumi da Croce col titolo *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*. Molti anni più tardi, nel gennaio 1918, Monaci lasciava l'insegnamento con il desiderio che al suo posto, nonostante la differenza delle loro idee, subentrasse De Lollis, il quale diede vita a «Storia compa-

rata delle lingue e letterature neolatine», una materia che, pur muovendo dal Medioevo, si inoltrava nella valutazione aperta verso l'età moderna, nella convinzione che questa in quella antica affondava le sue radici.

E divenni prima studioso, poi professore di quella filologia neolatina che, limitata come la si vuole in Italia al medio evo, studia delle letterature in formazione, e riveste quindi, come il solo che le convenga, quel carattere di intransigente storicismo, che se in tale disciplina può essere più o meno a suo posto, è prevalso a sproposito nello studio delle letterature in genere, le classiche comprese. Coll'effetto immane dell'atrofizzazione della sensibilità letteraria; poiché indagare come e perché un'opera letteraria, o artistica in genere, si sia formata, significa staccarla da noi, disinteressarsi di quel che essa è come creazione effettuata, e farne oggetto di fredda curiosità. (De Lollis 1929a, 593)

Al Monaci e in genere all'ambiente universitario rimase sempre legato, anche quando se ne allontanava momentaneamente per recarsi a respirare nella terra natia. Da Casalincontrada in effetti, nell'agosto del 1887, tiene aggiornato il maestro sulle sue ricerche intorno a Sordello ed esulta per aver trovato nell'Archivio di Stato di Napoli un documento «mai segnalato da nessuno». Altre volte giustifica la sua visita in Abruzzo con impegni familiari e ne approfitta per ristorarsi nella «quiete della campagna abruzzese» - come scrive a Francesco Novati (XXV, XXVIII, XXXI) e, contemporaneamente, con toni non dissimili, a Giovanni Gentile (XXIX), Emilio Cecchi (XXX), Bruno Migliorini (XXXIV). Ma è con il Monaci che si apre con affettuosa confidenza: «Io mi godo qui uno dei più begli autunni che ricordi: e, fortunatamente, non posso far altro che pensare a godermi questa campagna; poiché qui si è addirittura sepolti vivi, e di ciò che si dice e si fa da tre miglia in là non si ha nuova nessuna. S'immagini poi come giungano fresche le notizie del mondo letterario e scientifico!» (XXXII). In altre occasioni gli parla degli umori del tempo («Qui fa un vento spaventoso che per ora non mi lascia metter piede fuori di casa»: XXXVII) o di piante da trapiantare (XLII), mentre non esita a comunicargli la tragica notizia della morte di Alceste De Lollis, suo padre (XLVIII)³ (cf. De Sanctis 2006).

2 I «belli anni» romani?

A lezione di Ernesto Monaci qualche volta il De Lollis aveva incontrato anche d'Annunzio? La domanda è lecita, se si pensa ai «belli anni» evocati nella citata lettera del 1896, ma resta senza risposta. Negli scritti dannun-

3 Sulla figura del padre cf. De Sanctis 2017.

ziani che si riferiscono a quel tempo 'universitario' De Lollis, l'abruzzese quasi compaesano, non è mai ricordato, mentre - com'era suo costume - è amplificata la sua amicizia con Monaci e con il latinista Onorato Occioni, per giunta Rettore dell'Ateneo romano. Qualche studioso infatti, forse non a torto, mettendo in dubbio la sua credibilità, sostiene che d'Annunzio si lancia in questi ricordi senza possibilità di essere smentito, essendo i personaggi passati a miglior vita (Andreoli 2000, 80). Alla luce della cultura della maturità, parla di un passato che quasi certamente non ha vissuto ma che avrebbe voluto vivere per nobilitare il presente, perché «la vita o si vive o si scrive»:

i miei più dilette maestri della mia giovinezza prima, l'italiano Ernesto Monaci, il francese Gaston Paris, parevano sorridermi a traverso gli esatti scaffali della Biblioteca vaticana [...] Il primo de' miei due maestri m'insegnava la filologia neolatina, mi guidava nello studio delle lingue romanze; e pareva bearsi della mia diligenza quasi ghiottornia, della mia perseverante avidità. (d'Annunzio 1968a, 624)

Le sporadiche notizie di cui disponiamo sul piano privato non impediscono di rintracciare altri documenti, per così dire ufficiali, in cui De Lollis si imbatte nell'opera di d'Annunzio giudicandola senza pregiudizi, nel bene e nel male. Nel lungo saggio su Gerhart Hauptmann (De Lollis 2010, 171-2) analizzando il dramma fiabesco *La campana sommersa* (1896), De Lollis si trova a citare d'Annunzio e la sua *Gioconda* (1899) ravvisando non pochi elementi di raccordo tra le due opere; anzi, in questa occasione afferma di essere «orgoglioso» di ricordare l'amico accanto allo scrittore tedesco «senza temere che il confronto gli nuoccia». Il parallelo è tra i personaggi di Enrico nel lavoro di Hauptmann e quello di Lucio Settala nella tragedia dannunziana. Il tema di fondo è se l'artista può porsi «al di fuori e al di sopra della morale comune» (De Lollis 1899, 160) in nome dello scopo alto che ha da salvaguardare. In definitiva si profilano sempre due donne a confronto, la donna angelo, protettrice e conservatrice e la donna seducente, simbolo della libertà dei sentimenti, responsabile della creatività dell'artista. L'intreccio, se si vuole tipico del dramma borghese, si ripropone in altre forme nella gestualità mitico-rituale del nuovo teatro:

La bontà di Frau Magda - annota De Lollis - è un impedimento alla missione puramente estetica di Enrico su questa terra, e quel che il campanajo dice al parroco ben consuona con quel che Lucio Settala, lo statuario, dice a Cosimo Dalbo: credi tu dunque che il lume debba venirmi dalla bontà e non da quell'istinto profondo che volge e precipita il mio spirito verso le più superbe apparizioni della vita? Io sono nato per fare statue (leggi, nel nostro caso: campane). (De Lollis 1899, 160)

Traspare, comunque, nonostante il giudizio attutito sulla questione, il disaccordo di De Lollis nei riguardi degli «artisti» del suo tempo, d'Annunzio compreso, per cui «ogni sentimento di famiglia è nemico dell'ispirazione». A conforto della sua tesi ricorda l'esperienza di Goethe e il ruolo di sua moglie («a cui pareva da natura assegnata l'umile missione di fantesca», 162) che non intralciava di certo la creatività del grande scrittore. «Del resto - osserva De Lollis richiamando i romantici tedeschi - questo bisogno d'una morale a parte pel completo e facile sviluppo delle facoltà artistiche è un pregiudizio che i nostri contemporanei han semplicemente spolverato a nuovo» (162) ed è indice di un'arte non sempre ben ispirata, anzi, viziata da una morale soggettiva e per questo nociva. «L'arte, che per questi moderni è l'unica religione, richiede, come tutte le religioni, nei suoi sacerdoti, una fede cieca, incondizionata: un abbandono spontaneo, impetuoso, incosciente; e null'altro che questo: in tutto il rimanente essa è la più libera delle religioni, e nulla chiede ai suoi ministri che sia men che umano: né relegazioni in solitudine, né flagellazioni della carne, né, e questo forse meno ancora, la contemplazione perenne della bellezza come un obbligo che distrugga tutti gli altri obblighi della vita» (164). Le allusioni ai sofisticati ed esasperati concetti dannunziani, come si vede, non mancano e De Lollis manifesta in tal modo il suo dissenso di base nei confronti di un'arte fluida, liquida, non radicata ai sacrosanti principii del comportamento etico, come aveva insegnato Carducci e come sosterrà Croce di lì a poco. Del resto d'Annunzio sottolineerà senza indugio le differenze della sua generazione con quella carducciana alla quale De Lollis sembrava ispirarsi. È sufficiente ricordare quanto lo stesso d'Annunzio scriverà per la morte di Carducci, il «maestro avverso», tanto amato e stimato che però che non gli fu mai benevolo perché di altra specie: «Non mi sentii mai prossimo a lui nell'affetto, né concorde, ma sempre d'un'altra specie e d'un altro ordine. Se io sapeva comprender lui, egli non poteva comprender me» (d'Annunzio 1968b, 544). Sono parole che ben si adattano a inquadrare la natura del rapporto di due «amici», per tanti versi vicini, ma distinti l'uno dall'altro per educazione e per formazione culturale.

Ne costituisce ancora un esempio probante la recensione di De Lollis alla *Fedra* di d'Annunzio (De Sanctis 2006, 64-77) rappresentata al Teatro Lirico di Milano il 10 aprile 1909 e stampata nello stesso anno dal Treves. L'intervento di De Lollis appare su *La Cultura* del 1 maggio 1909, quindi appena qualche settimana dopo la prima, il che lascia pensare che l'autore sia stato presente alla rappresentazione e che il suo giudizio ne risulti in qualche modo influenzato. Colpisce nel dettato delollisiano una volontà contraria a priori a un autore che aveva tentato una strada già ampiamente battuta (), che aveva osato incamminarsi su percorsi proibiti non adatti alle sue corde. Questo tono ironico e mal disposto, che a tratti sfiora l'irriverenza (), si avvale di una prosa che, nonostante l'intenzione di apparire brillante, finisce in qualche passaggio per essere stucchevo-

le, inzeppata com'è di espressioni francesi che vorrebbero passare per eleganti, di termini greci di cui fa sfoggio il classicista De Lollis, secondo il quale d'Annunzio aveva ridotto il gusto greco a semplici quadri d'ambiente, a una mostra delle suppellettili dell'antichità, a una rassegna di statue senz'anima, a . Insomma, «cose da pazzi» – esclama alzando i toni De Lollis – accusando di alessandrinismo un d'Annunzio che – a suo giudizio – non aveva avuto modo di elevarsi a umanista. Nella *Fedra* dannunziana agiscono – secondo il critico che sembra ignorare i principi teorici su cui si fonda il dannunziano teatro delle ombre e della barca d'Acheronte – solo personaggi – statue, prive di spirito; la protagonista si distingue per il suo essere femmina, assetata di sesso. Il rimaneggiamento della favola antica in direzione sensuale, però, anziché essere visto come segno di originalità, è bollato come progetto trasgressivo della tradizione e il recensore accumula una serie di stereotipi dannunziani accusando l'autore di fermarsi all'esteriorità delle cose, di essere falso e incapace e, come Ovidio, di non saper andare dritto al cuore.

In queste soluzioni critiche manca la percezione prospettica del proprio tempo e forse non poteva essere altrimenti. Succederà anche per la celebre espressione crociana «dilettante di sensazioni», da sempre interpretata con il suo effetto limitativo, laddove un'attenta rilettura del saggio crociano del 1903 fa emergere una prospettiva ben diversa. Croce in effetti è vincolato a un'esigenza che d'Annunzio, per il solo fatto di essere se stesso e di appartenere a un'epoca di crisi di valori, non poteva soddisfare, né avrebbe voluto. L'opinione, al contrario – come altrove dimostrato (cf. Oliva 1992, 5-9) – si può rileggere come un'indiretta conferma dell'arte dannunziana proprio per quell'accertato esercizio delle «sensazioni slegate» che non si connettono a una «piena e vigorosa vita d'uomo»:

In quanto egli fissa lo sguardo limpido, sereno e sicuro sulle cose, è artista: in quanto le cose gli appaiono fuori delle loro connessioni superiori, come perle sciolte da una collana, e perdono il loro valore di relazione, e solo guida tra esse è il caso e il capriccio della fantasia o l'allettamento sensuale, è dilettante. Dilettante, ma artista del dilettantismo, che può essere artista grande, perché niente di umano dev'essere alieno dall'uomo, e anche questa disposizione spirituale ha la sua propria realtà e il suo significato.

I capi d'accusa possono capovolgarsi e diventare elementi portanti per la caratterizzazione inequivocabile della fisionomia dannunziana. L'elevamento di d'Annunzio a simbolo della 'fin de siècle' e il paragonarlo ad altri artisti che avevano svolto la medesima funzione in altri tempi della storia letteraria ugualmente sospetti, significava riconoscergli un ruolo fondamentale nella cultura della decadenza italiana ed europea. Egli mancava, secondo Croce, di incursioni verticali energetiche e proficue nel profondo dell'uomo,

di commozioni forti, ma è anche vero che il tempo cui d'Annunzio appartiene è quello che si regge sull'affermazione delle forze distruttive, sull'«epicureismo pratico».

Questa conclusione critica, che porrà Croce sul piedistallo del grande interprete, acuto e leale nei giudizi, non sembra interessare la posizione ferma e chiusa di De Lollis verso il nuovo, frenato da una sensibilità più datata, nonché mal disposto dalla figura di un d'Annunzio assunto a ingombrante monumento dei suoi giorni, con il quale, nel bene e nel male, bisognava ormai fare i conti, anche quando osava rivisitare la sacralità dei miti greci.

3 De Lollis, d'Annunzio e la guerra

Ma la vera e propria diversità di opinioni si palesò al momento dell'entrata dell'Italia in guerra. De Lollis contestava con ironia non dissimulata la gestualità prorompente del rientro a trombe spiegate di d'Annunzio dalla Francia, dove, non va dimenticato, il poeta si era rifugiato per sfuggire ai creditori. In una nota del suo *Taccuino di guerra*, per la precisione quella del 18 novembre 1916, De Lollis, riportando il pensiero di un amico, secondo il quale d'Annunzio sarebbe l'eroe che va in cerca della morte, aggiunge di suo, non senza sarcasmo, un inequivocabile e incredulo «ohibò: d'Annunzio cerca la morte: ohibò!» (De Lollis 1955, 22). Lo stesso scetticismo aveva mostrato in privato il vecchio e saggio Emilio Treves nella circostanza del rientro e, in generale, per l'azione bellica di d'Annunzio: «Tu sei giovane e gridi Guerra! Guerra! Io son vecchio, e grido: Pace! Pace! [...] il 31 dicembre compio gli 80 anni ed entro nell'81; il 3 gennaio darò marito alla figlia di mia figlia. Sarà venuto il momento di dire: *Domine nunc dimitte servum tuum*» (d'Annunzio 1999, 808-9). Commentando il ritorno in Italia del poeta De Lollis scrive:

avrei preferito che Gabriele, [...] fosse, al gran momento, rientrato in patria, senza chiasso, senza preannunzi, senza complicati programmi, e, a piedi o a cavallo, sul campo di battaglia o altrove, avesse fatto il suo *dovere* nel modo più opportuno e più utile alla patria. Ma Gabriele d'Annunzio è un magnifico, stupefacente sensuale. Egli non vede e non sente che l'esteriore delle cose. [...] La gloria - come delizioso frutto mondano - come *conditio sine qua non* dell'azione compiuta. L'«eroico» non in quanto appannaggio d'una eccezionale umanità interiore, ma in quanto barbaglio d'una fastosa azione. (De Sanctis 2013, 97)

Per questa sua leggerezza e superficialità, peraltro rimproveratagli da più parti, De Lollis lo paragonava al vuoto Gerolamo Vida, canonico regolare della Congregazione di San Marco e agli altri secentisti idolatri della for-

ma e delle apparenze. Nell'*Orazione* di d'Annunzio pronunciata a Quarto il 5 maggio 1915, De Lollis sottolineava tanta insincerità e il trionfo delle retorica, invitando l'autore a lasciar da parte l'eroico:

«O se lo cerchi di una specie equivoca..., l'eroico-galante, così caro al nostro grande correghionale, Publio Ovidio Nasone, gran maestro dei sensi anche lui, e autore, oltre che di tante altre cose, di quelle *Eroidi*..., le quali d'eroico non hanno che la nobiltà, la distinzione dei personaggi, e, nel resto, non son che squisite galanterie e dolciastre sentimentalità» (De Sanctis 2013, 107).

Il tono diffidente delle parole scritte da De Lollis in queste circostanze non hanno solo un'origine emotiva e di isterica avversione per l'illustre e, comunque, insopportabile conterraneo, ma hanno le loro più profonde radici nella formazione e nelle convinzioni ideologiche di chi, come De Lollis, al momento delicato dell'entrata in guerra dell'Italia, combatteva gli interventisti a favore dei neutralisti appellandosi a ragioni storiche (cf. Pierfelice 2002). De Lollis si schierava con i neutralisti perché cresciuto sulle pagine della filosofia idealista tedesca e nel culto del rigore e dell'ordine della ricerca scientifica positivista. Egli con coraggio, e in un clima ostile, cercò di rintuzzare la criminalizzazione in atto, per ragioni opportunistiche, del mondo tedesco e il 2 settembre 1914 scriveva una lettera ad Alberto Bergamini del *Giornale d'Italia* prendendo le difese della Germania, rintuzzando le accuse di chi accusava i tedeschi di barbarie, difendendo invece la «perfetta organizzazione militare» che è spia «della solidità d'una nazione». Per giunta, e qui era il punto, De Lollis si appellava ai valori dello spirito che la Germania aveva sempre coltivato trasmettendoli all'Occidente: «Ma, in compenso, è proprio essa, la *barbara*, che ha dato all'Europa moderna il senso della vita interiore; è essa che ha reintegrato il valore e i valori dello spirito, facendo la debita parte ai diritti del cuore di contro a quelli, gelidi, dell'intelletto; è proprio essa che ha accesso e messo in vista il faro dell'ideale». ⁴ A tutto questo si aggiungeva la «propria grandezza scientifica, industriale, commerciale, militare, a forza di virile volontà, di severo raccoglimento, di lealtà sociale, di ordine, di disciplina», di contro al senso di «autonomia, di iniziativa e di perfezione individuale che par sia un privilegio della razza latina».

L'antidannunzianesimo delollisiano, dunque, affondava su motivazioni niente affatto superficiali in un contesto infervorato e incendiario in cui d'Annunzio era oggetto di contesa. Gli amici di certo non avevano dubbi: «Lasciate che gli facciano guerra. La guerra giova all'ingegno vero, e serve a rendergli più facile e più rapido il trionfale cammino. Lasciate nei fossi le

4 La lettera al Bergamini, col titolo «Germania barbara?», si legge in De Sanctis 2013, 4.

rane invidiose».⁵ Tale la confidenza di Angelo Conti a un sodale di cordata come Angiolo Orvieto, mentre maturava l'ascesa del Vate, con il conseguente dilagare del dannunzianesimo fisiologico e virulento e di un anti-dannunzianesimo altrettanto fisiologico ma più razionale. Le motivazioni, come si è già detto, erano diverse e andavano dalla semplice antipatia e invidia per il primo piano conquistato dall'arrogante personaggio, alle idee contrarie sulla non facile questione della guerra (cf. Oliva 2014, 99-112). Accusato di pusillanimità, insieme ai Barzellotti, ai Chiappelli, ai Croce, ai Carafa d'Andria, definiti da *Lacerba* «sbirri, cortigiani e ambiziosi», De Lollis rispose con un gesto eclatante arruolandosi volontario a oltre 50 anni di età, pur non condividendo le scelte governative, allontanando da sé ogni sospetto di vigliaccheria:

Io credo che quelli i quali si mettono a disposizione della Patria, e, per essa, del Ministero della Guerra, farebbero forse meglio, ora ch'è passato il primo momento, a non annunziarlo su pei giornali... Gli atti, profondamente sentiti e spontanei, si producono con una profonda naturalezza, che si trae dietro, fatalmente, una pienezza di contento interiore, la quale non ha alcun bisogno di completarsi con manifestazioni esteriori. (De Sanctis 2013, 115)

E certo, stando a quando si legge nei *Taccuini* di guerra del soldato De Lollis la vita di trincea al fronte non fu agevole, ma lì chiese sempre di rimanere rifiutando le agevolazioni e le offerte di miglioramento della propria condizione. Gli appunti vergati con mano frettolosa rivelano la sua capacità di resistenza fisica e morale, l'orgoglio di star compiendo niente altro che il proprio dovere, divenendo esempio di incoraggiamento per i giovani (cf. Russo 1975).

D'altro canto, d'Annunzio, com'è noto, viveva la propria guerra con ben altro spirito, senza rinunciare all'impegno concreto, anche se non eludendo di certo gloria e onori. Tuttavia, De Lollis, sempre scettico nei suoi confronti, ne fissava, non senza esagerazione, l'immagine nel «sapiente cantore di nudità femminili [...] di osceni e bianchi ventri, di illustri adultere, o de la pelle bronzina di mulatta d'una Venere rusticana» (De Sanctis 2013, 107), come se dai tempi dell'*Intermezzo di rime* gli anni non fossero mai passati. Al tempo stesso, con modi più pacati, il buontempone Emilio Treves tornava alla carica con una lettera di ammirazione affettuosa del 6 ottobre 1915 ma non priva di *humor*:

Che l'opera tua dovesse rimanere immortale nella letteratura, si sapeva da un pezzo; ma nessuno s'immaginava che saresti entrato in pieno nella

5 Lettera inedita ad Angiolo Orvieto, 5 aprile 1896: *Carte Orvieto* I, 3, Gabinetto Vieusseux.

storia d'Italia, che il tuo nome si sarebbe associato così fortemente e in prima linea al secondo risorgimento. Dopo ciò, come può un umile mortale rivolgergli la parola e narrarti i casi suoi? (d'Annunzio 1999, 513)

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2000). *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Egidio (a cura di) (1968). *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca*. 3 voll. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (1968a). *Di un maestro avverso*. Bianchetti 1968, 2.
- D'Annunzio, Gabriele (1968b). *Teneo te Africa*. Bianchetti 1968, 3.
- D'Annunzio, Gabriele (1999). *Lettere ai Treves*. A cura di Gianni Oliva. Milano: Garzanti.
- De Lollis, Cesare (1899). *Gerardo Hauptmann e l'opera sua letteraria*. Firenze: Le Monnier.
- De Lollis, Cesare (1920). *Saggi di letteratura francese*. Bari: Laterza.
- De Lollis, Cesare (1929a). *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*. A cura di B. Croce. Roma-Bari: Laterza.
- De Lollis, Cesare (1929b). *Reisebilder e altri scritti*. Prefazione di Benedetto Croce. Roma-Bari: Laterza.
- De Lollis, Cesare (1955). *Taccuini di guerra*. A cura di Massimo Colesanti. Firenze: Sansoni.
- De Lollis, Cesare (2003). *Reisebilder, altri scritti e testimonianze*. A cura di Enrico Elli e Filippo Pierfelice. Teramo: Amici del libro abruzzese.
- De Lollis, Cesare (2010). *Scrittori di Germania*. A cura di Fausto De Sanctis. Pescara: Sigraf.
- De Sanctis, Fausto (1992). *Cesare De Lollis e la cultura del suo tempo*. Chieti: Vecchio Faggio.
- De Sanctis, Fausto (2006). *L'Abruzzo negli scritti di Cesare De Lollis*. Pescara: Istituto di Studi Abruzzesi.
- De Sanctis, Fausto (2013). *Cesare De Lollis e la Grande Guerra*. Pescara: Editrice Sigraf.
- De Sanctis, Fausto (2016). *Casalincontrada e la Grande Guerra*. Pescara: Centro Studi Delollisiani.
- De Sanctis, Fausto (2017). *Alceste De Lollis poeta, scrittore e patriota del Risorgimento*. Casalincontrada: Centro Studi Delollisiani.
- Monteverdi, Angelo (1969). s.v. «C. De Lollis». Grana, Gianni (a cura di.), *I critici*. Vol. 3 di *Letteratura italiana: i critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*. Milano: Marzorati.
- Moreni, Carlotta (1997). *"Cronaca bizantina" (1881-1886)*. Indici. Introduzione di Gianni Oliva. Roma: Bulzoni.

- Oliva, Gianni (1992). *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*. Chieti: Solfanelli.
- Oliva, Gianni (2014). «Faville di guerra. D'Annunzio e i giorni dell'intervento». *Studi Medievali e Moderni*, 18(1-2), 99-112.
- Pierfelice, Filippo (2002). «Il neutralismo germanofilo di Cesare De Lollis». *Bollettino della Deputazione abruzzese di storia patria*, 92, 189-239.
- Russo, Umberto (1975). . Russo, Umberto, *Studi sul De Meis e sulla cultura abruzzese tra Otto e Novecento*. Pescara: Editrice Trimestre.
- Tonelli, Luigi (1929). *Alla ricerca della personalità*. Catania: Studio editoriale moderno.
- Trompeo, Pietro Paolo (1928). «De Lollis scrittore». *La Cultura*, 7(11-12).

Croce vs d'Annunzio nel «Contributo alla critica di me stesso»

Maria Teresa Imbriani
(Università degli Studi della Basilicata, Italia)

Abstract In Benedetto Croce's autobiography, *Contributo alla critica di me stesso*, the name of Gabriele d'Annunzio seems to underline the cultural and moral difference between the philosopher and the writer. The present essay analyses this particular passage in Croce's text as it develops within precise historical contingencies: the writing of the *Contributo* is dated between April and May 1915, that is, precisely at the time of Italy's entry World War 1, while d'Annunzio animates and excites the so-called 'maggio radioso'.

Keywords Benedetto Croce. Gabriele d'Annunzio. WW1. Autobiography. Ethical living.

Nel capitolo 3 del *Contributo alla critica di me stesso* intitolato «Svolgimento intellettuale», Benedetto Croce, dopo aver ampiamente descritto l'incontro decisivo con gli scritti di Francesco De Sanctis e la pratica dell'eruditismo della prima formazione, riflette sulla sua lontananza dagli *-ismi* a lui contemporanei. Solo un nome però compare, tra i numerosi che avrebbero pure potuto esserci, a marcare una differenza, a dettargli una netta e chiarificatrice disuguaglianza, a sottolineare il divario: ed è quello di Gabriele d'Annunzio. Il lungo paragrafo, che irrompe nella piana scrittura del *Contributo* come una sorta di resa di conti, va senz'altro riletto:

Né solo quella concezione platonico-scolastico-herbartiana mi protesse dal naturalismo e materialismo dominanti al tempo della mia giovinezza e mi armò pel futuro, ma, anche, essa mi rese del tutto impermeabile alle insidie del sensualismo e del decadentismo, che allora si iniziarono e presto trovarono una figura rappresentativa nel mio quasi coetaneo e correghionale, ma non correligionario, Gabriele D'Annunzio. Non rammento di aver mai, nemmeno per un istante, smarrito il discernimento tra raffinatezza sensuale e finezza spirituale, voli erotici ed elevatezza morale, falso eroismo e schietto dovere; e non mai, pure ammirando a luoghi l'arte del D'Annunzio, detti il più fuggevole e sentimentale assenso all'etica che egli suggeriva o addirittura predicava. Quello che si è scritto più volte da giovani critici circa le affinità o le analogie tra l'opera del D'Annunzio e la mia è semplice parto d'immaginazione, e fa sospettare la mancanza nei critici del discernimento ora accennato, che in me

è stato sempre nettissimo. Il D'Annunzio ed io siamo spiritualmente di diversa razza; né, d'altra parte, sarebbe stata agevole un'efficacia di lui sull'animo mio, perché i coetanei di solito non operano sui coetanei, ma sulla nuova generazione, e infatti il dannunzianesimo propriamente detto è cosa della generazione che si formò dopo il 1890. La mia generazione, se mai, fu carducciana. (Croce 1989, 50-1)

Con tono deciso ed enfatico, Croce sembra rispondere non solo alle allusioni dei contemporanei – più avanti ci soffermeremo su uno scritto giovanile di Emilio Cecchi dedicato proprio ai nostri due autori¹ –, ma anche a un'istanza personale, quasi a volersi scrollare di dosso una presenza ingombrante, e non tanto nel senso artistico o critico, quanto piuttosto in senso psicologico e storico. Ci sembra dunque opportuno riflettere su questa pagina del *Contributo* per cercare di comprendere a fondo le ragioni della *rthesis* antidannunziana che irrompe nella scrittura piana e personale di quello che Croce stesso ha definito, via via durante la composizione, «abbozzo», «autobiografia intellettuale», «scritto autobiografico», «pagine autobiografiche» (Croce 1987, 442-50). E, si badi, l'intento non è quello di superare o dimenticare il giudizio crociano sull'opera del «dilettante di sensazioni», che del resto è stato persuasivamente ripreso e indagato anche di recente,² ma penetrare nell'officina del critico, per indagare, in uno scritto peraltro eterogeneo rispetto agli altri suoi, un momento peculiare della sua vita, di quella di d'Annunzio, e più in generale dell'Italia intera.

Il nome di d'Annunzio dunque campeggia nell'autobiografia crociana come il solo tra quelli dei contemporanei cui contrapporsi, una sorta di specchio, un *alter ego* che serve a riaffermare la propria condotta e di studioso e di uomo. E forse perciò in uno scritto dove si persegue la «critica di se stessi» si affaccia la necessità di marcare una tale distanza da uno scrittore, sì «quasi coetaneo», sì «corregionale», ma che persegue ben altra 'religione' della vita, giunta, in quel 1915, al bivio decisivo dell'azione: «La guerra è bella per chi combatte, o almeno per chi ode la voce del cannone».³

Andiamo dunque a quell'anno fatidico, il 1915: mentre il neutralista Croce, tra l'aprile e il maggio, al suo tavolo di lavoro, stende d'un fiato il *Contributo alla critica di me stesso*, d'Annunzio, tornato frettolosamente dal dorato esilio francese arringa gli interventisti, prima a Quarto e a Genova, poi a Roma, spingendo l'acceleratore sull'intervento dell'Italia nella

1 Si tratta di Cecchi 1913, poi ristampato in Cecchi 1957, 220-47; in Cecchi 1965, 12-41; Cecchi 1972, da dove si cita.

2 Mi riferisco all'ampia ed esaustiva disamina di Pupino, «L'artista del dilettantismo». Come Croce leggeva d'Annunzio, in Pupino (2004, 141-76), cui si rimanda anche per l'accurata bibliografia. Tra gli studi recenti si segnala l'introduzione di Oliva (1992); Sirri (2005). Sempre utile la raccolta di saggi di Giammattei (1987).

3 Lettera di d'Annunzio a Luigi Albertini dell'ottobre 1914 da Arcachon, in Albertini 1968, 249.

guerra mondiale. Il nome del «quasi coetaneo» allora, in quella breve e intensa testimonianza autobiografica, non sarà sfuggito a caso dalla penna di Croce, ma evidentemente determinato dall'incalzare degli eventi, e fors'anche degli interventi dannunziani.

Non è inutile ricordare che Croce siede alla sua scrivania in un momento cruciale della storia italiana ed europea, «mentre rugge intorno la guerra» (Croce 1989, 69-70) avrebbe detto lui stesso in conclusione, una «tempesta» che ancora dopo vent'anni, come nelle note aggiunte nel 1934, non lasciava intravedere un «barlume di speranza che ne prometta l'uscita». ⁴ Sappiamo dai *Taccuini di lavoro* che il filosofo aveva stilato il *Contributo* tra il 5 e l'8 aprile del 1915 e che lo aveva rivisto e ricopiato a guerra ormai annunciata, tra il 25 e il 31 maggio di quell'anno, per poi pubblicarlo in pochi esemplari nel 1918. ⁵ Si tratta di una scarna annotazione, che ci restituisce, con pochi aggettivi, il carattere di un uomo «tutto pensiero» (Croce 1966, 24): «Ho scritto qualche postilla per la *Critica*, e ho cominciato la sera ad abbozzare una specie di autobiografia intellettuale, col titolo: *Contributo alla critica di me stesso*» (5 aprile); «Continuato il detto abbozzo. Letture varie» (6 aprile); «Continuato il detto abbozzo. Letture varie. Sono uscito di casa per varie faccende. La sera, letture varie» (7 aprile); «Ho terminato l'abbozzo come sopra» (8 aprile); «Ho cominciato a copiare il mio scritto autobiografico, correggendone la forma. Nel pomeriggio, e la sera fino a mezzanotte, sono stato al comitato di preparazione» (25 maggio); «Ho continuato a copiare il mio scritto autobiografico; e nel pomeriggio mi sono occupato del comitato di preparazione. La sera, assai stanco, ho dormicchiato» (26 maggio); «Continuata copia anzidetta, e sbrigate faccende varie fin dopo mezzogiorno. Poi, sono stato al comitato. La sera ho riveduto bozze del IV vol. della *Letteratura*» (27 maggio); «Ho riveduto bozze come sopra e continuato a copiare qualche pagina dello scritto autobiografico. Nel pomeriggio e la sera sono stata al Comitato, fin dopo mezzanotte» (28 maggio); «Ho scritto un manifesto per annunciare alla cittadinanza il programma particolareggiato del Comitato e delle sue commissioni. Ho continuato a copiare le pagine autobiografiche. [...]. La sera, ho riveduto bozze del carteggio del De Sanctis» (29 maggio); «Ho continuato la copia delle pagine autobiografiche» (30 maggio); «Terminata copia delle pagine autobiografiche» (31 maggio) (Croce 1987, 442; 448-50).

Queste gracili note di taccuino (vale la pena di rimarcare la distanza dai *Taccuini* dannunziani?), oltre a ricordarci che il 3 febbraio era nata Elena e il 3 maggio il Sindaco di Napoli aveva conferito a Croce la nomina

4 «Note autobiografiche 1934», in Croce 1989, 73.

5 La prima edizione del *Contributo alla critica di me stesso* uscì a Napoli, per i tipi di Ricciardi nel 1918 in una tiratura di cento copie numerate: sulla storia editoriale e le aggiunte si veda la «Nota» di Galasso in Croce 1989, 120-7 e la «Nota al testo» in Croce 2006, 97-128.

di presidente del Comitato di preparazione civile della città per la guerra imminente, ci recano notizie importanti dei lavori che s'intersecano con il *Contributo*, ossia lo studio e la pubblicazione dei nuovi documenti su De Sanctis rivenuti presso il De Meis fin dal gennaio dell'anno precedente e la correzione delle bozze del IV volume della *Letteratura della Nuova Italia* che si apre proprio con le pagine dedicate a D'Annunzio. Ma è la cronaca in presa diretta che, pur nell'asciutta prosa di servizio di codesti taccuini, s'impone anche al nostro sguardo: «Sono sempre in grande agitazione d'animo per le decisioni politiche d'Italia. Ma mi sforzo di non sospendere i miei lavori, perché, sospendendoli, mi logorerei di nervi, e non produrrei nessun frutto di utile e di bene» (14 maggio); «Solita conversazione, più triste del solito per l'afa incombente della guerra» (16 maggio); «A Roma, al Senato. Dichiarazione di guerra. Tornato a Napoli la sera del 21» (20-21 maggio) (Croce 1987, 448-9). A completare il quadro della crescente 'nervosità' crociana, non bisogna dimenticare che il 13 gennaio un terremoto devastante, circa 30.000 vittime, aveva colpito l'Abruzzo natio, comune a lui e a d'Annunzio, in particolare la Marsica e Avezzano, ed era stato sentito anche a Napoli, come si registra nel taccuino crociano: «Stamane, mentre ero ancora a letto, forte scossa di terremoto» (13 gennaio; Croce 1987, 430). E si sa quanto il terremoto abbia pesato sulla vita di Croce, estratto a 17 anni dalle macerie di Casamicciola, dove aveva perduto il padre, la madre e l'unica sorella.

Se nulla faceva prefigurare uno scritto come il *Contributo*, dunque, molti stimoli, e non solo di natura filosofica, incalzavano la mente e il cuore di Croce.⁶ Almeno su due versanti, queste spinte esistenziali emergono palesemente, da un lato le catastrofi della storia, terremoto e guerra, dall'altro le *res consolatoriae* degli amati studi, con De Sanctis in testa, l'autore decisivo per la maturazione, morale e spirituale, e per la svolta critico-filosofica.

E d'Annunzio? Mentre il neutralista Croce, tra l'aprile e il maggio, al suo tavolo di lavoro, stende d'un fiato il *Contributo alla critica di me stesso* nell'apprensione per le sorti dell'Italia, d'Annunzio dalla Francia scalpita e per il ritorno in patria e per l'impresa bellica. La sua voce, anche da lì mai spenta nel bel paese, risuona decisiva dalle pagine del *Corriere della Sera*, che, se non pubblica le faville o i resoconti dal fronte francese, lo intervista: il 18 marzo a esempio compare un lungo monologo, che, trattando dell'arte del maestro Pizzetti e della prossima messa in scena della *Fedra*, non manca di rilevare il tema, per lui ossessivo, dell'intervento italiano nella guerra europea. E si ricordi che, nel giro di un mese, d'Annunzio, lasciata Parigi, sarà il protagonista di quel maggio da lui ribattezzato «radioso», fatale per le sorti dell'Italia: il 4 è a Genova, dove lo attende un piccolo gruppo di

6 Cf. la «Nota» di Galasso, in Croce 1989, in particolare a 105-9.

sostenitori; il 5 a Quarto pronuncia il discorso *Per la sagra dei Mille* e il 7 di nuovo a Genova con il discorso agli esuli dalmati. Il 12 maggio giunge a Roma, dove in molti lo acclamano e lo ascoltano all'Hotel Regina; del 13 è *l'Arringa al popolo di Roma in tumulto*; il 14 maggio è al Teatro Costanzi, mentre il 17 maggio si rivolge alla folla dalla ringhiera del Campidoglio.⁷

Quell'«afa incombente» della guerra che Croce aveva registrato sul *Taccuino* del 16 maggio, si personifica e prende le sembianze del corregionale, ma non «correligionario» – parola chiave del *Contributo* su cui torneremo. Già nell'intervista apparsa il 18 marzo sul *Corriere della Sera* – l'avrà letta Croce? – l'allusione al clima infervorato dei preparativi per l'entrata in guerra dell'Italia assumeva da parte di d'Annunzio un carattere del tutto personale, quasi un invasamento orgiastico nel riferimento ad antichi miti: non solo il poeta rimarcava l'angoscia dell'attesa («l'angoscia e l'inquietudine sono il mio stato abituale. Da quanto tempo la vita è sospesa al filo di tutte le incertezze!»),⁸ ma attendeva l'ora inevitabile già proiettato all'azione futura: «Ogni mattina si aspetta l'annunzio del grande evento come la guarigione di tutti i mali, la condonazione di tutti i falli, la rinnovazione della giovinezza e della potenza; e ogni sera si ricomincia a dubitare e a disperare. Il delitto sarà consumato contro l'avvenire?» (Oliva 2002, 294).

Nella conclusione, le parole di d'Annunzio si facevano oscure e presaghe del destino d'Italia, la «giusta Madre» alla quale consacrare la vittoria, e nell'arte, a partire dalla musica dell'amico Pizzetti, e nella storia, attraverso la guerra:

È [...] la parola dell'arte severa e della bellezza invitta, quella di colui che sa attendere e di colui che sa osare, la parola di oggi e la parola di domani, con un significato nascosto, con un significato palese. Sia intanto oggi un augurio al valore del mio buon compagno, del mio minor fratello; e sia domani un presagio per quella giusta Madre a cui devoto egli offre il suo sforzo e la sua fede. *Haec est Italia diis sacra.* / La mia sorte mi conceda di assistere all'una e all'altra vittoria. (Oliva 2002, 302; corsivo nell'originale)

Parole come queste, oscure e allusive a un tempo e soprattutto non più riservate al romanzo o alla poesia, devono essere suonate allarmanti e pericolose all'orecchio affinato di Croce per la loro possibile dilatazione e pervasività in contesti ben lontani dalla vita intellettuale. Quasi in risposta al fervore di simili interventi dannunziani, nel *Contributo* si sottolinea una chiara e netta posizione morale, non avendo mai «smarrito il discernimento

7 I discorsi furono raccolti in d'Annunzio 1915.

8 «Nel pittoresco rifugio del d'Annunzio. Il poeta parla di Ildebrando da Parma». *Corriere della Sera*, 18 marzo 1915, ora in Oliva 2002, 294.

tra raffinatezza sensuale e finezza spirituale, voli erotici ed elevatezza morale, falso eroismo e schietto dovere»: anzi dello «schietto dovere» in quel torno di giorni era testimonianza la partecipazione diligente al Comitato e anche il mesto viaggio di andata e ritorno in occasione della Dichiarazione di guerra in Parlamento.

Il *Contributo* dunque non nasce solo da ragioni intime, sebbene sia una sorta di compendio della propria esperienza di studioso, ma anche dalle ragioni esterne della contingenza storica, quella «tempesta» dalla quale ancora non si era usciti nel 1934. E la presenza ingombrante del conterraneo e quasi coetaneo, che irrompe sulla scena storica e nella pagina diaristica, quasi come un altro da sé, cui contrapporre, per riaffermarla, la propria individualità, serve a conoscere meglio se stessi. Infatti si tratta chiaramente di una contrapposizione che ha nell'imperativo morale la sua forza, sebbene i tempi portino le masse verso la follia di chi si erge a Vate dei destini della patria: e la «tempesta» dell'oggi prefigura lo scenario futuro dei totalitarismi e delle guerre.⁹

Affiora certamente dalle pagine diaristiche crociane il diverso modo dei due protagonisti della scena culturale italiana di immergersi nella Storia, l'uno per servire l'altro per trionfare; il diverso modo di vivere la propria intellettualità, per gli altri o per se stessi. Affiora la prudenza e la saggezza di Croce, la sua paziente perseveranza, la fiducia negli studi rigorosi di contro allo sfoggio delirante della personalità di un singolo capace tuttavia di trascinare la massa informe.

È questa la diversa 'religione' dunque. E forse a ciò Croce stesso si riferisce quando s'indigna contro i «giovani critici», soprattutto Emilio Cecchi, che aveva trovato più di qualche affinità tra lui e d'Annunzio, pur sapendo che l'uno «è maestro di corruzione, e nel nome dell'altro si va, invece, svolgendo un processo di risanamento morale» (Cecchi 1972, 148) e nonostante la certezza di un'insanabile distanza tra i due: «Da una parte la carne, da una parte lo spirito, inconciliabilmente» (149). Eppure, in quello scritto che Cecchi ha più volte riproposto quasi a ribadire la correttezza delle sue posizioni giovanili, si trovava a un certo punto la *coincidentia oppositorum*:

Il poeta dicendo: «il verso è tutto», presentava, naturalmente, la formula sotto la specie retorica, tecnica; mentre il pensatore, quando ebbe ad

9 Croce concludeva il *Contributo* (Croce 1989, 69-70) con queste parole, gravi e meste: «Ma io scrivo queste pagine mentre rugge intorno la guerra, che assai probabilmente investirà anche l'Italia, e questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potrà essere seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire e quali doveri ci assegnerà. L'animo rimane sospeso; e l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta».

annunciare: «intuizione è espressione» la presentò concettualmente. Ma le due formule non possono meno essere spiegate l'una con l'altra.

E significano ad un modo la completa pronunciabilità del reale. (Cecchi 1972, 15)

Non poteva però Cecchi non esaltare il poeta che, «con quella frase chiazata di estetismo, voleva dire che tutto quanto è nella vita, tutto il reale veramente vivo, con tutte le sue lacrime e tutte le sue angosce, vibra nel verso, quando il verso è bello», a danno del filosofo, giacché il reale si declina non nella verità filosofica, che è in «continua emersione come storia», ma nell'universale verità dell'arte:

Di assoluto non c'è che l'arte (ma tutto è arte): l'attimo della bellezza, e l'espressione della bellezza; tutte le altre forme non son che transiti; tale la filosofia, strumento che si riassorbe e scompare nel prodotto: critica e storia. (Cecchi 1972, 15)

E forse Croce era sobbalzato nell'osservare che i termini della questione trattata dal giovane critico, arte, storia e realtà, erano stati ampiamente discussi nel 1893, quando, alla redazione del *Mattino* si era consumata la divaricazione, già definitiva, con il divino Gabriele allora di stanza a Napoli: il primo abbozzo di estetica crociana era infatti nato appunto in antitesi all'estetismo dannunziano.¹⁰

Non potevano essere comuni dunque le posizioni tra i due, né rispetto all'arte né rispetto al reale, anche declinato nel senso della storia. E l'accostamento operato da Emilio Cecchi è per Croce un'inaccettabile «mancanza di discernimento», giacché era inconcepibile, in quella contingenza storica, mettere sullo stesso piano l'esito estetico e l'esito etico nei riguardi del reale. A una 'religione' della vita come azione estetica, il filosofo doveva per forza di cose contrapporre una 'religione' della vita come azione etica, immersione di responsabilità nel presente e coscienza di un ruolo preciso per l'intellettuale, che esclude un'azione di parte.

Né, del resto, in quel 1915, poteva essere accettabile che l'estetica crociana, ridotta a pura retorica, come nella conclusione del giovane critico, producesse gli stessi effetti della scrittura dannunziana:

Si deve capire, ormai, perché dieci pagine di prosa dannunziana e dieci pagine di prosa filosofica del Croce fanno, in ultimo, press'a poco la stessa impressione. È, importa ripeterlo?, una impressione luminosa, pacata, voluminosa [...]. Vi sembra di vivere in una umanità infinita-

¹⁰ Ci si riferisce a Croce 1893, che confluisce, con numerose aggiunte e varianti, nel volume Croce 1894. Sulla questione mi sia consentito di rimandare al mio Imbriani 2018.

mente più grande, in una storia più grande, in una natura più grande.
(Cecchi 1972, 159)

Nel *Contributo* dunque anche lo stile, anche la scrittura corrisponde a un altro credo, ed è, com'è stato persuasivamente affermato, «il riflesso di una identificazione tra vita e lavoro»¹¹ e di un lavoro e di una vita che imprimono una direzione alla storia comune, che scavano un solco ben più profondo delle imprese pur eroiche compiute dal poeta-soldato. Il bilancio, nel 1950, sarebbe stato ancora una volta ben piantato nel solco della storia, anzi nel solco di uno 'storicismo assoluto'.¹²

Bibliografia

- Albertini, Luigi (1968). *Epistolario 1911-1926*, vol. 1. A cura di Ottavio Barié. Milano: Mondadori.
- Cecchi, Emilio (1913). «Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio». *Aprutium*, 10-11, ottobre-novembre, 484-505.
- Cecchi, Emilio (1957). *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*. Milano: Garzanti.
- Cecchi, Emilio (1965). *Ricordi crociani*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Cecchi, Emilio (1972). «Intorno a B. Croce e G. D'Annunzio». Citati, Pietro, *Letteratura italiana del Novecento*, vol. 1. Milano: Mondadori, 145-61.
- Croce, Benedetto (1966). *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adoperati e sostituiti dal Contributo alla critica di me stesso*. Napoli: Istituto italiano per gli studi storici.
- Croce, Benedetto (1983). «La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte». *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 23, 1-29.
- Croce, Benedetto (1984). *Il concetto della storia nelle sue relazioni con l'arte. Ricerche e discussioni*. Torino: Loescher.
- Croce, Benedetto (1987). *Taccuini di lavoro 1906-1916*. Napoli: Arte Tipografica.

11 Galasso, «Nota», in Croce 1989, 119.

12 L'«Aggiunta» all'Edizione 1950 del *Contributo* si apriva e si chiudeva con tali riflessioni: «Queste pagine furono scritte nel 1915, quando cominciai a farsi chiaro che con la guerra europea si era entrati in una nuova epoca storica; e perciò a me, che mi ero educato nell'epoca precedente e ne avevo raccolto tutti i benefici grandi, viene spontaneo di non fare aggiunte» (Croce 1989, 99); «Una naturale ritrosia mi aveva impedito fin quasi a settant'anni di dare un titolo al mio filosofare, scorgendo l'improprietà di cotesti titoli, quando ogni filosofia non dovrebbe portare altro nome che di 'filosofia', continuazione delle antiche in quel che hanno prodotto di veramente filosofico. Avevo intitolato perciò i miei volumi semplicemente Filosofia dello spirito; ma le conclusioni a cui giunsi intorno alla storia e ai suoi rapporti con la filosofia mi suggerirono, e quasi mi imposero, il titolo di 'storicismo', al qual apposi, per indicarne il carattere, l'aggettivo di 'assoluto'» (Croce 1989, 102).

- Croce, Benedetto (1989). *Contributo alla critica di me stesso*. A cura di Giuseppe Galasso. Milano: Adelphi.
- Croce, Benedetto (2006). *Contributo alla critica di me stesso*. A cura di Felicetta Audisio. Napoli: Bibliopolis.
- D'Annunzio, Gabriele (1915). *Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi*. Milano: Treves.
- Giammattei, Emma (1987). *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Imbriani, Maria Teresa (2018). «Non il reale, ma il vero: d'Annunzio e la nota su Francesco de Sanctis». *Studi desanctisiani*, 6, 85-95.
- Oliva, Gianni (1992). *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*. Chieti: Solfanelli.
- Oliva, Gianni (a cura di) (2002). *Interviste a d'Annunzio*. Lanciano: Carabba.
- Pupino, Angelo R. (2004). *Notizie dal Reame. Accetto, Capuana, Serao, d'Annunzio, Croce, Pirandello*. Napoli: Liguori.
- Sirri, Raffaele (2005). «Il D'Annunzio di Croce». Pupino, Angelo R. (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori, 295-304.

Pirandello vs d'Annunzio

Paolo Puppa
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This essay analyses the critical hatred shown by Pirandello against d'Annunzio. And especially in the private letters sent to his beloved actress, the hostility maintains all his aversion, although in public the relationship has been transformed into collaboration, during the staging of the *Figlia di Iorio* in 1934. And yet, the Pirandellian work reveals withdrawals from the d'Annunzian one.

Keywords Pirandello. D'Annunzio. Literary critics. Hate. Envy. Jealousy.

Pirandello, si sa, non tollera d'Annunzio. Le ragioni sono tante. Dall'esposizione di sé alle tematiche scelte e alla scrittura, tutto determina nell'autore siciliano un'autentica allergia. E vi si aggiunge alla metà degli anni '20 una sofferta gelosia almeno per due oggetti in qualche modo contesi, da un lato la figura del Duce, oscillante e ambigua per quanto concerne il rapporto con i «dioscuri del regime»,¹ dall'altro la pulsione d'amore in tarda età, e necessariamente proibito, Marta Abba, quale doppio fantasmatico di Eleonora Duse, leggendaria amante viceversa del Vate. Eurialo De Michelis ha operato a suo tempo (De Michelis 1976, 197-245) una sistematica mappatura degli strali astiosi dello scrittore siciliano contro il poeta pescarese, di fatto per lo più ignorati con disdegnosa eleganza dal medesimo. Un percorso scandito da ben diciassette occorrenze, a contare solo gli attacchi diretti. Una continuità lungo il tempo, dove sembra esaltarsi lo sguardo crudele² dell'autore dei *Sei personaggi*, in apparenza smorzato gli ultimi anni nelle occasioni pubbliche, non negli epistolari privati.

Procediamo con ordine. L'idiosincrasia per lo «spregevole (sempre per lui fu spregevole) *uomo d'Annunzio*»,³ per chi sarebbe «gonfiato dalla mostruosa macchina del giornalismo», per «la scimmia, fatta idolo [...] a sua volta contraffatta da altre e innumerevoli scimmie, e guaja a chi non si prova

1 Definizione con cui si intitola uno dei capitoli dedicati al loro confronto in Andreoli 1996, 38-44. Del resto, non si dimentichi che almeno nei primi tempi Pirandello tende a distinguere, anche nei carteggi privati, Mussolini dal regime, il primo in quanto costruttore di realtà, dunque inserito a pieno titolo nello «stile di cose», in Milone 2017, 216.

2 Barbina 1998, 99. Lo studioso cita l'articolo di Vitaliano Brancati «Pirandello diabolico?» uscito in *Il Tempo* l'8 marzo del 1948.

3 Giudizio riferito dal figlio Stefano e riportato in Giudice 1963, 267 (corsivo nell'originale).

ad imitarle» (Onofri 1993, 111), già trasparente agli inizi della carriera di letterato, si accentua man mano che il siciliano si lancia nell'impresa teatrale, sino ad assumere rischiose responsabilità finanziarie, stressato dall'assillante ricerca di finanziamenti e contributi statali, specie negli anni del Teatro d'Arte.⁴ Ragione per cui il Divo d'Annunzio, personaggio dall'enorme visibilità pubblica, bene accolto altresì in territorio francese, e tanto disinvolto nel confondere vita e arte, al punto da sfiorare la leadership nazionale, prima di rinchiudersi nel Vittoriale, gli suscita di continuo una devastante invidia.⁵ Così, nella lettera inviata il 10 aprile del 1914 ad Ugo Ojetti si lamenta per il rifiuto del romanzo *Si gira ne La Lettura*, sbottando con sarcasmo per il motivo che «a questo pubblico han pure inflitto *La Pisanella o la morte profumata* del d'Annunzio e stanno ora infliggendo *Il piombo* dello stesso» (in Zappulla Muscarà 1980, 79). Odio anche triangolare, in quanto il Poeta, per il suo culto dell'orpello e il vaniloquio retorico, viene dal siciliano considerato tra i più responsabili dell'emarginazione di Verga. E dietro Verga, ovviamente è di sé che parla, non appena si chiede con impazienza «se è giusto che il d'Annunzio debba continuare a goder la fama che gode, prepotente e invadente così, da vietare ogni altra manifestazione letteraria, condannando al silenzio ogni altra voce da noi».⁶ In particolare, si configura la contrapposizione tra «costruttori e riadattatori», tra «gli spiriti necessari e gli esseri di lusso», tra «stile di cose» e «stile di parole»,⁷ come emerge nel discorso commemorativo sull'autore dei *Malavoglia*, tenuto il 3 dicembre del 1931 alla Reale Accademia d'Italia, che recupera con varianti non irrilevanti il precedente epinicio del 2 settembre del 1920 al Teatro Bellini di Catania. Specie la seconda orazione, nel mutato clima storico, colla netta presa di distanza rispetto a d'Annunzio, provoca sconcerto e indignazione nei devoti del Comandante, nella misura in cui il fulcro dell'apologia verghiana rimbalza nella demonizzazione proprio dell'estetismo dannunziano.⁸ Da qui, le ridondanti contrapposizioni a ogni forma espressiva impaludata, ovvero contro le derive letterarie nel vocabolario per la scena, a partire dallo stile decorativo dannunziano. È sufficiente rifarsi all'ambizione spiegata nell'intervento teorico *L'azione parlata* del 1899, là dove il futuro

4 Tanto più che mentre lui aspetta con ansia contributi centellinati per il Teatro d'Arte in cambio al Vittoriale arrivano milioni, in Andreoli 1996, 78.

5 In particolare, il Vittoriale può considerarsi una sorta di «fabbrica di San Pietro collettiva di largizioni milionarie, superiori a quelle con le quali si sarebbe potuto finanziare il Teatro di Stato», in Milone 2017, 269.

6 «*L'idolo*» in Onofri, 1993, 109. L'articolo pirandelliano, fondato chiaramente sulle accuse di plagio lanciate contro il poeta da Emilio Thovez nel 1895 sulla *Gazzetta letteraria*, esce ne *La Critica* del 31 gennaio 1896.

7 «Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia» in Pirandello 2006, 1417.

8 Cf. la nota riferita al testimone Corrado Alvaro, riportata in Pirandello 2006, 1594.

commediografo difende la battuta che nasca radicata nell'entelechia individuale del personaggio, ipotizzando una drammaturgia decentrata, in cui ogni creatura possa parlare una sua lingua personale, quasi scritta da un autore diverso per ogni *character*. Il tutto si incanala in una vera aggressione, che non risparmia alcun genere dello scrittore abruzzese (Onofri 1993, 13), dalla poesia al dramma al romanzo, come balza in primo piano a partire dall'incipit fintamente timido «È permessa la discussione?» che apre la stroncatura de *Le vergini delle rocce*.⁹ Non basta, perché l'utopia delle voci centrifugate spinge Pirandello a vagheggiare, nel 1908, l'epifania del personaggio dalla pagina sbarazzandosi della mediazione attorale.¹⁰ Va sottolineato d'altra parte che simili posizioni nascono lontano dai condizionamenti del palcoscenico, firmate da un professore-narratore-critico, certo tutto dalla parte della lingua italiana, intesa secondo gli auspici di Graziadio Isaia Ascoli, e non di coloro che la virano in lingua letteraria, di quanti cioè «*si veston con gli abiti di festa*» (corsivo nell'originale).¹¹ Ma si tratta nondimeno di un autore non ancora compromesso colla ribalta, solo in un secondo tempo disposto a riscoprire l'autonomia dell'interprete. Quest'ultimo, grazie pure alla parentesi stressante ma esaltante nelle vesti di direttore del Teatro d'arte, viene da lui investito da compiti creativi, non più meramente devozionali a favore del personaggio stesso, come dimostra nella significativa «Introduzione» alla *Storia del teatro italiano* di Silvio D'Amico del '36, coll'elogio della commedia dell'arte. Qui, rapportandosi alle opere degli attori-autori, «subito più teatrali perché non composte nella solitudine d'uno scrittoio di letterato, ma già quasi davanti al fiato caldo del pubblico»,¹² professa un'autentica palinodia rispetto alla poetica degli esordi.

L'ostilità può manifestarsi a sua volta con intenti parodici. Ad esempio, l'ambientazione passatista scelta per il suo *Enrico IV*, nel 1922, nonché

9 «Su *Le Vergini delle rocce* di Gabriele D'Annunzio», in Pirandello 2006, 98. Uscita su *La Critica*, l'8 novembre del 1895, a nemmeno un mese dall'uscita del romanzo dannunziano, la recensione tanto dirompente denuncia l'assenza di «persone distinte» rispetto alla lingua dell'autore, «con fisionomia e caratteri propri» (Pirandello 2006, 98). E tre anni dopo, su *Ariel* del 13 febbraio, non esita a dileggiare *La città morta* definendola «farsa fatta per ridere» (263). Qui, ribadisce la «sproporzione tra il suo valore reale e la fama che gli si è in questi ultimi tempi costituita» (262), aggiungendo che «l'autore avrebbe una personalità di forma: sensuale, tumida, monotona, fascinosamente artificiosa» (262), tant'è vero che «nessuno oggi, per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia» (262).

10 Cf. «Illustratori, attori e traduttori» in Pirandello 2006, 635-58. Il saggio appare entro la raccolta *Arte e scienza*, sempre del 1908. Sulla celebre immagine pirandelliana del quadro e dell'emersione della creatura da esso, cf. Angelini 1990, 104 ss.

11 Si veda «Come si parla in Italia?», articolo uscito ne *La Critica*, 12 agosto 1895, ora in Pirandello 2006, 97.

12 Pirandello 2006, 1530. Sulle aporie del pensiero e della pratica pirandelliana, rimando a Vicentini 1993, in particolare 153-204.

l'intera macchina del *plot*, rimandano a un preciso contesto dannunziano (oltre che benelliano), coi finti valletti medievali che parlano un indubbio romanesco, abbassando immediatamente il *sermo elatus* della scena: «Per favore, ci avrebbe un fiammifero | Oh! A pipa no, qua dentro!».¹³ Una scelta sconsecrante, irrituale, di memoria dadaista. E, d'altra parte, allorché il protagonista detta la cronaca dei fatti antichi a Giovanni, il monacello incaricato di scrivere sotto la sua dettatura, la lingua drammaturgica si differenzia ancora, con decise sterzate verso le agiografie medievali, grazie ad un registro medio alto, con lessemi di forte impronta toscaneggiante. Nel contesto specifico, questo ipercorrettismo aulico funziona un po' come la mobilia d'epoca dannunziana, autentica nella furia antiquaria di Gabriele, trasferita ironicamente nella scenografia posticcia del re folle pirandelliano.

Ma la lacerante frustrazione per la fama incontrastata sconfinava financo nel livore davanti alla sessualità goduta ed esibita dall'altro. Non si sottovaluti, a questo punto e come già anticipato, il trasporto amoroso che lo sospinge accanto a Marta Abba, nell'affiorare continuo di reiterati e velleitari empiti possessivi, nelle smanie per una convivenza reale, allusa indirettamente nella coppia irregolare (siamo nel 1931), costituita dall'amico Bontempelli e da Paola Masino, lei poco più che ventenne e lui di 52 anni, dunque con una differenza d'età simile alla loro. Non si può negare che la relazione eccentrica e singolare colla sua Musa ispiratrice costituisce allo stesso tempo una risposta oggettivamente contrastiva rispetto a quella turbolenta tra la Duse e d'Annunzio, prototipo per eccellenza di uno sfrenato cultore dei sensi. Per cui nel luglio del 1928 si accanisce contro una *pièce* di Bernstein, *Melo*, «d'una lubricità volgarissima, spaventevole» (Pirandello 1995, 39), nella scena tra i due amanti nel secondo atto, «d'una rivoltante brutalità» (40), che gli ha suscitato «orrore fisico» (40). Poco dopo, sulla spiaggia di Nettuno dove si trova, resta disgustato dal vedere sulla «rena sporca, pasticciata. Certe scene! Certe esposizioni!» che l'hanno «stomacato» (42).

Ebbene, è nella corrispondenza colla sua attrice, diario di un eros mal sublimato, dove è richiesta e insieme sofferta la lontananza, che si ricavano ulteriori tracce dell'intolleranza fisica e intellettuale ai danni del poeta, stante la franchezza in confidenza colla donna. D'Annunzio qui si erge a doppio oppositivo e ossessione polemica. Non si trascuri il fatto che nella sua carriera all'improvviso di autore di successo, dopo inizi tanto controversi, l'essersi annesso Ruggero Ruggeri, performer dissociato tra repertori alla francese, da brillante *boulevardier*, e la drammaturgia liricheggiante del Vate, rappresenta uno scorno perpetrato contro il pescarese stesso, spingendo l'attore in dinamiche tortuose, in affettività nevrotizzanti e in-

13 *Enrico IV*, in Pirandello 1993, 782.

gorgi sillogistici, lontano da eroicità superomistiche o da turgori onirici. Nel copiosissimo e compulsivo epistolario, oltre 550 missive a Marta, non manca in verità qualche accenno di mitezza, di neutralità, come per la mancata nomina all'Accademia del Vate, a fronte di altri mediocri (Pirandello 1995, 85), o ipotesi di alleanza ancora sancibili. Per non parlare poi nel '34 della realizzazione de *La figlia di Jorio*, al Convegno Volta romano, occasione di un inevitabile riavvicinamento tra i due scrittori, colla supervisione di Pirandello aiutato da Guido Salvini, dove necessariamente Marta e Ruggeri dovevano unirsi nel comune intento.¹⁴ Dappertutto fuoriescono comunque furibonde assicurazioni di rifiuto comunicativo (499), disprezzo per la sua scrittura, tipica di un «sapiantissimo costruttore di cattedrali verbali» (537) alla pari di Claudel sconsigliato e da lasciar perdere, meglio in caso la *Figlia di Jorio*, dove ci sarebbe «più sangue e più carne. E meno barba!» (530); attestazioni ostentate di disinteresse specie per la sua storia colla Duse, a meno di non intenderla come «morbosa curiosità e dal punto di vista 'cassetta'», per la loro «pretesa tragedia amorosa» (595). O, ancora, rifiuto sistematico di interpreti a lui intonati, vedi Ruggeri o la Rubinstein, «donna ridicola», un'arcimilionaria che «spende per l'arte come una pazza», ottimamente sfruttata dal poeta (1164); universalizzazione dell'antipatia, confermata in Inghilterra ad esempio (1149), oltre a stigmatizzare i suoi imitatori nei registri tragici, vedi Pastonchi, dal «gesto imperiale», ossia copioni da cui la sua amata pupilla dovrebbe ben guardarsi (1211). E intanto circolano *rumours* sull'oggettiva rivalità tra i due per l'assegnazione del Nobel, col Duce intervenuto per dirottare nel '26 il premio alla Deledda, appunto per non «suscitare gelosie pericolose in Italia» (318). Il climax di tanta sorda ostilità viene raggiunto forse il 7 luglio del '32, allorché stronca il *Giovanni Episcopo*:

uno dei più sfacciati plagi del D'Annunzio, già denunciati con tanto scandalo da Dostojewski, così nello spirito come nella lettera. Ed ebbe il coraggio di premettervi una prefazione nella quale dichiarava 'O rinnovarsi o morire'. E il 'rinnovarsi' per lui significava sostituire ai modelli francesi, finora copiati, i modelli russi. (1001)

L'inibizione all'eros, tradotta nella vocazione apatica e presupposto per la deriva verso la scrittura, viene proiettata dallo scrittore agrigentino nei protagonisti della trilogia del romanzo in prima persona, dal nome angelicante, nei vari Mattia Pascal nel 1904, Serafino Gubbio nel 1915 e Vitangelo Moscarda nel 1926. Specie il secondo suggella un po' la caustica reazione alla retorica dannunziana della libido, condensata in termini

¹⁴ Pirandello 1995, 1105. Ma non mancano ragioni di attrito interno, nella misura in cui d'Annunzio non lesina omaggi e doni, chiamandola Martha, cf. Andreoli 1996, 36.

misogini entro la figura della Nestoroff, l'attrice russa e *femme fatale* che porta ovunque lutti e follia. I suoi *Quaderni*, usciti a puntate nel primo anno della Grande Guerra, si iscrivono alla lettera nella fuga dal sensualismo demoniaco, inopportuno tra i tanti morti al fronte (Puppa 2015, 49-59).

Eppure, confrontando i testi dell'uno e dell'altro non mancano singolari prelievi nel primo rispetto al collega più affermato.¹⁵ Lo si evince nel momento in cui Pirandello costruisce in grande, e mobilita apparati scenici e assembla masse. Si pensi allo spettacolo che nel 1925 inaugura alla presenza di Benito Mussolini il suo Teatro d'arte con la *Sagra del Signore della nave*. Qui, infatti, la sagoma di una chiesetta di campagna sullo sfondo incombe, argine rispetto alla festa dello scannamento dei maiali in primo piano e in onore di San Nicola. Così, preceduto dal ruglio disperato delle bestie presaghe della loro imminente fine, sul davanti si scatena un «frenetico trescone», mentre ebbri uomini infoiati danzano con donne «scarmigliate» sotto una luce «di fiamma». Dal portale della chiesa però esce a un certo punto un prete altissimo e «spettrale», reggendo colle braccia levate in alto un «grande macabro Crocefisso insanguinato», nel riverbero violaceo delle fonti luminose. In tal modo, il caos precedente, che ha visto sfilare tutte le classi prima del loro convulso assemblaggio, viene ricomponendosi, e un ordine depressivo di novelli flagellanti stravolti da sensi di colpa si snoda attraverso una processione lamentosa, «in un bestiale affanno di pianto, in una mugolante ànsima di contrizione»¹⁶ rivolti alla platea per chiudere lo spettacolo e congedare gli spettatori.

Viene in mente allora il finale del secondo atto de *La Parisina*, dramma di cui Joyce si affretta ad acquistare il testo, e circolante nell'immaginario cosmopolita europeo dopo la prima alla Scala milanese il 15 dicembre del 1913. Ora, nella detta sequenza, da un lato si invoca la madre di Dio intonando litanie lauretane e dall'altro la protagonista si accoppia col figliastro Ugo D'Este in uno scatenato amplesso. Più indietro preme pure la memoria de *La figlia di Jorio* nel 1904. L'archetipo di partenza, però, risale sino a Ibsen che nel 1873 porta a termine un'opera storica, dittico monumentale, dimenticato negli allestimenti novecenteschi, *Keiser og Galilæer*, autentica *pièce a thèse* dedicata alla apostasia di Giuliano nella prima parte e a Giuliano imperatore nella seconda. Il lungo dramma, concepito più per un lettore che per uno spettatore almeno secondo i canoni del tempo, debutta in tedesco nel 1896 a Lipsia e viene tradotto e portato sulla scena italiana al Teatro Verdi a Milano nel 1902, ad opera di un attore che acquisterà risonanza nel cinema muto, Achille Vitti, interprete pure pirandelliano

15 Sugli scambi culturologici tra i due autori, cf. anche Gibellini 1995, 159-68, in particolare nella rilettura del pirandelliano *Informazioni sopra il mio involontario soggiorno sulla Terra* quale controcanto polemico e abbassamento rispetto alle dannunziane *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*.

16 «Sagra del Signore della Nave», in Pirandello 2004, 446.

(nel '13 con Lucio D'Ambra darà vita al Teatro per tutti a Roma; cf. Puppa 2010, 181-90). Si pensi ancora al finale del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, là dove Vitangelo dichiara enfaticamente di morire e di rinascere ogni giorno, divenendo natura. Indiretto omaggio, attraverso un lessico schellinghiano, al dannunziano *Meriggio* alcyoneo, edito nel 1903, alle sue ardenti accensioni, indubbio sotto-testo di questi slanci epifanici:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa, se un nome è in noi il concetto [...] non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. [...] Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo [...] muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricorsi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori. (Pirandello 1973, 901-2)

Ovviamente, il tutto si mescola a prestiti dalla tradizione primonovesca europea, basti citare l'avventura linguistica ed esistenziale al centro di *Ein Brief* di Hugo von Hofmannsthal del 1901, in cui analogamente anche l'oggetto più insignificante esige un atteggiamento immedesimativo e apologetico da parte dell'Io. Da parte sua la Spera ne *La nuova colonia*, «donnaccia da trivio dagli occhi loschi e disperati che le lampeggiano da un volto così imbellettato che sembra una maschera», mentre un manto scuro la fascia da cui però si scopre a «qualche passante notturno», non cela qualche ammicco alla Mila dannunziana.¹⁷ Tutto il ciclo del teatro dei miti si colloca per certi aspetti nel territorio antropologico da cui era sprigionata la tradizione etnica «meridionalistica e mediterranea»¹⁸ de *La figlia di Iorio*,¹⁹ ed è la mediazione della Attrice liturgica, Marta Abba quale fantasmatica reincarnazione giovanile di Eleonora Duse, a riposizionare tale nuovo collocamento. E non si dimentichino alcuni drammi monitorati su di lei, dalla modella in *Diana e la Tuda* del 1926, che rimanda a *La Gioconda* del 1899, alla metamorfica Donata di *Trovarsi* del 1932 che riutilizza tratti di *multanime* dal Tullio Hermil (De Michelis 1976, 220) dell'*Innocente* del 1892. Al punto che l'epifonema in *Quando si è qualcuno* del 1933 arieggia il d'Annunzio notturno,²⁰ ovvero la battuta finale che si scandisce nell'aria.

17 *La nuova colonia*, in Pirandello 1993, 779. Il mito debutta a Roma il 24 marzo del '28.

18 Gibellini 1995, 160. Riferendosi a questa fase finale della loro produzione, De Michelis si spinge persino a definirli «spiriti affini» (1976, 218).

19 Del resto, nel telegramma del 9 ottobre 1934 il poeta si lancia nell'apprezzamento del suo regista: «Sono certo che la nuova interpretazione per merito di Luigi Pirandello rivelerà forse per la prima volta la bellezza vera di quella dialogata canzone», cf. Andreoli 1996, 38.

20 De Michelis 1976, 215. Quasi un ritorno all'apprendistato poetico di *Mal giocondo* del 1889, che metabolizza, nonostante le ribadite avversioni, proprio suggestioni liriche dannunziane, cf. De Michelis 1976, 199-202.

Nel 1934, al tempo del Congresso Volta, Pirandello, nominatovi presidente per ricevere i contributi da parte della Corporazione dello spettacolo, deve inscenare il capolavoro dannunziano, quasi un atto dovuto di espiazione nel tentativo di cancellare i precedenti insulti (Milone 2017, 255). In cambio, i *Giganti della montagna*, che chiudono non solo la trilogia meta-teatrale ma anche il repertorio meta-mitico, dopo *La nuova colonia* del '28 e *Lazzaro* del '29, presentano una diseroicizzazione e una desublimazione dell'antico per costringerlo a fare i conti col contemporaneo. In tal senso, questo filone pirandelliano si colloca in mezzo tra la improvvisa accettazione del modello dannunziano (e i progetti monumentali del regime fascista) e il gesto blasfemo e corrosivo delle avanguardie.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (1996). «Alla scoperta di una biblioteca». *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*. Roma: Edizioni De Luca, 11-80.
- Angelini, Franca (1990). *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Venezia: Marsilio.
- Barbina, Alfredo (1998). *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Michelis, Eurialo (1976). «D'Annunzio e Pirandello». *Roma senza lupa. Nuovi studi su D'Annunzio*. Roma: Bonacci editore, 197-245.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Giudice, Gaspare (1963). *Luigi Pirandello*. Torino: UTET.
- Milone, Pietro (2017). *Pirandello Accademico d'Italia e il 'volontario esilio'. Fascismo, vinti, giganti*. Pesaro: Metauro.
- Onofri, Massimo (a cura di) (1993). *L. Pirandello. Verga e D'Annunzio*. Salerno: Roma.
- Pirandello, Luigi (1973). *Tutti i romanzi*, vol. 2. A cura di Giovanni Macchia, coll. di Mario Costanzo. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1993). *Maschere nude*, vol. 2. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1995). *Lettere a Marta Abba (1925-1936)*. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (2004) *Maschere nude*, vol. 3. A cura di Alessandro D'Amico, coll. di Alessandro Tinterri. Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (2006). *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello. Milano: Mondadori.
- Puppa, Paolo (2010). «Carnevale e Quaresima nel teatro dannunziano». Santoli, Carlo; De Capua, Silvana (a cura di), *Gabriele D'Annunzio, Léon*

- Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev*. Roma: Quaderni della Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, 181-90.
- Puppa, Paolo (2015). «Serafino Gubbio e le bestie». Puppa, Paolo, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Imola: Cue Press, 49-59.
- Vicentini, Claudio (1993). *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Zappulla Muscarà, Sarah (a cura di) (1980). *L. Pirandello. Carteggi inediti. Con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo*. Roma: Bulzoni Editore.

«Figlio di una turbina e di d'Annunzio»: Marinetti edipico?

Stefano Bragato
(Università Zürich, Schweiz)

Abstract From the 1900s to the 1930s Marinetti's attitude towards d'Annunzio gradually changed from blame to unconditional praise. The steps of this evolution and the reasons behind it emerge from an analysis of a number of Marinetti's texts dealing with d'Annunzio's life and works. In his early French writings (1903-1908) Marinetti had mixed feelings about d'Annunzio, whereas in his first Futurist manifestoes (1909-1915) he despised d'Annunzio as a prominent symbol of *passatismo*. This hostile attitude changed with the Great War and with the seizure of Fiume, as after these events Marinetti increasingly represented d'Annunzio as a Futurist man and writer. He traced heavy Futurist influences in the *Notturmo* (1922), and in a number of later writings (1937-1938) made frequent references to d'Annunzio's undoubtedly Futurist fibre. Through these declarations Marinetti aimed at seizing d'Annunzio's literary legacy, thus elevating the contemporary Futurist poets as his legitimate successors.

Sommario 1 Ostilità discendente. – 2 Gare di velocità. – 3 A lezione di pubblicità. – 4 Fiume. – 5 L'eredità futurista di d'Annunzio. – 6 D'Annunzio guarda Marinetti.


Keywords D'Annunzio. Marinetti. Futurism. Literary heritage. Self-promotion.

1 Ostilità discendente

Nel racconto autobiografico «Gli aeroplani a Brescia», pubblicato il 29 settembre 1909 su *Bohemia*, Franz Kafka descrive una delle tappe più affascinanti del suo viaggio per l'Italia settentrionale in compagnia di Max e Otto Brod (cf. 2013, 21-31). L'11 settembre di quell'anno, dopo difficili spostamenti e una pessima nottata in un hotel sudicio, i tre amici si trovano sul campo d'aviazione di Montichiari per assistere al primo show aereo italiano. Le star del giorno sono l'aviatore francese Louis Blériot, che poco più di un mese prima aveva sorvolato la Manica, l'americano Glenn Curtiss, «l'uomo più veloce sulla terra» e Mario Calderara, il primo pilota italiano con brevetto di volo. Oltre che sui cieli, Kafka si concentra sulle personalità che lo circondano sulla terraferma: nobildonne, giornalisti, uomini di cultura come Guglielmo Marconi, Giacomo Puccini, Arturo Toscanini e, sempre alla ricerca di una posa fotografica, Gabriele d'Annunzio, «piccolo e debole» (2013, 28). I tre amici sono però costretti a lasciare Montichiari

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2018/05/001

Submission 2018-03-07 | Acceptance 2018-05-25

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

prima della fine della manifestazione e non riescono così ad assistere a uno dei suoi principali eventi mondani: a competizione terminata, Curtiss omaggia d'Annunzio facendolo salire sul proprio aeroplano per un volo speciale (cf. Andreoli 2003, 199-208), le cui impressioni saranno descritte dal Vate il giorno successivo in un'intervista rilasciata a Luigi Barzini sul *Corriere della Sera* (Oliva 2002, 168-9). A terra, poco distante, assiste anche Filippo Tommaso Marinetti, già ben noto a tutto il pubblico di Montichiari grazie alla pubblicazione pochi mesi prima su *Le Figaro* del manifesto di fondazione del futurismo (20 febbraio). La sua presenza è però del tutto ignorata da Kafka, e sarà menzionata dalle cronache solo di sfuggita.

Ciò che accadde a d'Annunzio da una parte e a Marinetti dall'altra a Montichiari ben riflette l'intero rapporto che intercorse tra i due lungo tutta la loro carriera. Celebrato, fotografato, portato in volo d'Annunzio; confuso tra la folla, benché sempre nella sezione più rispettabile del pubblico, Marinetti. Il secondo si ritrovò continuamente all'ombra del primo: lo imitò all'inizio del proprio percorso artistico per poi staccarsene polemicamente col manifesto del futurismo, fino a riavvicinarvisi verso la fine della sua vita. Per lui, d'Annunzio rappresentava una sponda con cui confrontarsi di continuo, nell'arte così come nella vita. Se i vari Montale e Gozzano dovettero attraversare d'Annunzio, Marinetti si trovò davanti a un compito forse ancora più difficile: dovette fronteggiare d'Annunzio, gareggiare con lui, l'ultimo alfiere del passatismo, e perciò si trovò a dover alzare spesso la voce per farsi udire nel rumore di fondo dannunziano della cultura italiana d'inizio Novecento.

Eppure stupisce, allora, che a parte alcune frasi isolate Marinetti non si scagliò mai organicamente contro il rivale ma si tenne su generiche condanne di principio; sarebbe stato facile invece sparare a zero su di lui, come molti altri intellettuali del tempo. Le ragioni di questa reticenza derivano forse da un'ambivalenza irrisolta: Marinetti condannava lo scrittore, ma aveva una grande ammirazione per l'uomo. D'Annunzio incarnava infatti - e i futuristi dovettero ammetterlo in più di un'occasione - molte delle qualità dell'eroe futurista: coraggio, ottimismo, amore per la velocità e le macchine, insofferenza politica per lo *status quo*, amore per la vita. Azioni come il volo su Vienna o la Beffa di Buccari furono più futuriste di qualsiasi proclama di Marinetti, e la stessa presa di Fiume realizzò due dei punti principali proprio del programma politico futurista, ossia gli artisti al potere e un riconoscimento civile per i reduci della Grande Guerra. Ma soprattutto, d'Annunzio per primo aveva saputo perfezionare quella fusione tra arte e vita su cui si imperniava tutta la filosofia di Marinetti: nei propri taccuini lo definì come un «passatista noioso anacronistico quando scrive o parla ma futurista nella vita e ammirevole soldato italiano», un «grande italiano eroico e tenace vive da futurista e scrive da passatista»; e durante una cena fiumana si ritrovò addirittura a lodare «l'opera di Gabriele, opera che preparava nella sua continua esaltazione dell'eroismo

e dell'azione, la volitiva e artificiale ma meravigliosa vita d'azione eroica del poeta-esteta» (Marinetti 1987, 280, 360, 440).

Proprio questa distinzione tra uomo e poeta fu uno nei nodi irrisolti dell'atteggiamento di Marinetti verso d'Annunzio, un atteggiamento che non rimase immutato negli anni ma subì un'evoluzione, per così dire, di ostilità discendente. Dalle posizioni espressamente antidannunziane di *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (1908) e dai vari proclami contro di lui nei primi manifesti futuristi, Marinetti passò in pochi anni alla stima per il Comandante di Fiume e l'eroe di Vienna, fino a lanciarsi lungo tutto il Ventennio in un'operazione di vera e propria appropriazione della sua eredità letteraria e simbolica. Come si vedrà nelle prossime pagine, da incarnazione del passatismo nel giro di tre decenni d'Annunzio divenne, per Marinetti, un simbolo futurista.

2 Gare di velocità

Nel fronteggiare d'Annunzio, Marinetti si trovò quasi sempre in perdita, persino in quei settori che sulla carta gli dovevano essere più congeniali come la tecnologia, la macchina, il volo. Anche qui d'Annunzio arrivò sempre primo: volò con Curtiss a Montichiari nel settembre 1909, mentre il capo futurista dovette aspettare la Settimana Internazionale del volo dell'anno successivo, quando sorvolò Milano in compagnia del famoso aviatore franco-peruviano Juan Bielovucic (cf. Agnese 1990, 257-8; Schnapp 1994, 153-4) traendo così ispirazione per l'incipit del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (cf. Marinetti 2010, 46). Interamente in volo si svolge poi il secondo romanzo di Marinetti, *Le monoplane du Pape* (pubblicato in francese nel 1912 e due anni dopo in italiano), in cui l'autore immagina di rapire il Papa a bordo di un aereo e portarlo penzolini fino al confine austriaco per gettarvelo come una bomba; di aerei, tuttavia, si era già ampiamente parlato tre anni prima nel *Forse che sì forse che no*, dove oltretutto Paolo Tarsis sembra già un eroe futurista, appassionato di motori, velocità, volo e alle prese con una donna alquanto diversa dalle *femmes fatales* dei romanzi precedenti (cf. Oliva 2009, 10-11; Costa 2013, 72). Marinetti riconoscerà subito nel *Forse che sì* una «concezione assolutamente futurista» (Marinetti 2010, 236); due decenni dopo tuttavia, con un'operazione di pubblicità retroattiva un po' anacronistica, nel *Manifesto dell'aeropittura* (1929) e in *L'estetica futurista della macchina* (1931) Marinetti retrodatò la pubblicazione de *Le monoplane du Pape* al 1908 e al 1907, ovvero prima sia del *Forse che sì* sia della competizione di Montichiari, autoproclamandosi così come primo autore aereo della letteratura italiana: «L'Aeroplano del Papa [fu] la prima esaltazione lirica parolibera del volo e delle prospettive aeree della nostra penisola» (Marinetti 2010, 629; cf. Antonello 1999, 98).

Sia d'Annunzio sia Marinetti mitizzarono il volo, ma in due direzioni opposte. D'Annunzio lo collegò al mito classico nella storia dell'aviazione del secondo capitolo del *Forse che sì* («l'ordigno dedaleo», d'Annunzio 1989, 2: 565-8; cf. Oliva 2017), mentre attraverso il volo Marinetti fondò una nuova mitologia che si sostituiva a quella classica, come nel romanzo *Mafarka il futurista* (1909) che si conclude con la nascita del grande uccello meccanico Gazurmah. La nuova mitologia tecnologica di Marinetti tuttavia non si accompagnava a un'analoga conoscenza tecnica né a un effettivo progresso delle strutture del racconto, ma si risolveva in una semplice sostituzione di contenuti; spesso anzi Marinetti riscriveva, sottacendoli, miti precedenti, come quelli di Ulisse e di Prometeo (cf. Miretti 2005, 35-41; Barilli 1991, 147; Baldissoni 1986, 61-70). I primi esseri volanti del futurismo, d'altronde, non erano degli uomini ma ancora delle entità mitiche: «noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!» (Marinetti 2010, 8). Tra i due era in realtà d'Annunzio quello dotato di maggiore competenza tecnica dei sistemi di volo, anche perché il volo per lui era un'esperienza concreta oltre che un tema letterario. Il volo, la tecnologia, e in generale gli oggetti della modernità (motori, telefoni) sono nei fatti molto più presenti nel *Forse che sì* che nei manifesti di Marinetti, dove sono celebrati come miti atemporali più che come applicazioni quotidiane. E anche uscendo dalla letteratura, si può notare come la guerra di d'Annunzio, universalmente celebrata e spettacolarizzata, si svolse in larga parte nei cieli mentre quella di Marinetti, oscura e molto meno comoda, solo sulla terraferma, prima in bicicletta come volontario nel 1915 e poi a capo di una blindata nel 1918. Inoltre, anche gli 'incidenti letterari' dei due rivali furono di diverso spessore: un atterraggio di fortuna il primo (preludio al *Notturmo*), una sbandata fuori strada in automobile il secondo (riscritta nel manifesto di fondazione del futurismo). E proprio all'insegna del volo, infine, si svolse l'ultimo incontro tra i due, il 10 febbraio 1938, al Vittoriale. Invitato da d'Annunzio, Marinetti gli portò in dono un *Doppio comando bimotore Caproni* mentre il Vate lo omaggiò del gagliardetto col motto *Me ne frego* che campeggiava sul cofano della sua Fiat a Fiume. L'incontro fu riportato da diversi giornali dell'epoca (cf. Faverzani 2002, 89), e Marinetti non mancò, come si vedrà più avanti, di ricordarlo diffusamente, con chiari intenti pubblicitari.

3 A lezione di pubblicità

Marinetti era un maestro dell'autopromozione, e in questo fu uno dei migliori discepoli di d'Annunzio. Nelle sue molte cronache autobiografiche comunicò sempre un'immagine di sé gloriosa e trionfante, spesso anche alterando la realtà degli eventi come negli scritti relativi alla propria esperienza bellica (cf. Bragato 2015, 126-8). Ripubblicava inoltre di continuo

scritti già apparsi in precedenza con nuovi titoli, aggiungendovi semplicemente qualche riga di prefazione, così che i librai avessero sempre qualcosa di suo sui loro scaffali; e nel 1908 arrivò addirittura a passare dei soldi al direttore della rivista napoletana *In Galleria* Luigi Ramo perché sparasse a zero su di lui (cf. Agnese 1990, 58). D'altronde, Marinetti fu colui che all'inizio del Novecento ripensò radicalmente il rapporto tra il letterato e il pubblico, da una parte reinventando il genere del manifesto (cf. Somigli 2003, 20-7), dall'altra cercando il conflitto con il lettore, come durante le serate futuriste degli anni '10, programmate all'insegna della «voluttà di essere fischiati» (cf. Marinetti 2010, 310-3). Per farsi pubblicità, Marinetti non esitò neanche a usare lo stesso d'Annunzio. Il primo numero di *Poesia*, la rivista milanese da lui diretta negli anni prefuturisti (1905-1909), si apriva proprio con l'anteprima di un brano dal «Prologo» de *La Nave* (d'Annunzio 2013, 217-21), che sarebbe stata rappresentata per la prima volta solo tre anni dopo.¹

Eppure, proprio la spudorata autopromozione era uno dei primi terreni su cui Marinetti criticava d'Annunzio proprio in quegli anni. Aveva cominciato nel 1903 col pamphlet *D'Annunzio intime* (tradotto in italiano tre anni dopo), poi confluito nel volume del 1908 *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*. Quest'ultimo è un ironico ed elegante attacco a d'Annunzio, rimasto ormai unico Vate nazionale dopo la morte dei due 'dei' Verdi e Carducci, ai cui funerali pubblici è dedicata la prima parte del volume; d'Annunzio non tardò a occuparne il podio, eliminando di prepotenza il suo concorrente Giovanni Pascoli. La seconda parte, che corrisponde appunto al precedente *D'Annunzio intime*, presenta invece un ritratto dell'uomo e del poeta, tra aneddoti, curiosità, giudizi sulle sue opere. La caratteristica di d'Annunzio che maggiormente suscita l'ironia di Marinetti è proprio il talento per l'autopromozione sfacciata; nella sezione dedicata al funerale di Carducci si legge ad esempio:

Ci si chiede dove sia Gabriele d'Annunzio. Uno studente risponde ironicamente che si è fatto sostituire da un ramo di pino d'Italia, con un nastrino appeso che reca queste parole: «Ho raccolto proprio io questo ramo verde su una collina in fiore presso il monte Gabberi che ho descritto nel mio omaggio poetico a Giosuè Carducci, nel penultimo canto del mio poema *Laus Vitae*». Perché Gabriele non ha aggiunto: «*Treves editore, prezzo 4 franchi*»? Sarebbe stato completo. (Altamura 2009, 68)

¹ L'autografo dell'estratto inviato da d'Annunzio alla redazione di *Poesia* è custodito nel fondo Marinetti del Getty Research Institute di Los Angeles e presenta minime varianti rispetto all'edizione finale. Cc. 12 scritte solo sul recto a penna nera (tranne il titolo *La Nave*, a penna rossa, c. 1), 260 × 220 mm, num. araba nell'ang. sup. dx, filigrana «per non dormire». Fondo Papers of F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti, 1902-1965 (bulk 1920-1939), Getty Research Institute, Research Library, Accession no. 920092, scatola 14, cartella 11.

L'ironia prosegue nella seconda parte del volume, dove nel capitolo *Au Pays de d'Annunzio* in occasione di un comizio elettorale di d'Annunzio a Pescara nel 1897 Marinetti finge di credere alla leggenda per cui egli sarebbe nato per mare quarantasei anni prima, come aveva scritto nel 1884 sulla *Revue de Paris*; e nella sezione «D'Annunzio, son âge et son chien» a un giornalista che gli chiede quale sia l'età effettiva del Vate Marinetti risponde che «è pressappoco impossibile fissare l'età di un dio!», e che «essendo stato con troppa violenza afferrato pei capelli, dalla gloria, Gabriele d'Annunzio rimase calvo fin dai suoi più giovani anni; e ciò svia, naturalmente, tutte le ricerche» (Marinetti 1906, 19). Tuttavia, proprio la noncuranza con cui d'Annunzio si dedicava all'autopromozione e il modo distaccato e tranquillo con cui affrontava critiche, attacchi e fischi era uno degli elementi di maggior fascino per Marinetti. «Il prestigioso seduttore, l'ineffabile discendente di Casanova e di Cagliostro» suscitava in lui un misto di disapprovazione, ammirazione e invidia. In lui scorgeva una «strategia diplomatica», un «estro» e una «furbizia» straordinari, da cui imparò moltissimo (1906, 2-4).

Nonostante la generale avversità nei confronti di d'Annunzio, *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste* restituisce tuttavia un giudizio articolato sull'uomo e sull'opera. In diversi passi Marinetti esprime un sincero apprezzamento per le sue qualità letterarie, in particolare sulla sua spinta al rinnovamento della letteratura italiana, come nelle righe seguenti:

Nel teatro non meno che nel romanzo, [d'Annunzio è] uno dei maggiori artisti italiani d'oggi [...] capace di rinnovare il teatro italiano ispirandosi alle linee grandiose e imponenti della tragedia greca e popolare. (Marinetti 1983, 434; trad. dell'Autore)

La stima per lo scrittore si accompagna tuttavia al rimprovero per l'uomo, troppo «libresco», «letterato bizantino», «cesellatore di sogni preziosi» (Marinetti 1906, 4), talmente immerso nel proprio mondo fatto di belle frasi e di carte di Fabriano da credere sinceramente che la parola letteraria possa tradursi in azione politica, condizionare le masse, avere un impatto concreto sulla vita quotidiana collettiva:

Egli giungeva, ahimè! ad un colossale errore: credeva di dare alla sua letteratura una portata politica, mentre alla sua vita dava soltanto una portata letteraria! [...] alla vigilia della prima rappresentazione della *Gloria*, Gabriele d'Annunzio dichiarò con un orgoglio e un'ingenuità stupefacenti: «Domani, si faranno le barricate!» Che sbaglio attribuire una simile influenza al suo dramma! [...]. Sempre e dappertutto Gabriele sogna di sconvolgere il mondo con una frase. Attribuisce al libro e al poema un'influenza diretta sulle folle. Ahimè! le folle vivono in un'ignoranza perfetta dei poeti [...]. La sua forza è antipratica, perché si muove nel sogno e nella bellezza, cose di cui i popoli e i parlamenti s'infischiano. (1906, 28-9)

Una critica simile percorre sotterraneamente anche la raccolta poetica *La ville charnelle*, sempre del 1908, dedicata a una colossale città dove si compenetrano eros, velocità e lussuria (sarà tradotto in italiano solo nel 1921 col titolo *Lussuria velocità*). Ne *La ville charnelle* Marinetti si oppone a d'Annunzio attraverso una ricerca continua del lato materiale della realtà, opposta al culto simbolista dell'Ideale e dello spirito. La dannunziana spiritualizzazione della carne è ribaltata in una materializzazione dell'ideale che si attua attraverso la velocità, il movimento, il cambiamento, in una lotta costante al panteismo e alla staticità. Il dilemma decadente del rapporto tra materia e spirito è quindi risolto nella velocità, che fonde natura e modernità e sottende così una realizzazione antidealista, antidannunziana e antipassatista (cf. Cescutti 2009, 439-42).

Prima dell'inizio dell'avventura futurista, insomma, il giudizio di Marinetti su d'Annunzio appare specularmente opposto rispetto a quello degli anni successivi: stima lo scrittore, al quale riconosce capacità di rinnovamento artistico, ma condanna l'uomo e il suo atteggiamento troppo letterario verso la vita. Con il 1909, tuttavia, scatta qualcosa: il d'Annunzio scrittore diventa d'improvviso uno dei bersagli privilegiati del neonato futurismo, mentre cresce la considerazione per l'uomo. Uno dopo l'altro, i primi manifesti futuristi sono un attacco senza tregua al Vate. Nella prefazione alla raccolta *I poeti futuristi* del 1912 Marinetti dichiara che grazie al futurismo «l'Italia erotomane e rigattiera di D'Annunzio, tutto il passatismo italiano, insomma, è definitivamente morto e sepolto» (1912, 10). Il manifesto tecnico *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1913) si scaglia contro «la concezione del libro di versi passatista e dannunziana» (2010, 77). In Francia, Apollinaire nel manifesto *L'antitradition futuriste* (1913) inserisce d'Annunzio tra gli artisti a cui distribuire «merde». E in *Guerra sola igiene del mondo* (1915) Marinetti sferra l'attacco più potente al rivale, nel capitolo «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti, ultimi amanti della luna»:

Per troppo tempo l'Italia ha subito l'influenza estenuante di Gabriele D'Annunzio, fratello minore dei grandi simbolisti francesi, nostalgico come questi e come questi chino sul corpo ignudo della donna.

Bisogna ad ogni costo combattere Gabriele D'Annunzio, perché egli ha raffinato, con tutto il suo ingegno, i quattro veleni intellettuali che noi vogliamo assolutamente abolire: 1° la poesia morbosa e nostalgica della distanza e del ricordo; 2° il sentimentalismo romantico grondante di chiaro di luna, che si eleva verso la Donna-Bellezza ideale e fatale; 3° l'ossessione della lussuria, col triangolo dell'adulterio, il pepe dell'incesto e il condimento del peccato cristiano; 4° la passione professorale del passato e la mania delle antichità e delle collezioni. (2010, 304)

Marinetti passerà tutta la vita a combattere la *femme fatale* dannunziana. È lei la donna da disprezzare nel nono punto del manifesto di fondazione del futurismo, ed è lei la responsabile dell'annullamento dell'uomo nell'amore, nel sentimentalismo e nei rimugini interiori. La donna dannunziana impedisce all'uomo di realizzare la sua piena umanità, poiché assorbe tempo ed energie che dovrebbero essere impiegate per il miglioramento di sé e il raggiungimento dello stato ontologico pseudo-nietzschiano di «uomo moltiplicato». Per l'uomo moltiplicato (così come per la donna futurista, indipendente ed emancipata) l'amore diviene così un'incombenza pratica, materiale, ridotta alla sua esclusiva componente sessuale-meccanica, al nudo «coito il quale ha per scopo il futurismo della specie» (2010, 293). Ancor più che l'Ippolita del *Trionfo della morte*, la donna dannunziana è per l'uomo futurista una nemica, una minaccia costante alla propria virilità: o la si rende inoffensiva, o la si sostituisce con qualcosa di meno pericoloso e più fedele come la macchina (cf. Sartini Blum 1996, 41-54).

Se i futuristi condannarono il d'Annunzio scrittore nei manifesti, non poterono tuttavia fare altrettanto con l'uomo. Le sue azioni erano autenticamente futuriste, a volte più futuriste di quelle di Marinetti che non poteva far altro che applaudire, sebbene con qualche malcelato fastidio. Nella prefazione a *I poeti futuristi* (1912), ad esempio, si affrettò subito a tacciarlo di plagio:

Noi Futuristi incitiamo da due anni la gioventù italiana a liberarsi dal culto del passato, dalla tirannide dei professori e dall'atmosfera mefitica delle biblioteche e dei musei. Ed eccoci plagiati una volta ancora da Gabriele D'Annunzio, meraviglioso artefice passatista, saturo di antichità, fiore di carta sbocciato fuor dalla polvere delle biblioteche. Agli studenti di Bologna, che gli avevano offerta la cattedra di Pascoli, Gabriele D'Annunzio rispondeva augurando che si liberassero presto dalla scuola, e faceva così la più luminosa professione di fede futurista. (1912, 36)

È innegabile che in alcune occasioni d'Annunzio si dimostrò nei fatti più futurista di Marinetti, come nelle lotte interventiste del 1915, quando mentre il primo sollevava le piazze d'Italia il secondo era a letto per riprendersi da un'operazione di ernia inguinale. Come è stato recentemente dimostrato da Selena Daly, inoltre, fino al settembre 1914 Marinetti fu piuttosto cauto nel pronunciarsi a favore dell'entrata in guerra dell'Italia, preferendo un atteggiamento alquanto attendista (2016, 13-18). Proprio la stima per il d'Annunzio uomo, tuttavia, fu il primo terreno di avvicinamento tra le due parti, soprattutto durante la guerra; un avvicinamento che portò poi, come si vedrà, verso quell'appropriazione simbolica della figura del Vate da parte del futurismo che avrà il suo culmine due decenni dopo, e che ebbe una tappa fondamentale nell'impresa di Fiume.

4 Fiume

La presa di Fiume fu salutata da Marinetti e soci come un atto assolutamente futurista che realizzava contemporaneamente due punti del programma politico del movimento: gli artisti al potere, e un riconoscimento politico e sociale per i reduci. Appena letta la notizia sui giornali (il 13 settembre 1919 era a Roma) Marinetti partì per Fiume, dove arrivò dopo un viaggio travagliato in cui gli si ruppe il motore dell'automobile e fu costretto a proseguire prima a piedi e poi su una barca di fortuna (cf. Marinetti 1987, 431-2). A Fiume si immerse nel clima rivoluzionario della città, tra un banchetto e l'altro. Incontrò spesso d'Annunzio, ma i suoi tentativi di condizionarne la condotta politica caddero nel vuoto (cf. Ialongo 2015, 91-3). Come Marinetti stesso osserva nei suoi taccuini, i due erano troppo distanti: per lui d'Annunzio era alla fin fine un monarchico convinto («in piazza ritratto luminoso di d'Annunzio al secondo piano. Sotto i ritratti del re e della regina», 1987, 433), mentre una delle pregiudiziali del movimento futurista era proprio la repubblica. Le idee monarchiche lo avvicinavano inoltre pericolosamente alla reazione, soprattutto perché fomentate da ufficiali - in primis il capo di stato maggiore Reina e il capo di gabinetto Giuriati - che agli occhi di Marinetti apparivano come poco meno di spie o traditori (cf. 1987, 437). Ma soprattutto, per Marinetti d'Annunzio restava troppo innamorato di sé e del suo gesto, tanto da non avere una lucida coscienza della situazione e da non accorgersi davvero della portata rivoluzionaria della sua impresa:

[Impressione] pessima che mi ha fatto D'Annunzio che sorrideva con smorfie da puttana cretina dei saluti dei soldati: «*Tutti mi riconoscevano e mi salutavano!*» Strana miscela di eroismo e di genialità e di meschine vanità pederastiche in questo uomo superiore forte tenace patriota misticamente disinteressato e anche vanitoso fino a rovinare forse l'Italia per l'orgoglio di essere o parere il capo della rivoluzione. (Marinetti 1994, 34; enfasi nell'originale)

Marinetti condanna ancora una volta il d'Annunzio esteta, innamorato di sé e della sua arte, l'artista che crede di risolvere situazioni politiche complesse con un giro di frase. Ciononostante, non riesce a esimersi dall'ammirare l'uomo d'azione che è riuscito dove lui ha fallito. Pochi anni dopo (non se ne conosce la data, ma di sicuro dopo la marcia di Roma), Marinetti rievocò l'esperienza fiumana nel parolibero *Poema di Fiume*, dove per d'Annunzio si trovano solo parole di stima (cf. Ceccagnoli 2010).

Nonostante le divergenze, tra d'Annunzio e Marinetti a Fiume ci furono comunque diversi contatti programmatici, come emerge dai confronti tra la *Carta del Carnaro* e il pamphlet marinettiano *Al di là del comunismo*. Marinetti lo pubblicò il 15 agosto 1920 su *La Testa di Ferro* dell'ami-

co Mario Carli, anticipando di qualche giorno la carta fiumana. Diversi i punti in comune, tra cui una parziale abolizione della proprietà privata, la creazione di un esercito permanente di professionisti, una concezione del lavoro (di chiara derivazione marxista) come liberazione dalla necessità e perseguimento delle proprie potenzialità, l'istituzione di bande musicali cittadine permanenti e il ruolo principe della musica nella vita civile (cf. Salaris 2002, 84-7). L'ultimo punto in particolare suscitò il risentimento di Marinetti, che ancora una volta si considerò plagiato: «questo concetto è stato da me esposto 15 giorni fa nel mio manifesto *Al di là del comunismo*. Dieci giorni prima dello statuto di Fiume di D'Annunzio il quale accademizza e banalizza lo stesso concetto» (1987, 493). Marinetti non aveva forse tutti i torti, se è vero che la *Carta del Carnaro* fu sì redatta il 18 marzo 1920 da Alceste De Ambris, ma nei mesi successivi (e in agosto soprattutto) d'Annunzio ebbe tutto il tempo di intervenire aggiungendo alcuni punti (cf. Salaris 2002, 88).

In breve tempo ci si rese conto, insomma, che a Fiume non c'era spazio per entrambi. Il 30 settembre, due sole settimane dopo il suo arrivo, Marinetti decise, forse implicitamente invitato da d'Annunzio, di lasciare la città. Ciononostante, si premurò subito di ribadire pubblicamente la sua vicinanza al Comandante in una lettera del 18 ottobre al *Giornale d'Italia*, dove rispose con toni di fuoco a voci che circolavano su un loro dissenso (cf. Marinetti 2010, 607; Alatri 1983, 433). Marinetti fu in generale molto accorto in questi anni nel rappresentare il loro rapporto come amichevole e di stima reciproca, come ad esempio nel capitolo «Il discorso di Montecitorio» di *Futurismo e fascismo* (1924) dove è riportato un telegramma di apprezzamento inviatogli da d'Annunzio dopo una sua protesta contro Nitti alla Camera (2010, 530-1).

Dopo Fiume, Marinetti non prese mai la benché minima posizione contro d'Annunzio. Al contrario, cominciò a promuoverne un'immagine vicina al futurismo, attraverso una piccola ma decisiva correzione rispetto ai pronunciamenti degli anni precedenti. Dopo Fiume, infatti, l'etichetta di futurista non è applicata solo alle imprese del d'Annunzio uomo, ma anche allo scrittore. Il primo passo in questa direzione si trova nella prefazione al romanzo *Gli Indomabili* del 1922 (cf. 2010, 925-7), dove Marinetti raccoglie le opinioni di alcuni critici (perlopiù futuristi) che avevano riconosciuto nel *Notturmo* una derivazione diretta dal paroliberismo futurista. Il primo critico citato è il musicista Francesco Balilla Pratella, che aveva scritto di tale convergenza in un articolo sul *Popolo d'Italia* confrontando una sezione della *Seconda offerta*, «vòlti vòlti vòlti, [...] come la sabbia calda attraverso il pugno» (d'Annunzio 2005, 1: 220-3) con un brano di *Zang Tumb Tumb* («vampe vampe vampe ribalta dei forti», Marinetti 2010, 775). Quella stessa sezione era tra l'altro stata declamata in teatro da Marinetti quell'anno senza dichiarare la fonte, e solo dopo i fischi del pubblico egli aveva rivelato, soddisfatto: «avete fischiato Gabriele d'Annunzio. Queste

sono autentiche parole in libertà, ma si trovano da p. 124 a p. 131 del *Notturmo*» (Vaccari 1959, 339). A Pratella si era aggiunto poi Giuseppe Lipparini, già collaboratore di *Poesia*, il quale nell'articolo «Il 'Notturmo' e lo stile» apparso sul *Resto del Carlino* il 12 gennaio 1922 aveva aggiunto altri esempi di contatti tra il *Notturmo* e le parole in libertà. E alla fine della prefazione Marinetti assegna all'amico Paolo Buzzi, tra i primi poeti futuristi, la formulazione definitiva della patina futurista del *Notturmo*:

Di queste zone di parole in libertà, il volume, a suo onore, è pieno. È una verità che non c'è neppur bisogno di gridare troppo alta. Lo dice ormai tutta Italia, e – si capisce – tutto il mondo dove il futurismo *nostro*, di noi, post e antidannunziani è quello che è: non da oggi, naturalmente. (2010, 297)

Secondo Buzzi e Marinetti l'influenza del futurismo sul *Notturmo* sancirebbe insomma il superamento del dannunzianesimo nella cultura italiana, tanto che d'Annunzio stesso, sempre fedele al suo motto «o rinnovarsi o morire», si era trovato a dover seguire Marinetti per restare al passo coi tempi. Sembra quasi di risentire, formulata con altre parole, la contemporanea affermazione di Emilio Cecchi sull'abilità dannunziana di trasformarsi continuamente: «[era] tornato il gatto. Ed era giusto che fosse tornato di notte, a passi di velluto» (Martignoni 1987, 63-4). L'anno successivo, addirittura, il futurista napoletano Francesco Cangiullo organizzò infine al Teatro Margherita di Bari una conferenza «sul Futurismo in generale, dalle parole in libertà di Marinetti a quelle di d'Annunzio» (Appella 1998, 3). In realtà l'influenza del parolibero sul d'Annunzio notturno fu piuttosto esile, limitata al consolidamento della sintassi nominale e di una certa accelerazione verbale, poiché le strutture più profonde e distintive della poesia marinettiana, come l'uniformazione dei verbi all'infinito, l'uso «semaforico» degli aggettivi, le onomatopee, la costruzione di sequenze analogiche, ecc. sono del tutto assenti. È proprio nel passo del *Notturmo* «vòlti vòlti vòlti» si può intravedere, come ha sostenuto Maria Giulia Balducci, un'autocitazione dal *Fuoco* mediata attraverso il parolibero piuttosto che una discendenza diretta da questo (cf. 1994, 39).

5 L'eredità futurista di d'Annunzio

Le letture futuriste del *Notturmo* del 1922 diedero quindi il via a un graduale processo di appropriazione della figura di d'Annunzio da parte del movimento di Marinetti, che avrà il suo culmine alla fine degli anni '30 in un ciclo di conferenze e in alcune pubblicazioni.

Tra il 1937 e il 1938 Marinetti tenne in Italia (Napoli, Asti, Adria, Ancona, Bologna, Firenze, Taranto) e in Egitto (Alessandria, il Cairo) alcuni

discorsi pubblici sui rapporti tra d'Annunzio e il futurismo (cf. D'Ambrosio 1999, 130). I discorsi, che si chiudevano sempre con la solita ripetizione della discendenza futurista del *Notturmo*, erano tesi a dimostrare che già le precedenti opere di d'Annunzio possedevano tratti specificamente futuristi: ambizione (in *Più che l'amore*), amore-lussuria (*Il Piacere*), passato-destino (*Trionfo della morte*), italianità (*La città morta*), interventismo (*Odi navali*). Ma soprattutto, in queste conferenze Marinetti comunicava agli spettatori, sottobanco, che la grandezza presente e futura di d'Annunzio era dovuta in gran parte proprio ai suoi contatti con l'estetica futurista, la quale gli aveva permesso di rinnovarsi e che lo avrebbe portato negli anni a venire a scrivere opere sempre migliori: «egli ci darà opere importanti, opere che sono preannunziate dai suoi fuggitivi, rapidi contatti con noi futuristi e col Futurismo» (D'Ambrosio 1999, 149).

Il 3 marzo 1938, due giorni dopo la morte di d'Annunzio, Marinetti pubblicò sul mensile del sindacato *Autori e Scrittori* di cui era direttore un «Saluto del Sindacato fascista Autori Scrittori e degli Aeropoeti futuristi a Gabriele d'Annunzio», sostanzialmente un resoconto del loro incontro al Vittoriale del precedente 10 febbraio. Il testo era in realtà già uscito pochi giorni prima, il 28 febbraio, su *Illustrazione italiana* col titolo «Incontro di due grandi poesie».² Il testo è pervaso da un'atmosfera di cordialità e stima reciproca: i due sono come vecchi amici che si ritrovano dopo anni per scambiarsi regali e promettersi a vicenda di non cedere alla vecchiaia. Due elementi sono alquanto significativi a proposito di questa ripubblicazione. Il primo è che il primo pronunciamento pubblico di Marinetti dopo la morte di d'Annunzio non fu un elogio dell'uomo o della sua poesia bensì un testo dove i due dialogano da pari protagonisti. Il secondo emerge invece dal fondo Marinetti della Beinecke Library della Yale University, dove è conservato un ritaglio dell'articolo in cui il titolo è cassato a matita e sostituito con «Testamento letterario di G. d'Annunzio»:³ benché non si abbiano notizie di una successiva ripubblicazione con questo titolo, è evidente che con questa sostituzione Marinetti mirava ad autoproclamarsi tutore e depositario dell'eredità letteraria di d'Annunzio, il cui «testamento» sarebbe simboleggiato proprio dal loro incontro.

Questa appropriazione dell'eredità di d'Annunzio informerà poi due scritti marinettiani successivi a lui espressamente dedicati. Il primo è una nota dettata all'agenzia ALA il 1° aprile 1938, intitolata «La vita e l'opera di Gabriele d'Annunzio sintetizzata da S.E. Marinetti», dove è tracciato un elogio totale della figura del Vate, capace di eccellere in ogni ambito

2 L'incontro è ricordato anche nello scritto autobiografico *La grande Milano tradizionale e futurista*, pubblicato postumo (Marinetti 1969, 190).

3 Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, scatola 37, cartella 1647.

della vita e dello spirito italiani.⁴ Il breve testo è costruito sul ripetersi di una formula interrogativa, che inizia con «come sostituire...» e prosegue enumerando vari tratti della vita e dell'opera d'Annunzio: «come sostituire l'italiano capace di sommare nella sua vita e nella sua opera queste diverse e contrastanti poesie», «come sostituire il poeta soldato e rivoluzionario che seppe sprovvincializzare la letteratura italiana», ecc. La risposta all'interrogazione è implicitamente affidata all'ultimo paragrafo della nota, che si rifà sempre all'incontro del 10 febbraio e che designa come suoi eredi e continuatori i futuristi italiani:

Forse prevedendo l'irreparabile gli aeropoeti futuristi [...] offrirono davanti a me a Gabriele d'Annunzio una leva di comando d'un trimotore Caproni simbolo dell'estetica della macchina e delle grandi velocità terrestri marine aeree che d'ora in avanti nutriranno la poesia italiana. (Marinetti 1938)

D'Annunzio s'en va, les futuristes restent, sembra dire Marinetti: il dio nazionale da sostituire ora è lui. Diversamente dagli altri testi, inoltre, il dono a d'Annunzio qui non è da parte di Marinetti bensì da parte degli aeropoeti futuristi, di cui Marinetti diviene così una sorta di garante posizionato allo stesso livello del Vate.

Se finora d'Annunzio aveva prima percorso il futurismo e poi vi si era ispirato, nell'ultimo testo dedicatogli il matrimonio tra i due è concluso. Un anno e mezzo dopo la sua morte, nel novembre 1939, *Autori e Scrittori* pubblica il «Poema della vita e della poesia di Gabriele d'Annunzio combattente», trascrizione di un discorso pronunciato da Marinetti a Pescara in occasione del Premio D'Annunzio vinto quell'anno da Salvator Gotta (Marinetti 1939, 1-4). Dopo un'iniziale sezione dedicata alle battaglie sociali futuriste del 1919 (fondazione dei fasci, incendio della sede dell'*Avanti*, ecc.), Marinetti tocca ancora vari punti della vita e dell'opera di d'Annunzio (dalla sua provenienza abruzzese alla Roma cantata nel *Piacere*, fino alle comuni lotte interventiste e all'amore per la Patria), e ricorda la loro fratellanza citando sia il solito incontro del 10 febbraio 1938 sia (in apertura, in posizione di rilievo) la visita che il Vate gli fece il 4 giugno 1917 nell'ospedale da campo di Udine, con in mano due mazzi di fiori, «uno per lei Marinetti rosso tutto rosso come il suo ingegno, l'altro tutto bianco come il suo aeroplano» (Marinetti 1987, 111; significativamente, in tutti i taccuini di d'Annunzio non c'è invece traccia di Marinetti). Verso la fine del «Poema», partendo dalla presa di Fiume e dal motto (assolutamente «futurista») «me ne frego», Marinetti comincia poi ad avvicinare grada-

4 Una copia è conservata nel fondo Marinetti della Beinecke Library, scatola 39, cartella 1687.

tamente d'Annunzio al futurismo fino a fonderli insieme in un'atmosfera collocata oltre lo spazio e il tempo:

Amorosa fusione di Gabriele d'Annunzio col Futurismo e le parole in libertà le quali devote al Genio e all'Arte soccorrono il Poeta scosso fino alla cecità dall'idrovolante snelle e rapide come le ancelle di Francesca da Rimini eccole tutte intorno a consolarlo e fasciarlo con un morbido Futuro ricamato di pensieri e sentimenti fuori tempo spazio. (1939, 4)

Nel 1939 Marinetti quindi non solo ribalta le affermazioni di trent'anni prima, quando d'Annunzio era considerato il nemico da «combattere ad ogni costo», ma arriva ad appropriarsi della sua eredità intellettuale, prima rendendolo precursore del proprio movimento e poi integrandovelo. La sua apoteosi è totale, e riguarda sia lo scrittore sia l'uomo. Negli scritti francesi Marinetti stimava il primo e ironizzava sul secondo, in quelli futuristi condannava il primo e apprezzava il secondo: dopo il *Notturmo*, ogni riserva è invece sciolta e d'Annunzio diviene, anche lui, un autentico futurista che passa il testimone agli aeropoeti.

6 D'Annunzio guarda Marinetti

Nonostante i vari appellativi di «cretino fosforescente», «cretino con lampi d'imbellicità» (d'Annunzio a Marinetti), «Montecarlo di tutte le letterature», «Cagliostro» (Marinetti a d'Annunzio), i due si rispettarono sempre sinceramente. L'attenzione di d'Annunzio per il padre del futurismo fu pressoché immediata, se è vero che recepì alcune sue idee nel *Forse che sì forse che no* (cf. Salaris 2009, 17), e anche la sua stima per Marinetti fu precoce, come scrisse Tom Antogini:

Nelle epoche lontane in cui il padre, oggi nonno, del Futurismo, passava in Italia per un semplice mattacchione divertente e le sue serate futuriste erano pretesto a dimostrazioni, baccani, lancio di patate e di torsi di cavolo, D'Annunzio considerò sempre Filippo Tommaso Marinetti come un uomo di alto ingegno e come una personalità spiccata, in mezzo all'universale grigiore delle lettere italiane. (Bertozzi 2002, 135)

E diversi anni più tardi nel *Libro segreto* d'Annunzio riconobbe esplicitamente l'apporto di Marinetti nel rinnovamento della letteratura italiana, correggendo il giudizio di netto rifiuto che aveva dato a proposito del paroliberoismo più di due decenni prima (cf. Andreoli 2000, 498):

Sembra che per la rappresentazione dell'uomo interiore e delle forze invisibili un'arte della parola debba ancora essere creata su l'abolizione

totale della consuetudine letteraria. Comprendo come taluno artista abbia cominciato col sovvertire le leggi grammaticali e specie quelle del costrutto, che impongono alle parole una dipendenza conseguenza e convenienza fittizie. (d'Annunzio 2005, 1: 1786)

Senza d'Annunzio, Marinetti probabilmente non sarebbe esistito: il capo del futurismo riconobbe sempre il rivale come uno dei suoi padri letterari, accanto ai «maestri simbolisti» da rinnegare, tanto da definirsi addirittura «figlio di una turbina e di d'Annunzio» (Agnese 1990, 51). Il suo iniziale atteggiamento contro il Vate ha forse un sapore quasi edipico: ed effettivamente Marinetti fu in grado, sebbene con rallentamenti e difficoltà, di raccogliergli il testimone (Barilli 1991, 133) e andare oltre la sua eredità letteraria. E senza Marinetti, forse, il d'Annunzio notturno sarebbe davvero stato un poco diverso. In ogni caso, questi due scrittori condizionarono gran parte della scena letteraria nazionale per quasi mezzo secolo, in un periodo in cui si creava l'Italia contemporanea. Claudia Salaris li definì «l'erma bifronte della modernità» (2009, 11); e proprio così, come un busto con due facce opposte, furono rappresentati anni dopo da Luigi Ontani nella ceramica *D'Annunziazione di Marinetti*, al Vittoriale dal 2010.

Bibliografia

- Agnese, Gino (1990). *Marinetti: una vita esplosiva*. Milano: Camunia.
- Alatri, Paolo (1983). *Gabriele D'Annunzio*. Torino: UTET.
- Altamura. (2009). «Riflessioni stravaganti sul primo Marinetti e d'Annunzio». *L'Arengo i Quaderni*, 4, 61-72.
- Andreoli, Annamaria (2000). *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (2003). «D'Annunzio e Marinetti di fronte alla 'modernità'». Fontanella, Elena; Caprara, Giovanni; Andreoli, Annamaria (a cura di), *Volare! Futurismo, aviomania, tecnica e cultura italiana del volo, 1903-1940*. Roma: De Luca, 199-208.
- Antonello, Pierpaolo (1999). «On an Airfield in Montichiari, Near Brescia. Staging Rivalry Through Technology: Marinetti and D'Annunzio». *Stanford Humanities Review*, 7(1), 88-100.
- Apollinaire, Guillaume (1913). *L'antitradition futuriste. Manifeste-synthèse*. Milano: Taveggia.
- Appella, Giuseppe (a cura di) (1998). *Gli anni del futurismo in Puglia 1909-1944: verso le avanguardie*. Bari: Mario Adda.
- Baldissone, Giusi (1986). *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Mursia.
- Balducci, Maria Giulia (1994). «Per un'indagine sui rapporti tra la prosa dannunziana e quella futurista». *D'Annunzio e le avanguardie: XVII*

- Convegno internazionale* (Francavilla al Mare, 6-7 maggio 1994). Pescara: Ediards, 33-48.
- Barilli, Renato (1991). «D'Annunzio e Marinetti: un 'cambio della staffetta'». Carini, Carlo; Piero Melograni, Piero (a cura di), *L'Italia contemporanea*, vol. 2. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 133-49.
- Bertozzi, Gabriele Aldo (2002). «D'Annunzio e Marinetti: *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*». *Studi medievali e moderni*, 1, 133-41.
- Bragato, Stefano (2015). «F.T. Marinetti's Construction of WWI Narratives (1915)». *Annali d'Italianistica*, 33, 115-30.
- Ceccagnoli, Patrizio (2010). «'Il Poema di Fiume'. Un inedito marinettiano (edizione critica)». *L'ellisse*, 5, 209-39.
- Cescutti, Tatiana (2009). «La Ville Charnelle (1908) di F.T. Marinetti o le modalità di attraversamento della poesia di d'annunzio». *Rassegna della Letteratura Italiana*, 113(2), 431-47.
- Costa, Simona. 2013. «Due iconoclasti conservatori: Marinetti e d'Annunzio». Poli, Diego; Melosi, Laura (a cura di), *I linguaggi del futurismo*. Macerata: EUM, 71-84.
- Daly, Selena (2016). *Italian Futurism and the First World War*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- D'Ambrosio, Matteo (1999). *Le «Commemorazioni in avanti» di F.T. Marinetti: futurismo e critica letteraria*. Napoli: Liguori.
- D'Annunzio, Gabriele (1989). *Prose di romanzi*, vol. 2. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005). *Prose di ricerca*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2013). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 2. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Faverzani, Luciano (2002). «Un omaggio futurista». *Quaderni del Vittoriale. Nuova serie*, 1, 85-93.
- Ialongo, Ernest (2015). *Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kafka, Franz (2013). *Confessioni e diari*. A cura di Ervino Pocar. Milano: Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1906). *D'Annunzio intimo*. Trad. di Lorenzo Perotti. Milano: Edizioni di «Poesia».
- Marinetti, Filippo Tommaso (1908). *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*. Paris: Sansot & Cie.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1912). *I poeti futuristi*. Milano: Edizioni Futuriste di «Poesia».
- Marinetti, Filippo Tommaso (1938). «La vita e l'opera di Gabriele d'Annunzio sintetizzata da S.E. Marinetti». Roma: Agenzia ALA.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1939). «Poema della vita e della poesia di Gabriele d'Annunzio combattente». *Autori e Scrittori*, 4(11), 1-4.

- Marinetti, Filippo Tommaso (1969). *La grande Milano tradizionale e futurista: Una sensibilità italiana nata in Egitto*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1983). *Scritti francesi*. A cura di Pasquale Aniel Jannini. Milano: Mondadori.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1987). *Taccuini 1915-1921*. A cura di Alberto Bertoni. Bologna: il Mulino.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1994). «Selections from the Unpublished Diaries of F.T. Marinetti: Introduction and Notes by Lawrence Rainey and Laura Wittman». *Modernism/Modernity*, 1(3), 1-44.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2010). *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori.
- Martignoni, Clelia (1987). «Le prime Faville del Maglio (1911-13)». *D'Annunzio notturno = Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani* (Pescara, 8-10 ottobre 1986). Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani, 63-81.
- Miretti, Lorenza (2005). *Mafarka il futurista: epos e avanguardia*. Bologna: Gedit.
- Oliva, Gianni (a cura di) (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. Lanciano: Carabba.
- Oliva, Gianni (2009). «Tra le più moderne vicende: d'Annunzio, la macchina, il volo». *Studi medievali e moderni*, 2, 7-20.
- Oliva, Gianni (2017). *D'Annunzio: tra le più moderne vicende*. Milano: Mondadori.
- Salaris, Claudia (2002). *Alla festa della rivoluzione: artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*. Bologna: il Mulino.
- Salaris, Claudia (2009). «L'erma bifronte della modernità». *Quaderni del Vittoriale*, n.s., 5, 11-25.
- Sartini Blum, Cinzia (1996). *The Other Modernism: F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*. Berkeley: University of California Press.
- Schnapp, Jeffrey (1994). «Propeller Talk». *Modernism/Modernity*, 1(3), 153-68.
- Somigli, Luca (2003). *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Vaccari, Walter (1959). *Vita e tumulti di F.T. Marinetti*. Milano: Editrice Omnia.

D'Annunzio, nome comune

Note sulla critica saviniana agli estetismi

Gavino Piga
(Università degli Studi di Cagliari, Italia)

Abstract D'Annunzio is often mentioned, in Savinio's works, as a typical representative of a cultural trend rather than as an author in his own right. This is due to the fact that, according to Savinio, the aesthetic poetry is incapable of an authentic artistic creation, because it finds its place naturally in the field of imitation. Therefore, d'Annunzio's works are the results of an anonymous and regressive experience, which is the perfect antithesis of Savinio's idea about art. But this subject is structurally connected with a global and very original view of the world that Savinio develops especially during and after the World War 2. This work investigates the complex ties between the Savinio's 'antidanunzianismo' and the development of his global elaboration.

Sommario 1 La parola profanata. – 2 Ritratti e somiglianze. – 3 D'Annunzio come categoria. – 4 Storia di un male. – 5 Spegnerne ogni stupore.

Keywords Savinio. D'Annunzio. Dannunzianesimo. Estetismo. Fascismo.

1 La parola profanata

Benché ancora nel 1948 ricordasse la propria giovinezza pressoché digiuna di letture dannunziane,¹ Savinio si cimentò puntigliosamente con l'esuberanza lessicale dell'Immaginifico fin dal biennio ferrarese. Come ha puntualmente documentato Italia (2004, 41-3), durante quella sorta di adolescenza letteraria² impegnata da un laborioso apprendistato linguistico, il nostro di certo ebbe sul tavolo la *Leda senza Cigno* e il *Fuoco*, che risultano fra le fonti accertate degli elenchi lessicali compilati nel 1915-16 allo scopo di affinare la padronanza dell'italiano e dei suoi registri espressivi, ancora

1 In «Fogazzaro», articolo pubblicato sul *Corriere d'informazione* del 20-21 marzo 1948, scrive: «Di Fogazzaro non avevo letto nulla, di D'Annunzio ho letto un libro solo: *La contemplazione della morte*» (Savinio 2004, 758). Sul carattere provocatorio dell'affermazione si tornerà nel corso dell'analisi.

2 Di «adolescenza letteraria», contrapposta a un'adolescenza puramente anagrafica consacrata alla musica, parla Savinio nell'«Avvertenza» scritta in occasione della ristampa, poi non realizzata, di *La casa ispirata* del 1944: cf. Italia 2004, 26.

compresa dalla consuetudine col francese.³ Né l'esplorazione restava priva di riscontro operativo: i coevi esperimenti letterari già mostrano, anzi, di saper gustosamente eleggere il referente dannunziano a vettore d'invenzioni parodiche o di *pointe* umoristiche;⁴ di riconoscergli insomma un valore d'uso destinato a essere ben sfruttato nel tempo.

Che infatti Savinio abbia anche in seguito visitato la produzione dannunziana a beneficio delle proprie trovate ironico-parodiche è evidente dai riferimenti sparsi con una certa generosità nei suoi scritti. Talora, come nella *Seconda vita di Gemito*, la lussureggiante oratoria del Vate s'abbatte sulla pagina saviniana per consentirle di rivendicarsi ordita a dispetto di quanto «vorrebbe la dolce faciloneria degli esteti» (Savinio [1942] 2013a, 73). Altre volte si presta a diventare cornice antifrastica in un efficace gioco di sbalzi tonali, come per l'aneddoto sulla morte di Wagner in *El Vanièr*, dipanato mentre «nel buio fosforeggiano le ultime pagine del *Fuoco*» (Savinio 1984 [1944], 18) che con analogo effetto ne suggelleranno la conclusione. In *Dico a te Clio* l'ombra di d'Annunzio s'incorpora volentieri al gorgo di una prosa tipicamente digressiva ritmandone la tramatura ironica: ora la *Canzone di Mario Bianco*, presa a esergo, rintocca il giro turistico a San Giovanni in Venere (Savinio [1946] 1992, 77-83); ora la tomba degli Auguri diventa anticipazione della *garçonnière* di Andrea Sperelli, dove improbabili «madonne» sbattono il naso contro pareti dipinte a *trompe l'oeil* (126); ora una provocatoria contro-esperienza autoriale trasfigura la pineta di Pescara che, dentro un gioco di fantasie surreali, «si scioglie dalla sua arborea natura e ricompono in forma di donna» (18).⁵

Altrove l'estetistica magia del verbo è ricondotta alla dimora di Circe, ove i «veltri dannunziani» fanno il paio coi «leon falbi» di pindemontiana memoria (Savinio 2004, 932), e la cassa del mercatante di *Francesca da Rimini* (o *Rimino*, per vezzo di archeologia letteraria non meno nobile delle facezie da caserma)⁶ diventa la «bara di zendadi e di doletti alla napoletana» da cui vengono riesumate, appunto, le tragedie dannunziane (Savinio 2009, 327). Del resto, proprio i virtuosismi verbali del giullare o del mercatante della *Francesca*, dei quali si ride «ma per ragioni diverse da quelle volute dall'autore» (328), sono paradigmatici di una fonte utilizzabile essenzialmente contro sé stessa, come referente emblematico di un anti-lessico il cui merito è di saper sollecitare ogni possibile strategia

3 Di tali elenchi, conservati presso l'Archivio A. Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux, dà ampia informazione Italia 2004, 34-44.

4 Cf. Italia 2004, 96-7 e relativi rimandi bibliografici.

5 Un prezioso catalogo di riferimenti dannunziani in quest'opera è in Zollino 2014, 119-23.

6 Cf. Savinio 2009, 325: «Queste sostituzioni di vocali si possono praticare sia a scopo facetto, come gli ufficiali di prima nomina, sia a scopo di archeologia letteraria, come usava Gabriele D'Annunzio. Resta a vedere se il risultato è diverso».

di profanazione. Senza risparmio infatti la scrittura saviniana ne profitta, per straniarne i lemmi a fini comici o lasciare che si autodemoliscano nel gioco verbale, che si sviscerano nell'accostamento sinonimico, che s'insinuano nel dipanarsi dei rimandi analogici o confessino la loro artificiosità a fronte della lodata creatività linguistica dell'età puerile.⁷

Evidente ad esempio è il gusto con cui Savinio (2009, 296-300) scrisse la cronaca della pretenziosa messinscena veneziana de *La Nave* nel 1938. Qui, i sonori richiami dei marinai («Ammatta, ammata», «Arremba, arremba») ricollocati a coro del «pissi pissi» del pubblico (298) si lasciano inglobare in un'espressiva fonetica della comicità, tanto quanto i dialoghi impigliati alle immancabili sdruciole «sospese in aria» (299); né meno dissacrata ne riesce la sontuosa rassegna di arredi («nartece, tube, velme, barene, falasco, corbami») meticolosamente estratta dalle didascalie per render conto della compassione che ispirano i registi obbligati a darle consistenza scenica (299). Soprattutto, il costante mosaico intertestuale è chiamato a far da cerniera parodica fra l'evocazione della scena – ridotta a «frammenti di dialogo» distrattamente sorbiti in lontananza (299) – e il vivace retroscena d'incontri e d'incidenti che rendono Savinio, suo malgrado, attore più che spettatore.

Giunto a Venezia, infatti, il nostro trova una pensione simile alla dimora d'una moderna Circe:⁸ già il bizzarro mobilio, tra l'equivoco e il macabro, sgonfia umoristicamente la domanda della locandiera-pitonessa, preoccupata di sapere se *La Nave* sia spettacolo adatto alle signorine, ma ancor meglio dopo qualche riga la morbosità del diffuso luogo comune è sedata direttamente da una citazione dannunziana, ove il «dèspoto» beve «lungamente l'oblio dalla bocca della sua avversaria» (passo all'uopo chiosato: «nessun pensiero men che casto turbò il nostro animo, e il simile vogliamo sperare sia capitato anche a colei») (297). L'«eccesso di forma e rarità verbale» (297) che sterilizza ogni arditezza dinanzi a un pubblico borghese incapace di seguire i dialoghi – e del resto attratto più dalla mondanità dell'occasione – misura dislivelli di continuo, come quando la nave approda troppo bruscamente sul finto pontile: mentre alla tribuna si offrono in pompa pressoché circense (ma come da copione) «marinai, cavalli, domatori di cavalli, guardiani di boschi e cacciatori di lupi», dall'angolo in cui il ritardatario Savinio ha rocambolescamente trovato posto si sente il

7 Solo a titolo di piccolo campionario esemplificativo, cf. Savinio 2009, 213: «Gabriele d'Annunzio esaltava la carne [...] noi, in fatto di carne, non esaltiamo che la costata di bue»; 2004, 288: «Gabriele d'Annunzio e i levrieri [...] una volta si diceva più esplicitamente lepriari»; [1946] 1992, 135: «le sinonimie dannunziane [...] àlluce per ditone del piede»; 77: «tra automobile e macchina c'è tanta diversità quanta tra un levriere e un cane qualunque. Noi preferiamo il cane qualunque»; 145: «Da non confondere, però, Dio ne guardi! con le sinonimie dannunziane».

8 Cf. 297: «quell'ambiente da pitonessa, le fucsie nei vasi d'alabastro, i trampolieri imbalsamati».

rintocco fuori scena delle «cadenzate sacramentazioni» dei marinai veri, appositamente «imbarcati sulla nave del 'dèspoto'» e infastiditi dalla maldestra manovra (298-9). Intanto fra lo spettatore e il «salomeggiare» (300) delle danzatrici in scena s'interpone una platea ch'è «sieve calda d'ignude spalle femminili» ben accordata, ma in riduzione frivola, all'insistenza sulla «potenza dei sensi» del testo tragico (298, 300). L'ordito testuale insomma, straniando lacerti di tragedia nella commedia dello spettatore, costruisce un processo demitizzante tipico della pagina saviniana, ben abituata a smontare le meccaniche del sublime attraverso forme di ricontestualizzazione stilematica, emulazione ironica, ibridazione di codici, escursione di registri, gioco lessicale e fonico, tensione ossimorica, *humour* antifrastico, anfibologico o eufemistico.

La duplice spinta ironica (verso la scena e verso la platea) acconsente peraltro a quella dinamica di non «scissione» fra autore e pubblico in cui Savinio ([1944] 1984, 32) sceglie di vedere la saldatura culturale originaria dell'estetismo, ponendosi sul versante critico, in verità assai frequentato, della riduzione a prassi spettacolistica della produzione dannunziana. Tematizza infatti questo aspetto nel citato *El Vanièr*, compreso in *Ascolto il tuo cuore, città* (Savinio [1944] 1984, 11-32), quando ricorda la Milano dei suoi primi anni italiani traendone nuovi spunti dissacranti. Ancora nude spalle femminili, insieme a corteggi di «centauri, ufiziali, intellettuali del Cova» (31) affollano il Teatro Lirico per la prima di *Fedra*, con esito al solito contraddittorio: «si annoiarono prodigiosamente» (l'avverbio s'adatta alla circostanza) e purtuttavia «continuarono a ripetersi l'un l'altro, un po' sorridendo e un po' divagando: 'Fedra indimenticabile...» (31).

Lo spessore ironico è evidente nella citazione, piegata al fraintendimento celebrativo proprio mentre spegne la sospensione tragica in una svagata reticenza. Si ripropone insomma un diaframma distorto fra l'opera dannunziana e il suo pubblico, pronto ad archiviare, quando non nell'incomprensione, in una vacua formularità quel fatto letterario che – nel rito mondano oltre cui Savinio non sembra riconoscere a d'Annunzio movente o spazio d'estrinsecazione – è una variabile chiaramente secondaria. Proprio ciò, però, corrobora la simbiosi fra il divo e i suoi adoratori, se ripetere la parola del Vate «come un motto araldico» (31) è forma pressoché magica d'assimilazione all'idolo: «Meno che nel Piacere non trovavano piacere nei libri di d'Annunzio» rammenta il nostro (con immancabile *calembour*), ma «l'immagine di come essi stessi volevano essere» (31). D'altronde la folla applaude freneticamente perché «ama essere dominata» (32) conclude (forse memore del *Fuoco*);⁹ e di nuovo mobilita tutte le sue risorse espres-

9 Ricorrente, com'è noto, è in questo romanzo il mito della folla dominata, in relazione alla tensione egolatrca del protagonista.

sive, dalle freddure ai giochi etimologici alle analogie mitologiche,¹⁰ per mettere in caricatura la liturgia del borghese dannunziano, ora attingendo ora esemplando al lessico del pescarese un vario campionario di soluzioni, fino all'immagine beffarda della libreria Treves, le cui vetrine «sfavillanti di luce» offrono un «biblico prato» di volumi dannunziani (30).

2 Ritratti e somiglianze

All'altezza di *El Vanièr* Savinio poteva dunque assemblare una matura critica della «civiltà chiusa» (26) borghese - e la declinazione grottesca della tensione a combinare vita e letteratura - con repertori polemici su cui l'antidannunzianesimo s'era ampiamente esercitato: i moduli del coturno prostituito alla massa, o ancor meglio del *viveur* scialaquatore obbligato a blandire per lucro la «folla despoina» (Lucini 1989, 37),¹¹ sono simmetrici al suo discorso. Ma la *variatio* saviniana consiste, come s'è visto, soprattutto nel virare verso modelli di critica generale, indirizzata a rappresentare collettività che 'agiscono' stereotipi e convenzioni: fuorché dove le si offrano occasioni per forgiare particolari paradossi umoristici, la pagina del Dioscuoro non s'accanisce sul d'Annunzio personaggio, pur facile bersaglio di parodie, neppure quando avremmo ragione di aspettarcelo.

Sobriamente ad esempio *Dico a te, Clio* (Savinio [1946] 1992, 57-60) racconta la visita alla sua casa pescarese: «Non indugiamo lo sguardo sul grande letto d'ottone» taglia corto Savinio (59), più interessato a fotografare i segni d'una malinconica decadenza, delicatamente increspata da rari affioramenti vitali. Da qui nasce un contrappunto d'immagini - in *climax* ripetutamente discendente - certo ironico ma temperato dalla dominante esistenziale che suggella il capitolo («Poi viene l'oblio, somiglianza generale») (60) diluendo in una sentenziosità amara il sorriso sulle velleità eternatrici dell'esteta. «Lo spirito della poesia [...] raccolto in simboli arborei» apre con magniloquenza la visuale su un giardino ove la classica triade di quercia, ulivo e «lauro», prontamente desublimata in «fogliame araldico», subisce assalti dai ragazzi del quartiere che «irriverentemente» si divertono a «pelare i rami», a onta della severa custode Marietta Camerlengo (*nomen omen*, e Savinio non si lascia sfuggire l'occasione di

10 Cf. 31: «meno che nel *Piacere* non trovavano piacere nei libri di d'Annunzio»; «Quando uscì *Forse che si forse che no*, zelanti araldici scoprirono che '*forse che chi sa tu*' è il seguito del motto»; «velivolo e veliforo sono termini poetici di nave a vela»; «centauri»; «Se Verdi, nella parola stessa di d'Annunzio, pianse e amò per tutti, d'Annunzio per parte sua 'visse e amò per tutti gli italiani'».

11 Il testo luciniano da cui traggio la calzante espressione, pur essendo stato annunciato d'imminente pubblicazione nel 1914, rimase inedito per molti decenni, ma si riferisce a un modulo satirico all'epoca assai diffuso.

sottolinearlo) (57). Altresì lo sguardo sulla stalla dove «ragazzo, Gabriele amava nascondersi» transita, via citazione nietzscheana, dal «calore animale» alle «mani calde» alle «mani sudate»; (58) e così via esplorando, attraverso citazioni parodizzate («*Les dieux s'en vont, les tortues restent*») (58), spunti pittorici («una stampa [...] così rosea e vaporosa che dal languore stiamo per venir meno») (59), fino al bizzarro accostamento suggerito dalla successione fra «un teschio coperchiato a sghimbescio» e il «cranio spoglio» (59) di una fotografia evocante la proverbiale calvizie di d'Annunzio (anche se in realtà ritrae il fratello, a lui somigliantissimo). Degnamente chiude il resoconto una riflessione sulla «volontà di somiglianza» (59) - e il virgolettato può forse suggerire un'intenzione di calco su «volontà di potenza» - che sposta il fuoco, con un carico di sottintesi molto denso, da d'Annunzio a quel dannunzianesimo che per Savinio è costitutivamente arte dell'imitazione, e che infine è il vero centro del suo interesse.

In generale infatti, se passiamo dalla giocosa pratica intertestuale alla critica estetica, d'Annunzio è inglobato dalla pagina saviniana soprattutto in forma di aggettivo o sostantivo astratto ('dannunziano' e 'dannunzianesimo'), come evocazione di una categoria estetica da spendersi in contesti assai diversificati e talora apparentemente incongrui.

È in questa veste, anzi, che il pescarese assurge ad antitesi decisiva, a fattore contrastivo emblematico in tensione col quale la cifra di Savinio insiste a precisarsi e illustrarsi. Ciò non implica giocoforza che Savinio avesse una diversa considerazione dell'opera di d'Annunzio rispetto al fenomeno culturale che con lui s'era originato o alla forma mentale che ne poteva rappresentare gli aspetti corruttivi. Mi pare piuttosto se ne possa trarre la domanda su quanto - e soprattutto se - sia dato nel discorso saviniano distinguere d'Annunzio dalla categoria che su di lui si definisce, quanto dire l'esperienza autoriale dell'individuo dalla tendenza o dal complesso di epifenomeni che vi si agghiano.

Non di questione minuta peraltro si tratta, perché, pur nella lineare continuità della sua polemica, Savinio sottoporrà la categoria di dannunzianesimo, oltre che a un ampio spettro di soluzioni adattative, a un interessante processo di perfezionamento del tutto armonico (e co-strutturante) rispetto alla visione del mondo che andrà elaborando durante e dopo la seconda guerra mondiale.

3 D'Annunzio come categoria

Talora anche Savinio annette un *-ismo* al nome di un autore per significare la distanza fra l'«artista e i suoi derivati» poiché, paradossalmente, «più l'artista è grande» e «più lui, la sua opera, la sua essenza sono volgarizzabili, compromettibili, ridicolizzabili» (Savinio [1942] 2013a, 32): tale è, per il nostro, il confine che distingue Michelangelo dal michelangiolismo o

Wagner dal wagnerismo, mentre decisamente più complessa è la dinamica relativa a d'Annunzio.

La saldatura fra l'autore e il suo *-ismo* in questo caso crea una categoria che non ha origine nella singola personalità autoriale, bensì la precede, la trascende:

Si dice 'dannunziano' per intendersi, e perché il dannunzianesimo è l'esempio più grande di estetismo che si abbia in lingua italiana; come sinonimo di estetismo il dannunzianesimo è di tutti i paesi. (Savinio 2004, 930)¹²

E anche di tutte le epoche, come Savinio dice altrove:

Ciò che per intenderci abbiamo chiamato dannunzianesimo ha tanti nomi quanti sono i linguaggi che l'uomo s'è creato da quando ha cominciato a spicciare le prime parole [...] quel vizio della mente che si chiama dannunzianesimo, ma che ha preceduto di molti secoli la nascita di Gabriele. La disfunzionalità della ghiandola tiroide esisteva anche prima che mister Basedow le imponesse il suo proprio nome. I germi del dannunzianesimo si perdono nella notte dei tempi, e tanto per rimanere nelle categorie storiche sappiamo che la famigerata Babilonia era infetta del dannunzianesimo più virulento. (Savinio [1934] 2003, 23-4)

Il ricorrente inciso «per intenderci» sottolinea l'idea di un'approssimazione, e non per caso. Se infatti di d'Annunzio volessimo dare una definizione saviniana potremmo parafrasare ciò che, in un articolo del 1946, Savinio (2004, 717) dice di Ercole: «Quando si dice Ercole al singolare, si fa una *sineddoche*» giacché «Ercole è il nome comune di una ininterrotta serie di eroi», tutti emanazione di una ragione metastorica definibile «*ercolismo*» (ossia, nello specifico, l'esigenza di liberare il mondo dalla mostruosa Idra dei totalitarismi). D'Annunzio come *sineddoche*, dunque, ancorché d'una filiera non eroica e tutt'altro che salvifica: anch'egli è momentanea figurazione, per quanto esemplare, d'una ben più vasta ragione; è anello di una catena ininterrotta di sacerdoti dell'estetismo. E proprio perciò, come avviene a Ercole, l'individualità finisce col ricomprendersi tutta nella propria funzione, nel carattere dominante e antonomastico che la riduce a categoria, con i risvolti anche macchiettistici che ne possono derivare.

12 Analogamente in Savinio 1977, 299: «'Dannunziano' è più che una forma letteraria, più che una variante dell'estetismo, più che l'imitazione dell'opera e della vita di Gabriele d'Annunzio: è una condizione fisiologica. Dannunziani si nasce, non si diventa. Il dannunzianesimo precede la nascita di colui che a questa forma mentale ha dato il proprio nome, ossia Gabriele d'Annunzio, e le sue origini affondano nella notte dei tempi».

D'Annunzio e dannunzianesimo insomma sono entrambe, e allo stesso modo, definizioni-limite, generalizzazioni, scorciatoie metonimiche, traduzioni correnti di un vizio la cui sostanza è universale e le cui traduzioni concrete affastellano un mosaico di sinonimi.

Alla stessa conclusione si giunge, del resto, quando si pensa che per Savinio 'dannunzianesimo' rima con 'fascismo'. Anche in questo caso - è necessario precisarlo - Savinio è certo consapevole di giocare su un terreno assai inflazionato, e di prestare rinforzo ai numerosi detrattori che, all'indomani della guerra, rinvigorivano il tentativo di liquidare il Vate dal dibattito letterario in quanto fiancheggiatore, se non antesignano, del regime da cui l'Italia si liberava, con deduzioni sovente assai semplicistiche e generalizzanti (cf., ad esempio, Salierno 1988). Vero è tuttavia che il discorso saviniano, a rischio di cadere nel luogo comune se rapportato a quel repertorio (specie perché Savinio non poteva vantarsi immune da trascorsi col regime) (cf. Italia 2000), guadagna invece una propria dignità proprio in quanto l'analogia, niente affatto interessata al dato biografico del poeta, si tiene ancora sul piano delle categorie astratte e metastoriche (riportandosi oltretutto a discorsi già avviati ben prima che la parabola mussoliniana cominciasse).¹³ Dannunzianesimo e fascismo sono in quest'ottica varianti, e fra le molteplici, di un paradigma atavico.

Leggiamo nell'articolo «Il montone» del 1948 che, come d'Annunzio «scriveva alluce e avrebbe potuto scrivere più semplicemente [...] ditone» (esempio peraltro particolarmente infelice),¹⁴ altrettanto il regime

in una grande occasione della sua storia mascherò la facciata della Stazione Termini, a Roma, con una facciata finta e più moderna [...] E fece di meglio: mise una maschera a tutta l'Italia sicché per molti anni la gente di fuori e gl'italiani stessi credevano di guardare l'Italia e in verità guardavano una maschera. (Savinio 2004, 769)

Le declinazioni metaforiche del diaframma che occulta, falsifica, cristallizza connettono l'estetismo (anche inteso come generalizzazione dell'immobilismo letterario) al fascismo insistendo sulle opposizioni sostanza/superficie ed esterno/interno, entrambe care a Savinio. In *Maupassant e l'Altro* egli infatti avrà modo di ritornarci,¹⁵ adottando un repertorio «tanatoestetico»

13 Ad esempio in «Anadiòmenon», saggio del 1919 (Savinio 2007, 48-9), in cui l'estetismo viene criticato sulla scorta delle stesse ragioni - e con analogo repertorio metaforico - dei passi qui appresso citati.

14 In realtà d'Annunzio, nel 1913, fu coinvolto in una polemica sul *Corriere della sera* proprio per la sua contrarietà all'uso del termine 'alluce' (cf. Zollino 2014, 122).

15 Savinio [1944] 2013b, 21: «L'estetismo è una forma non determinata, né sorretta, né giustificata da una effettiva sostanza interiore. L'estetismo è una superficie che talvolta nasconde il falso e quasi sempre nasconde il vuoto. Da qui l'aspetto studiatamente bello

(Lijoi 2017, 6) puntualmente riproposto due anni più tardi per stigmatizzare lo Stato, forma archetipica del totalitarismo fascista, che svuota la nazione della propria linfa vitale conservandone liscia la superficie.¹⁶

Ci s'ingannerebbe però se s'attribuisse questa macabra opera d'imbalsamazione (riecheggiante anche nelle continue allusioni alle sostanze untuose di cui gronda il lusso decadente delle ambientazioni estetizzanti)¹⁷ a una qualche volontà individuale. Se infatti, come leggiamo altrove, la colpa del fascismo è non di un dittatore ma «dei popoli che l'hanno espresso dai loro visceri» (Savinio [1949] 2013c, 125) proiettandovi il loro carattere, altrettanto le signorie del «feudalismo letterario» (Savinio 2009, 121) sussistono in quanto proiezioni della psiche collettiva, in quanto complici della «condizione morbosa di chi si compiace di vedere i propri vizi ripetuti nella luce della fama» (Savinio 2009, 121). Così scrive Savinio allargando il discorso alla classica triade Carducci-d'Annunzio-Pascoli, emblematico e ben codificato bersaglio delle tendenze antiaccademiche.

In breve, se d'Annunzio sta al dannunzianesimo come Mussolini sta al fascismo, di lui potremo dire ciò che l'Ercole di *Alceste di Samuele* dice del dittatore: «è un mezzo, uno strumento, un intermediario, un irresponsabile, un passivo» e perfino «una vittima» (Savinio [1949] 2013c, 125). Un elemento al tutto accidentale, insomma. O ancora se ne potrà dire, come della Duse, che prima e più che artista è stato «una forma mentale, un atteggiamento estetico, uno stile» (Savinio [1944] 2013b, 21), appunto: non creatore, ma «autorevole rappresentante» (21) di una viziosa forma ancestrale. Più efficace ancora sarà, nel 1949, l'estrema declinazione del concetto: «massimo Uomo Qualunque» (Savinio 2004, 1047).

4 Storia di un male

Peraltro non manca di vantarsi, Savinio, a più riprese di essere costitutivamente estraneo, non foss'altro che per la sua adolescenza itinerante, alla temperie che dalla poesia di d'Annunzio aveva ricavato ragioni di fanatica diatriba. Così è ancora in *Dico a te, Clio* (Savinio [1946] 1992, 18) ove il

dell'estetismo, ma inerte, non vivo e in fondo ripugnante come la morte [...] Esaminato biologicamente, l'estetismo è un residuo, una sopravvivenza, un *cadavere mascherato*».

16 Savinio 2004, 324-5: «La nazione travagliata dallo Stato - la nazione 'rosa' dallo Stato mostra una cera florida, un'apparenza di salute [...] Salute 'bianca'. Superficie 'liscia' e 'lustra'. L'apparenza di salute che ha un ebete, un organismo psichicamente devitalizzato. Un organismo a cui viene a mancare progressivamente la vita interiore. Un organismo la cui superficie non muta né si altera per effetto del deperimento e depauperamento della vita interiore».

17 Cf., ad esempio, a proposito di Ulisse nella villa di Circe, Savinio [1934] 2003, 23: «tra le braccia di questo manichino di cera, chino sulle sue mammelle profumate d'incenso».

nostro può rivendicare che «le cose che riguardano d'Annunzio» gli «sembrano così nuove» proprio perché, a differenza di quasi tutti gli italiani, dal dannunzianesimo è «del tutto immune», ossia perché «l'amore per la poesia dannunziana» non lo «acceca». ¹⁸ Ancora una volta l'opera e i suoi annessi ideologici vanno di pari passo, dunque, saldati in una fascinazione che impedisce ai più di non vedere il poeta nell'oggetto del suo poetare (e viceversa), salvo che non si sia capaci d'un raro sguardo originario, fanciullesco: quello, appunto, in virtù del quale Savinio sceglie d'inaugurare il proprio viaggio abruzzese, 'rinominando' la piccola foresta ispiratrice sulla scorta dello stupore e della medesima creatività ingenua – tante volte ribadita dalla sua narrazione dell'infanzia, ove il miracolo della rispondenza fra immaginazione e natura dà luogo a epifanie misteriose – che anche chiuderà il percorso, suggellando quale diretto reagente contrastivo al «vocabolario di tutte le parole saporite», ossia infantili e schiette, esattamente le tanto deprecate «sinonimie dannunziane» (134-5).

Le pagine citate sono oltretutto da leggersi alla luce di affermazioni analoghe, sparse altrove. Ancora negli anni '40, ad esempio, Savinio terrà a precisare l'asincronia del proprio percorso in Italia rispetto alla stagione più intensa dell'epopea dannunziana, ¹⁹ fatta grossomodo coincidere col ventennio 1890-1910 (quando, come dirà, d'Annunzio era per gli Italiani un «sapiente indiato») (Savinio 2004, 976), fino a professarsi estraneo ai prodotti di quell'officina anche in termini di letture (ove però s'intenda «leggere attentamente e dalla prima parola all'ultima, tornando e ritornando sulla pagina») (Savinio 2004, 758). Archiviare d'Annunzio fra le proprie «deficienze letterarie» (758) esibisce certo una «civetteria lampante» (Roos 1999, 195) ma ribadisce la tesi che la frequentazione dell'opera di d'Annunzio e la «formazione mentale» di marca dannunziana siano necessariamente complementari, quasi che leggere d'Annunzio implicasse, specie negli anni in cui questi furoreggiava, una sorta di predisposizione a priori, contro cui il nostro rivendica un orgoglioso cosmopolitismo.

In realtà, e a onta di tutte le possibili professioni d'estraneità, già negli anni del sodalizio con Papini e Soffici (divisi proprio dall'impresa fiumana) Savinio contribuì volentieri al dibattito, ancora soverchiante, che poneva nel pescarese un obiettivo imprescindibile di duro biasimo o d'idolatrice lode. E fin da allora i suoi strali si concentravano, assai più che sull'in-

18 Savinio [1946] 1992, 18: «Sul margine della pineta di Pescara è scritto: 'Pineta Dannunziana'. L'amore per la poesia di d'Annunzio non mi acceca. Mi lusingo di essere fra i pochissimi italiani del tutto immuni di dannunzianesimo. Del resto io ero assente dall'Italia nel momento del grande fervore dannunziano, e forse per questo le cose che riguardano d'Annunzio ora mi sembrano così nuove».

19 Cf. Savinio 2004, 758: «la giovinezza e parte dell'età matura io le ho passate fuori d'Italia, onde a me è mancato anche il motivo 'topografico' di quelle letture»; [1946] 1992, 18: «io ero assente dall'Italia nel momento del grande fervore dannunziano».

dividualità autoriale, su una dinamica socio-culturale da cui d'Annunzio riusciva anzi relativizzato. Il saggio «Culture» del 1919 (cit. in Italia 2004, 226) lo omologa a un vasto blocco culturale o, per rispolverare una figura ormai nota, lo utilizza come sineddoche («citons le maitre et nous sous-entendons ses innombrables dérivatifs»), concedendogli d'esser «le cas le plus récent et le plus typique» d'un male spietatamente diagnosticato:

D'être dannunzien ceci nous semble une tare [...] Qu'est-ce que le dannunzianisme, psychologiquement, sinon le ramassis des caractères les plus vulgaires et répugnants de notre race? un mélange des mentalités de la cocotte, du pédéraste, du barman, du chauffeur, de la modiste, du souteneur. (in Italia 2004, 209)

Di fatto, i termini di una polemica destinata a non spegnersi sono già fissati e incardinati in moduli metaforici durevoli: di «*virus dannunziano* che anche alle cose più semplici e naturali dà una forma estetizzante, tronfia e cafona» [corsivo nell'originale] leggeremo alla voce «Pronomi» della *Nuova Enciclopedia* (Savinio 1977, 300). Nessun riconoscimento al genio creativo, dunque, e alla prerogativa demiurgica che tanta parte ha nella mitologia decadentista.

Di più, se assunta nella coniazione borghese, la metafora della 'malattia' s'adatta alla riflessione di Savinio quanto ai sintomi, e meno per le cause. La «cultura-paludamento» (Italia 2004, 226) denunciata dal Dioscuuro - non troppo distante dall'«appariscente cultura» o «ricettario di dottrina» che Borgese (1909, 122) stigmatizza - più che un «momento di stanchezza storica» (179) della patria cultura, individua una spaventosa crisi di paradigmi che andrà chiarificandosi dentro il ripensamento radicale di tutta la tradizione europea. Già negli scritti sull'arte coevi all'esperienza della papiniana «Vraie Italie», si legge del resto che l'estetismo è «sommerso» e «lo stile che ancora gli sopravvive non tarderà a fare la stessa sorte» (Savinio 2007, 34) in virtù di deduzioni che anticipano d'oltre un ventennio *Fine dei modelli* o altri scritti della stessa temperie. Chiaro è che ovunque, in quelle pagine, laddove si evoca l'uomo-creatore, il genio, l'estensione del gesto artistico, la dicotomia originalità/originarietà (già perfettamente rilevata da Trione, cf. Savinio 2007, 145), fra i invitati di pietra, chiamato a farsi termine *a contrario* v'è anche quel d'Annunzio che al contempo, altrove, il nostro stronca in virtù di eguali presupposti. Così è anche dove si disegna l'affiorare dell'avventura cubista nel grigiore del gusto tradizionale (Savinio 2007, 40) - la stessa perturbazione tenuta accuratamente a distanza dal cielo occluso della Milano dannunziana (Savinio [1944] 1984, 27) - o dove l'aristocraticità dell'atto creativo viene rideclinata come momento di assoluta indipendenza «da condizionamenti esterni» (136), o ancora dove la riduzione dell'opera a 'modo' richiede per reazione la ribellione al feticcio del bello, la subordinazione dell'artista-artigiano all'opera compiuta (Savinio 2007, 71).

Di fatto, il pescarese diventerà negli anni pretesto per costruire un'intera storia letteraria: volendo seguire la genealogia dei dannunziani incontriamo una nutrita schiera di *auctoritates*, dai preraffaelliti a Oscar Wilde, da Heredia a Maeterlinck fino a lambire Mallarmé (cf. Savinio [1944] 2013b, 21) e passando talora perfino per il pur amato Stendhal. Analizzando la figura di Fabrizio del Dongo (riscoperto alter ego del suo creatore) infatti, Savinio (2004, 933) ricorrerà ad Andrea Sperelli, emblema del «desiderio continuo e senza conclusione» che fonda l'«insoddisfazione psichica», l'incessante voler essere ciò che non si è già, visto come carattere strutturale dell'esteta. E nel piacere del desiderio prolungato artatamente, ossessivamente negato alla propria soluzione (ossia al dinamismo della vita reale) si riproduce la stasi cristallizzante che è anche di Circe, altra fiera rappresentante della stirpe degli esteti, presso cui Ulisse sconta il proprio « tirocinio dannunziano » (Savinio [1934] 2003, 23)²⁰ imprigionato in un soffocante equivoco identitario che gli impedisce di riprendere il largo. Ma si può risalire ancora, fino all'Omero dell'*Iliade* e alla sua lingua «snobistica e dannunziana» (Savinio 2004, 1384) perché ultraletteraria, scientificamente artefatta, pronta a meccanizzare e immobilizzare la realtà con la «parola multipla» (1387) dei composti formulari, con gli abbellimenti che scartano il termine proprio per quello desueto, coi virtuosismi delle corporazioni aediche.

La stessa traccia può essere anche seguita in direzione contraria, opponendo al dannunzianesimo un *-ismo* di tutt'altra fattura: il «böcklinismo» evocato in *Narrate, uomini, la vostra storia* (Savinio [1942] 2013a, 33), per esempio. Il caso è paradigmaticamente opposto perché a Böcklin Savinio riconosce la qualità che a d'Annunzio ostinatamente nega, cioè d'essere il «tipo 'creatore'» (32) e dunque il padre, ancorché screditato e volgarizzato, di una tendenza che dal suo genio individuale soltanto promana. In cosa poi concretamente si sveli questa qualità lo si può dire ricorrendo di nuovo alla dicotomia spaziale interno/esterno. Nel rifinire la celeberrima *Isola dei morti*, nota Savinio (36), Böcklin ebbe cura di apporre la propria firma «a breve altezza sulla roccia che strapiomba» come a «riserv[are] a sé uno dei loculi, per abitarlo da morto e magari da vivo» e in questo «'abitare' nei propri quadri» è la chiave della sua cifra poetica. Situazione, aggiungeremo, che è difficile non pensare anche (o forse *in primis*) quale polemico, radicale capovolgimento della tensione alla vita come creazione artistica che è dell'esteta, a cui appunto Savinio oppone l'inesistenza di un 'dentro' da abitare oltre la superficie. Tanto più che Böcklin, proprio in quanto proprietario delle proprie creazioni, può permettersi uno sguardo

20 Sul dannunzianesimo della Circe saviniana, cf. anche Sgroi 2009, 85-6.

circolare²¹ precluso invece al poeta «che non ha se non desiderio» (ecco l'ombra di d'Annunzio-Sperelli), e che deve quindi «guardare da una parte sola» (37).

Lo sguardo del dannunziano infatti non può conoscere mobilità e circolarità: condannato all'eterna estraneità dal mondo poetico, costretto anzi all'artificio estetico dalla sostanziale vacuità delle proprie opere e del proprio animo, l'esteta resta immobile, proteso a un desiderio falso perché programmaticamente occluso alla realizzazione, e in realtà già soddisfatto del proprio desiderante narcisismo. Il suo occhio dunque non ha il vigore curioso e volitivo dell'esploratore, del bambino che cerca e smonta l'oggetto per guardarlo dentro e 'da' dentro. Egli non ha in sé, cioè, quella potenzialità demiurgica che altrove Savinio (2004, 567) battezza «creazione dall'interno». Piuttosto, la fissa monodirezionalità del suo sguardo s'accomuna alla poesia - snobistica e dannunziana, s'è detto - dell'*Iliade*, «chiusa nelle sue armi [...] senza una finestra sui lati [...] tutta verticale» (Savinio 2004, 1388).

La configurazione dicotomica (orizzontale/verticale) è compagna delle precedenti ma prevale negli scritti teorici che sanciscono la definitiva sistemazione della polemica antidannunziana nella più matura visione di Savinio. Se ne lascia intessere particolarmente la pagina di *Fine dei modelli* (Savinio 2004, 543-76), dialogo radiofonico del 1947 che tenta un'articolata traccia di disegno storico della cultura europea, attraversandola sistematicamente sul discrimine 'tolemaico'/'copernicano' (categorie già altrove abbozzate)²² ossia sul crocevia che da un sistema esemplato su modelli eterni e ideali, dati agli uomini come fini e fonti d'imitazione, porta a un cosmo in cui gli uomini diventano consapevoli di aver prodotto essi stessi quei modelli proiettandosi in loro. Dall'eteronomia basata sul modello all'autonomia dell'automodello, per così dire, si produce una rivoluzione psichica irreversibile che chiama a una polarizzazione stabile e univoca le più frequenti risorse analogiche della scrittura saviniana. Sotto il dominio del tolemaico ricadono il verticale, il chiuso, l'esterno, laddove nel copernicano s'assorbono l'orizzontale, l'aperto, l'interno: «Imitando i modelli l'uomo cercava di dare alle proprie opere il senso della verticalità» spiega Savinio (562-3). Ora invece «il senso dell'orizzontalità trasforma anche la letteratura» come mostra «lo sguardo radente che guida la penna di Proust» (563; corsivo nell'originale), senza dire del flusso joyciano, presso cui chi cerca l'«antico organismo dei significati e le loro forme

21 Savinio [1942] 2013, 37: «guardarsi attorno e trovare dappertutto terra sua, mare suo, cielo suo».

22 Cf. particolarmente gli articoli «Illusione del definitivo» del 1945 (Savinio 2004, 154-60) e «Dopo il diluvio. Lo Stato» del 1946 (Savinio 2004, 316-331). Cf. anche l'uso di queste categorie nel racconto «Paradiso Terrestre», pubblicato in *La Stampa* nel 1942 e successivamente ampliato e incluso nella raccolta *Tutta la vita* (Savinio [1946] 2011, 47-65).

conchiuse» (565) non trova più luogo in cui sostare. La «legge del Bello» (567) – quanto dire l'intangibile verticalità di una poesia chiusa dentro le armi dello stile, il feticismo del significante, l'impermeabilità della superficie formale e i sacerdoti della sua perpetua imbalsamazione – si riscopre nella vergogna del proprio 'interno': «il desiderio di bellezza è in proporzione al bisogno di nascondere il brutto che è dentro di noi» (Savinio 2004, 1486)²³ o, ancor meglio, di «comporre una superficie estetica che ferma lo sguardo e vieta di scoprire il vacuo e il volgare che sta sotto», come Savinio (2004, 1092) scrive in «Metafisica e regìa». «Molto vivo» – aggiunge (2004, 1486) forse rivoltando il *Libro segreto* –²⁴ «sarà stato in Gabriele d'Annunzio il bisogno di nascondere».

Il circuito vizioso modello-imitazione resta perno metaculturale che fonda l'irrelevanza dell'intermediario della dinamica, vittima egli stesso e al contempo cinghia di trasmissione di una pratica dell'arte come epifania trascendente, come soverchiante spettacolo – di riduzione spettacolistica s'è infatti parlato – finalizzato soltanto alla propria autoriproduzione.

5 Spegnerne ogni stupore

Obbediente all'antico principio del «conoscere per spegnere ogni stupore e ogni senso di sorpresa», e altresì dell'«assimilar [...] solo le sostanze compatibili con la natura nostra» (Savinio 2007, 72-3), l'esperienza saviniana attraversa quella dannunziana (ivi compresa quella di d'Annunzio) per aprirne l'involucro e intuirne il meccanismo, dotandosi così d'un 'contro-modello' capace di produrre tensioni dialettiche coerenti e originali sviluppando nuove potenzialità corrosive. Pratica testuale e teorizzazione estetica dunque, per come abbiamo qui avuto modo di osservarne i passaggi e i salti logici, poggiano sulla comune e coerente ambizione di mettere – parafrasando appunto un'espressione saviniana – l'esteta «in gabbia di modo che anche i ragazzini lo possano stare a guardare senza pericolo» (cf. Savinio 1977, 369),²⁵ secondo i parametri di quel gioco ironico, sottilmente dialettico, che avrebbe portato Savinio a rovesciare il giudizio nietzscheano sulla tragedia classica, togliendo la palma a Eschilo per attribuirlo a Euripide (Savinio 1977, 367-81; cf. Bellini 2013, 85-112).

23 Analogamente Savinio 2004, 796: «voler giustificare il brutto che è in noi era giustificato quando c'era antitesi ancora fra bello e brutto».

24 Cf., ad esempio, d'Annunzio [1935] 1995, 81: «Chi mai, oggi e nei secoli, potrà indovinare quel che di me ho io voluto nascondere? V'è un inumano piacere nell'essere sconosciuto, e nell'adoprarsi a esser sconosciuto. inumano? forse divino. forse lo conosco io solo. sinceramente io solo so assaporarlo e di continuo rinnovarlo».

25 Parafraso un'affermazione riferita alla Natura (ossia al Male) messa in gabbia, secondo Savinio, dalla tragedia euripidea.

Del resto Savinio lamenta le cicliche riesumazioni delle tragedie dannunziane «tolte dalle loro bare [...] spettacoli costosi e senza un domani» (Savinio 2009, 327), con toni consonanti a quelli usati per criticare le «costose esumazioni ogni tanto di tragedie greche» (Savinio 2004, 1159) e per ribadire che il teatro non ha senso se non è rappresentazione del «contemporaneo» (1159). Dove per «contemporaneo» (Savinio 2004, 758) non s'intende alludere a una determinazione cronologica o storica, quanto a una sintonia psichica, esistenziale perfino, o comunque soggettiva, con le reali istanze del proprio tempo. Quasi scontato è dire che fra i rei di 'non contemporaneismo' spicca d'Annunzio, come Savinio (cf. 2009, 297; 2004, 758) senza risparmio ripete, con la tipica leggerezza che tuttavia mai lascia dimenticare la serietà, perfino drammatica, di certi giudizi.

Ancora in *Fine dei modelli*, riferendosi al passaggio dal tolemaico al copernicano, e rilevando che non tutti sono consapevoli del cambiamento di fase, Savinio scrive che proprio questa «diversa condizione psichica tra uomo e uomo» è «la causa del profondo squilibrio che oggi agita la società umana» fin quasi a minacciarne la distruzione, nonché «l'ostacolo più grande alla formazione di una nuova civiltà» poiché civiltà significa «omogeneità di idee» (Savinio 2004, 560).

Aggiungendo anche che la situazione attuale è «artificiosa [...] falsa» e protesa all'«inesistenza» (572), in sostanza dannunziana. Sappiamo già, in effetti, che «tutto il male nasce dall'accumularsi degli estetismi» (Savinio [1944] 2013b, 22) che paralizzano il funzionamento della società con esiti non solo letterari, evidentemente. Il dannunzianesimo come qui l'estetismo, di cui è fattispecie, è in quanto tale un tragico sinonimo non già di anacronismo soltanto, quanto di un'immobilizzante, letale sfasatura psichica.

Non è quindi un eccesso dire che il contrasto al dannunzianesimo per Savinio, specie dagli anni '40, diviene una pressante militanza. Del «supercivismo» saviniano (cf. Savinio [1946] 2011, 12) si è parlato anche recentemente, e opportunamente, in termini di diretto antagonismo alla retorica superomista (cf. Lijoi 2017, 14): essenziale è infatti comprendere il rapporto di immediata ripercussione che Savinio attribuisce al fenomeno estetico rispetto al dato sociale e politico, ovvero l'interconnessione globale che stabilisce fra gli ambiti della vita umana mentre li getta tutti ed egualmente nella rappresentazione di uno spartiacque epocale. Non si lascia andare a una *boutade*, insomma, quando scrive che «i pericoli dell'estetismo *sunt graviore*s di quanto si crede» (Savinio [1944] 2013b, 22; corsivo nell'originale). In una perfetta saldatura delle coordinate analogiche, che Savinio rende duttili all'organicità della sua visione del mondo, 'chiusura' dell'estetismo inerte viene a opporsi all'insopprimibile esigenza non già di un gusto letterario, ma di un'irreversibile «crisi di allargamento dell'universo» (Savinio [1946] 2011, 12) che richiede a gran voce un adeguamento psichico. E non per caso, nella sua ultima avventura teatrale,

Savinio sceglie di affidare questo messaggio alla plastica morte-nascita del Paul Goerz di *Alceste di Samuele*, che ritrova la sua sposa nel momento in cui, «tutto 'interno'» (Savinio [1949] 2013, 161) può proclamare: «Prima ero chiuso. Ora sono aperto», e così immergersi nella «negazione di ogni forma» (177), finalmente «posseduto dalla verità» (162), supremo opposto di ogni cristallizzazione retorica dell'esistente. Non senza, però, che tutto ciò resti anche interrogativo angosciosamente aperto al pubblico: «Ma quanti reggono alla verità?» (161).

Bibliografia

- Bellini, Davide (2013). *Dalla tragedia all'enciclopedia. La biblioteca e le poetiche di Alberto Savinio*. Pisa: Edizioni ETS.
- Borgese, Giuseppe Antonio (1909). *Gabriele d'Annunzio. Con bibliografia, ritratto e autografo*. Napoli: Ricciardi.
- D'Annunzio, Gabriele [1935] (1995). *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.
- Italia, Paola (2000). «Savinio, Soffici e la politica culturale del fascismo nei primi anni Venti: *Il Nuovo Paese* e *il Corriere Italiano*». *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 5(3) 389-450.
- Italia, Paola (2004). *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925. Con un'Appendice di testi inediti*. Palermo: Sellerio.
- Lijoi, Lucilla (2017). «*La mort parfumée: Alberto Savinio tra D'Annunzio e dannunzianesimo*». Alfonzetti, Beatrice et al. (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica = Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Roma, 9-12 settembre 2015). URL <http://www.italianisti.it/> (2018-03-25).
- Lucini, Gian Pietro (1989). *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*. A cura di Edoardo Sanguineti. Genova: Costa & Nolan.
- Puppa, Paolo (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Bologna: Cuepress.
- Roos, Gerd (1999). *Giorgio De Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco Milano Firenze 1906-1911*. Bologna: Bora.
- Savinio, Alberto (1977). *Nuova Enciclopedia*. Milano: Adelphi.
- Salierno, Vito (1988). *D'Annunzio e Mussolini: storia di una cordiale inimicizia*. Milano: Mursia.
- Savinio, Alberto [1944] (1984). *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1946] (1992). *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1934] (2003). *Capitano Ulisse*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto (2004). *Scritti dispersi 1943-1952*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.

- Savinio, Alberto (2007). *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*. A cura di Giuseppe Montesano e Vincenzo Trione. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto (2009). *Palchetti romani*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1946] (2011). *Tutta la vita*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1942] (2013a). *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1944] (2013b). *Maupassant e l'«Altro»*. Milano: Adelphi.
- Savinio, Alberto [1949] (2013c). *Alceste di Samuele e atti unici*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi.
- Sgroi, Alfredo (2009). *Alberto Savinio*. Palermo: Palumbo.
- Tinterri, Alessandro (2009). *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*. Perugia: Morlacchi.
- Zollino, Antonio (2014). *La bella sorte. Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*. Lugano: Agorà & Co.

«No, non il caval sauro, per noi» Antifraasi e riferimenti dannunziani nell'opera di Carlo Emilio Gadda

Antonio Zollino
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Abstract D'Annunzio, according to a Gadda's remarkable declaration, constituted one of the pillars of his own formation. This paper focused on the controversial relationship between Gadda and d'Annunzio: after an initial infatuation, the more grounded Gadda takes on openly critical and parodic positions (in his works, but especially in some sarcastic epistolary communications with Gianfranco Contini). This attitude, however, is not constant over time and leaves place for unequivocal appreciation of the overall figure and specific areas of d'Annunzio's production.

Keywords Gadda. D'Annunzio. 1900's Italian literature. Cultural education. Literary sources.

Nell'ampio panorama delle idiosincrasie riguardanti l'universo dannunziano, e specie rispetto a certe punte più rilevate quali Thovez, Lucini, Pirandello, Ladenarda, Savinio o Pasolini, il caso Gadda *versus* d'Annunzio si distingue non tanto per l'umoralità dei giudizi, dato peraltro assai comune sia nella *forma mentis* gaddiana che, più in generale, fra le esternazioni dei detrattori del pescarese, quanto per una certa incostanza degli stessi, incostanza peraltro non strettamente collegata a parametri cronologici. Se a ciò si aggiunge che buona parte della critica gaddiana non sempre si è adoperata per segnalare come la ricezione dell'opera e della figura dannunziana da parte di Gadda sia costellata di giudizi negativi affiancati da posizioni più morbide quando non apertamente elative, preferendo presentare un Gadda più o meno ferocemente antidannunziano, si comprende la necessità di ricomporre un quadro attendibile e bilanciato, mettendo a sistema sia le dichiarazioni dell'autore che le pratiche di scrittura, non di rado orientate verso il riuso o riferimento lessicale, sintagmatico e persino strutturale dell'opera dannunziana.¹ Assai plausibile, in tal senso, appare

1 Nella presente ricerca le citazioni gaddiane, quando non diversamente indicato, sono tratte dalle *Opere* curate da Dante Isella (Milano: Garzanti 1988-1993); i rimandi alle pagine saranno preceduti dall'indicazione, in numeri romani, del volume (compreso fra I e V) in cui si trovano e dalle singole opere cui si riferiscono, così abbreviate: CdD: *La cognizione del dolore*, CdU: *Il castello di Udine*; EP: *Eros e Priapo*, GGP: *Giornale di guerra e di prigionia*, M: *La meccanica*, MM: *Meditazione milanese*, QP: *Quer pasticciaccio brutto de via Merula*

infatti la dichiarazione gaddiana riportata da Arbasino ne *L'Ingegnere in blu*:

È molto difficile che i fedeli dell'Ingegnere riescano a estorcergli qualche giudizio sul d'Annunzio. Interpellato direttamente, si limita a rispondere: «Il complesso e importante fenomeno d'Annunzio è passato attraverso la mia giovinezza, ma per precisare l'eccitazione culturale e morale da esso ricevuta occorrerebbe una fatica e una pena (*studium*) che non sono in grado di affrontare in questo momento». (Arbasino 2008, 72; corsivo nell'originale)

Studium e fatica, appunto, non sempre messi in campo da una critica spesso ben disposta ad adagiarsi su comode tesi preconfezionate. Ma procediamo con ordine, esaminando dapprima le opinioni risultanti dai relati giovanili dell'autore lombardo, da cui emerge un complesso di fatti e informazioni che fanno indubbiamente pensare a una sorta di infatuazione. Tale sembra, ad esempio, lo stato d'animo che spinge il giovane Gadda e due amici del Politecnico di Milano (Semenza e Fornasini) a scrivere a d'Annunzio per avere la possibilità di partire immediatamente per il fronte, in deroga alle norme che ne avrebbero invece prescritto l'arruolamento solo una volta superati gli esami annuali:

A colui che ha istituito e accresciuto nel nostro spirito la coscienza della vita nazionale, noi chiediamo conforto di consentimento e di opera in un'ora angosciosa della nostra vita, perché non venga disconosciuto un nostro antico diritto.

Una prescrizione ministeriale ci vuol trattenere agli studi durante il mese di giugno che vedrà l'inizio fervoroso della lotta: ora, è impossibile che la nostra anima possa venire costretta dagli interessi non generosi d'un bilancio di convenienze future, mentre altri ha posto d'onore e di gloria nella linea di combattimento.

A colui che ha raccolto e affinato nella Sua tutte le nobili voci, tutti i voti più puri e fervidi della nazione, chiediamo aiuto perché il calcolo di insufficienti valutatori delle nostre energie e delle necessità del nostro spirito non prevalga sulla nostra fede. Luogo d'onore e non d'ignominia ci dev'essere assegnato.

Tre studenti del Politecnico di Milano porgono a Gabriele D'Annunzio il loro deferente saluto. (Andreoli 2001, 1)

na, SD: *Scritti dispersi*, RI: *Racconto italiano di ignoto del novecento*, VIC: *Verso la Certosa*, VM: *I viaggi la morte*. Per quanto riguarda d'Annunzio, si cita dall'edizione mondadoriana a cura di Egidio Bianchetti (Milano, 1955-1968), i cui volumi saranno così siglati: *Prose di romanzi* D'A PR. ROM. I e II; *Prose di ricerca...*, D'A. PR.RIC.I, II e III; *Tragedie Sogni e Misteri*, TSM I e II.

La guerra tanto agognata non manterrà poi le fervide aspettative dei tre giovinetti e in particolare, com'è noto, di Gadda, che vi perderà il fratello e che dovrà constatare nei fatti l'enorme distanza fra idealità e realtà, come poi si evincerà dalle pagine amare del *Giornale di guerra e prigionia*. Carlo Emilio, finito prigioniero nella rotta di Caporetto, si sentirà allora umiliato «come i vinti del *Laus Vitae*» (IV, GGP, 688), rammaricandosi di aver dovuto lasciare appunto

in mano dei tedeschi le tre *Laudi* del D'Annunzio, le prose del Carducci (il testo mio durante il liceo, regalatomi da mia madre), i due Todhunter, i 2 Murani.² (IV, GGP, 688)

Nonostante le delusioni, i profondi malesseri e infine i lutti causati dalla guerra, anche le menzioni o i giudizi che riguardano d'Annunzio negli anni dal 1920 al 1930 appaiono sostanzialmente improntati all'elogio: da quello delle *Annotazioni per il secondo libro della Poetica* risalenti al biennio 1926-28:

Il d'Annunzio acre e marchionale del Piacere – del *Laus Vitae* [*sic*]–che in epoca di piena democrazia (1890) dipinge il verdiccio pelo del bertonne – del gran demagogo – il D'Annunzio ha un senso, una vendetta, uno sprezzo, un'anima sia pure superficiale ma certa e nitida e ferma. È un meraviglioso riferimento espressivo; (Gadda 2003, 20)

a quello, pur attraversato da considerazioni di poetica e di venature moraleggianti, del *Racconto italiano di ignoto del novecento*:

Occorre però che l'indeguità morale non voglia travestirsi come se fosse dignità. Ché allora, a meno di un gioco complessissimo e che per ora non vogliamo analizzare, si ha il fiasco, si ha il riscaldamento a freddo. Così come quando il vecchio porcone D'Annunzio si traveste da San Francesco. – Ma la personalità del D'Annunzio è più complessa di quanto non paia e forse più ingenua e perciò più nobile di quel che non paia. E allora bisogna andar cauti nei giudizi. (V*, RI, 481-2)³

La funzione di riferimento e l'apprezzamento per la figura e l'opera di d'Annunzio si evince anche da un dialogo della *Meditazione milanese*, laddove il «critico» (una sorta di alter ego, o meglio di super-io, di Gadda), ricorrendo anche a un paio di citazioni da *Maia*, si esprime assai chiaramente a proposito del dannunzianesimo dell'autore:

2 Todhunter e Murani sono gli autori, rispettivamente, dei volumi di Calcolo e di Fisica.

3 Altri riferimenti a d'Annunzio, nel *Racconto italiano*, si trovano alle 400 e 462.

Il critico: «In complesso gabellate come vostra filosofia del Nietzscheanesimo e del d'Annunzianesimo rancido. Ricordate il primo verso del libro di *Maia*: "Gloria al latin che disse 'Navigare è necessario, non è necessario vivere'" e la iscrizione o sigla d'annunziana delle laudi, e tutto il libro dell'*Elettra* che conoscete quasi per intero a memoria. Tanto l'amore per la vita eroica è in lui vivo ch'egli osa rivolgere la sua rampogna al Figlio di Dio:

O Galileo, men vali tu che nel dantesco foco
il pilota re d'Itaca Odisseo
Troppo il tuo verbo al paragone è fioco
E debile il tuo gesto. Eccita i forti
Quei che forò la gola al molle proco».

Rispondo: «È merito certo del Poeta questo suo anelito verso la potenza e il lavoro, e la gloria e la navigazione, questo sdegno del poltrire e del permanere e del conservare per conservare. Il suo motto di altri anni più tardi è 'per non dormire' - e sebbene nella sua vita, come fan tutti del resto, sia stato molto indulgente verso sé stesso: e abbia, come pochi sanno, saputo ben pettinare e ravviare e ungere ancora de' poetici balsami l'arruffata chioma delle sue diverse marachelle, giustizia gli va resa quanto allo spirito eroico. Giustizia al fonte del Veliki Hrib e del Falti Hrib». ⁴ (V*, MM, 697)

Se a simili delucidazioni aggiungiamo il dato oggettivo che attesta come sia lo stesso Gadda a ricordare più volte (sia nella *Meccanica* che nel *Castello di Udine*, rispettivamente II, M, 520 e I, CdU, 142) di aver partecipato con «sincero animo alle dimostrazioni del '15» gridando «Viva d'Annunzio morte a Giolitti», si potrebbe pensare che d'Annunzio, in questa fase giovanile, sia stato ammirato da Gadda più che altro come personaggio pubblico, ovvero come patriota e come figura eminente dell'interventismo prima e dello stesso conflitto mondiale poi, fino all'impresa di Fiume.⁵ Ma

4 Altri riferimenti dannunziani nella *Meditazione milanese* sono alle 702 e 1317.

5 Sul versante biografico, Maurizio Barletta riferisce in effetti della «mai rinnegata simpatia dell'Ingegnere per l'impresa fiumana guidata dal Vate [...] 'Mi sarei imbarcato anch'io in quell'avventura, se non fossi stato trattenuto dagli studi al Politecnico e da una devastante congiuntura familiare...» (2014, 48); meno recisa appare invece la dichiarazione, anch'essa a posteriori, riportata da Arbasino 2008, 73 : «Fiume? A quei tempi non ho potuto, lavoravo come ingegnere per guadagnarci la vita: avevo mia madre e le mie sorelle. Forse, più libero, avrei commesso anch'io la sciocchezza di raggiungere Fiume; magari per stupidaggine di nazionalista». Segue quindi la narrazione (73-4) da parte di Gadda, dell'episodio della resa di Fiume, secondo cui d'Annunzio ai primi colpi di cannone si sarebbe travestito da suora per fuggire in un vicino convento; episodio peraltro di cui non mi è mai riuscito di reperire la fonte, né di trovarne traccia anche nelle più malevole biografie dannunziane.

è evidente che ci troviamo di fronte a un contesto assai più profondo e ben innervato nella formazione dell'autore lombardo: il quale, nell'«Intervista al microfono» del 1950, poi compresa ne *I viaggi e la morte*, e dunque in un'opera risalente agli anni della maturità, indica senza mezzi termini proprio d'Annunzio fra i pilastri della propria educazione letteraria:

Il Carducci, prosatore e poeta, è stata la mia lettura per molti anni dell'adolescenza, dopo il Manzoni e prima del d'Annunzio. I nomi stanno fra loro come tre schegge d'una bomba, lo so: e tuttavia le cose andarono così.

Noi non scegliamo mai i nostri padri e raramente i maestri. Dove il destino ci ha depresso, nello spazio e nel tempo e nel costume, ivi principiamo a vagire. (IV, VM, 505)

Ma compiamo ora un passo indietro per focalizzare un episodio certamente fondamentale fra le alterne vicende che, come ho accennato e come vedremo, caratterizzano il rapporto fra Gadda e d'Annunzio. Tale episodio è costituito dalla recensione alla *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio* di Tom Antongini, biografia pubblicata per i tipi di Mondadori nell'aprile 1938 (e quindi subito dopo la dipartita del Vate) che venne considerata poco rispettosa da Corrado Alvaro e da Enrico Falqui. Gadda invece, con l'articolo «Grandezza e biografia: a proposito della *Vita segreta*» apparso su l'*Ambrosiano* del 3 ottobre 1938, prende le difese di Antongini, ma allo stesso tempo non esita a manifestare il proprio pensiero su d'Annunzio, improntato anzitutto su criteri non agiografici:

Alvaro sembra voler difendere questa posizione: che nel redigere la biografia d'un grand'uomo, o nel contribuirvi, è bene sottacere i casi e gli atti e le vicende di 'dubbio gusto'. Ahi! Ahi! E se la vita del grand'uomo fosse tutta, da cima a fondo, un commedione di pessimo gusto? (III, SD, 826)

L'aviatore del Carso, il trasvolatore di Vienna, il liberatore di Fiume, il poeta delle *Laudi* non mendicherà la nostra ben dosata reticenza. Perché aver tanta paura, noi, per Lui, che mai non ne ebbe? [...] Era un marinaio che canta nel sole: e noi promuoviamolo a palombaro, nei fondali della 'umanità' e del 'tormento'. Che non ci furono: perché se ne fregava dell'uno e dell'altra: il bello è questo. (III, SD, 831);

Per poi concludere, perfettamente in linea con l'istanza euristica che anima tutta l'opera gaddiana, che

Egli è d'Annunzio, non è Cartesio, non Pascal. E come d'Annunzio non può farsi ad essere il beneficiario della nostra bene intenzionata reticenza, idolo inane e ridipinto, tra i fumi di idolatre bugie. (III, SD, 831)

Va rilevato, inoltre, come la biografia di Antongini, la cui lettura da parte di Gadda si colloca appunto a ridosso della composizione del primo tratto della *Cognizione*, sia all'origine di diversi passi del romanzo, in special modo quelli riguardanti la figura a fondo dannunziano – ma sostanzialmente polivoca, e con alcuni tratti per nulla corrispondenti – del poeta epico maradagalese Carlos Caçoncellos (Zollino 1992; 1998; 2010, 114-24), che sia da vivo che come fantasma si aggira in una villa con parecchi caratteri riconducibili al Vittoriale (Zollino 2017a). Ma, al di là di ciò, la *Cognizione* è senz'altro un romanzo in cui la lezione dannunziana è chiaramente viva e attiva, come hanno dimostrato, oltre alle mie ricerche, le accurate indagini di Papponetti, Manzotti, Donnarumma e Rinaldi (ovviamente condotte da differenti punti di vista e quindi con diseguali quote d'interesse rispetto alla presenza di d'Annunzio).⁶ Nella *Cognizione del dolore* Gadda dimostra di aver tenuto a mente il «meraviglioso riferimento espressivo» dannunziano, ma anche di saperlo riutilizzare, all'occorrenza, in chiave parodica: si vedano ad esempio gli episodi di Gonzalo Pirobutirro disteso sul letto mentre stride un tarlo (con patenti analogie rispetto a una situazione del *Trionfo della morte*)⁷ e quello del peone Josè trionfante e vanaglorioso per la propria misera impresa d'accendere un fuoco con pochi sterpi che si rifà ad alcuni passi del *Forse che si forse che no* e del *Notturmo* (Zollino 2006).

In questo stesso periodo, tuttavia, si manifestano anche i primi inequivocabili segnali d'intolleranza: ecco dunque che l'invettiva privata appare molto più esplicita e feroce dei giudizi espressi pubblicamente. Così, scrivendo nel gennaio 1937 al cugino Piero Gadda Conti, si registra la reazione favorevole al critico e ben sarcastica nei confronti di d'Annunzio in seguito alla pubblicazione, su *Letteratura*, dell'articolo di Gianfranco Contini *Vita macaronica del francese dannunziano* che prendeva di mira il recente *Dit du Sourd et Muet*:

L'articolo antidannunziano di Contini mi ha divertito e mi pare che l'Istrione 'abbia trovato la frusta per il culo suo'. (Gadda Conti 1971, 43)

L'intesa con Contini riguardo a d'Annunzio si palesa anche diversi anni dopo, stavolta in una lettera del 14 gennaio 1949; ma l'articolo è sempre quello sul *Dit du Sourd et Muet*, articolo che fra l'altro era stato nel frattempo ripubblicato nella prima edizione in volume degli *Esercizi di lettura* (Contini 1947):

6 Il fenomeno è stato affrontato e analizzato dalla critica solo in tempi piuttosto recenti se teniamo presente che è stato Giuseppe Papponetti, nel 1984, con l'articolo «Gadda e/o D'Annunzio. Fallimento e congedo del Superuomo», a inaugurare seriamente gli studi sulla trafila Gadda-d'Annunzio: si vedano i relativi lavori nella conclusiva Bibliografia del presente articolo.

7 Cf. Zollino 1998; 2010, 38. Il *Trionfo della morte* è indicato quale ipotesto di diversi luoghi della *Cognizione* anche da Rinaldi 2001, 67-72.

Permettami di 'manifestare' subito. Di dirti quanto mi piaccia il tuo studio: e come [...] ne abbia apprezzato la chiara e salda impostazione filologica: normalità banale del fr. d. [=francese dannunziano] -(già altrove percepita- alessandrinismo coperto da pseudolirismo- (non capita, nel mio piccolo, anche a me? orrore; mi hai terrorizzato)-traduzione dal modulo medio della sua prosa italiana- 'fase nomenclatoria'- Ignoranza della rivoluzione cartesiana- Francese di puri 'finali di parola' - Prede frammentarie- Incoerenza cronologica- Empirismo del rifacimento- Incoerenza topografica- Non esistenza - Collocamento 'fin de siècle' e misura con precedenti felici: (Leop. e Manz.)- Gustosissimo richiamo pascoliano.-

Bellissima la def. "cristallizzazioni di prestigio, residui fossili del principio d'autorità." Come è vero e ben detto, questo, anche di molto D'A. italiano ! (Gadda 1988, 23-4)

Spicca particolarmente, nella meticolosa annotazione dei rilievi mossi da Contini al *Dit du Sourd et Muet*, la forte preoccupazione espressa da Gadda fra il serio e il faceto di incorrere egli stesso in una delle manchevolezze dannunziane:

alessandrinismo coperto da pseudolirismo - non capita, nel mio piccolo, anche a me?".⁸

Sempre nella stessa lettera, Gadda se la prende però anche con il *Fuoco*, invitando l'amico critico a scrivere un saggio che ne smascheri infine l'intollerabile vacuità:

Ho riletto le ultime cento pagine del 'Fuoco' [...] Deh! perchè non un tuo saggio o almeno saggio, essaietto, sulla inattività vacua di un simile elenco di gesti inutili? di inutili enunciati della fica-passa di Asolo e di più inutili del biscaretto invasato dal dio? Psicologicamente, un narcisso di terza classe che porta a spasso il pistolino ritto della sua personcina (unico personaggio in tutta l'opera: gli altri non esistono): certa sua prosa, una litania di scemenze. Nessun interesse narrativo, nessuna capacità di avvincere nemmeno la lettrice quattordicenne al racconto. Una pompa da Paflagone per far bere un bicchier d'acqua a Stelio, per fargli mangiare pochi fichi secchi. Il nano è 'il barbaro enorme'. La 'grande tragica' è la sorca.

⁸ Nella bibliografia critica non sono mancati, in effetti, i pareri di chi ha avvertito la presenza particolarmente attiva, in Gadda, di una componente dannunziana (ovviamente dequalificante); si vedano come esempi Bocelli 1957, e la pungente definizione di Gianni Brera, che vedeva addirittura, nello scrittore conterraneo, «un dannunziano salvato dal vernacolo» (1996).

Il giudizio fortemente negativo sul *Fuoco* (di cui comunque si dice d'averlo «riletto», e non letto occasionalmente, *una tantum*) verrà quindi ribadito, dieci anni dopo, nell'articolo «La battaglia dei topi e delle rane»: ⁹

Direi che in d'Annunzio è assai alta la percentuale dei personaggi vuoti, inespressi: dei fatti e delle notazioni insignificanti. Gli stessi protagonisti, nel romanzo e nel dramma, sono talora più vicini al pupazzo che all'eroe. Nel *Fuoco*, scena Venezia, d'Annunzio non introduce la battuta veneta se non incidentalmente, a freddo, con risultati trascurabili. ¹⁰ Molti dei pupazzi dannunziani rompono quello che si potrebbe definire il pomposo silenzio della pagina, o della riga, col solo suono del loro nome: lasciandosi *chiamare* o citare in scena dai fasullissimi colleghi o dallo stesso corègo. La onomastica del D'Annunzio (Donatella Arvale, Stelio Effrena) è altrettanto fatua della onomastica ellenica del Foscolo: tira ad affumare *in d'òna quai maniera* il candore della pagina, il vuoto torricelliano della scena. «Riccardo Wagner è morto, disse Daniele Glauro». (Corsivi nell'originale) ¹¹

Ferma restando la pregnanza dei giudizi sulla vacuità dei personaggi del romanzo dannunziano, già peraltro rilevata da molti e da molto tempo, e soprattutto in un memorabile saggio di Benedetto Croce (1903, 40), si noterà che la passione polemica sembra qui travolgere Gadda, che cita dal *Fuoco* in maniera piuttosto approssimativa l'annuncio della morte di Wagner. ¹²

Fra queste ultime due dichiarazioni, e anzi più vicino, cronologicamente, alla lettera a Contini, si situa però il referto di *Versilia*, ¹³ che pare invece scevro d'ogni acredine:

Un pedante dalla penna incatramata non può dimenticare il sonetto versiliese del Carducci, le 'rupi ardue di bianchi marmi': nè [*sic*] l'oleandro,

9 III, SD, 1175. L'articolo uscì su *L'Illustrazione Italiana*, 11, novembre 1959.

10 La posizione di Gadda sull'impiego dannunziano del dialetto sembra qui convergere sostanzialmente con quella espressa da Contini nel «Saggio introduttivo» alla *Cognizione* (1963): «D'Annunzio, cui una remora di esteta e d'irrimediabile umanista, prestigioso ginnasta nel tempo della lingua unica, impediva di giostrare nello spazio, facendogli arrivare inerte sulla pagina il suo abruzzese quanto il francese» (Gadda 1963, 26).

11 Altri riferimenti a d'Annunzio in quelli che Dante Isella ha raccolto sotto il titolo di *Scritti dispersi* si trovano alle pagine 731, 769, 785, 909, 968, 971, 989, 1019, 1084, 1120, 1144, 1185, 1224.

12 Cf. D'A.PR.:ROM. II, 854: «Parve a Stelio di riconoscere presso la porta della sua casa, su la Fondamenta Sanudo, la figura di Daniele Glauro. / -Ah Stelio, t'aspettavo! - gli gridò nel turbine dei suoni la voce affannosa. - Riccardo Wagner è morto!».

13 Pubblicato dapprima con il titolo «Dolce Versilia», su *Il Popolo* del 29 agosto 1950, 3, e quindi in *Verso la Certosa* (1961).

nè l'otre, nè il cervo, nè il centauro, nè Cinosura, nè il trotto del quadrupedante cavallo sul tappeto d'aghi del pineto, nè la pioggia per entro il medesimo del divino Gabriele: l'onda di crisopazio è d'altro lido cero, scaglioso, roccioso, inostricato, nero, ligure o làbronico lido. Qui Gabriele poetò, amò, nuotò, cavalcò. Odo, odo il trotto del suo caval sauro irrompere dai lecci e dalle querci della Versiliana -la splendida e vasta villa che lo ospitava dentro il parco principesco alla marina di Pietrasanta -tòc tòc tòc fino al traghetto del Magra, di là dal Cinquale e dal Frigido e dal Poveromo, di là da tutte le gore e da tutti i fiumiciattoli senz'acqua ne' quali egli è riuscito a nuotare, co' suoi 'bicipiti', o almeno con la fantasia: e, all'ingìù, verso la foce zanzarosa del Fiumetto, verso il Tonfano.

I pini superstiti (alla lottizzazione e alla guerra) eccoli, come allora invece nel folto, scagliosi e irti: le ginestre, i mirti, i ginepri puntuati di coccole: le tamerici, non meno di allora, salmastre ed arse nel libeccio o nello spiro di maestro: maledettamente arse, quest'anno, lungo lo stradale a mare dove gli scrittori cinquantottenni vanno in bicicletta in tenuta da bebè, e in auto gli industriali e le belle. No, non il caval sauro, per noi, ma una volgare bicicletta noleggiata da Beppino, quaranta lire l'ora. Non le sessanta camere e sale della Versiliana, nè l'annesso parco vicereale di centosettanta ettari: per noi una cameruccia da forno crematorio: -il rapporto fra il nostro alloggio e quello del Poeta eguaglia il rapporto fra il nostro lavoro e il suo: giustizia è resa davanti la Tambura, e la Pania. (III,VIC, 365-6)

Al termine della rivisitazione in chiave moderna della Versilia dannunziana, condotta attraverso stilemi di riconoscibilissima provenienza alcionia, Gadda istituisce un ironico ma assai significativo confronto fra la condizione e l'opera dello scrivente e quelle del più fortunato Poeta:¹⁴ «non il caval sauro» ma una bicicletta presa a nolo, non la Versiliana ma una «cameruccia da forno crematorio»: malgrado le invettive e gli impropri, malgrado tutte le incolmabili differenze d'*animus*, d'Annunzio rimane comunque un termine di paragone a cui riferire, nemmeno troppo scherzosamente, la propria consistenza d'uomo e di scrittore. Del resto, anche in *Eros e Priapo*, Gadda, pur dichiarandosi «non [...] idolatra [...] di Gabriele» si mostrava disposto a riconoscergli «meriti grandi o grandissimi, con fraterno o filiale e vero e commosso affetto» (IV, EP, 328). Lo stesso titolo del pamphlet antifascista è stato peraltro ispirato da d'Annunzio, come conferma lo stesso Gadda in una lettera a Enrico Falqui del 10 luglio 1946:

¹⁴ Un altro raffronto abbastanza simile è contenuto nella «Scheda autobiografica» che figura nella quarta di copertina della prima edizione del *Pasticciaccio brutto de via Merulana*: «Visse dieci anni a Firenze: 1940-1950: gli anni belli, quand'era venuto il bello. Niente Capponcina» (IV, 872).

ha agito (lo vedo ora) una reminiscenza inconscia del D'Annunzio di *Laus vitae*, il primo libro delle *Laudi*”, che ho molto letto a suo tempo e conosco in gran parte a memoria. Il ‘priàpo’ è suo, dove descrive nello sciopero ‘il gran demagogo’.

Il passo in questione è appunto quello assai noto di *Laus Vitae*, XVIII, vv. 149-69, peraltro rievocato da Gadda anche nel *Racconto italiano* (V*, RI, 564) e, come abbiamo visto, nel *Secondo libro della Poetica*; ma interessa qui notare (oltre all’ennesima attestazione di conoscere le *Laudi* «in gran parte a memoria») come il brano dannunziano venga chiamato in causa per difendere il proprio scritto, originariamente rifiutato dall’editore, dalle accuse di oscenità. Commenta infatti Gadda nel prosieguo della lettera:

Il vituperio dannunziano è osceno, ed è felice realizzazione oratoria e stilistica, e imaginifica, se non poetica.¹⁵

Siamo dunque in presenza di una affermazione che precede di pochi anni le acri esternazioni antidannunziane contenute nella lettera a Contini del 1949: affermazione che configura una certa continuità stilistica e, sia pure parzialmente, persino di poetica (riguardo all’impiego dell’oscenità)¹⁶ con l’opera di d’Annunzio. E in effetti, anche in quello che, con tutta probabilità, si deve considerare l’ultimo riferimento a d’Annunzio nell’opera gaddiana, accolto in *Divagazioni e garbuglio* (1968),¹⁷ l’autore lombardo non sembra affatto prenderne le distanze:

A Bergamo nacque il condottiero, un vivace di nome Bartolomeo celebrato da un sonetto del poeta Gabriele nella sua nobile silloge *Le città del silenzio*.¹⁸

Né, dopo quanto s’è detto, e rammentando che Gadda è ricorso altre volte d’Annunzio nell’ambito compositivo,¹⁹ desterà particolare stupore, per

15 La lettera, da cui ho citato, è riportata da Italia, Paola; Pinotti, Giorgio (2008). «Edizioni d’autore coatte: il caso di “Eros e Priapo” (con l’originario primo capitolo, 1944-46)». *Ecdotica*, 5. Com’è noto, il testo originario di *Eros e Priapo* dapprima rifiutato dall’editore appunto per problemi di oscenità verrà pubblicato solo pochi anni fa, nel 2016, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti.

16 Sull’oscenità in Gadda (come componente stilistica positiva, polemica e propositiva) si veda Zollino 2017b, 99-108.

17 Per *Paragone*, 224 (ottobre 1968). Cf. anche, in III, le «Note ai testi», 1368-9.

18 III, SD 1224. Le *Città del silenzio* sono ricordate e citate (*Perugia*, VIII, vv. 7-8) anche nel documentario *Il Tevere* (1955): cf. V*, 1101 e 1119.

19 È ancora lo stesso Gadda, infatti, ad annotare a margine della composizione di una scena drammatica del *Racconto italiano*, l’intenzione di concepire il proprio testo ricorrendo al *Trion-*

produrre un ultimo significativo esempio, che nel caso del *Pasticciaccio brutto de via Merulana* il ricorso a d'Annunzio avvenga in zone di per sé particolarmente ostiche dal punto di vista strutturale, quali l'inizio e l'explicit del romanzo. Nelle prime pagine del *Pasticciaccio*, infatti, in sede di presentazione di Ingravallo, si dice

che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan (II, QP 16),

rammentando così la descrizione di un personaggio femminile del *Piacere*, la *demi-mondaine* Bebé Silva:

con i capelli corti, lanosi, un po' ricci, che le coprivano la testa a guisa d'un caschetto d'astrakan (D'A PR. ROM. I, 253);

mentre, come ho già notato altrove (Zollino [1998] 2010, 104-5), il celebre grido a conclusione del romanzo gaddiano: «No, sor dottó, no, no, nun so' stata io» (II, QP 276), ricalca con indiscutibile somiglianza le ultimissime parole di una delle *Novelle della Pescara*, «La fine di Candia», che appunto così si conclude: «No so' stata io, signò... vedete... perché... la cucchiara...» (D'A PR. ROM. II, 257).

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2001). «Vate, portaci al fronte». *Domenica*, supplemento, *Il Sole-24 ore*, 18 novembre, 1.
- Arbasino, Alberto (2008). *L'Ingegnere in blu*. Milano: Adelphi .
- Barletta, Maurizio (2014) *Le domeniche con Gadda quando veniva a casa mia*. Roma: Robin.
- Bocelli, Arnaldo (1957). «Gadda nel pasticcio». *Il Mondo*, 43.
- Brera, Gianni (1996). «Gioann e Carletto». *Il Giornale*, 20 febbraio.
- Contini, Gianfranco (1947). *Esercizi di lettura*. Firenze: Le Monnier.
- Croce, Benedetto (1973). «Gabriele D'Annunzio». Croce, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 4. Roma-Bari: Laterza, 7-66.

fo della morte (o, in alternativa, a Stendhal): così in V*, RI 400: «Il padre lo minaccia, gli dice che sua figlia non sarà mai sua. - Egli la uccide? O l'aveva già uccisa prima dopo il colloquio? O era morta? Bisogna *chiarire* bene questo punto e non cascare nell'esagerato o nel poliziesco. Vedere eventualmente il Trionfo della Morte del D'Annunzio o lo Stendhal in Rosso e nero». Da non dimenticare che il ricorso a d'Annunzio si verifica anche in ambito strutturale, come nel caso eclatante del riuso del *leit-motiv* dannunziano (Zollino [1998] 2010, 23-42).

- Donnarumma, Raffaele (1994). «Gadda e il sublime. Sul quinto tratto della *Cognizione del dolore*». *Italianistica*, 1, 35-66.
- Gadda, Carlo Emilio (1963). *La cognizione del dolore*. Torino: Einaudi.
- Gadda, Carlo Emilio (1988). *Lettere a Gianfranco Contini*. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio (2003). «Il secondo libro della Poetica». Isella, Dante (a cura di), *I quaderni dell'Ingegnere*, 2, 5-28.
- Gadda, Carlo Emilio (2016). *Eros e Priapo*. Versione originale. A cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti. Milano: Adelphi.
- Gadda Conti, Piero (1971). *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano: Pan Editrice.
- Italia, Paola (1994). «Introduzione». *Glossario di Carlo Emilio Gadda 'milanese'. Da "La meccanica" a "L'Adalgisa"*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, XLVIII-LXIII.
- Manzotti, Emilio (a cura di) (1987). *Carlo Emilio Gadda: La cognizione del dolore*. Ed. critica commentata con un'appendice di frammenti inediti. Torino: Einaudi.
- Papponetti, Giuseppe (1984) «Gadda e/o D'Annunzio. Fallimento e congelamento del Superuomo». *Otto/Novecento*, 1.
- Papponetti, Giuseppe (2002). *Gadda-d'Annunzio e il lavoro italiano*. Roma: Fondazione Ignazio Silone.
- Rinaldi, Rinaldo (2001). «I Dioscuri senza Leda. Biografia e letteratura nel primo Gadda». *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*. Milano: Unicopli, 33-86.
- Zollino, Antonio (1992) «Caçoncellos». *Rivista di letteratura italiana*, 3, 635-45. Poi compendiato e aumentato in Zollino 1998 e 2010.
- Zollino, Antonio [1998] (2010). *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa: Edizioni ETS.
- Zollino, Antonio (2002). s.v. «D'Annunzio». *Pocket Gadda Encyclopedia*. Edited by Federica G. Pedriali. URL <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php> (2018-10-30).
- Zollino, Antonio (2006). *Lo scriba e l'ingegnere: dal "Notturmo" alla "Cognizione del dolore"*. Cappellini, Milva Maria; Zollino, Antonio (a cura di), *D'Annunzio e dintorni. Studi per Ivanos Ciani*. Pisa: Edizioni ETS, 341-59.
- Zollino, Antonio (2017a). «Il Vittoriale fra le righe della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda». Canovi, Raffaella; Zollino, Antonio (a cura di), *Gabriele d'Annunzio e i segreti del Vittoriale = Atti del convegno di Cives Universi* (Milano, 14 maggio 2015). Lugano: Agorà & co., 117-27.
- Zollino, Antonio (2017b). «Oscenità e tensione euristica nell'opera di Carlo Emilio Gadda». *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2, 99-108.

La linea stilistica della «chiarezza poetica» Comisso vs d'Annunzio

Ilaria Crotti
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Giovanni Comisso, after d'Annunzio passed away, proposed to place his artistic figure in the framework of the contemporary critical horizon, selecting a very peculiar formal line, distinguished by 'clarity', in order to measure himself and, together, to take the necessary distances from the teaching of the 'Vate'. In the second part of this paper, a Comissian critical essay is published, which appeared in the early '60s in *Il Mondo* of Pannunzio and has remained in the shadows so far; in it we summarise an exemplary historiographical and stylistic balance of the Italian narrative between the 19th and the beginning of the 20th century, re-reading in perspective and under another way d'Annunzio's function.

Sommario 1 Comisso critico di d'Annunzio. – 2 Giovanni Comisso, *Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni*.

Keywords Comisso. D'Annunzio. Clarity. The Vate. Style. Criticism.

1 Comisso critico di d'Annunzio

A un anno dalla scomparsa di d'Annunzio, avvenuta il 1 marzo 1938, una volta sgombrati sia il campo letterario che lo scenario culturale, sociale e politico di un 'fantasma' senza dubbio alcuno vincolante, Giovanni Comisso, animato dall'intento di situare dinanzi all'orizzonte ricettivo coevo il proprio profilo di scrittore rispetto a un modello ritenuto vincolante,¹ ma dal quale era oramai opportuno prendere le necessarie distanze, stende alcune note particolarmente accorte, soprattutto in una ottica formale e stilistica – commenti autoesegetici che meritano di andare letti su uno spartito duplice, poiché investono i versanti del mittente e del destinatario. Ciò nonostante, il rilievo non solo esperienziale ma anche creativo

¹ Comisso dedicò al pescarese alcuni scritti d'occasione tra i quali merita un accenno Comisso 1925. Né va tralasciato che fu l'estensore di un ricordo commemorativo, apparso proprio nel marzo 1938 sul fascicolo dell'*Osservatore Politico Letterario* dedicato alla scomparsa del Vate.

che ebbe per il trevigiano l'avventura fiumana,² trascritta e mitizzata nelle pagine de *Il porto dell'amore* (Comisso 1924).

Fatto sta che in quella sorta di *Mémoires* che sono *Le mie stagioni* (Comisso 1951) le calende del marzo '38 verranno rilette autobiograficamente alla luce di una percezione consonante, per non dire divinatoria, del momento esatto del decesso di d'Annunzio. Mi riferisco al passo in cui, in visita a Pompei in compagnia di due amici, Carlo Barbieri e Guido Mannajuola, Comisso evoca un 'oggetto mediatore' specifico, donatogli appunto dal morituro, nell'intento di accreditare l'idea di una comunanza tra l'io che scrive e la figura dell'altro, assente sebbene richiamato in vita - un dialogo a distanza di natura squisitamente sensitiva, quindi spiccatamente esistenziale più che artistica:³

Il primo di marzo di quell'anno, mentre con loro mi trovavo a Pompei ebbi un momento di tristezza e toccavo una piccola testuggine donatami da D'Annunzio che tenevo appesa alla catena. Essi vollero sapere cosa rappresentasse quella testuggine e parlai di D'Annunzio. In quello stesso istante egli moriva a Gardone. Si era rasato e vestito da solo e attendeva di scendere a cena quando lo colse la morte istantanea. Lo seppi il giorno dopo: la mia emozione fu intensa, era morto un uomo al quale dovevo molto, soprattutto: oltre un anno di vita eccelsa. (Comisso 2002, 1311-12)

L'occasione per redigere le note di bilancio cui si è fatto cenno venne offerta dalla stesura della «Prefazione a guisa di autoritratto», datata 15 maggio 1939, che correda il volume di Giuseppe Mesirca, *Storia di Antonia*, stampato a Milano per Primi Piani nel 1939, tra le cui righe si ebbe l'opportunità di quotare, in piena consapevolezza, la 'novità' del proprio stile, ergendosi a 'fiaccola' di una *lectio* che, una volta recepita, richiedeva altresì di essere consegnata ad altri; come, nell'occorrenza, a un Mesirca, stimato appunto poiché ritenuto un possibile prosecutore di codesto magistero.

Comisso, insomma, intende non solo farsi tramite di una specifica linea stilistica della letteratura italiana novecentesca, in palese polemica con il

2 Un'attenta disamina di questa fase, letta anche attraverso materiali epistolari, autobiografici e documentali in Urettini 2009.

3 Infatti si nota di seguito: «Dopo lo splendore del principio dell'ottocento lo stile della nostra letteratura si era fatto provinciale e professorale. D'Annunzio diede finalmente uno stile nuovo, ma lo portò in molte opere a tale preziosità da aggravarlo più di quel pesante tono provinciale e professorale. Esaltò ad alte imprese, dando schemi d'uomini eroici ed eccezionali, ma non fece mai piangere. Io stesso e molto altri scrittori della nuova letteratura italiana sorta dopo la Grande Guerra, con la nostra assenza di sentimenti, in un certo senso, fummo ancora dannunziani. L'uomo non esisteva nelle nostre prime opere che in forma astratta, più in relazione col paesaggio che con l'anima. Altra sua influenza sulla vita degli italiani riguarda certo esteriore» (Comisso 2002, 1312).

magistero del Vate, ma anche tramandare quelle che reputa le sue singolarità a epigoni, in grado di recepirne appieno le valenze. E l'innovatività di codesta parabola afferirebbe alla «chiarezza poetica» - attributo estetico e formale prescelto, giacché atto a contrastare ciò che altro non sarebbe che «rimbombante cascata di parole»:⁴

Il mio stile nella letteratura italiana contemporanea è uno stile nuovo. Incominciato a scrivere in un periodo dominato dallo stile dannunziano, tutta la mia attenzione fu di ribellarmi a questa influenza e di portare i miei elementi originali a una libera consistenza. D'Annunzio si dibatteva tra due tipi di stile: uno che era rimbombante cascata di parole e l'altro che era chiarezza poetica. Se è vero il mito della fiaccola trasmessa, io devo confessare che ribellandomi alla sua prima forma, ò accettato invece di ricevere l'impronta della seconda.

Un mio libro, il primo, «Al vento dell'Adriatico»,⁵ in parte testimonia questo momento del mio stile, in cui accettando l'impronta dannunziana che sentivo migliore e che si potrebbe localizzare nel racconto della «Leda senza cigno», cercavo tuttavia di dare libertà alle mie possibilità, ed è specialmente verso la fine che riesco ad affermarmi con genuina schiettezza. Egli stesso dopo aver letto il mio libro «Gente di mare», primo saggio del mio libero stile, mi scrisse: «Non lasciare smarrire questa vena, ma cerca di esplorarla e di illuminarla sino in fondo».

La mia posizione nella letteratura italiana contemporanea, determinata da pure coincidenze di tempo, è naturalmente accompagnata da un'importantissima responsabilità. Io sono stato il primo, pur accettando una derivazione dannunziana, a liberarmene, ossia tramutarla nel complesso del mio spirito verso una nuova forma. Appartiene questo avvenimento al misterioso travaglio dell'amore, che nel vasto mondo tutto muove e moltiplica. Io sono responsabile di questa nuova forma alla quale ho indirizzato la prosa narrativa italiana, ed io non la potrò portare che sino ad un certo punto oltre al quale, altri, prendendo da me la fiaccola, la porteranno più avanti.

Questo mio modo di narrare aderente, chiaro e sostenuto da un'ebbrezza lirica che cerco sempre di sommergere ha avuto ed ha la sua notevole influenza, ma nel seguirlo occorre fare attenzione all'equilibrio tra aderenza e lirismo, perché il minimo abuso da una parte o dall'altra basta per capovolgere la situazione.

4 Detta «Prefazione», secondo una strategia editoriale non inusuale per l'autore, apparve anche in *Corrente*, 2(13), 15 luglio 1939.

5 Va precisato che la prima opera comissiana a stampa non fu *Al vento dell'Adriatico*, bensì *Poesie* (Comisso 1916).

Ammetto quindi, come nel casi di Giuseppe Mesirca, che si debba subire l'influenza del mio stile, ma il consiglio che dò, è di cercare di liberarsene, tramutandolo verso nuove possibilità, come io ho fatto in raffronto a D'Annunzio. (Comisso 1939, 11-13)

È l'orecchio interno dell'artista, insomma, l'organo che, mentre elide rimbombi stonati, deve presiedere alla selezione sonora e timbrica della scrittura, prediligendo proprio quelle forme terse e nitide connotanti il messaggio sonoro.

Appunto quel divincolarsi tra le panie di due formule discordanti, l'una smodatamente risonante, di spiccato nitore poetico l'altra, senza addivenire a una scelta netta e, soprattutto, pertinente, è appunto ciò che si imputa al presunto maestro - incertezza e ambiguità di fondo additate come un'aporia intrinseca alla scrittura del pescarese⁶ e che Comisso, da parte sua, si riproporrebbe di disambiguare, optando per la seconda di dette linee stilistiche.

Designare a chiare lettere quale modello della propria, la prosa 'notturna' de *La Leda senza cigno*, in volume nel 1916, vale a dire una prova per eccellenza diaristica e memoriale, venata di autobiografismo, stilisticamente stratificata e formalmente frammentaria, attenta, per di più, a emblematici procedimenti di autocitazione, volti a porre in evidenza un iter artistico che, per certi versi, si ritiene già 'postumo' (cf. Crotti 2016), non può non suggerire a quale fase del laboratorio dannunziano il trevigiano abbia guardato con maggiore interesse.

Ecco che l'accostamento di due proprie opere, ossia *Al vento dell'Adriatico* (Comisso 1953)⁷ e *Gente di mare* (Comisso 1928), alla *Leda*, facendo fungere quest'ultima da ideale spartiacque, palesa scelte formalmente ed esteticamente molto avvertite.⁸ Infatti, l'attribuzione di una preferenza spiccata non già alla variegata produzione romanzesca dannunziana, che,

6 Si noti come una valutazione affine, pur tradotta in altri termini, ricorra nel passo de *Le mie stagioni* già citato, in particolare là dove si osservava: «D'Annunzio diede finalmente uno stile nuovo, ma lo portò in molte opere a tale preziosità da aggravarlo più di quel pesante tono provinciale e professorale» (Comisso 2002, 1312). Limiti formali che, in detta sede, sono ascritti a timbri di 'preziosità' e di 'pesantezza', pertanto incompatibili con la 'chiarezza' auspicata per la propria linea stilistica.

7 Nel volume si riproposero *Il porto dell'amore* e *Gente di mare*. Non va sottaciuto che lo scrittore impose alla propria produzione una veste editoriale molto composita, segnata da continue riprese, pur variamente organizzate. Rimando in merito alle «Notizie sui testi» corredanti l'edizione «Meridiani» (Comisso 2002, 1623-768).

8 Del resto Comisso non cessò di misurarsi con il modello d'Annunzio anche nella scrittura di viaggio. Per limitarmi a una singola occorrenza, che attesta un divario indicativo nella rilettura del mito greco nella modernità, si veda *Approdo in Grecia* (Comisso 1954); grazie all'immagine femminile di Irene-Venere, qui si rilegge in tutt'altra accezione quella già veicolata dalla meretrice di Pirgo di *Laus vitae*. Per un calibrato bilancio d'insieme si veda Cantelmo 2007.

come noto, saggiò tipologie disparate, spazianti da modelli più prossimi al sottogenere di costume ad altri, 'superroministici' e introspettivi,⁹ bensì alle soluzioni formali che caratterizzano lo sperimentatore della seconda metà degli anni '10 e dei '20, non può non accertare la preferenza accordata a recepire e a fare proprie quelle soluzioni stilistiche provenienti dai nuovi modelli, sia europei che italiani, offerti dal frammentismo, dalla prosa lirica,¹⁰ d'arte e di ricerca.¹¹

Del resto Montale critico e storiografo, nelle vesti di accorto lettore delle venature meno manifeste della letteratura italiana novecentesca, ebbe modo di indovinare un tratto sintomatico di Comisso, ovvero quel suo oltrepassamento di una ipotetica linea di confine, di cui, peraltro, era oramai necessario prendere atto, ponendone in piena evidenza, appunto, l'originalità, l'autenticità e l'autonomia stilistica:

Quando Comisso scrisse il *Porto*, era uscito da poco dall'avventura di Fiume, con D'Annunzio. Una punta appena avvertibile di estetismo circola ancora in queste pagine e le segna di una data. Ma si veda come la figura del Comandante, l'unica volta che fa capolino, sia già lievemente caricaturale. Veramente *les dieux s'en vont* in queste pagine, e definitivamente.

Oggi la prosa asciutta di Comisso (che fece subito colpo fra gli intenditori ed entusiasmò Valery Larbaud) può sembrare addirittura grassa, sensuale, in confronto di quella che ci danno i giovani del nostro dopoguerra; ma in verità essa ha un punto di fusione, una «messa a fuoco» che permettono di considerarla come il frutto di uno dei più genuini temperamenti poetici apparsi in Italia nell'ultimo trentennio. (Montale 1996, 1658)¹²

9 Tra la nutrita bibliografia critica dedicata al polimorfismo dei vari cicli romanzeschi mi limito a rinviare a Maxia 2012 e a Costa 2012.

10 Codesta definizione è ritenuta da Colusso più consona alla produzione d'esordio, benché rilevi come «in quest'ultima sembri conservarsi un residuo di ricerca versificatoria, mentre la prosa del trevigiano segna proprio una decisa emancipazione dalla poesia» (Colusso 1999, 60). La studiosa, inoltre, pubblica qui alcuni passi inediti o poco noti, tratti da manoscritti giacenti tra le carte dell'Archivio Comisso della Biblioteca Comunale di Treviso, che illuminano ulteriormente la liaison.

11 Le peculiarità stilistiche del primo Comisso sono state oggetto di alcune analisi (Bandinì 1983; Modena 1990) sollecitate nel sorprendere, accanto a suggestioni vociane, le lezioni impartite dai simbolisti francesi e da alcuni poeti italiani pronti a recepirne i modelli formali, proponendo così parametri alternativi rispetto all'*authoritas* dannunziana. Già Montale, del resto, nel recensire *Al vento dell'Adriatico* sul *Corriere della Sera* del 9 febbraio 1954, aveva menzionato in particolare il d'Annunzio delle *Faville*, approssimandogli il primo Soffici e i vociani, cogliendo altresì quella cifra della sprezzatura stilistica tanto cara al De Pisis (Montale 1996).

12 Una volta conclusa l'esperienza fiumana, può fornire un esempio probante della funzione autoattribuitasi da Comisso, incline ad appoggiare presso d'Annunzio la produzione di poeti

Anche nella scrittura critica comissiana, d'altro canto, è possibile cogliere tracce probanti di quanto notato: uno stile esegetico, il suo, connotato da una lungimirante 'chiarezza' di idee che va di pari passo con proprietà argomentative e qualità espositive singolari – prerogative non di rado eccentriche rispetto alle formule interpretative in vigore. Insomma, le sue disamine presentano il pregio di sommare all'intelligenza analitica l'evidenza formale; requisiti, codesti, che, attivandosi in reciprocità, fanno delle sue pagine un modello di prosa critica sui generis, discosto dall'accademismo più obsoleto, attento, invece, alle soluzioni formali e alle modalità comunicative della critica militante più qualificata e innovativa.

Conforta quanto notato un intervento che non mi pare abbia ottenuto finora l'attenzione che merita.¹³ A ciò si aggiunga che esso, datato com'è all'inizio degli anni '60,¹⁴ può offrire parametri utili a decifrare la 'funzione d'Annunzio' in una ottica diacronica di più ampio respiro.¹⁵

Dal titolo complessivo «Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni», l'intervento apparve in due puntate su *Il Mondo*, prestigioso settimanale di politica e letteratura della sinistra liberale diretto da Mario Pannunzio, la prima delle quali nel numero del 5 gennaio 1960, alle pagine 11-12, mentre la seconda del 1 marzo 1960, a pagina 7.

Percorso articolato in cinque paragrafi, i cui primi due, dal titolo «Cento versi immortali» e «Don Abbondio pioniere», compaiono nel fascicolo di gennaio, mentre i restanti tre («Ventisei anni e un capolavoro», «Fogazzaro per signore», «Il miracolo di Verga») in quello del marzo, l'itinerario prefigurato da Comisso in queste densissime pagine è una sorta di *voyage (autour de sa chambre)* che sorvola a grandi tappe la narrativa italiana, sfidando alcuni luoghi comuni ben radicati nell'orizzonte critico coevo. Esso, infatti, prendendo l'abbrivio dall'*Ortis* del Foscolo, plana, infine, sui *Malavoglia* di Verga, per attraversare alcune delle prove più esemplari della nostra letteratura, tra Ottocento e inizio Novecento, ossia *I promessi sposi*, *Le confessioni di un italiano* e i romanzi fogazzariani.

La dichiarazione d'esordio, dal tono quasi programmatico, grazie a quel 'noi' che supporta la presenza necessaria di una comunità di interpreti e

amici, quale Onofri (in particolare del frammentista di *Arioso*, apparso a Roma, per i tipi Bragaglia, nel 1921) una missiva veneziana autografa, databile 21 luglio 1921 (Onofri 1999).

13 Esso non figura, ad esempio, nella pur nutrita silloge dei «Meridiani» Mondadori, i cui curatori hanno osservato in merito: «Si dovrebbe peraltro sondare tutto il campo dell'attività pubblicistica di Comisso, in vasta misura incontrollabile nello stato dei presenti studi, soprattutto per gli articoli dati non a riviste prestigiose come *Il Mondo*, di cui egli fu collaboratore assiduo, ma a periodici di medici e artigiani del suo territorio, disposti tuttavia a pagare» (Comisso 2002, 1772).

14 Una valutazione criticamente avvertita di questa fase in Bertacchini 1960.

15 Per un esaustivo bilancio critico che si spinge fino agli anni '80 cf. Ricorda 1990. Si veda, inoltre, Mengaldo 2017.

di criteri condivisi, esplicita l'urgenza di rivedere un certo modo, in prevalenza biografico, di fare critica. Favorite, invece, sono soluzioni alternative, atte a declinare le letture in una prospettiva quasi fenomenologica, procedente dall'opera all'*Erlebnis* dell'interpretante, tracciando così un percorso che, pur muovendo dall'opera stessa, è destinato a radicarsi nella esperienza esistenziale di ognuno.

Ecco che i tratti più deteriori della scrittura e dello stile degli autori presi in esame sono ascritti primariamente a una retorica pomposa e canora, a un andamento sintattico tumido, a un lessico gravido di aulicismi, non di rado impreciso, eccessivamente descrittivo e dettagliato (pecca addossata anche alla narrativa manzoniana), a certo gusto nazionale arcadico, privilegiante un ellenismo artefatto e di maniera, incline a plasmare inautentiche figure di cartapesta, fantocci privi di vita o macchiette dall'umorismo superficiale, come nel caso di Fogazzaro.

Quella che si intende focalizzare, elogiandola, è tutt'altra linea formale e stilistica, resa icastica da un lessico pertinente, che, infatti, fa appello a parole chiave ricorrenti, quali limpidezza, linearità, misura, esattezza, fermezza, chiarezza: bussole paradigmatiche atte a indirizzare l'orientamento del lettore.

Possono esemplificare, e in modi eccellenti, quanto notato il recupero memoriale, così intenso sul versante personale ed emotivo, della lettura sabiana di *A Zacinto* («per la chiarezza autentica dei Greci e il fremito vibrante dei sentimenti»), o il passo tratto dallo *Zibaldone* leopardiano, dove sono valutate magistrali, appunto, la «regolarità geometrica» accanto all'«esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza dei suoi significati»; ancora, si vada agli elogi rivolti allo stupefacente umorismo «naturale» nieviano e, assieme, al suo sapere essere «storico vivo», non tralasciando le note dedicate alla «purezza di espressione» nei *Malavoglia*.

Nel mappare un dominio narrativo così articolato il fantasma di d'Annunzio, presenza necessaria quanto fatale, non poteva mancare; e, difatti, pur in tralice, esso fa capolino, giocando un ruolo indicativo. Così, eccolo evocato in tre occorrenze che non possono certo dirsi marginali; la prima, in binomio col Carducci critico, là dove si imputa al Vate di essere più attento alla «maniera», marmorea e stereotipata, dell'elogio che alla sapienza viva della scrittura; in una seconda occorrenza lo si riveste dei panni di uno scolaro non proprio ammodo, poiché disattento al magistero che la «regolarità geometrica» della scrittura leopardiana aveva impartito alla prosa nazionale. Infine, una volta posto in tandem col Fogazzaro, lapidaria la sintesi storiografica riservata alla geografia della letteratura italiana; in particolare là dove il fattore d'Annunzio viene valutato negativamente, in quanto ostacolo al dispiegarsi di un «arco narrativo» che la linea Nievo-Verga aveva reso percorribile («Invece nel Veneto era subentrato Fogazzaro, nel centro dell'Italia era sorto D'Annunzio e siamo rimasti di nuovo in altomare»).

Sono pagine, codeste, che munite di un obiettivo grandangolare così potente, sanno fotografare/sfidare con sapienza provocatoria un paesaggio critico in insistita mutazione.

2 Giovanni Comisso, *Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni*

Cento versi immortali

È necessario per noi, scrittori italiani di questa epoca, per capire la nostra posizione fare una revisione di quanto ci ha preceduto dal principio del secolo scorso fino a noi. Dobbiamo rivedere i nostri prosatori non già come ha fatto fin ora la critica legando sempre le opere alla vita di ogni autore, ma solo per quello che ognuno ci ha dato: nudamente come su una tavola anatomica. Bisogna farci chirurghi positivamente interessati nell'esame senza sentimentalismi particolari per essere l'ammalato un parente o un amico.

Si può cominciare da Ugo Foscolo. Per ragioni scolastiche, influenzate da una critica che considerava la sua opera in relazione alle vicende della sua vita e di quella politica dell'Italia, egli è stato soprattutto valorizzato come poeta. La sua poesia quando è chiara si riduce a pochi sonetti e a un centinaio di versi scelti tra i *Sepolcri* e le *Grazie*, mentre tutto il resto risulta illeggibile. I greci erano lineari e schietti, la loro poesia e la loro prosa seguivano nella composizione dei periodi la limpidezza della stessa aria che sovrasta quella terra sempre ventilata dai monti e dall'aria. I latini quando dai greci impararono a scrivere, a fare poesia e prosa, per apparire di più di quello che erano, presero a contorcere il periodare nella gonfia retorica di ogni bifolco che si faccia civile. Questa è una triste eredità che abbiamo avuto dai latini, dalla quale abbiamo dovuto liberarci con sforzi eroici dei nostri maggiori scrittori o per impeto naturale di altri minori di poca cultura e da considerare come autori popolari. Per Foscolo non ha giovato la limpidezza dei greci, dal loro patrimonio egli ha tratto in grande parte le scorie dei miti e un vocabolario di denominazioni auliche che gli soffocano la pura poesia appena germogliata in pochi versi. Non è possibile godere di un brano bello come questo: «dai gioghi altissimi di Cinto | lieti d'ulivi e di vocali lauri» dopo che prima siamo stati costretti a sopportare: «ospizio di Latona, isola cara | al divino Timbrèo, cara alla madre | delle Nereidi, e al forte Enosigèo». Ma se si va a sezionare *Le Grazie*, i versi sibillini si succedono fitti rendendoci attoniti. Una parola succede all'altra: incomprensibili e così le frasi senza si riesca a sapere cosa si voglia concludere, fino a quando non si trovino punti chiari solo nel ridicolo, come se chiama le api: 'angiolette Febbee' o

'pecchie immortali'. Non è da dire che tutto il suo ellenismo di cartapesta debba essere giustificato da un gusto del tempo, il vero poeta deve uscire dal gusto del tempo, di un tempo, del suo tempo.

Ricordo quando il poeta Umberto Saba mi leggeva, nella sua libreria antiquaria di Trieste, con estrema commozione il sonetto: *A Zacinto*, asserendo che era altissima poesia; lo è veramente e forse di tutta l'opera di Foscolo è il verso più alto; appunto per la chiarezza autentica dei Greci e il fremito vibrante dei sentimenti. Così poche perle dopo tanta sabbia fanno convincere quanto sia sempre necessaria la distruzione per opera vagliativa dell'autore, del tempo e anche degli uomini.

In quanto alla prosa l'importanza di Foscolo è assai maggiore, se nella poesia egli iniziò con un legame a Metastasio, nella sua prosa dimostra una netta frattura con gli scrittori del Settecento come se in vero sentisse quanta novità doveva portare il nuovo secolo. Educato e vissuto a Venezia non ha avvertito gli esempi di immediatezza e di purezza di Goldoni e di Gozzi, solo più tardi già esule a Londra si accorgerà di Casanova, con non poca meraviglia, scoprendo quello stile narrativo; dove la vita entra nella frase e dove il dialogo è così strettamente psicologico da mutare una situazione in poche battute. Ma era troppo tardi, il suo *Ortis* era già scritto da molti anni. Di questo stile se ne servirà invece Stendhal e fu diffuso in Europa ritornandoci ammaestrativo come un valore nostro che non avevamo saputo né riconoscere, né sfruttare per essere apparso in francese e per avere durante un secolo considerato Casanova come un basso scrittore di oscenità.

Foscolo nel narrare, da una spigliatezza veneta che era diventata già tradizionale, si fa improvvisamente di pietra e anchilosato. È strano come questo stile non si accordi neanche con la sua vita che era variatissima e avventurosa, se si vuole avvicinare la vita all'arte, come è solita fare la critica. Si pensi che egli all'arrivo dei Francesi a Venezia ballò la Carmagnola insieme alla Benzon vestiti da ateniesi attorno all'albero della libertà piantato in Piazza di San Marco. Sembra quasi che sentisse il peso di una responsabilità nell'arte al sorgere del nuovo secolo in modo da reagire al passato Settecento e al gusto di questo secolo per l'immediatezza spigliata.

Tra i tanti scrittori dell'Ottocento egli però è stato il solo che abbia saputo trarre una lezione equilibrata dal suo soggiorno a Firenze. Tanti altri venuti alla sorgente della lingua italiana cedettero che ascoltando il popolo fiorentino si potesse apprendere l'italiano di Machiavelli e di Davanzati, mentre non si avvertiva che i migliori scrittori toscani avevano vagliato la parlata regionale seguendo un controllo artistico. Foscolo invece non abusò e seppe soppesare quella parlata da grande artista. *L'Ortis* per questo è un libro di ottima prosa. Può bastare questo esempio: «pendono dall'erta le capre svagate», per sentire l'equilibrio che Foscolo riuscì ad attuare tra polso e udito. Il suo contributo è sta-

to importante e ha di certo influito su Leopardi proseguendo l'attenta auscultazione di ogni parola, calcolandola perfetta al millimetro, senza farne perdere la vitalità.

La parte negativa dell'*Ortis* appartiene a un vizio congenito di certa narrativa italiana da Boccaccio ai giorni nostri, un vizio che si potrebbe chiamare Arcadismo, perché raggiunse il massimo appunto nelle arcaerie di Sannazaro. Cioè quella vacuità di argomento, sovente illogico, svuotato, falso, inutile: pastorale, secondo una abituale rappresentazione dell'Arcadia. Io sono stato in Arcadia, nel suo centro montano più impervio, dove neanche i poeti greci al loro tempo devono esservi stati, perché la strada era stata fatta solo da pochi anni prima della mia visita. In quella parte della Grecia vi sono montagne come si possono trovare in Svizzera e la neve è altissima anche in primavera, di quei pastori ne vidi uno che per avere l'elemosina per poco non si faceva investire dall'auto fingendosi scemo e da un altro che da un pendio mandava con la mano dei baci in segno di saluto. L'ingenuità di quei pastori è quindi autentica, ma non si può generalizzarla fuori di quella regione, vi è ben altro da narrare e da penetrare nella vita umana. Molte delle scene dell'*Ortis* sono statuarie o a bassorilievo alla maniera di Canova, un Canova in prosa. Le persone si muovono mute, certe risoluzioni che sembrano tragiche fanno ridere, insomma non sono esseri umani che vivono in quelle pagine ed è inutile che vengano raffigurati in disperata situazione, quando questa non è giustificata. La scena più comica è quella in cui è descritta la visita fatta da *Ortis* a una signora appena alzata dal letto, discinta, anzi: «non era vestita che di una lunga e rada camicia». Non gli fanno effetto le nudità intravviste, solo quando il cagnolino mordendole l'orlo della camicia scopre: «una gentile pianella di seta rosa languida» e il piede, allora crolla il mondo e fugge. Purtroppo egli soggiunge che nel fare questa descrizione ha voluto sfoggiare *lo bello stile* e questo significherebbe che non sapeva quando lo faceva. Tutto il tema del racconto è assurdo, si può concedere che le disgrazie diano il clima angoscioso di sfondo e inizia appunto su questo tono come con una battuta alla Beethoven: «Il sacrificio della nostra patria è consumato», ma basta che vada sui Colli Euganei perché di questo sacrificio non se ne parli più. Il dramma d'amore è sospeso nell'aria come una tela di ragno, innamorato di una donna destinata a un altro si uccide il giorno in cui ella si sposa e bisogna sapere che anch'ella lo amava. Per questo ci si dovrebbe trovare contro la legge del padre che vuole si compia quest'altro sacrificio o contro l'uomo a cui è destinata, invece niente: rimane amico di questi due figuri e frequenta la loro casa. Suicidarsi è una scorciatoia, non sapendo trovare altra risoluzione. Dove invece lo stile narrativo va d'accordo con gli argomenti è nel peregrinare di *Ortis* per l'Italia. Vi sono squarci di attualità perfetti e nuovi, come le poche righe che danno l'atmosfera di Milano sotto i Francesi o Bologna appena

liberata dal dominio papale. Ma nel complesso Foscolo è travariato, sembra che un'impotenza fisica lo escluda dalla potenza di creare situazioni vive. E si capisce la sua meraviglia quando sul finire della vita gli avverrà di leggere Casanova che non si preoccupava come lui di fare pezzi di bravura descrivendo paesaggi fatti di monti, di alberi, di torrenti con greggi erranti, ma che con gli esseri umani creava abilmente paesaggi umani dandogli con la sensualità la carne fino a scoprirne lo spirito.

Ugo Foscolo, a noi scrittori italiani di questa epoca, dimostra utilmente che tra le molte manchevolezze, la sua opera ha resistito valida solo in quella parte dove egli è riuscito a essere chiaro e lineare e dove abbia vagliato e soppesato artisticamente quella parlata toscana, che già aveva servito gli antichi scrittori.

La scuola dello Zibaldone

La grande e nuova opera poetica di Giacomo Leopardi si riduce a una decina di poesie, mentre le altre, anche se fossero state scritte in prosa, nella sua prosa, avrebbero già potuto avere una consistenza bastevole. Ma con quella decina di poesie finalmente tramonta l'arcadismo italiano e tutto l'ellenismo di cartapesta, mentre si apre come una profonda voragine il dramma dell'io. Finalmente l'arte si degna di accompagnarsi con giustezza di linguaggio alla rivelazione dell'anima umana sentita veramente senza illogicità, senza superficialità nel suo dolore. Quell'io ripetuto come un grido di guerra, incominciando dall'*Infinito*, è una sincera voce del sangue che annuncia la nascita di una nuova possibilità. È lo stridere entusiasmante d'una chiave che apre una porta per altra via del parlare. Siamo con Leopardi nell'umano parlare. Siamo in vero nell'uomo che parla, mentre prima, sia nella prosa che nella poesia, vi erano stati solo fantocci incapaci di parlare. La differenza tra il ritratto che Foscolo fa di se stesso e quello che Leopardi fa di sé in similitudine col passero solitario è incalcolabile. Questo poeta parla, perché ha da parlare e non solo di sé, con prospettive immense su tutto il mondo, coi suoi esseri, nello scandire del tempo e nei limiti dello spazio, converge a ogni frase. La lingua poetica di queste poche poesie non ha mai avuto tanta limpidezza e fermezza dopo Dante e dopo Petrarca e non è stata ancora uguagliata da nessun altro dopo oltre un secolo.

Tanta potenza nell'impeto poetico non poteva mancare di fare presumere nella prosa dello stesso autore uguale efficacia. Quando dopo sessant'anni dalla sua morte è apparso lo *Zibaldone*, l'Italia ebbe una lingua basilare. Egli scrisse in quel libro: «L'universalità di una lingua deriva principalmente dalla regolarità geometrica e facilità della sua struttura, dall'esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza dei suoi significati ecc.; cose che si fanno apprezzare da tutti, essendo fon-

date nella secca ragione e nel puro senso comune ecc.». Tutta questa pagina dovrebbe essere imparata a memoria come una preghiera da chiunque voglia mettersi a fare lo scrittore. Egli stesso ha seguito questa legge nell'usare la prosa. Queste sue parole fanno pensare a Stendhal quando dice che nella sua prosa ha preso come schema il Codice Civile ed è riuscito per la lingua francese a darle un'universalità dentro e fuori della Francia. Purtroppo Leopardi ci ha solo dato colla sua prosa la narrazione di curiosi e precisi pensieri, di fatti frammentari, di avvenimenti visti di scorcio e non un romanzo che avrebbe potuto adeguarsi a tanto valore di materia, imponendo praticamente e solennemente questa legge. Fu una delle disdette della disgraziata Italia per la quale i fatti della sua letteratura sembrano paralleli a quelli della sua storia e della sua politica. Non solo Leopardi pure avendo il mezzo adeguatissimo non ci ha dato un'applicazione degna di chiudere con un grande esempio la instabilità della nostra narrativa, ma questo *Zibaldone*, che nei suoi frammenti costituisce saggi di narrativa una grammatica e un dizionario perfetti, per sessant'anni dopo la sua morte ci è rimasto precluso. Il professore Giosuè Carducci nel fare la prefazione al primo volume, uscito nel 1898, sembra non lo abbia neanche letto e invece di gridare che finalmente l'Italia dimostrava di avere uno scrittore che sapeva scrivere in italiano, si perde alla maniera di D'Annunzio nel fare l'elogio del busto di Leopardi modellato dallo scultore Giulio Monteverde, senza capire nulla di scultura. Sempre uno sfortunato paese il nostro, se si pensa che nella scuola classica da me frequentata, nei primi lustri di questo secolo, dopo che lo *Zibaldone* era già uscito, ci facevano leggere certi dialoghi in gergo fiorentino credendo di insegnarci la lingua italiana e non si ammetteva sotto al nostro naso una delle tante osservazioni contenute in quel libro, come questa: «Il volume delle frutta dei nostri paesi va, non esattamente, ma in genere, appresso a poco in ragione inversa della grandezza delle piante fruttifere. Piccoli arboscelli producono la zucca, il cocomero (uno in quest'anno se n'è venduto fra noi del peso di ventotto libbre) il mellone ecc.; un arboscello un poco più grande produce il pesco, più grande, la ciriegia, la mandorla, la noce, l'avellana, ecc., e finalmente la quercia produce la ghianda». Questa "regolarità geometrica" sarebbe stato un buon esempio dello scrivere, non solo per noi scolari, ma anche per molti scrittori dell'ottocento da Manzoni, a Fogazzaro, a Verga, a D'Annunzio.

Si dice che, nella distratta Italia, è stato un bene che lo *Zibaldone* non sia subito uscito alla morte di Leopardi, per le note vicende giudiziarie, perché in questo modo l'attenzione è stata solo accentrata, per più di mezzo secolo su Leopardi come poeta, costituendogli una base così forte, che l'apparizione posteriore del suo libro di pensieri, di prose varie e filologiche non poté confondere. Questo se mai conferma quanto l'Italia sia un paese incapace a fare della buona critica e ad avere una

letteratura coordinata dove le creazioni di un artista possano giovare a quelle dei nuovi.

Di certo lo *Zibaldone* nella sua pubblicazione integrale può avere un interesse particolare per i cosiddetti *studiosi*, ma non ha quell'efficacia che dovrebbe avere su tutti gli italiani che scrivono, se venisse pubblicato seguendo una stretta scelta, che supplisse la mancanza di quell'opera narrativa che Leopardi ci avrebbe potuto dare con la forza della sua lingua. La stretta scelta dovrebbe riguardare quei brani di fantasia, di osservazione, di pensiero dove Leopardi è presente, come in un giornale quotidiano, e dove narra per esperienza propria.

Ne sortirebbe così un libro di facile lettura che affermerebbe una lingua italiana decisa e un narrare esemplare di grande utilità non solo scolastica, ma letteraria.

Don Abbondio pioniere

Quando la mia città, durante l'ultima guerra, fu quasi distrutta dall'aviazione americana, stupiva, nel vagare tra le macerie, vedere affiorare innumerevoli edizioni dei *Promessi sposi* squinternate dalla violenza delle bombe. Allora mi convinsi che ogni famiglia doveva avere una copia di quel libro e che doveva considerarlo indispensabile all'ornamento della casa, come la Bibbia per i protestanti.

Se attraverso la scuola, col farci inutilmente imparare a memoria le parti più canore di questo romanzo, avevano finito col rendercelo noioso, è tuttavia vero che quanto era stato compreso nella sua bellezza era rimasto valido per tutta la vita, finendo col costituire per gli italiani di quella prima Italia, un titolo del loro patrimonio ideale.

Ne ebbi la conferma, rileggendolo, allora, nella solitudine della mia campagna, mentre inferivano quei tempi tristissimi. Quella lettura, messa al confronto con gli avvenimenti e la storia in atto, mi risultò un'assai confortevole morale. Quel denunciare la stupidità degli uomini operanti in massa, la precarietà della politica degli uomini potenti, la facilità della giustizia nel condannare gli innocenti, la vana superbia dei tiranni grandi e piccoli e i soliti errori umani dimostrava ancora una volta che l'arte aveva pur sempre un compito importante da svolgere. Quel compito morale e religioso che dalle origini le aveva garantito l'esistenza.

Più ancora la lettura de *La storia della colonna infame*, mentre il progresso scientifico ci aveva fatto credere di essere giunti veramente in un evo moderno, veniva a rivelarci che nessun progresso umano era avvenuto, se gli stessi mezzi di tortura e le stesse indagini della giustizia del 1600, sopravvivevano tra i nostri dominatori inferociti, italiani e stranieri, scatenati dalle vicende della guerra. La coscienza civica di Manzoni in questo libro apparve grandissima e tale da spartire la fama

dei *Promessi sposi* per attribuirle anche a questa sanguinante accusa contro un atroce delitto che si ripeteva nella società umana e che non è da illudersi non abbia più da ripetersi.

I *Promessi sposi* è un romanzo così enorme che se anche in certe parti mancano le proporzioni, non per questo viene a mancare l'equilibrio con minaccia di crollo e il tutto si regge per una solida linea interiore costituita appunto dal presupposto di una morale sempre di attualità. Certi dialoghi sono troppo dettagliati e non risultano strettamente necessari, altri arrivano ad apparire oleografici e composti quasi in un'oziosità chiacchierina, portando il racconto alla periferia della trama. In altre situazioni, per nulla periferiche, invece Manzoni non vuole impegnare tanta sua abilità e ne dà una sintesi. Nei rapporti tra Lucia e la monaca di Monza egli dice: «La signora moltiplicava le domande intorno alla persecuzione di don Rodrigo, e entrava in certi particolari, con una intrepidezza, che riuscì e doveva riuscire più che nuova a Lucia, la quale non aveva mai pensato che la curiosità delle monache potesse esercitarsi intorno a simili argomenti». Se invece di questo scorcio, ci fosse stato un dialogo scritto con la minuzia di quelli tra Attilio e il conte zio o tra questi e il padre provinciale dei cappuccini, sarebbe stato esplorato assai di più l'anima umana. In poche battute precedenti relative alla monaca si era visto quale temperamento aveva questa donna e dando un dialogo completo sul tema dello scorcio, Manzoni avrebbe portato il suo romanzo a competere in parte con *Les liaisons dangereuses*.

Ai dialoghi periferici, oleografici e oziosi, corrispondono i soliloqui che appesantiscono la narrazione dimostrando come non sia stato di alcuna utilità per Manzoni l'apparizione, molti anni prima di lui, di Laclos e delle *Affinità elettive* di Goethe che appartenevano solidamente alla letteratura europea. Ma tutto questo non conta, la narrazione del Manzoni viene avanti come un vecchio treno, scomodo e imperfetto, che pure procede saldo e sicuro vincendo inesorabilmente lo spazio.

Nella letteratura italiana questo romanzo rappresenta una grande novità, proprio come il primo treno, anzi come la prima cinematografia dopo tante statiche fotografie a quadro. Prima, dalle origini della narrativa italiana, vi era solo arcadismo, preraffaellismo o mistico primitivismo. Se non si narrava come in una pittura a fondo oro, i personaggi erano, per una ragione retorica di divinizzarli, sempre sollevati da terra. L'aprirsi di questo romanzo con la descrizione di un prete di campagna che cammina veramente per terra dando pedate ai sassi e tutto quell'erabondare di Renzo, rappresentano una nuova visuale nel narrare, come per la pittura l'avvenimento della prospettiva. Con questi esseri umani che camminano sulla terra è la prima volta che la narrativa italiana cammina veramente. Per questo siamo stati maggiormente stupiti dai *Promessi sposi* e ci sono rimasti indimenticabili per il contributo che danno così a un progresso narrativo. Con questo libro, a parte il suo

valore morale, sentiamo che finalmente la narrativa si è umiliata alla realtà di questo mondo.

Nella grande costruzione tutte le imperfezioni non gravano nell'armonia della grande linea architettonica per pregiudicarla e risultano tutt'al più come elementi che invece di essere di marmo sono di stucco marmorizzato. Le imperfezioni sono diverse. Certe volte Manzoni, preso dall'estro realistico, volendo risultare efficace con la precisazione estrema finisce invece così minutamente dettagliato da apparire confuso. Altre volte i suoi personaggi figurano come quelli fatti graficamente da certi uffici turistici dove tra i monti altorilevati e i fiumi serpeggianti, le strade sono tante che non si capisce mai quale sia da prendere. Così nella preoccupazione di fare il ritratto di qualche personaggio scrupolosamente esatto, finisce col precisare inutilmente la posizione delle mani e delle dita cadendo in primitivismo privo di ogni sintesi artistica.

La imperfezione maggiore è data dalla lingua: incertissima, sovente priva di gusto e di quella esattezza che invece sciupa esagerando nelle descrizioni. Usa parole che non esprimono quello che vorrebbe dire e sembra ignori la soppesazione che Leopardi fa al milligrammo per ogni parola. Infine dà più importanza al gergo dei fiorentini che ai risultati ottenuti da Foscolo nell'*Ortis*. Per questo *Promessi sposi* non sono un magistrale esempio di lingua italiana né per la scuola, né per i letterati.

Ventisei anni e un capolavoro

Dopo Manzoni per trovare qualcosa di notevole della letteratura italiana bisogna arrivare alle *Confessioni di un Italiano* di Ippolito Nievo. Tra *I Promessi Sposi* e questo romanzo passarono circa quarant'anni di silenzio letterario realizzando la profezia fatta da Leopardi, nel 1832, che il 25 luglio avrebbe rovinato con l'Europa la letteratura per un lungo periodo.

La concezione delle *Confessioni di un Italiano* rientra nelle grandi linee del romanzo europeo da Flaubert dell'*Educazione sentimentale*, a Tolstoj di *Guerra e pace* e persino a Proust di *À la recherche du temps perdu*. Trattare di una generazione che viene superata da un'altra nel tessuto del tempo e della storia è stata un'impresa ardua per la narrativa italiana, sempre disposta a prediligere l'inutile arcadismo. Nievo quando scrisse questo romanzo aveva solo ventisei anni e morì sventuratamente tre anni dopo senza avere avuto la possibilità di revisionare la sua opera rimasta inedita. Alle sciagure politiche dell'Italia doveva accompagnarsi anche questa sciagura letteraria. Questo romanzo rimasto come incompiuto non provocò utili influenze, perché i narratori venuti dopo non se ne accorsero e trascurarono il grande esempio.

Inevitabilmente Nievo ebbe presenti certe formule dell'opera di Manzoni, prima tra le altre: l'umorismo. Se in Manzoni l'umorismo finisce

spesso per diventare caricatura con nasi troppo lunghi, ciuffi di capelli che sembrano cespugli e guance troppo rosse, in Nievo invece è scoperto nella natura stessa. Quando Nievo descrive i personaggi del castello di Fratta è come Goya che fa il quadro della famiglia reale di Spagna o come Gogol che descrive la vita nei villaggi della Russia. L'umorismo di Nievo non fa ridere, ma stupisce, perché scopre un certo aspetto strano esistente naturale nella realtà.

Altra formula presa a prestito da Manzoni è quella della lingua che specie nei dialoghi e nelle descrizioni risente il dialetto fiorentino senza vagliarlo artisticamente. Senza scomporsi convoglia i numerosi personaggi sbattuti nel tempo per l'Italia e fino a Londra. Gli avvenimenti storici interposti nel romanzo sono visti nettamente nella realtà. Nella narrazione dell'ultima seduta del Maggior Consiglio vi è questo scorcio che la mette a fuoco con un solo colpo d'occhio degno della grande pittura veneziana o della prosa degli Ambasciatori Veneti: "Quei pochi patrizi che avevano votato per l'indipendenza e la stabilità della patria ci passarono rasente con le loro lunghe parrucche, con le loro toghe strascicanti. Il popolo faceva largo senza improprietà, ma senza plauso". Certo il Napoleone descritto da Nievo è meno oleografico di quello descritto da Tolstoj. La visione degli alti e bassi avvenuti durante il periodo Napoleonico a Napoli, a Genova, a Milano, a Venezia e nella Puglia dimostra la valida possibilità di storico vivo del Nievo. Anche se nel seguito della narrazione non attrae più per le figure che hanno perduto il grande risalto di quelle del Castello di Fratta e della piccola corte dei nobili Frumier resiste per queste pagine di storia romanzata.

Fogazzaro per signore

Antonio Fogazzaro in un discorso sull'avvenire del romanzo italiano, fatto all'inizio della sua carriera, disse che: «il realismo, come rappresentazione esatta del vero senza scelta, senza idea, è negazione dell'arte». Pensava al realismo del romanzo francese che per essere troppo crudo, giudicava inutile l'arte. Per lui il realismo da adottare nel romanzo italiano avrebbe dovuto consistere nel cogliere le figure umane esattamente nel loro carattere, nei loro gesti, nelle loro manie, nel loro parlare, sempre con dovute educate maniere, per fissarne dei tipi.

Il suo umorismo non arriva alla caricatura, ma finisce col creare solo macchiette; per essere realista a suo modo, non andò a sezionare le anime umane nel profondo del loro congegno, ma si limitò a riferire nel rispettivo dialetto, quelle battute comicamente superficiali così da dare certe volte l'impressione d'una sceneggiatura teatrale. Per contrapporsi ai popolani di Manzoni che parlavano falsamente in fiorentino, egli volle essere più reale facendoli parlare nel dialetto della Val d'Astico e

della Valsolda. Certe battute in dialetto avrebbero dovuto bastare per togliere dalla narrativa italiana il gusto barocco di credere che il dialetto nei dialoghi dia efficacia di immediatezza alla narrazione. Questo è un dialogo esemplare. Un cocchiere della Val d'Astico porta a cassetta una forestiera e le chiede:

- No la xe miga de sti paesi, ela?
- Sonto di un paese più meglio. - Risponde, e Fogazzaro completa: - Era di Cantù.

Le esplorazioni nella psicologia sensuale, venute di moda, risultano simili ai manifestini dei profumi del tempo: « Silla non rispose, la strinse più forte, le baciò la spalla, si sentì premer forte la guancia da un'altra guancia di velluto, da un piccolo orecchio caldo». Oppure: « Non si poteva sentirsi palpar sul petto quella bellezza altera, respirare il tepore odoroso che le usciva dal seno, udirsene al collo la fioca voce e non perdere ogni lume di pensiero». Oppure ancora: «Aveva una voce morbida e calda, mossa, dentro i confini delle note femminili, da una corda di violoncello, ricca di contenuto passionale in potenza».

Si sa che a Vicenza sono tutti conti o per lo meno tutti vorrebbero esserlo, perché essere conti presume avere un palazzo disegnato da Palladio. Vicenza è una città così enorme per densità di passioni, in una costrizione tra lussuria e peccato, che la voglia di narrare vi aleggia sopra. E come Chioggia, dove la sua vita esplodendo tutta nelle calli, perché le case sono inaccoglienti, dispone alle voglie di fare teatro e aveva per questo predisposto Goldoni. Ma a Vicenza, quando la boria di quelli che vogliono essere conti, si sposta in quelli che vogliono narrare, allora le indagini dell'anima umana arrivano a quel pennacchio finale: «ricca di un contenuto passionale in potenza».

Il realismo ideale di Fogazzaro rivolto al paesaggio diventa illustrazione per bambini. «Sotto quelle nubi il sopracciglio, appena curvo, del Toraro tagliava lo sfondo aperto fra i due grandi profili neri del Priaforà e del Cavigio, discendenti con maestà l'uno incontro all'altro, simili a manti di giganteschi sovrani. Era una scena pensosa, rispondente alla sete dell'anima sua».

Fogazzaro fu un narratore per le signore della borghesia italiana, di quella borghesia che tra la fine dell'800 e il principio di questo secolo occupava i posti dominanti della vita sociale. Le sue donne conturbanti tra muraglie di frigidità maschile rappresentavano per quelle signore una specie di diabolica tentazione. Ma la tentazione era data in una forma ambigua, perché Fogazzaro non voleva comprometersi con quel realismo scoperto che abbondava nella letteratura francese. Questa è una prova: «E continuò a spogliarsi, senza nemmeno vedere dove posasse le sue robe, fino all'ultimo vestimento, che non lasciò». Si ritorna

al tradizionale arcadismo della narrativa italiana, all'inutilità di intraprendere una narrazione.

Persino nel romanzo: *Piccolo mondo antico*, che sembra il più vivo, riuscito, dopo tante macchiette, a creare quel piccolo essere di Ombretta, lo sommerge nella buffonata della seduta spiritica tra la madre e il medium, dove a colpi di tavolino la bambina morta viene dall'aldilà, chiamata dalla nipotina del medium, pure morta, come se fosse stata in una stanza attigua.

Il suo stile narrativo di un'abbondanza da chiacchiera veneta manca di impronte artistiche e risulta inesistente. Nella sua preoccupazione di essere fotografico, perché la fotografia rappresentava allora per lui uno stimolo a essere attuale, come oggi per certi scrittori lo rappresenta il cinema, finisce col dare soltanto una documentazione del costume dell'epoca di una società di provincia, evanescente come in una serie di fotografie che si sono sbiadite con gli anni.

Il suo valore consiste solo nell'aver realizzato tutti i possibili difetti di una narrativa sbagliata e rappresenta un grande monito a non ripeterli.

Il miracolo di Verga

Con Giovanni Verga la narrativa italiana esce finalmente da uno stato di minorità in cui era stata per quasi un secolo. Dall'*Ortis* di Foscolo ai *Malavoglia* di Verga è come un passare dalla luna al sole. Se Manzoni aveva cominciato a fare realmente camminare coi piedi per terra i personaggi, Verga li fa progredire interiormente nei loro sentimenti e passioni con un metodo che non era stato mai usato nella narrativa italiana. I sentimenti e le passioni in Manzoni sono come messi su di un palcoscenico, mentre in Verga sono allo stesso livello degli spettatori, i quali se ne compenetrano più direttamente. *I Malavoglia* è un libro che potrebbe provocare una grande rivoluzione, se gli italiani fossero un popolo che ama la lettura, e in questo senso *La storia della colonna infame* gli può stare appaiata.

Inutile fare calcoli ipotetici, ormai tutto è andato così, ma viene voglia di fare questi calcoli. Se Nievo avesse vissuto gli anni di Verga e se avesse potuto completare la sua missione letteraria in rapporto alle prove già date, si sarebbe creato da un estremo all'altro d'Italia, dal Veneto alla Sicilia, un arco narrativo così saldo da dare nel futuro una migliore direzione. Invece nel Veneto era subentrato Fogazzaro, nel centro dell'Italia era sorto D'Annunzio e siamo rimasti di nuovo in altomare. Verga è proprio il fratello meridionale del settentrionale Nievo, ma Verga ebbe la fortuna di vivere e di dare l'opera perfetta.

La sua narrativa nei *Malavoglia* è nuova. Sta tra l'orchestrazione musicale di un'opera lirica e la tragedia greca. Egli non ci dà un ritratto fisico realistico, né umoristico, né caricaturale dei suoi personaggi.

Sappiamo solo che uno strascica una gamba, che uno è forte, che uno ha la pancia, è una figurazione sfuggente, incompleta, però ognuno risulta ugualmente evidente per una sua propria melodia o motivo musicale, dato anche solo con la cadenza di un proverbio abituale. Come in una grande musica non risultano le forme esteriori, ma il fluido che le regge, così avviene nella narrativa di Verga. Esiste solo il fluido interiore dei personaggi che nella grande orchestrazione sorge, sale, si intreccia, si fonde, si eleva in un accordo tra esseri umani e il loro destino stabilito dal mare, dalla terra, dalle stelle e dagli elementi.

Tutto è logico, tutto ha una ragione di essere narrato, con una misura esatta. Anche quando si trovano ripetizioni, queste sono necessarie per una funzione corale da coro della tragedia greca. I personaggi sono innumerevoli, alcuni di centro di tutto rilievo, altri appena rilevati, ma nessuno è di più e nessuno potrebbe essere tolto senza rompere l'armonia. È come delle figure comprese dentro la misura geometrica del timpano di un tempio classico dove quella misura determina la composizione. Ogni personaggio ha la sua melodia, così ogni avvenimento, come il naufragio della Provvidenza o il delitto di Antonio, viene preparato con battute accennate che procedono in un crescendo per finire col formare la grande melodia dell'avvenimento. Non si sa quale santo ringraziare dall'aver tenuto questo scrittore lontano dalla tentazione, venuta di moda col realismo, di dare i dialoghi dei suoi personaggi nel loro dialetto o eventualmente, come avevano fatto altri, in quello fiorentino. Egli ebbe il saggio equilibrio di farli parlare in un italiano medio, facendovi appena sentire una cadenza siciliana sufficiente per accettarli senza disturbo.

Il suo stile narrativo è umile, popolare, ma sempre intessuto da una grande arte che lo afferma perenne. Questi sono alcuni esempi che fanno capire di quale potenza è tale arte: «la ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. – Ecco che se ne viene l'inverno, e tutto ciò non si potrà fare prima dell'estate – osservò compare Alfio. Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa».

Non so in quale narrativa europea si possa trovare tanta purezza di espressione, bisogna pensare solo alla poesia delle vette più alte dove non sorvolano neanche le aquile.

E ancora: «Il nonno con la lanterna andava e veniva pel cortile; fuori si udiva passare la gente che andava al mare, e passava a picchiare di porta in porta, per chiamare i compagni. Però, come giunsero sul lido davanti al mare nero, dove si specchiavano le stelle, e che russava lento sul greto, e si vedevano qua e là le lanterne delle altre barche, anche 'Ntoni si sentì allargare il cuore». Si vorrebbe avere scrutato il grande sguardo di Verga, mentre scriveva queste righe e si è certi che doveva

essere rilucente di gioia per essere riuscito a fare entrare nelle parole, con povertà inaudita, tutta la grandezza universale.

E ancora: «Infine, comincio [il vecchio 'Ntoni] a stare sulle gambe, e lo portarono sulla riva, reggendolo sotto le ascelle, perché gli piaceva dormicchiare accoccolato sui sassi, in faccia alle barche, e sentire com'era andata la giornata per questo o per quello. I compari, mentre attendevano alle loro faccende, gli regalavano qualche parola, e gli dicevano per consolarlo: "Vuol dire che c'è olio ancora alla lucerna, eh, padron 'Ntoni?"". Dove quel: *regalavano* è soppesato al millimetro.

Tutto il libro ha questa tessitura dal principio alla fine, a quella fine con l'addio del giovane Antonio, uscito dal carcere, alla vecchia casa del nespolo, dove la sua morale gli impedisce di rimanere e col risveglio del piccolo paese, mentre al principio dell'aurora il mare si fa *amaranto* e si *semina* di barche che cominciano la loro giornata.

Verga con questo libro ha portato la narrativa italiana finalmente allo stato di fare vibrare i sentimenti fino al pianto, come solo era riuscito Leopardi con la sua poesia. È inutile si venga a dire che si può fare grande arte senza commuovere. Senza commuovere si potrà arrivare a un sublime che astragga fuori dalla terra e dalla vita, ma più grande, più utile umanamente e socialmente è quell'arte che commuove. Questo è il vero compito della narrativa romantica. Ogni astrazione può giovare all'uomo singolo, in un isolamento egoistico, isolandolo ancora di più dagli altri uomini, mentre il suo ineluttabile destino è di vivere tra loro, non insensibile come pietra, imparando a comprenderli, a compatirli e ad amarli.

Bibliografia

- Bandini, Fernando (1983). «Preistoria di Comisso». Pullini, Giorgio (a cura di), *Giovanni Comisso*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 59-71.
- Bertacchini, Renato (1960). «Comisso, De Pisis e il dannunzianesimo». Bertacchini, Renato, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*. Bologna: Cappelli, 41-82.
- Cantelmo, Marinella (2007). «Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento». Cantelmo, Marinella (a cura di), *L'età contemporanea*. Vol. 4 di *Il mito nella letteratura italiana*. A cura di Pietro Gibellini. Brescia: Morcelliana, 5-50.
- Colusso, Annalisa (1999). «Possibili modelli per il Comisso anni Venti». Comisso, Giovanni, *Solstizio metafisico*. A cura di Annalisa Colusso. Padova: Il Poligrafo, 57-68.
- Comisso, Giovanni (1916). *Poesie*. Treviso: Zoppelli.
- Comisso, Giovanni (1924). *Il porto dell'amore*. Treviso: Vianello.

- Comisso, Giovanni (1925). «Con D'Annunzio a Fiume (episodi inediti)». *Il Giornale del Veneto*, 22 ottobre.
- Comisso, Giovanni (1928). *Gente di mare*. Milano: Treves.
- Comisso, Giovanni (1939). *Prefazione a guisa di autoritratto*. Mesirca, Giuseppe, *Storia di Antonia*. Milano: Primi Piani, 9-13.
- Comisso, Giovanni (1951). *Le mie stagioni*. Treviso: Edizioni di Treviso; Libreria Canova.
- Comisso, Giovanni (1953). *Al vento dell'Adriatico*. Treviso: Edizioni di Treviso; Libreria Canova.
- Comisso, Giovanni (1954). *Approdo in Grecia*. Bari: Leonardo da Vinci.
- Comisso, Giovanni (2002). *Opere*. A cura di Rolando Damiani, Nico Naldini. Milano: Mondadori.
- Costa, Simona (2012). *D'Annunzio*. Roma: Salerno Editrice, 93-144.
- Crotti, Ilaria (2016). «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo». Crotti, Ilaria, *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestese, 75-104.
- Maxia, Sandro (2012). «D'Annunzio romanziere». Maxia, Sandro, *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*. Venezia: Marsilio, 19-82.
- Modena, Anna (1990). «Il 'libero stile' di Gente di mare». *Comisso contemporaneo = Atti del Convegno* (Treviso, 29-30 settembre 1989). Dosson (TV): Grafiche Zoppelli, 63-77.
- Mengaldo, Pier Vinzenzo (2017). «Aspetti tipologici della narrativa italiana del Novecento». Mengaldo, Pier Vinzenzo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*. Roma: Carocci, 61-82.
- Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, t. 1. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1657-8.
- Onofri, Arturo (1999). *Corrispondenze con Comisso, De Pisis, Montale, Palazzeschi, Banfi, Gromo, Evola, Péladan, De Gubernatis, Mazzarelli, Schwarz*. A cura di Magda Vigilante e Marco Albertazzi, coll. di Michele Beraldo. Trento: La Finestra Editrice, 32-3.
- Ricorda, Ricciarda (1990). «Rassegna comissiana (1969-1989)». *Quaderni veneti*, 11, 189-229.
- Urettini, Luigi (2009). «Da D'Annunzio al fascismo». Urettini, Luigi, *Giovanni Comisso. Un provinciale in fuga*. Prefazione di Mario Isnenghi. Verona: Cierre edizioni, 39-92.

«Il rancore servile dei troppi» Antidannunzianesimo di provincia

Mirko Menna

(Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia)

Abstract *Dannunzite*, a cultural plague, a generational disease that invaded every city and spread like wildfire throughout the Italian peninsula: thanks to critics, unknown or little known journalists and writers who started the literary debate, from the Calabria of Silvio Turco to the Tuscany of Guido Rubetti and Dino Mantovani, as they opposed reference cultural models, such as Ercole Luigi Morselli debuting the *Orione*, at the Argentina Theatre in Rome, hailed by critics and public as an example of anti-d'Annunzio theatre; and Orazio Amendola from Palermo, who patiently compiled the inventory of reasons to hate d'Annunzio, tracing, on the basis of what Max Nordau did, d'Annunzio's 'moral' and 'immoral' arguments. Going through *Dannunzianesimo* and *Dannunzite*, the 'antidannunziani' showed the two faces of the same cultural phenomenon.

Keywords D'Annunzio writer. Dannunzianesimo. Dannunzite. Antidannunzianesimo. Province of Italy.

«Se è finito il dannunzianesimo, imperversa ora la 'dannunzite'. E bisognerà aspettare che passi anche quest'altro male».¹

Undici anni prima che Giuseppe Saverio Gargano si esprimesse così sulle pagine del *Marzocco*, il 20 febbraio 1898, sempre dalle pagine della rivista fiorentina, Ugo Ojetti aveva lanciato il grido di allarme perché si fermasse il contagio di *dannunzianesimo* e si intavolasse una discussione seria per trovare una 'profilassi'.² Intanto, in quello stesso mese, sul *Mercur de France*, Luciano Zuccoli riprendeva Oltralpe la polemica, annotando icasticamente che: «M. Gabriel D'Annunzio n'est plus une célébrité; c'est une épidémie». Insomma l'epidemia modaiola del 'mal di inizio secolo' era ancora in fase acuta e non lasciava tregua a tutta la schiera di giovani infatuati del *vivere inimitabile* del Vate. Letta e interpretata così, come una degenerazione virale e infettiva del primo ceppo, la *dannunzite* aveva trovato in questo arco temporale una vasta eco in commenti, definizioni

1 «Il libro su Gabriele D'Annunzio, quello che ci dica serenamente e indifferentemente, (come piaceva a Sainte-Beuve di dire) dell'arte sua e della sua personalità, non verrà forse per ora. Se è finito il dannunzianesimo, imperversa ora la 'dannunzite'. E bisognerà aspettare che passi anche quest'altro male» (cit. in Gargano, *Il Marzocco*, 11 luglio 1909).

2 Ojetti Ugo, *Il contagio dannunziano, Il Marzocco*, 20 febbraio 1898. Ora online sul sito istituzionale del Gabinetto Viessesux.

e giudizi, di certo più esaurienti e forse più suggestivi, da parte di critici, giornalisti, scrittori ignoti o poco noti, lontani geograficamente dai centri culturali di riferimento, ma che allargarono i confini del dibattito in provincia sul dilagare di questa peste culturale che si era riversata e si stava diffondendo a macchia d'olio, avendo già invaso ogni angolo delle periferie d'Italia. È come se, una volta individuato e identificato il 'male', fossero emerse con più virulenza allo stesso tempo anche le posizioni contrarie dei 'dottori' dell'antidannunzianesimo di scuole minori, a volte addirittura anticipatori di certi temi, prima di diventare allievi crociani, marinettiani, thoveziani e luciniani, precursori prima che epigoni dei grandi maestri dell'*antivateismo*. Del resto, è risaputo che nella condivisione e massificazione del pensiero contrario risiede la fortuna di un'opera e di uno scrittore; in particolar modo questo vale per d'Annunzio, quando la neonata società di massa impone i suoi dogmi consumistici e il personaggio-mito autocelebrato suscita più antipatie che simpatie.³ È proprio il ritratto di questa folla di detrattori, fustigatori, non simpatizzanti, *haters* si direbbe ora, di provincia, aiuta a misurare la profondità del fenomeno, la sua capillarità di pervasione, la coscienza di vivere e sfruttare di riflesso ciò che avviene nelle capitali culturali, perché, allora più di adesso, un fenomeno identitario mitopoietico – come d'Annunzio è – può o poteva definirsi tale solo quando la provincia ne aveva compreso e assorbito radici e diramazioni, pregi e difetti, virtù e magagne. La rivelazione finale in letteratura avverrà solo col capolavoro della «provinciale avventura del dannunzianesimo» (Sciascia 2009, 121) nel 1941 che dipinge Brancati, *La Singolare avventura di Francesco Maria* – il giovane di Pachino che aveva avuto la disgrazia di imbattersi nelle *Laudi* e, recandosi a Catania per acquistare l'*opera omnia* del cattivo Maestro, incontra una sua giovane concittadina, Maria Suppo, di cui si innamora sulle pagine de *Il Fuoco* e de *Il Piacere*, fino a consumare il rapporto con delusione al risveglio, quando la donna piangente pretende il matrimonio riparatore ma Francesco, tornato al suo borgo, più per esser celebrato come diffusore del verbo dannunziano, esita mentre Maria confessa al padre il fattaccio: vittima innocente dei gesti, della parola e della moda Francesco Maria proverà fino alla fine a discolarsi in nome di una superiorità superomistica, mentre suo padre gli urla dietro, come in una commedia teatrale, tutto il suo disprezzo (cf. Danti 2016, 157-8).

E ripartiamo proprio dalla Sicilia, dove si era già avviata «la storia lucida e consapevole di questo antidannunzianesimo... assai precocemente, proprio con Pirandello, a cominciare da quella recensione a *Le vergini delle rocce* del 1895» (Onofri 1993, 21), seguendo poi una linea direttiva che va da sud a nord, in ordine di tempo e luogo, e arrivando a Castrovillari,

3 Cf. Menna 2009. La maggior parte dei testi e degli autori qui citati sono stati riproposti e approfonditi nei capitoli 5 e 7: «Il dannunzianesimo: identificazione ed imitazione»; «Satira e Antidannunzianesimo».

provincia di Catanzaro, nell'agosto del 1898, dove Silvio Turco, avvocato del capoluogo, tenne una *lectio magistralis* presso la locale società Dante Alighieri dal tema *I Decadenti ed il loro Apostolo*, nel quale illustrava in quasi cinquanta pagine il processo di decadimento dei protagonisti del 'Decadentismo', indicando cause e rimedi contro la «lusinga del verso», dopo aver fatto nomi e cognomi, per combattere i malefici untori al suon di *buone letture* e inflessibile moralità (Turco 1902):

V'era nell'opera del D'Annunzio una languida svenevolezza, un abbandono voluttuoso, una ricerca di desiderio concupiscente di fanciullo viziato ed aristocratico, una smania di soddisfazioni erotiche nuove, capricciose, ch'egli accarezzava con una forma stilisticamente screziata, che avea la sonorità d'una lamina d'acciaio. [...] Gabriele d'Annunzio con la persona parvola, linda inamidata, con le sue delicatezze di sensitiva, con la sua percezione squisita, colle ripugnanze di donnina nevrotica, quel suo stesso nome: serafico arcangelo di nunziiazione, è il prodotto più genuino d'una razza sopraffina. (Turco 1902, 9)

Ma forse ben più importante fu il contributo che diede alla causa, un anno prima, il lombardo Paolo Mantegazza, nel 1897, antropologo, fisiologo e neurologo con la passione per la letteratura, che scrisse, da precursore del genere in Italia, il romanzo di fantascienza *L'anno 3000. Sogno* (Mantegazza [1897] 1988, 149-50), in cui racconta dei due protagonisti a spasso per il tempo, Paolo e Maria, che, giunti al Museo dell'avveniristica Andropoli, si soffermano, in particolare, in alcune sale dove è spiegata la storia dell'arte nel corso dei secoli, trovando su una carta 'cronotopografica' una nube nera che ricopriva il secolo diciannovesimo:

E figurati che in quel periodo morboso dell'arte, anche i letterati si ammalarono dello stesso male, e scrissero in un gergo così barocco, così goffo e mostruoso, da far perdere ogni senso di estetica al popolo più estetico, che dopo il greco ha abitato il nostro pianeta. Fu una vera epidemia di preraffaellismo, di superumano, che travolse anche ingegni altissimi e potenti, come fu quello d'un abruzzese, certo Gabriele d'Annunzio, che se fosse vissuto in altri tempi, avrebbe potuto e saputo essere uno dei più grandi maestri dell'arte. E invece non fu che un grande nevrastenico della letteratura italiana. (Mantegazza 1897, 150)

Giunge il tempo di sfide letterarie a colpi di piuma d'oca. Sempre nel '98, a Salerno, il signor Giovanni Lanzalone pubblicò l'opera *Fiori di Spini* con chiaro intento dissacratorio di rime dannunziane: ne ricevette – chissà se poi fu veramente così – un 'cartello di sfida' da parte dell'autore stesso. Per la fiorentina Paravia, invece, il giornalista Guido Rubetti, direttore di *Gentilissima*, rivista tutta al femminile, pubblica nel 1902 «Punti e virgo-

le: impressioni e note di un giornalista sul D'Annunzio e i D'Annunziani», assecondando un gusto ormai sempre più diffuso nella media borghesia di 'perbenismo letterario' «tra i bimbi d'Italia»:

Una specie di brutta malattia, che si è sviluppata portentosa e che ha preso, certo, una buona metà, se non più della gioventù italiana; una malattia contagiosa e terribile, che, se non vi si pone riparo, finirà col non risparmiare nessuno; proprio come una peste bubbonica delle più maligne. La malattia ha un nome assai curioso e l'ha, non dirò scoperta ma additata, proponendo anche il rimedio, uno dei più simpatici ed audaci fra i giovini scrittori d'oggi: l'Ojetti. Il nome curioso, eccolo: *D'Annunzianesimo*. (Rubetti 1902, 6)

Mentre, sempre nella città di Dante, nel 1904, Dino Mantovani, dalle colonne de *La Stampa*, ricostruiva minuziosamente le caratteristiche di un piccolo gruppo di *Superuomini* in cui figuravano nomi di giovani eccellenti come quello di Borgese, Ferri e Corradini, «individualisti e aristocratici in politica, idealisti in filosofia, pagani in religione, in letteratura classicisti e d'annunziani... non disdegnavano d'essere chiamati superuomini». Di «questa brigatella di fedeli dannunziani» (D. Mantovani, «Superuomini», *La Stampa*, Firenze, 26 agosto 1904, 64 e 66) si analizza la fenomenologia dell'amore che ha già in sé le radici dell'odio, di chi, per esempio, come Borgese presto ne prenderà le dovute distanza per incompatibilità di vedute:

Quando il D'Annunzio chiamò se stesso l'«animatore», non commise una millanteria gratuita. In realtà, egli ha esercitato con le sue opere un'azione incitatrice, si potrebbe anche dire eccitante, su molti spiriti giovanili, e per la virtù inebriante del suo stile, e per la mirabile comodità della sua morale, e per l'innegabile grandiosità della sua visione del mondo. È stata un'azione e una reazione insieme, perché si contrappose, come una singolarità altera ed elegante, alle tendenze più diffuse della nostra società e della nostra coltura: lo spirito democratico ed umanitario, la pietà cristiana, la filosofia positiva, il metodo scientifico degli studi, lo scetticismo e il pessimismo. Il D'Annunzio è venuto su a insegnare il culto della bellezza sovrana, dell'istinto, del piacere, della forza e dell'orgoglio; ha tratto dal suo temperamento sensuale, dai libri del Nietzsche e dall'antichità classica un suo naturalismo pagano, un sentimento panico ricchissimo di poesia; ha tentato di instaurare tra noi una concezione eroica dell'esistenza e della storia, un'aspirazione a future grandezze tanto grandiose quanto indeterminate. Tutto indeterminato il suo pensiero, tanto che più volte i suoi seguaci han dovuto cimentarsi all'impresa non sempre fortunata di spiegarne gli arcani veri ai lettori sbalorditi. Di quel pensiero e di quelle forme molti giovani si sono inna-

morati, comparando per prima cosa l'enfasi mentale e verbale che nel maestro è costante. Son montati sui trampoli, si son battuti i fianchi per vociar più forte, non a torto sono stati assomigliati a secentisti studiosi di stupefare altrui. Son venute di moda la forza, la violenza, la veemenza, la sete di rapina e di dominio, l'egoismo sfrontato e feroce: si è creduto dritto il godimento e gloria il non aver pietà.

Ma siamo tornati ancora nel cuore del centro della cultura: è in provincia che cerchiamo le diramazioni del fenomeno e le conferme alla nostra tesi. Dall'alto della sua visione cattolica ed ecumenica, il riminese Don Domenico Garattoni (1877-1967), autore dei versi *Bocciuoli* (1896) e studioso di Sigismondo e del tempio Malatestiano, benedice nel 1906, sulla scorta di Papini, la morte del «d'annunzianismo» (Garattoni 1906):

Proclama alto G. Papini che il d'annunzianismo ora è finito o sta per finire tra l'indifferenza o l'apostasia dei seguaci, senz'essere riuscite a essere niente più che una dei mutabili nomi delle effimere mode letterarie. G. D'Annunzio è fallito miserabilmente nel suo sogno ambizioso, perseguito con sforzi inauditi, di diventare *l'educatore nazionale d'Italia* [corsivo nell'originale]. Egli si è tenuto troppo lontano dalle due cose che muovono più sicuramente gli uomini: l'interesse immediato e i bisogni religiosi. Egli non ha saputo riconnettere la nuova attesa civiltà italiana colla grande ascensione economica di cui siamo spettatori da alcuni anni - e, adagiato nelle dolcezze del suo paganesimo antico o cattolico, (un paganesimo è fiorito in seno al cattolicesimo) non à [sic] saputo trovare nessuna parola che potesse svegliare quello spirito più interno di tutti, quello spirito di fede nelle cose non vedute, che dorme nella più inaccessibile grotta della nostra anima. Egli à creduto che si potesse risanare e sollevare una nazione con l'estetica. E s'è illuso. Ed è giunto al periodo estremo della sua parabola. À cominciato coll'essere poeta personale, poi à voluto atteggiarsi a poeta nazionale e adesso è sul punto di diventare poeta editoriale: il suo nome serve compiacentemente come arnese di rèclame.

Così continua d'Annunzio mentre va finendo il d'annunzianismo. Il suo tentativo di far rinascere la vita italiana è ormai un ricordo.

Siamo nel 1906 e imperversano gli strali da ogni parte, tant'è che si sente chiamato in causa a intervenire, addirittura in difesa, il *pater* della *Critica* tuonando:

È degna di osservazione la forte antipatia che contro la poesia moderna e contemporanea si manifesta in certi circoli, specie di burocratici della letteratura. Questa antipatia s'appunta di preferenza contro colui che, presso di noi, è in prima linea nel movimento artistico - contro Gabriele

D'Annunzio; - e, a beneficio del D'Annunzio, si converte talora in astio, in livore, in odio chiuso e feroce. O perché, perché darsi tanto tormento? Io guardo da qualche tempo al curioso spettacolo e non riesco a darmene conto. (Croce 1906, 165)

La polemica non si stempera, anzi si attizzano nuovi fuochi; si determinano nuove dinamiche di annientamento della figura: è l'epoca della satira dannunziana, di cui maestri riconosciuti furono i napoletani Eduardo e Vincenzo Scarpetta con Rambaldo, i quali, per la casa editrice partenopea Ruggiano, pubblicano *L'Ommo che vola - Grande Commedia - Rivista fantastico musicale del 1908*. Un affresco impietoso del Divino circondato da erme, levrieri, piante esotiche, gioielli e pavoni, con le sue Mila e Basiliola che fanno da muse di contorno a un Trimalcione redivivo e poco credibile:

SCENA QUARTA

Escono gli Efebi; poi i due paggi che spargono fiori per le scale di marmo, indi il Topo sapiente, in ultimo il Divino seguito da Mila di Codra, Basiliola, Francesca da Rimini e la Gioconda senza mani. Il Divino si ferma sui scalini ed i Discepoli s'inclinano. (Pausa).

IL TOPO Che vuoi per questa sera? Vuoi la tunica fiorita di giacinti? O quella nera con il laccio nella vita? Che vuoi tu questa sera?

DIVINO Nulla! Taci. (Ai discepoli) Levatevi e tacete, manoprando... o discepoli.

(I discepoli impugnano i turiboli e lo incensano. Egli discende le scale). (Scarpetta [1908] 1990, 196 ss.)

Rimanendo a teatro, ma passando al tragico, nel 1910 viene salutato da critica e pubblico al Teatro Argentina di Roma il testo 'capolavoro di antidannunzianesimo', per forma e impostazione della meteora pesarese Ercole Luigi Morselli, *Orione*, dove l'eroe classico, che impone la sua volontà e tutti dall'alto irride, è vinto dal banal morso di uno scorpione non velenoso, alla maniera del *Morgante* di Pulci.

E nel suo Abruzzo, quello del sabbione dei ricordi, di Donna Luisa e delle paranze, degli amici del Cenacolo e dell'entroterra da esplorare, cosa si diceva? Persino lì, quando nel 1909 si aprì una curiosa gara di resoconti di viaggio fra scrittori, giornalisti e intellettuali di tutta Italia *Alla scoperta dell'Abruzzo*, sulle orme tutelari di d'Annunzio e Michetti, organizzata da un certo Agostinoni, un giornalista locale, T. Surricchio, sul *Giornale d'Abruzzo*, non esitò a commentare:

La stampa abruzzese [...] si è unita ad illustrare e a magnificare questa gita [...], non posso non rilevare con un certo malumore e con una certa ripugnanza la espressione *alla scoperta dell'Abruzzo*. Questa espres-

sione usata dagli organizzatori e ripetuta dai giornali, apre a me, riveli come per molti di essi l'Abruzzo sia ancora una specie di antro scuro, un deserto, una landa abitata da esseri semicivili, se non addirittura barbari, una terra celebre soltanto per le leggende di lussuria e di sangue; questa espressione, pare a me, riveli, come gl'illustri gitanti, che vengono nella nostra regione ad ammirarne le bellezze naturali ed artistiche, non si siano saputi completamente liberare da quell'abito mentale che è assai diffuso[...]. Bisogna però convenire che a far scorgere ed accreditare questa leggenda misteriosa intorno alla nostra regione abbiamo contribuito noi stessi, o meglio abbiamo contribuito quegli scrittori nostri che da una fantasia troppo sbrigliata ed ardita furono indotti ad avvolgere la nostra terra di leggende non vere e punto simpatiche. Senza tema di meritare il *crucifige* devo ricordare come in quest'opera di diffamazione abruzzese abbia contribuito largamente il nostro celebre poeta Gabriele D'Annunzio. (cf. Cimini 2001, 223; corsivi nell'originale)

Approdati in Abruzzo, siamo dunque tornati a quel 1909, a quando il dannunzianesimo era già dannunzite - come diceva Gargano - e ad approfondire la questione sarà Borgese e la sua inchiesta *Che cos'è il D'Annunzianesimo?* (Borgese 1909, 3-11) per giungere a una conclusione che può sembrare ovvia ma che, nella sua connaturata possibilità di estensione e conferma nella province del Bel paese, trova la sua più grande certezza: dando preminenza al *gesto* dannunziano - certamente non al *testo* - in un determinato *contesto* possiamo affermare che, parallelamente a questi due principali fenomeni di mitopoiesi dannunziana che hanno segnato la stagione di più di un decennio (1898-1909), si è affermato, simultaneamente, il moto di antidannunzianesimo collettivo che Croce ha persino denunciato nella forme spregevoli d'odio, livore e rancore dei 'burocratici della letteratura', ma che ha sfaccettature più ampie - come abbiamo potuto constatare - nella sua versione letteraria, politico-religiosa, satirica e socioantropologica (con il suo dannoso risvolto pubblicitario per l'Abruzzo!). Il palermitano Orazio Amendola nel 1911 si interrogherà seriamente, con un saggio 'scientifico' alla stregua di *Degenerazione* di Max Nordau, sulle cause 'moralimmorali' del *dannunzianesimo*, sul «*come e perché e fino a quando il dominio dannunziano avrà ragione di essere; come, perché e fino a quando Gabriele d'Annunzio potrà sicuramente andare per la sua via, qualunque essa fosse, sicuro di suscitare attorno a sé, dietro di sé un brusio di voci e di sentimenti unico nella storia letteraria nostra*» (Amendola 1911, 16). La questione non troverà soluzioni, anzi si accentueranno sempre più i «gravi postumi di dannunzite»,⁴ ma l'antidannunzianesimo

4 Anche lo scrittore comense Carlo Linati (1878-1949) si indignava sempre più per i «gravi postumi di dannunzite» riscontrabili a suo avviso in tanti scrittori (1927, 37).

continuerà a svolgere ottimamente la sua parte antitetica, senza nemmeno arrivare mai a una vera e propria sintesi, ma contribuendo in maniera decisiva alla costruzione del ruolo e del personaggio d'Annunzio nel canone popolare da lì alla contemporaneità: potremmo così continuare *ad libitum, post mortem* e fino a oggi a inserire e vergare «pagine fegatose e megalomani» di detrattori dannunziani, come le descrive Alberto Arbasino, parlando dei testi di Lucini nel ritratto che fa dello scrittore e publicista milanese (Arbasino 2014, 305); questo non farebbe che aumentare le schiere di curiosi della vita del Vate: del resto, proprio in virtù di ciò – lo sapeva anche Marinetti – *les Dieux s'ent vont, D'Annunzio reste*.

Ma, a questo punto, sarebbe curioso sapere come d'Annunzio replicò a tutto questa pioggia di commenti negativi. Aveva risposto già con una delle celebri pagine introduttive alla tragedia *Più che l'amore* (1905), nella maniera più schietta, lucida e altezzosa:

Che mai può dunque significare e valere il tentativo di rivolta contro la mia signoria spirituale, basso e vano come una sommossa di schiavi ubriachi? Qual mai potenza può oggi essere rivendicata contro la mia arte, se la mia arte ha celebrato e celebra nella più schietta e più energica lingua d'Italia le più superbe e le più sante potenze della vita? In nome di qual principe degno d'essere unto e coronato re domandano la mia deposizione i poveracci che si sfamano con gli avanzi dei miei conviti e i ladruncoli che trafugano i frutti caduti dagli alberi dei miei giardini? Come mai può sperare, non dico di prevalere ma di giungermi al calcagno, il rancore servile dei troppi, che, non sapendo avermi per maestro, m'hanno per padrone e rècano in fronte il mio marchio rosso e cercano invano di graffiarlo rompendosi le unghie – sia detto con sopportazione – non dissimili a quella di Taide attuffata nella seconda bolgia? (D'Annunzio 1905, poi in *Tragedie* 1968, 1095)

Un punto fermo (o esclamativo) alla questione che ribattezza l'opera e quanto si è descritto finora: *L'odio più che l'amore*.

Bibliografia

- Amendola, Orazio (1911). *Il dominio di D'Annunzio*. Palermo: L'Attualità.
- Arbasino, Alberto (2014). *Ritratti italiani*. Milano: Adelphi.
- Borgese, Giuseppe Antonio (1909). *Gabriele D'Annunzio*. Napoli: Ricciardi.
- Cimini, Mario (2001). «Un caso di 'dannunzite': il viaggio alla 'scoperta dell'Abruzzo' nel 1909». *L'evasione e il ritorno. Letteratura e giornalismo in Abruzzo tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Croce, Benedetto (1906). «L'odio contro d'Annunzio». *La Critica*, 4, 165-6.
- D'Annunzio, Gabriele [1905] (1968). *Più che l'amore da Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Danti, Luca (2016). «Brancati e D'Annunzio - I piaceri del Piacere». *Otto/ Novecento*, 40, 161-98.
- Garattoni, Domenico (1906). «D'Annunzio e il d'annunzianismo». *Athena*, 15 marzo, 1(3), 199-201.
- Gargàno, Giuseppe Saverio (1909). «La Dannunzite». *Il Marzocco*, 11 Luglio, 1-2.
- Linati, Carlo (1927). *Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*. Milano: Treves.
- Mantegazza, Paolo (1897). *L'anno 3000. Sogno*. Milano: Fratelli Treves. Ora in: Bergamo, Lubrina, 1988.
- Menna, Mirko (2009). *Vite vissute di Gabriele D'Annunzio. Mitobiografie e divismo*. Lanciano: Carabba.
- Ojetti, Ugo (1898). «Il contagio dannunziano». *Il Marzocco*, 20 febbraio.
- Onofri, Massimo (1993). *Verga e Pirandello*. Roma: Salerno.
- Rubetti, Guido (1902). *Punti e virgole: impressioni e note di un giornalista sul D'Annunzio e i D'Annunziani*. Firenze: Paravia.
- Scarpetta, Eduardo [1908] (1990). *Tutto il Teatro*, vol. 5. Napoli: Bellini.
- Sciascia, Leonardo (2009). *Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Milano: Adelphi.
- Turco, Silvio (1902). *I Decadenti ed il loro Apostolo: conferenza detta alla società Dante Alighieri di Castrovillari nello agosto 1898*. Catanzaro: Tip. del giornale *Il Sud*.

Gabriele d'Annunzio «grande plagiatario al cospetto di Dio»

Maria Rosa Giacon
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract After a brief illustration of the problem of plagiarism between the late nineteenth and early twentieth centuries, the essay aims to reconstruct and analyse, with a wide-ranging text sampling, the positions of two of the leading exponents of 'contra d'Annunzio' in that period: Enrico Thovez and Gian Pietro Lucini. In addition to the specific contribution on the *affaire des plagiats*, in which d'Annunzio himself was involved, the essay aims to highlight the anti-plagiarism struggle conducted by the two polemicists, as a relevant episode of Italian cultural history in the early twentieth century.

Sommario 1 Plagiari e plagiati. – 2 'Contra d'Annunzio': 1895-1914. Investigazioni, inchieste, 'processi'. – 3 Dalle battaglie alla guerra: *Antidannunziana* di Gian Pietro Lucini.

Keywords Plagiarism. Enrico Thovez. Gian Pietro Lucini. Essayism. Italian Culture.

Judice non opus est nostris, nec vindice libris:
Stat contra, dicitque tibi tua pagina: fur es
(Marziale, *Epigrammata*)

1 Plagiari e plagiati

«L'albero del plagio non ha mandato mai come ai giorni nostri rami sì ubertosi; esso pare trapiantato nella terra di Canaan», lamentava nel 1902 Alberto Lumbroso;¹ gli avrebbe fatto eco Domenico Giuriati: «l'Autore è venuto nel convincimento che ai tempi nostri il plagio sia cresciuto tanto per la diffusione quanto per la malizia». ² E attestazioni di tal genere sarebbero molteplici. Se invero nel corso dei secoli si era visto un gran numero di api suggerire «flores ad mel faciendum idoneos», all'uscita del XIX sem-

1 Da *Scaramucce e Avvisaglie*, un confuso regesto di *Plagi, imitazioni e traduzioni* tuttavia storicamente interessante: cf. Lumbroso 1902, XVIII.

2 In apertura a *Il plagio*, preziosa raccolta di testimonianze relative alla storia del plagio anche in senso giuridico: cf. Giuriati 1903, VII.

bravano predominare piuttosto le formiche, che, senza troppi riguardi per nessuno, si accaparravano «le grain entier».³ Altrimenti, il consolidarsi del moderno mercato librario, il diffondersi su scala industriale delle opere dell'ingegno e il loro circolare di paese in paese attraverso la pratica, non sempre rispettosa, della traduzione non erano bilanciati dalla presenza di un'adeguata legislazione, né nazionale né internazionale, a tutela degli autori e degli stessi editori. Sempre più frequenti, pertanto, erano divenuti i casi di pirateria sia come plagio che come contraffazione. È vero che a partire dal secondo Ottocento molti erano stati gli studi, i trattati e i regesti esplicativi su tale materia da parte di insigni giuristi ed economisti europei e anche americani,⁴ ma gli apporti individuali non potevano porre rimedio al vuoto legislativo interno alle nazioni e alla stessa comunità internazionale. E del resto ancora in corso di accadimento, o troppo recente perché se ne potessero cogliere i frutti, era la celebrazione dei Congressi di Parigi (1900), Vevey (1901), Berlino (1908), che, sulla spinta della Convenzione di Berna (1886), affrontarono la spinosa questione della proprietà artistico-letteraria e del diritto d'autore.⁵ Indubbia, fra questi incontri plenari, l'importanza del Congresso di Parigi ove «per la prima volta si proclamò il diritto morale degli autori alla intangibilità dell'opera loro, indipendentemente da qualsivoglia considerazione di danno materiale o di utile pecuniario» (Giuriati 1903, 106). Tuttavia, se con ciò si riconosceva il carattere inalienabile della proprietà intellettuale, non veniva propriamente risolto il problema del plagio. Diversamente dal caso della contraffazione, misurabile appunto in termini di «danno materiale», quell'impalpabile «diritto morale» non si prestava né a misurazione né a quantificazione di sorta. Come valutarlo pertanto? O come giudicarlo? «Donde», lamenta il Giuriati, «una varietà sterminata di criteri» e di «eccezioni» assolutrici. Soprattutto in Italia, dove «è più facile commettere il plagio a man salva [...] che [...] ristabilire il buon diritto a prò de' poveri plagiati» (Giuriati 1903, 90). In breve, tra la fine dell'Ottocento e l'ingresso nel nuovo secolo, il plagio poteva dirsi costituire, specie nel mondo delle lettere nostrane, una piaga sociale: certo non peggiore delle molte che affliggevano l'Italia umbertina,

3 Dal celebre luogo di Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 84.3, a sua volta memore delle *Georgiche* virgiliane (4.163-164); la similitudine delle formiche 'plagiare' è invece tratta da Charles Nodier, riportante a sua volta il celebre detto del Lamothe-La-Vayer: cf. Nodier 1812, 4.

4 Per un tracciato degli apporti recati in materia di plagio da studiosi italiani e soprattutto stranieri, cf. Giuriati 1903, 101-43.

5 Per un quadro complessivo si veda la dettagliata ricostruzione dello studioso coevo André Petit (cf. 1911). Quanto alla Convenzione di Berna, essa aveva stabilito per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra i paesi aderenti. Sulle sue ripetute revisioni sarebbe finalmente sorta l'«Unione Internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche» (Bern, 1914). Ma la difficoltà d'una efficiente regolamentazione legislativa continuerà ad emergere sino ai giorni nostri.

una piaga, tuttavia, per coloro che, sprovvisti di speciali doti e fortune, dovessero sbarcar lunario affidandosi alle opere del loro ingegno. Era allora naturale che un astro abbagliante, dotato non d'ingegno solamente, ma di genio e inarrivabile maestria; provvisto (perché no?) d'infalibile fiuto di mercato e capace di tradurre ogni suo costume in opportuna *réclame*; oggetto d'adorazione del pubblico di ambo i sessi, fosse ammirato, invidiato, guardato con sospetto. Tanto più che siffatto *monstrum* era indotto, dalla sua «prepotente personalità artistica»,⁶ a rispecchiarsi nell'opera altrui con un moto di spontanea (almeno in prima istanza) adesione sensoriale, sì da appropriarsene con spregiudicata innocenza, improntando la materia assunta di un'orma propria e originale. Tuttavia, nel contesto dei tempi, tal genere di appropriazione spesso non fu inteso nella sua effettiva luce, bensì confuso con i tanti casi di pirateria ai danni di scrittori o di opere poco noti, e con l'aggravante della sproporzione tra le forze in campo. Tale dunque la vicenda in cui incorse il 'superplagiario' d'Italia e forse d'Europa Gabriele d'Annunzio.

2 'Contra d'Annunzio': 1895-1914. Investigazioni, inchieste, 'processi'

2.1 La *Gazzetta Letteraria* e le battaglie di Enrico Thovez

D'Annunzio, è ben noto, s'era rivolto oltralpe sin dagli anni giovanili, strutturando il proprio alfabeto narrativo sulla lezione del realismo e naturalismo francesi. Da *Terra vergine* (1882, 1884) al *Libro delle vergini* (1884), egli avrebbe prestamente attraversato Verga ricorrendo a Zola e a Flaubert. Ciò non era sfuggito ai più attenti recensori di quelle prime raccolte,⁷ e sebbene allora non si notasse il grosso debito del *San Pantaleone* (1886) nei confronti di Maupassant,⁸ è pur vero che, a voler parlare di 'plagio', vi sarebbe stata ampia materia. Ma le critiche, generalmente benevole,⁹ furono mosse tutt'al più sul piano dello stile ritenuto eccessivamente in-

6 Celebre definizione crociana, sulla quale si ritornerà in seguito (§ 2.2), riportante l'eco della polemica sui 'plagi' dannunziani a proposito del *San Pantaleone*: cf. Croce 1904a, 14.

7 Quali Ugo Fleres e soprattutto Guido Mazzoni, che rilevarono varie reminiscenze zoliane e flaubertiane: al riguardo cf. Giacon 2014, 46-7.

8 A causa della recenziarietà delle novelle maupassantiane uscite pressoché a ridosso di questa terza raccolta. Per tali *emprunts* di d'Annunzio, cf. in special modo Tosi 1981, 59-69, mentre, per un quadro ricostruttivo aggiornato, cf. Giacon 2016, 134-8 e 157-9.

9 Di simile intonazione furono anche le recensioni del *Libro delle Vergini* e del *San Pantaleone* comparse sulla *Gazzetta Letteraria*, che nel seguente decennio diverrà l'organo ufficiale del «contra d'Annunzio». Per questo riferimento e i successivi all'attività della rivista, si veda Mirandola 1970, 298-324 (300, per il ragguglio su riportato).

franciosato. Benché, dunque, l'*affaire* dannunziana fosse nell'aria già sul finire degli anni '80,¹⁰ si sarebbe dovuto attendere il decennio successivo perché essa acquistasse effettiva consistenza con l'accostamento sempre più frequente del poeta e del romanziere agli autori stranieri, e nell'ospitalità compiaciuta che talune riviste riservavano al tema del plagio.¹¹ A dar corpo alla *nouvelle vague* mancava soltanto una figura dotata di buone letture e singolare acribia. E tale sarebbe stato il ruolo di Enrico Thovez, qualche anno dopo, sulla *Gazzetta Letteraria*. Condizionata da un forte moralismo che la privava di critico respiro, nel 1895 la rivista dava segni d'una certa stanchezza, ben visibili nello scarso mordente della polemica mossa al niccianesimo delle *Vergini delle rocce*. Ma a ravvivare gli spiriti della *Gazzetta* avrebbe presto provveduto quel ventiseienne collaboratore, il maggiore esponente italiano del 'contra d'Annunzio' di fine secolo. E fin dal suo primo intervento: *La farsa del Superuomo*, comparsa il 7 dicembre 1895 (Thovez [1895] 1921, 22-31). Muovendo appunto dall'ultima veste del trasformismo dannunziano, questo giovane colto e feroce aveva buon gioco a prendersela col già noto autore del *Roman russe* (1886), Melchior de Vogüé, che di recente salutava nel Pescaresse il rappresentante del rinato genio latino.¹² L'infelice visconte veniva tacciato (fra le varie) di affermare «spropositi» (26) e anche di un atteggiamento di superiorità, tipico della «Francia più progredita e schifiltosa» (28), nei confronti del nostro «pittresco» (27) Paese. E però qui stava il punto: dimostrando che la *renaissance latine* era un'invenzione uscita dalla pura testa del de Vogüé, Thovez sottolineava la falsità stessa dell'opera di d'Annunzio: come, in particolare, la «colossale facezia del Superuomo» altro non fosse che «un audace colpo» di penna per aggiornare la fiera delle proprie immagini e ammantare di qualche idealità un'assoluta «mancanza di senso morale» (24). Erano le premesse dell'imminente denuncia plagiaria: il cinico asservimento alle strategie di mercato e la mancanza di sincerità dell'ispirazione costituiranno il principio costantemente sotteso alla disamina dell'opera di d'Annunzio negli interventi, incentrati sull'accusa di plagio, del gennaio e febbraio 1896.

10 Quando Tito Allievi rilevò sulla *Gazzetta* il plagio della lirica del Tommaseo *Gl'Italiani morti in Spagna* nell'ode *Per gl'Italiani morti in Africa* del nostro poeta: cf. Allievi 1887, 79.

11 Come la *Cronaca d'Arte* di Milano, che il 1° febbraio 1891 pubblicava uno scritto del Pagliara, «Per la storia dei plagi», denunciante la presenza di prelievi verlainiani nell'*Isottèo* (cf. Giuriati 1903, 80-1); derivazioni da Verlaine e Banville, Goethe e Shelley verranno segnalate, per le *Elegie Romane*, sulla *Gazzetta Letteraria* nel luglio dell'anno successivo (cf. Bolognese 1892), mentre l'eccessivo peso dei narratori russi di d'Annunzio dell'*Episcopo* e dell'*Innocente* era stato poco prima commentato dal Capuana sulla *Tavola Rotonda* (in Scuderi 1972).

12 Con un cospicuo articolo comparso sulla *Revue des Deux Mondes* del 1° gennaio: cf. de Vogüé 1895. Di sicuro interesse è anche la recensione che il de Vogüé avrebbe dedicato alle *Vergini delle rocce*, in de Vogüé 1898.

Il nugolo di anatemi dei 'd'annunzietti' a seguito della *Farsa del Superuomo* non tratteneva infatti Thovez dal condurre una minuziosa aratura della poesia dannunziana edita sino ad allora (*L'arte del comporre di Gabriele d'Annunzio*, 4 gennaio 1896, in Thovez [1986a] 1921). Ironizzati ora come «traduzioni», ora «derivazioni», ora (fuor di antifrasi) «copiature», i tanti 'corpi di reato' sparsi nella lirica del Pescaresc, dall'ode *Per gl'Italiani morti in Africa* all'*Intermezzo*, dall'*Isottèo-Chimera* alle *Elegie romane*, dal *Poema paradisiaco* alle *Odi navali*, sfilavano associati, con puntuale campionatura, ai nomi e ai luoghi dei loro creditori: il Tommaseo degli *Italiani morti in Spagna*;¹³ il Flaubert della *Tentation de Saint Antoine*, dell'*Hérodias*, di *Madame Bovary* e del meno noto *Novembre*; il Baudelaire di *Calumet de paix*, che il poeta francese aveva, «Poveretto!», onestamente dichiarato «imité de Longfellow»; Shelley nella traduzione francese del Rabbe; il Maeterlinck delle *Serres chaudes*; il Verlaine di *Sagesse*;¹⁴ il Mendès dei *Soirs Moroses*; Whitman con l'ode in morte del presidente Lincoln. In realtà, condizionata da un forte moralismo, l'intelligenza critica di Thovez non poteva ammettere che alla sconcertante puntualità materiale di simili prelievi si accompagnasse una veste straniata che li rendeva come irriconoscibili: segno dell'alto grado di re-invenzione del 'plagiario'.¹⁵

Nel successivo (18 gennaio 1896) *I fondi segreti del Superuomo e il mistero del nuovo Rinascimento*, non pago del dilleggio cui già l'aveva sottoposto, il critico torinese ritorna al de Vogüé per versargli addosso una buona ragione di acido supplementare. Perché, se al *vicomte* le origini del neo-nato Rinascimento erano rimaste «occulte nella nebbia che vela le nascite divine», egli, Enrico Thovez, era ben in grado di palesarle (Thovez [1896b] 1921, 48). Difatti, seguendo lo stesso metodo del confronto ravvicinato, il critico veniva esibendo un gran numero di passi del *Piacere* puntualmente mutuati dall'*Initiation sentimentale* (1887) di cui d'Annunzio s'era avvalso in numerosi riferimenti pittorici e nel clima di pruriginosa mondanità del romanzo. Insomma, quel «Povero rettorico signor de Vogüé» aveva scambiato «per una polla genuina di italianità intatta l'articolo di Parigi camuffato all'italiana!» (49). A onor del vero qui a Thovez non si può dare torto del tutto, dovendo riconoscere che le abilità di montaggio intertestuale dell'esordiente romanziere non erano ancora affinate al punto da governare un quadro di tanto complesso eclettismo come quello

13 Cf. *supra* nota 11.

14 Thovez [1896a] 1921, 41, cita infatti i primi due versi della lirica *Beauté des femmes*.

15 O, adattando al caso d'Annunzio una classica definizione, «Siamo di fronte a un testo che, nel suo costituirsi, ha come caratteristica genetica [...] la capacità di 'assorbire e distruggere nel medesimo tempo gli altri testi dello spazio intertestuale': cf. Kristeva 1978, 210. Il riporto è già in Bertazzoli (2016, 24), ricostruzione teoricamente aggiornata del *modus operandi* di d'Annunzio in rapporto alla materia delle fonti.

del *Piacere*.¹⁶ In effetti, nel caso degli imprestiti da Péladan la fatica di assimilazione del giovane d'Annunzio era riuscita solo in parte, risultando essi privi di quel tono originale che Croce e Borgese avrebbero affermato per la generalità degli *emprunts* dannunziani.¹⁷

Nell'ultimo intervento, *Le briciole del superuomo* (29 febbraio 1896, in Thovez [1896c] 1921), Thovez andrà completando il corredo delle sue denunce con l'aggiunta di fonti significative. Fra le varie, contano soprattutto le derivazioni dal Flaubert di *Un cœur simple* di cui il nostro *conteur* s'era avvalso negli *Annali d'Anna*; o da Maupassant, che aveva 'imprestato' all'*Innocente* non solo l'episodio dell'*Usignuolo*,¹⁸ ma anche, con «La Confession» (*Toine*, 1885), il nucleo ideativo dello scioglimento del romanzo.¹⁹ Inoltre, nei raffronti ravvicinati del critico torinese si rendeva evidente la fruizione delle novelle «L'Abandonné» e «La ficelle»²⁰ rispettivamente nella «Siesta» e nella «Fine di Candia» del *San Pantaleone*; né mancava, in riferimento all'*Idillio della vedova*, un richiamo all'Alexis di *Après la bataille*.²¹ Quanto agli *Annali d'Anna*, la derivazione da Flaubert era già ben nota, ma sarebbero proprio i fitti riscontri comparati di Thovez a porre in luce, oltre alla ripresa di dettagli descrittivi, la trasposizione di snodi diegetici rilevanti. In merito a Maupassant, anche in tal caso non tutto era farina di Thovez, l'*emprunt* della «Confession» avendo già sollevato certo scalpore in Francia (cf. § 3), mentre la derivazione dal *rossignol* maupassantiano era stata poco prima segnalata da Emilio Toscano nello scambio di battute, anche su posizioni diverse, che le rivelazioni di Thovez andavano suscitando sulle colonne della rivista.²² Diversamente, vi è da osservare che, in anticipo sui rilievi di Édouard Maynial (cf. 3) e di Alberto Lumbroso (1905, 519-42), al giovane critico sarebbe spettata, in contesto

16 Per l'ecllettismo derivazionale del *Piacere*, cf. Giacon 2016, 139-41.

17 Circa il Croce, cf. il seguito del testo. Lapidaria, quanto efficace, l'osservazione del Borgese: «Il d'Annunzio ha rubato spunti, materie, strofe, periodi, situazioni, tutto fuorché l'intonazione; ed è il tono che fa la canzone» (Borgese 1909, 124).

18 Riecheggiante la novella «Une partie de campagne» (*La Maison Tellier*, 1881 e 1891).

19 Ovvero l'assassinio di Raimondo. Il protagonista della «Confession» si sbarazzava del figlio avuto dall'amante esponendolo all'aria invernale: in tal modo Hermil avrebbe ucciso il figlio di Giuliana.

20 Uscite rispettivamente nelle raccolte *Yvette* (1885) e *Miss Harriet* (1884).

21 «Après la bataille» era comparso nelle *Soirées de Médan* (1880), antologia dei migliori risultati del *conte* naturalista. Successiva a Thovez è invece la scoperta che, grazie ad un abile intasellamento, il racconto di Alexis si contamina con il maupassantiano «Le regret» (*Miss Harriet*, 1884).

22 Come nel caso di Mario Pilo, che sulla *Gazzetta* del 7 marzo mediava un po' le cose: se il plagio va assolutamente condannato, del d'Annunzio bisogna tuttavia riconoscere «il forte ingegno di cui è dotato, la tempra d'artista, la spiccata originalità»: cf. Pilo 1896, [1]. Per la segnalazione dell'*emprunt* dell'*Usignuolo*, cf. invece Toscano 1896.

italiano, l'attestazione della presenza di Maupassant entro le novelle del Pescaresc. E così, in modo alquanto paradossale, un'azione finalizzata alla denuncia della frode plagiaria avrebbe finito per rendere un buon servizio alla storia dell'intertestualità dannunziana.

Oltre a ciò, le *Briciole* presentano un notevole interesse d'ordine storico, immettendo nel cuore di un acceso *débat*. Si trattava dell'inchiesta 'processuale' promossa dal «Capitan Cortese» che nelle rivelazioni di Thovez aveva trovato occasione per un ottimo *scoop*: «potranno le accuse mosse a D'Annunzio intaccare il valore della sua grande produzione?» (Giuriati 1903, 22-3). A seguito di tale *quête*, che non fu la sola,²³ avveniva che l'accusatore, trasformatosi in accusato («se i plagi vi sono la colpa è di Thovez, il quale ha fatto male a rilevarli»...),²⁴ sentisse la necessità di difendersi: egli non aveva certo inteso demolire il valore artistico dell'opera dannunziana, bensì «protestare (questo sì, adesso e sempre) [...] contro un'arte che sotto l'enfatico culto della bellezza nasconde la corruzione intellettuale e la miseria del cuore» (Thovez [1896c] 1921, 91-2). Essere perciò accusato di denigrazione e persino d'opportunismo («insinuare il suo nomuccio su qualche giornale di Francia e d'Italia»)²⁵ era a suo sentire una vera e propria iniquità. In buona sostanza si trattò d'una gran brutta faccenda, di cui avrebbe fatto le spese non tanto d'Annunzio, quanto l'incauto giornalista, perché sparare contro quel colosso era come andare a caccia di «elefanti con carabine da bersaglio» (Mirandola 1970, 308).²⁶

2.2 Altre battaglie di Enrico Thovez: il *débat* con Benedetto Croce

La sostanziale rettitudine del polemista torinese trova sicura conferma nel *Pastore, il Gregge e la Zampogna* (1910), raccolta di scritti illustranti una formazione estetico-letteraria ben radicata nella classicità e, modernamente, nel Romanticismo italiano e tedesco quanto nella lezione del Carducci. Da qui Thovez aveva estratto e consolidato la sua visione di

23 L'esempio del «Capitan Cortese» sarà subito colto da un «referendo» promosso dalla «Domenica Letteraria», cui prenderà parte anche il giovane Lucini (cf. § 3).

24 Una dettagliata ricostruzione dell'evento si legge in Giuriati 1903, 22-35. Lo studioso riporta, non senza lepida ironia, le diverse risposte fornite dal «senato» degli «intelligenti» interpellati (Giuriati 1903, 24).

25 Così Ugo Ogetti in Thovez [1896c] 1921, 73. Accuse del tutto analoghe, mosse da Diego Angeli, Luciano Zùccoli e da altri ancora, si leggono sempre in Thovez ([1896c], 1921, 73, 92, 93-4); il medesimo riporto è in Giuriati 1903, 24-6.

26 V'è da aggiungere che lo scrittore torinese avrebbe fatto le spese della propria franchezza qualche anno dopo, sempre sia vero quello ch'egli dichiarerà rammentando il suo esordio poetico del 1901: se il *Poema dell'adolescenza* era stato oggetto di feroci stroncature, ciò sarebbe dipeso da quella polemica antidannunziana (Thovez 1910, 341-2).

poesia quale frutto di un'ispirazione motivata e profonda, espressione sincera del più intimo sentire, com'egli aveva ribadito nelle sue battaglie antidannunziane sulla *Gazzetta* e cercato di realizzare in proprio nella sperimentazione stilistica e metrica del *Poema dell'adolescenza* (1901).²⁷ In senso metrico, precisamente, egli ora avrebbe dichiarato piena ammirazione per il magistrale *ardiri* di cui d'Annunzio aveva dato prova nella *Laus vitae*, definendola, in accordo col giudizio di Borgese, il «maggior sforzo di ingegno che dalla *Divina Commedia* in poi sia stato compiuto nella poesia italiana» («*Laus vitae*», in Thovez 1910, 348).²⁸ Ma se in tal modo veniva affermata la grandezza dell'*artifex*, nulla era mutato nel giudizio di Thovez sul poeta 'a mosaico': gli imprestati dannunziani testimoniavano tutta la falsità d'ispirazione d'una poesia di parole, non di «cuore», e per ciò incapace della «potenza emotiva e persuasiva del vero e legittimo capolavoro» («*Il Camaleonte*», in Thovez 1910, 185). Un'aporia – ché, condannandone la pratica, si sminuiva anche l'artefice – sicuramente dovuta a debolezza d'ordine critico. Simile insufficienza si rende evidentissima nei saggi della raccolta dedicati al tema plagiario. Viziati da un moralismo affatto anacronistico, nelle ripetute accuse di trasformismo e «falsità sentimentale» (cf. «*La truffa del sentimento*», in Thovez 1910, 206-8), tali scritti azzardano un incauto *débat* con Benedetto Croce, che nel maggio 1909 aveva pubblicato sulla *Critica* la prima puntata delle «reminiscenze» dannunziane. In particolare, il saggio «*Il tuo e il mio*», già sulla *Stampa* nel luglio 1909 col titolo «*Il ragionamento di don Ferrante*», s'incentra sugli interrogativi che, a parere dell'autore, Croce aveva lasciati irrisolti. Quali lumi alla «verità estetica, logica e morale sul plagio» aveva mai fornito l'olimpico filosofo? (Thovez 1910, 194). Nessun lume, bensì un dilemmatico rompicapo: «*Quando l'opera [d'arte] c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è*» (196).²⁹ E inoltre, per la definizione del fenomeno, qual vantaggio si ricavava dall'affermazione che il plagio riguarda non la letteratura, ma la sola morale essendo una «*falsificazione della verità storica*»? (202-3).³⁰ S'intende come le categorie del giudizio estetico crociano sfuggissero completamente a Thovez,

27 Riguardo all'innovazione metrica tentata da Thovez, che lascia presentire il verso libero, cf. Bertoni 1995, 215-25.

28 Borgese 1909, 139-41 infatti vedeva in *Laus vitae* il capolavoro delle *Laudi* per la piena rispondenza tra *inventio* ed *elocutio*.

29 È il celeberrimo passo in cui il filosofo motivava la rassegna *Reminiscenze e imitazioni*: «Un'opera letteraria è tale, perchè ha una nota propria, originale, nuova; studiarla nelle sue fonti [...] vale, dunque, andarla a cercare dove essa non è [...]». E tuttavia «il richiamo e l'indicazione delle fonti adempie anche, talvolta, un ufficio utile, quando serve al commento dell'opera»: cf. Croce 1909a, 165-6.

30 Per la distinzione crociana tra piano letterario e morale circa il concetto di plagio, cf. Croce 1903, 468-70.

che, accanendosi sulle sue datate proposizioni, tornava a rammentare i plagi della lirica del Tommaseo e delle novelle del Maupassant: dov'era in simili «ruberie» quella «'nota [...] originale'» di cui discorreva il filosofo riconoscendola in d'Annunzio? Altro argomento, cioè, egli non trovava che rammentare: l'«elemento fondamentale del plagio» è «l'elemento furtivo» (201),³¹ e d'Annunzio ne aveva dato prova trascogliendo autori od opere in Italia poco noti. Infine, resta da richiamare il saggio, peraltro d'indubbia suggestione, «Il Camaleonte». Fraintendendo gli argomenti di Croce sull'artista «dilettante di sensazioni», Thovez qui s'appellava al *locus communis* della «vitalità [...] puramente sensuale», o della 'freddezza di cuore' di d'Annunzio per negare al poeta l'esistenza del «calore intimo di una fiamma interiore» (182-3).³² Tuttavia, anche così fosse stato, ciò nulla avrebbe tolto al potere di rifusione-creazione della fucina di d'Annunzio. Se questi, come voleva Thovez, attingeva «all'esterno» le «categorie più alte delle sensazioni e delle emozioni», non era certo per l'assenza d'«un organo centrale di sensibilità e creazione» (182), per l'eccesso, invece, o la prepotenza (come intendeva Croce) delle spinte che da quell'organo promanavano risolvendosi, empaticamente, nella materia assunta. Da qui – anche nel caso dei 'plagi' pertanto – sarebbe uscita la «nota propria, originale, nuova» cui si riferiva il filosofo.

3 Dalle battaglie alla guerra: *Antidannunziana* di Gian Pietro Lucini

«On le crut fini» scriveva nel 1908, riferendosi a «le scandale des plagiats», Filippo Tommaso Marinetti. E d'Annunzio, benché avesse pur avuto i suoi fastidi, ne era uscito egregiamente: in virtù della fortuna, che gli aveva dato per nemici «un jeune inconnu et une pauvre petite revue» (Marinetti 1908, 102), e anche del suo magnifico *aplomb*, che certo l'aveva aiutato a fronteggiare gli attacchi congiunti della stampa italiana e francese. Infatti, anche nella nazione cui doveva la propria fama sul piano europeo e una bella fetta del suo mercato, egli era stato criticato e in più occasioni: dalle

31 Al critico, dunque, che nel suo *Ragionamento* lo accusava di aver trascurato «l'elemento furtivo» del plagio, proprio come l'erudito secentesco l'evidenza della peste, il filosofo avrebbe risposto nel novembre successivo con una «Noterella polemica» premessa alla seconda rassegna delle *Reminiscenze*: «intorno alla questione del plagio, scrissi già, nel primo anno di questa rivista, provandomi a definirne esattamente i termini» (Croce 1909b, 425).

32 Su questi luoghi della vulgata antidannunziana, Croce s'era pronunciato nel 1904, evidenziando come «l'asserita freddezza del d'Annunzio» rispondesse all'«atteggiamento di un originale spirito contemplatore, il cui fervore è tutto concentrato nell'opera stessa della contemplazione» (Croce 1904a, 2).

accuse di *plagio* riguardanti *L'Intrus* (1893) e *L'Enfant de volupté* (1895)³³ agli articoli *accablants* che Gaston Deschamps pubblicava su *Le Temps* a seguito delle denunce di Enrico Thovez.³⁴ A tali attacchi che gli venivano mossi dal cuore di *France la douce* non si può credere che d'Annunzio fosse rimasto indifferente.³⁵ Dinnanzi a simili accuse egli sempre protestò la propria innocenza nell'intima persuasione che i materiali prelevati fossero di ben poco conto rispetto alla virtù di 'transustanziazione' del suo genio creatore. Il fatto, però, che sentisse la necessità di difendersi con una «Lettre» sul *Figaro* appellandosi ai principi del Banville è chiara testimonianza del suo disagio.³⁶ D'altro canto, dopo l'ultimo intervento di Thovez sulla *Gazzetta*, la fase più violenta della tempesta di fine secolo era in via di esaurimento. La polemica sulla rivista torinese sarebbe sì continuata per buona parte del '96, ma sempre più stancamente, suscitando le perplessità dei lettori più avvertiti.³⁷ Di conseguenza, anche oltralpe gli echi più accesi andranno via via spegnendosi. È significativo che, già ben prima dell'importante contributo di Lucien Duplessy sulle *sources* di Gabriele d'Annunzio (Duplessy 1927, 345-65), Édouard Maynial prendesse in esame gli *emprunts* maupassantiani delle *Novelle della Pescara* per mezzo di modalità comparative sottratte ad ogni carattere accusatorio (Maynial 1904, 289-315). A dispetto di taluni codazzi polemici,³⁸ la *quête* sui plagi

33 Ossia *L'Innocente e Il Piacere* in veste francese, con *emprunts* rispettivamente da Maupassant (cf. § 2.1) e da Bourget. Della riprovazione dei critici francesi si coglie testimonianza nel carteggio del poeta col traduttore Georges Hérelle: si vedano Cimini 2004, 320, 138-9, e, per un rapporto commentato, Giacomini 2014, 55-6.

34 Avvalendosi, ma anche con certa infedeltà, degli scritti del critico italiano, il Deschamps dava grande spicco ai prelievi dal Péladan che, diversamente dall'edizione francese del *Piacere*, erano stati mantenuti nella veste italiana del 1894. Per gli articoli del Deschamps (26 gennaio e 2 febbraio 1896), cf. Maurevert 1922, 248-9. Nella sua ampia rassegna dei più grandi plagiari francesi, l'autore faceva eccezionalmente spazio a d'Annunzio: cf. il saggio, breve ma significativo, «Gabriele d'Annunzio, écrivain italo-français» (247-57).

35 Prova ne sia la *Lettre* che Remy de Gourmont inviava al nostro poeta nell'aprile del 1896. Dopo aver investito d'un giudizio sprezzante la figura di Gaston Deschamps («Ce critique n'a aucune autorité parmi nous», giacché «[n]aturellement amorphe»), l'illustre letterato provvedeva a rassicurare d'Annunzio: «Pour ce que l'on vous reproche? Non; c'est si peu de chose [...] | N'ayez pas de chagrin d'un tel malentendu et croyez vous que si nous goûtâmes les autres en vous, nous y goûtions aussi vous-mêmes, et avec moins de défiance que vous ne pourriez le supposer» (de Gourmont 1903, 35 e 38; corsivo aggiunto).

36 Nei tempi più vicini a d'Annunzio, Banville era stato, insieme ad Anatole France, un appassionato fautore del diritto di plagio. Nella celebre «Lettre» pubblicata sul *Figaro* il 1 febbraio 1896 e indirizzata ad André Maurel, d'Annunzio attingeva a piene mani a «Le Plagiat» delle *Lettres chimériques*: cf. d'Annunzio 1896, 3, poi in Andreoli 2003.

37 Quali Francesco Gaeta, che metteva in guardia i detrattori dannunziani da risibili forme di notomizzazione testuale in luogo d'una considerazione estetica complessiva (Gaeta 1896).

38 Come l'attacco a sfondo osceno di Camille Pittolet a proposito dell'usignolo dell'*Innocente*: cf. Pittolet 1920.

dannunziani poteva dirsi pressoché giunta a termine, in Italia come in Francia, all'ingresso del nuovo secolo.

Antidannunziana di Gian Pietro Lucini venne pertanto alla luce quando non solo il fervore polemico s'era ovunque attutito, ma anche le circostanze generali erano divenute delle più infauste. La prima parte dell'opera, «D'Annunzio al vaglio della critica», fu edita nel 1914 a pochi mesi dalla morte dell'autore e dallo scoppio in Europa del conflitto mondiale: fattori che fecero sì che non se ne potesse pubblicare la seconda, «D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo», già pronta per la stampa in tutt'uno con lo scritto *Antimilitarismo*.³⁹ Di seguito, l'entrata in guerra dell'Italia e la celebrazione di d'Annunzio come eroe della Patria avrebbero privato la sezione già edita di rinomanza; l'inedita, poi, avrebbe dovuto attendere gli anni '70 del secolo scorso per venire alla luce grazie alle note cure di Edoardo Sanguineti (1989). In breve, come nel caso di buona parte dell'opera luciniana che, vivo il poeta, pochi riconoscimenti rispetto ai suoi meriti riscosse presso la critica, anche il forte messaggio morale, ideologico ed estetico di *Antidannunziana* sarebbe rimasto inascoltato e come fuori tempo. Un'indubbia perdita per la nostra cultura protonovecentesca, giacché *Antidannunziana* costituisce, insieme al *Verso Libero*,⁴⁰ uno sforzo teorico di notevole portata e indubbiamente superiore ad ogni precedente intervento 'contra d'Annunzio'. Beninteso, essa ha tutt'altro che il dono della chiarezza. Raccolta di scritti vari, fra i quali un gran numero da parte di poeti, critici e studiosi coi quali lo scrittore si confronta o polemizza; saggi, dunque, sia editi che inediti, disposti sul doppio registro di note copiosissime e contrassegnate dall'intrudersi dell'autore entro il corpo citazionale, *Antidannunziana* esibisce i tratti d'affascinante disorganicità caratteristici di questo artista geniale e immaginoso: non una struttura compatta, bensì un labirintico «cibreo di notizie», di «giudizii [...], e di glosse industrie», come l'autore stesso ebbe a dichiarare nella vivace *factio* dialogica col *l'hypocrite lecteur* (Lucini 1914, 34).⁴¹ Indubbiamente, alcune coordinate di tanta materia non sono nuove: in comune col Thovez i principi oppositi-

39 Espressione dello spirito ribelle di Lucini, tale scritto fu reso inattuale dallo scoppio della guerra e «buttato al macero» (Baldassarri 1974, 16). In realtà, come sul piano letterario, molto complesso e infine ingannevole è inquadrare questo scrittore in un movimento di pensiero politico, anche se punti fissi rimasero lo spirito antimonarchico, fortemente legato a Mazzini, e anticlericale. Di tale posizione libertaria si colgono chiari i riflessi in *Antidannunziana*.

40 Uscito nel 1908 presso le Edizioni futuriste di «Poesia», questo «*monstrum* della [...] saggistica primonovecentesca» (Ferro 2008, XXXI; corsivo nell'originale), dal respiro criticamente irriducibile e costantemente *in progress*, lievita di continuo nelle pagine di *Antidannunziana*.

41 Il lungo dialogo con «Tizio», nella premessa all'opera datata «20 agosto 1912». A tale anno, attestato in più luoghi di *Antidannunziana*, sembrano dunque risalire l'inizio della raccolta dei materiali e la composizione delle note: cf. Lucini 1914, 57.

vi all'arte di d'Annunzio quali la poesia come espressione di sincerità e fonte di «commozione» per il lettore;⁴² la crescita civile che da tal mezzo consegue; l'affermazione che la *mens* dannunziana, scarsamente dotata di capacità speculativa, non sa produrre concetti nuovi. Tuttavia, rispetto al saggista torinese, si scorgono alcuni significativi distinguo, a partire dal riconoscimento della maestria dell'artefice d'Annunzio, che, oggetto in Thovez di sicura ammirazione, qui suona riduttivo e sottoposto a lapidaria *confutatio*: «verrà a riconoscerne l'ingegno grande e l'attitudine maestrevole [...] di maneggiare tutto che si presta all'arte delle parole: ma la sua erudizione [...] non ha fatto corpo colla sua emozione [...]; dà imagine lucida [...]; ma [...] non estraee un concetto vitale, una sintesi d'universalità» (Lucini 1914, 30). In realtà, il complesso delle due sezioni di *Antidannunziana* configura una sorta d'autobiografia, che ricostruisce quasi passo a passo la storia d'un 'fratricidio'. Ché tale fu per Lucini l'attraversamento di d'Annunzio: di gran lunga il più arduo dei numerosi, tra Scapigliatura, Simbolismo, Futurismo, sperimentati dal poeta di Breglia, e che durò, può dirsi, un'intera vita. Nel 1896, in un «referendo» sul valore di d'Annunzio, il giovane Lucini pronunciava un verdetto sostanzialmente favorevole,⁴³ come del resto *Il Libro delle Figurazioni Ideali* (1894) recava impressa l'ascendenza dell'*Isottèo-Chimera*.⁴⁴ Ma, a partire dal «contraveleno» della *Prima ora dell'Accademia* (1898) (Lucini 1914, 18), lo scrittore lariano scatenerà contro d'Annunzio una guerra senza frontiere. Mentre, cioè, la stessa poesia reca in filigrana il disegno d'una incessante opposizione ideologica e stilistica all'opera del Pescara, al «vaglio» di *Antidannunziana* nessun aspetto di d'Annunzio si salva: letterario (arte come espressione del «Conformismo» e del «Superlativo», fusi nello «Stagno della Retorica»: Lucini 1914, 20-1; corsivi nell'originale); ideologico e politico (alleanza con la monarchia, col nazionalismo e il colonialismo); morale (insincerità e avidità di lucro); psicologico (egoismo, narcisismo, megalomania). E infine, impaludato nella sua retorica insincera, d'Annunzio si palesa affatto privo dell'*humorismo*, che è costume di vita e insieme di poesia: l'espandersi generoso, partecipe del dolore altrui, d'una «coscienza in sé commossa e riflessiva nello stesso tempo» (in Sanguineti 1989, 45; corsivo nell'origina-

42 «[D]esidero di commuovere rendermi, cioè, padrone della sensibilità del mio lettore, accumunarlo alla mia passion, farlo *vibrare* insieme» (Lucini 1914, 35; corsivi nell'originale). Tal genere d'intenzione s'inquadra nella poetica generale dell'*humorismo*: cf. il seguito del testo.

43 Sulle orme del *Capitan Cortese*, anche la *Domenica Letteraria*, di cui Lucini era divenuto redattore, «volle illustrarsi in una specie di referendo [...]: *Quale posto assegnate oggi, a Gabriele D'Annunzio, considerato come poeta e romanziere?*» (Lucini 1914, 14; ; corsivi nell'originale). La risposta di Lucini uscirà sulla rivista il 23 febbraio 1896: cf. Lucini 1914, 16-17.

44 Con echi ben precisi, tanto da far parlare i coevi di plagio: si vedano i rilievi di Manfredini 2005, LVII-LX, e già di Curi 1970, 199-248, 204 in particolare.

le). Nulla di più lontano, allora, dell'eloquio dannunziano, che, «*opaco all'anima*, si rifiuta alla cinetica morale» (Lucini, in Sanguineti 1989, 56; corsivo nell'originale). «Così», poteva dichiarare Lucini, «mi pare oggi far un'altra volta onore alla mia firma il dichiararmi [...]: **Antidannunziano**» (Lucini 1914, 34-5; grassetto nell'originale). Si osserva dunque agire in *Antidannunziana* la fortissima tensione allegorica che aveva condotto il poeta ad incarnare in *personae* i temi della sua satira sociale e politica (come gli attori dei *Drami delle Maschere* o di *Revolverte*). Maschera, infatti, è d'Annunzio, colpito in quanto «*indice e tendenza*» (Lucini 1914, 35; corsivo nell'originale), vivente catalogo dei disvalori di cui l'autore registrava il dilagare nell'Italia contemporanea.⁴⁵ Se questa è la corretta prospettiva in cui inquadrare l'antidannunzianesimo integrale dello scrittore lombardo, ciò non toglie che la critica luciniana spesso si traduca in un attacco acre e risentito dal quale, più che l'indignazione contro la maschera, traspare la sofferenza di un artista e di un uomo, essendo incompreso il valore dell'uno e inascoltato il messaggio dell'altro. Valga per tutti da esempio il giudizio sulla metrica delle *Laudi*: benché ovunque se ne esalti la novità facendone un magistrale modello di 'verso libero', quella dannunziana è solo «vecchia prosodia», induttrice d'una «melopea stracca, uniforme, senza colorito» (Lucini 1914, 177); nulla, pertanto, ha essa a che vedere con il genuino «verso libero», il cui *auctor* non è certo d'Annunzio, bensì, nella teoria come nella pratica, il polemista-poeta...⁴⁶ In simile varietà di argomenti e intonazioni, il tema antiplagiario non solo occupa una parte cospicua, ma funge, anche, da imprescindibile filo conduttore. L'accusa mossa ai plagi dannunziani è infatti l'arma con cui aggredire la concrezione più detestabile, per un poeta «umorista», della malattia morale dei tempi: il vanto d'un successo immeritato perché conseguito con la frode. Non a caso, la disposizione degli scritti raccolti nella prima parte di *Antidannunziana*, che più interessa l'argomento plagiario, evidenzia un crescente ricorso al leit-motiv dell'insufficienza inventivo-creativa del Pescarese. Il plagio, se ne ricava, è condizione necessaria e permanente dell'arte dannunziana: dalla poesia al romanzo al teatro, la decantata grandezza di d'Annunzio ad altro non si deve che alla «lettura de' suoi colleghi di altra patria e lingua», essendo egli inetto «a creare veramente per sè e da sè solo il pensiero e le immagini» (Lucini 1914, 48, 74). Un'insufficienza,

45 «La 'critica integrale'», ossia quella praticata da Lucini, «ha come oggetto la correlazione storicamente determinata tra il 'carattere dell'artista' e il 'carattere del tempo'. Il suo strumento è precisamente la "maschera"»: Sanguineti 1989, IX.

46 Cf. «Del *Verso Libero* d'annunziano», in Lucini 1914, 169-94. Con la sdegnosa rivendicazione di tale paternità (170) fanno tutt'uno le polemiche con Onofri e con Buzzi, che non avevano tributato al poeta il riconoscimento dovuto (169-71). La novità del verso delle *Laudi* era però confutata a partire da *Maia*: cf. «Il gran Pan eterno immortale», in Lucini 1914, 91-119, 110-11 in particolare.

precisa Lucini tradendo Croce ma aggiungendo un tassello alle proposizioni di Thovez,⁴⁷ che si spiega coll'essere d'Annunzio un «*esteta passivo*», incapace d'elaborare la sua «*emozione di sentimento*» nella forma superiore dell'«*emozione estetica*» tipica dell'opera d'arte; avendo infatti coltivato la pratica del plagio sin da fanciullo, egli «ha abituato la sua mente a *far senza* della necessaria ginnastica del creare per sè», ed è divenuto «una pulce. Sacra pulce di letteratura, piccolo insetto parassita dell'opera altrui» (Lucini 1914, 211 e 269; corsivi nell'originale). Tali pittoresche accuse dovrebbero trovare conferma nella fitta prova documentale esibita nel *Mastro de' Plagi*, che, assieme ai due scritti su *Fedra* (1909),⁴⁸ costituisce il cuore della denuncia dello sfacciato «pifferaro abruzzese» (Lucini 1914, 249). In questa sezione dell'opera, dopo un'ampia premessa sulla storia giuridica del *plagium*, Lucini riporta le fonti segnalate da Thovez e da altri estensori sulla *Gazzetta*, e le *reminiscenze* uscite sulla rivista crociana dal 1909 al 1911. Articolato in 28 lemmi, l'arco cronologico del regesto luciniano si estende da *Primo vere* alla *Pisanelle*, quest'ultima ancora «*in corso di stampa e di rappresentazione*».⁴⁹ Salvo per il cospicuo 'plagio' della *Fedra* di Swinburne e pochi altri riferimenti a poeti o studiosi a lui familiari,⁵⁰ Lucini non produce nulla di nuovo, né pretende di farlo; la sua piuttosto vuol essere un'organica attestazione di quella pratica 'furtiva' ove, e non altrove, il poeta di Pescara troverebbe il «vantato [da Croce] *tono proprio ed originale*» (Lucini 1914, 245 nota 14; corsivo nell'originale).⁵¹ E però l'estensore del *Mastro* spesso incorre in notabili errori. Se l'onomastica diffusamente scorretta e taluni svarioni memoriali dipenderebbero da fretolosità di stesura o di revisione delle bozze,⁵² appaiono invece ingiustifi-

47 Cf. il saggio «Il Camaleonte», in Thovez 1910, 182-3, già richiamato in § 2.2.

48 Cf. *Rassegna di "Fedre"* e *L'Indimenticabile risciacquatura delle molte "Fedre"*, rispettivamente su *La Giovine Italia* e *La Ragione* del 1909. Lucini vi denunciava con raffronti minuziosi il cospicuo 'plagio' dannunziano ai danni della *Fedra* di Swinburne.

49 Ma della quale erano usciti estratti su rivista, cui Lucini si richiama nel proprio commento: cf. Lucini 1914, 229; corsivo nell'originale.

50 Così per Romolo Quaglinò a proposito di *Laus vitae*, e per Umberto Silvagni su *Fedra* (Lucini 1914, 223 e 227).

51 In Lucini 1914, 245 nota 14.

52 Segnalando qui soltanto i casi più evidenti, cf. *Mastro de' Plagi*, 3. **Intermezzo di Rime**, 215: *Song de Kiawetha (Hiawatha)*, e 216: E. Meynial (per Maynial, ma l'errore è già in Croce 1909, 168); 5. **San Pantaleone**, 216: *La Regina Anna (La Vergine)*; 6. **Isotta Guttadauro**, 217: *Les Tentations [de Saint Antoine] (La Tentation [...])*, ma *idem* in 8. **Elegie romane**, 219, e in 24. **La Nave**, 227; 7. **Il Piacere**, 218: *Mount Edcumbe (Edgcumbe)*; 9. **Giovanni Episcopo**, 219: *Krotknia (Krotkaja)*, in cui errato è anche il riferimento della novella dostoevskijana all'*Episcopo* anziché all'*Innocente*, e il madornale «*Delitto e castigo del Marmeladoff*»; 10. **Poema Paradisiaco**, 220: *Imitation sentimentale (Initiation)*; 13. **Le Vergini delle Rocce**, 221: *Guido Fortebrani (Fortebracci)*; 19. **Laudi del Cielo del Mare...**, 224: *Giuseppe Cesare Alba (scilicet Abba)*; 24. *La Nave*, 227: *Salambò (Salammò)*; 26. **Forse che sì forse che no**,

cabili le cadute concettuali. Tra i plagii figurano infatti la memoria dei classici antichi e moderni,⁵³ l'impiego di anglicismi, l'utilizzo di fonti vocabolaristiche, di guide turistiche,⁵⁴ di fonti storiografiche;⁵⁵ inattendibili *rumores* sul *Fuoco*;⁵⁶ l'autocitazione;⁵⁷ l'addebito, infine, a d'Annunzio d'aver plagiato nella *Pisanelle* (mentr'era dunque in Francia...) l'inno di «Kritias mio» nelle *Nottole ed i Vasi* (1912) del medesimo scrittore lariano.⁵⁸ Simili abbagli v'erano certo stati, e in gran numero, durante l'*affaire* di fine secolo, ma da parte di critici mediocri e di lettori inesperti, disattenti, talvolta in malafede.⁵⁹ In un intellettuale onesto e di gran vaglia come Lucini, essi restano razionalmente incomprensibili. La loro spiegazione sarebbe dunque da ricercarsi altrove: in quella psicologia risentita che, ben avvertibile in più luoghi della raccolta, avrebbe sminuito l'oggettività e il fondamento metodologico di tale ambizioso regesto. Il che non riduce, però, il senso e il valore di *Antidannunziana*, testimonianza appassionata d'un capitolo di storia della cultura e, al contempo, inedita specola dalla quale cogliere, con parziale ma intrigante prospettiva, la figura di due poeti diversamente grandi.

Bibliografia

Atti d'Annunzio

Centro Nazionale di Studi dannunziani (a cura di) (1981). *D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del primo Convegno Internazionale di Studi*

228: *Miss Imagen (Imogen)*. Inoltre, nella *Rassegna di Fedre*, si veda l'impiego di *Maurice* in luogo del *Maxime della Curée* (Lucini 1914, 251).

53 Lucini 1914, 222-23, 227: per le reminiscenze di Alceo e di Foscolo in *Laus vitae*, di Boccaccio nella *Francesca da Rimini*.

54 Ossia l'utilizzo del vocabolo *doghi* in *Laus vitae*; del Guglielmotti nelle *Odi navali*; del Baedeker nelle *Città del silenzio*: Lucini 1914, 220 e 223.

55 Il romanzo storico *Rienzi, l'ultimo dei tribuni romani* di Edward Bulwer-Lytton per il *Cola di Rienzo*, e la *Vie de Beethoven* di Romain Rolland in *Più che l'amore*: Lucini 1914, 225 e 226.

56 In cui figurerebbero scritti del Conti e della Duse, nonché i racconti di un immaginoso invitato del poeta: Lucini 1914, 221-2.

57 Lucini 1914, 223 e 229: sulla ripresa dell'*Intermezzo* nell'alcionia *Stabat nuda aestas* e dei «mercanti della "Francesca e di Fedra"» nella *Pisanelle*.

58 Lucini 1914, 230-1.

59 Alcuni fra costoro infondatamente persuasi, proprio come Lucini, d'essere stati vittime di plagio: è il caso di Guido Fortebracci, che accusava d'Annunzio d'aver plagiato, nelle *Vergini delle rocce*, il suo *Ante lucem* per il sol fatto che in entrambi i testi figurava un medesimo passo tratto da Erodoto (cf. Fortebracci 1896).

dannunziani (Pescara, 21-23 settembre 1979). Pescara: Arti grafiche Garibaldi.

Centro Nazionale di Studi dannunziani (a cura di) (2016). «Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori = Atti del 40° Convegno Nazionale di Studi (Pescara, 24-25 ottobre 2013)». Num. monogr., *Rassegna dannunziana del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara*, 30(65-66).

Monografie, volumi collettanei, contributi su rivista

- Allievi, Tito (1887). «1837-1887». *Gazzetta Letteraria*, 11(10), 79.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *1889-1938. Vol. 2 di D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Baldassarri, Rita (1974). *Gian Pietro Lucini*. Firenze: La Nuova Italia.
- Banville, Théodore de (1855). *Lettres chimériques – 1883-1884 –*, III. *Le Plagiat. À M. Victorien Sardou*. Paris: Charpentier, 29-35.
- Bertazzoli, Raffaella (2016). «L'intertestualità nell'opera di Gabriele d'Annunzio», in «Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori = Atti del 40° Convegno Nazionale di Studi (Pescara, 24-25 ottobre 2013)». Num. monogr., *Rassegna dannunziana del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara*, 30(65-66), 19-31.
- Bertoni, Alberto (1995). *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*. Bologna: il Mulino.
- Bolognese, Onesto (1892). *Versi e poeti. Pietro Cossa – Gabriele D'Annunzio*. «Gazzetta Letteraria», 16(27), 210-11.
- Borgese, Giuseppe Antonio (1909). *Gabriele d'Annunzio*. Con bibliografia, ritratto e autografo. Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Croce, Benedetto (1903). «Rivista bibliografica: Giuriati D., *Il plagio*; Lumbroso A., *Plagi, imitazioni e traduzioni*». *La Critica*, 1(2), 468-70.
- Croce, Benedetto (1904a). «Note sulla Letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX: VII. Gabriele d'Annunzio». *La Critica*, 2(1), 1-28; 2(2), 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), 169-90.
- Croce, Benedetto (1909a). «Reminiscenze e imitazioni nella Letteratura italiana durante la seconda metà del sec. XIX. Introduzione». *La Critica*, 7(3), 165-7.
- 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), 424-32.

- Curi, Fausto (1970). «Per uno straniamento di Lucini». *Il Verri*, 33-4, 199-248.
- D'Annunzio, Gabriele (1896). «Lettre d'Annunzio». *Figaro*, 1 février, 3.
- Duplessy, Lucien (1927). «Maupassant, Source de Gabriele d'Annunzio». *Mercure de France*, 38(707), 345-65.
- Ferro, Pier Luigi (a cura di) (2008). *Lucini, Gian Pietro: Il Verso Libero "Proposta"*. Anastatica dell'edizione 1908 di *Ragion poetica e programma del Verso Libero*. Novara: Interlinea.
- Fortebracci, Guido (1896). «Un altro plagio autentico (da "Ante Lucem")». *Gazzetta Letteraria*, 20(18), 5.
- Gaeta, Francesco (1896). «L'opera di Gabriele D'Annunzio d'innanzi alla coscienza estetica». *Gazzetta Letteraria*, 20(13), 3.
- Giacon, Maria Rosa (2014). «'Impones plagiario pudorem'. D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats». *Archivio d'Annunzio*, 1, 43-72. DOI 10.14277/2421-292X/450.
- Giacon, Maria Rosa (2016). «Le fonti francesi», in «Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori = Atti del 40° Convegno Nazionale di Studi (Pescara, 24-25 ottobre 2013)». Num. monogr., *Rassegna dannunziana del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara*, 30(65-66), 133-72.
- Giuriati, Domenico (1903). *Il plagio. Furti letterari Artistici e Musicali*. Milano: Hoepli.
- Gourmont, Remy de (1903). «Lettre à M. d'Annunzio». Gourmont, Remy de, *Épilogues - Réflexions sur la vie - 1895-1898, 12 Avril [1896]*. Paris: Éd. Mercure de France, 34-9.
- Kristeva, Julia (1978). *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi*. Trad. di Piero Ricci. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Lucini, Gian Pietro (1914). *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Lumbroso, Alberto (1902). *Scaramucce e Avvisaglie [...] Plagi, imitazioni e traduzioni [...] ed altri scritti*. Con una lettera di Alessandro D'Ancona. Frascati: Tip. Tuscolana.
- Lumbroso, Alberto (1905). «Maupassant et les plagiats de G. D'Annunzio». Lumbroso, Alberto, *Souvenirs sur Maupassant. Sa dernière maladie, sa mort*. Roma: Bocca Frères, 519-42.
- Manfredini, Manuela (a cura di) (2005). *Lucini, Gian Pietro: Il Libro delle Figurazioni Ideali*. Roma: Salerno.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1908). *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste. Dessins à la plume par Valeri*. Paris: E. Sansot & C^{ie}.
- Maurevert, George (1922). «Gabriele d'Annunzio, écrivain italo-français». Maurevert, *Le livre des plagiats*. Paris: Arthème Fayard & C^{ie}, 247-57.
- Maynial, Édouard (1904). «Guy de Maupassant et Gabriele d'Annunzio. De la Normandie aux Abruzzes». *Mercure de France*, 179(52), 289-315.

- Mirandola, Giorgio (1970). «La *Gazzetta Letteraria* e la polemica dannunziana (1882-1900)». *Lettere Italiane*, 3, 298-324.
- Nodier, Charles (1812). *Questions de littérature légale: Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres [...]*. Paris: Barba.
- Pilo, Mario (1896). «Plagio e collaborazione. A proposito della polemica dannunziana». *Gazzetta Letteraria*, 20(10), [1].
- Pitollet, Camille (1920). «Le Rossignol de M. Gabriele d'Annunzio». *Lanques Romanes*, 40, 314.
- Sanguineti, Edoardo (a cura di) (1975). *Lucini, Gian Pietro: Revolverate e Nuove Revolverate*. Torino: Einaudi.
- Sanguineti, Edoardo (a cura di) (1989). *Lucini, Gian Pietro: D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*. Genova: Costa & Nolan.
- Scuderi, Ermanno (a cura di) (1972). *Capuana, Luigi: Scritti critici (Giovanni Episcopo e L'Innocente)*. Catania: Giannotta, 104-13. Or. ed. in: *Tavola Rotonda*, 17, 24 aprile 1892).
- Thovez, Enrico (1895). «La farsa del Superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 19(49). In Thovez 1921, 22-31.
- Thovez, Enrico (1896a). «L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio». *Gazzetta letteraria*, 20(1). In Thovez 1921, 32-47.
- Thovez, Enrico (1896b). «I fondi segreti del Signor D'Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento». *Gazzetta Letteraria*, 20(3). In Thovez 1921, 48-62.
- Thovez, Enrico (1896c). «Le briciole del superuomo». *Gazzetta Letteraria*, 20(9). In: Thovez, Enrico (1921). *L'Arco di Ulisse: Prose di combattimento*. Napoli: Ricciardi, 63-97.
- Thovez, Enrico (1910). *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna: Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*. Napoli: Ricciardi.
- Toscano, Emilio (1896). «Altri furti letterari del signor D'Annunzio». *Gazzetta Letteraria*, 20(6), [1].
- Tosi, Guy (1981). «D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français. Les thèmes. La langue et le style». *D'Annunzio giovane e il verismo = Atti del primo Convegno Internazionale di Studi dannunziani* (Pescara, 21-3 settembre 1979). Pescara: Arti grafiche Garibaldi, 59-106.
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1895). «La Renaissance Latine: Gabriel d'Annunzio: poèmes et romances». *Revue des Deux Mondes*, 65(127), 187-206.
- Vogüé, Eugène-Melchior de (1898). *La Renaissance latine. L'Esthète*. Vogüé, Eugène-Melchior de, *Histoire et Poésie*. Paris: Armand Colin, 267-76.

Civiltà dannunziana

D'Annunzio 'grecista' in appendice a *Primo vere*

Luca Chapelle
(Studioso indipendente)

Abstract The first time Gabriele d'Annunzio's literary activity dealt with the classical antiquity dates back directly to 1879, when the author published his first poetic collection: *Primo vere*. It only includes four poetic translations from Horace *Odes*, but a new improved edition was republished in 1880 including twenty-three translations of nineteen Latin poems (from Catullus, Tibullus and most importantly from Horace) and of four *Homeric hymns*. A thorough analysis of the translations from ancient Greek allowed to discover the stylistic tendencies of the poet-translator and food for the thought concerning the relationship between ancient Greek poetry and Dannunzian works.

Keywords D'Annunzio. Homeric hymns. Greek poetry. Translation studies. Classical reception.

Quando, nel dicembre 1879, fu edita per i tipi del Ricci di Chieti la prima versione di *Primo vere*, opera d'esordio per un giovanissimo d'Annunzio studente al Cicognini di Prato, alle composizioni giovanili dell'autore seguivano, a fine raccolta, quattro traduzioni da Orazio, precedute dal titolo *Imitazioni*. L'anno seguente, nella seconda e definitiva edizione, riveduta, modificata e ampliata nella sua composizione, questi stessi quattro testi traduttivi compaiono in una sezione a parte, a fine volume, preceduti dal titolo «Appendice [Tradimenti]», insieme a ulteriori quindici volgarizzamenti dal latino (sempre da Orazio, eccetto due *carmina* catulliani e un'eleghia tibulliana); segue un'altra sezione intitolata «Dal greco [Inni omerici]», comprendente quattro traduzioni.¹

Rispetto ai testi tradotti dal latino, soprattutto quelli oraziani che intesevano un intenso e ben manifesto dialogo metaletterario² con la poesia coeva di *Primo vere* e quella immediatamente successiva di *Canto novo*, gli esperimenti traduttivi dal greco celano più sottilmente non meno ri-

1 Una più estesa analisi del profilo compositivo di *Primo vere*, degli specimina traduttivi, dei rapporti metaletterari fra d'Annunzio e i poeti antichi e il commento ai saggi di materia oraziana sono stati pubblicati in Chapelle 2017; un'analisi completa e sistematica di tutti i testi tradotti, sia dal latino sia dal greco, contenuti nelle appendici di *Primo vere* era già stata affrontata in Chapelle 2015.

2 Come rilevato nelle succitate analisi (Chapelle 2015, 2017), riscattando il classicismo giovanile dannunziano dal giudizio di Carena (1995, 12) che lo definì «un esercizio 'iperletterario' [...] di scarso significato sul piano estetico».

levanti correlazioni con la poesia dannunziana, più con quella che sarà la produzione 'matura' del poeta che con la sua produzione giovanile. Se, da un lato, nelle vulgate degli *Inni omerici* si riscontra una maggiore valenza sotto il profilo retorico e stilistico, vi si rintraccia anche l'iniziale manifestarsi del germe di alcuni dei più fortunati leitmotiv dell'Opera dannunziana, non esclusivamente lirica.

Non va trascurato che ci si trova, ancora una volta, davanti alla sensibilità alessandrina con la quale il giovane pescarese si avvicinava e continuerà a interessarsi alla classicità (sensibilità verso la quale risulta coerente anche la predilezione per Orazio e la presenza, se pur minima, di Catullo e Tibullo nell'appendice traduttiva dal latino); rifacendoci a Carlo Carena (1995, 8; corsivi aggiunti), rileviamo che

ellenistico è il gusto e il modo del paesaggio dannunziano; il taglio epigrammatico, anche se poi *sviluppato a dismisura*; ellenistica la melodia musicale in cui la descrizione si snoda e si confonde; ellenistica la *preziosità della lingua e dello stile*, l'impegno e fin la *bizzarria della forma*. Soprattutto e più a fondo, d'Annunzio condivide con gli antichi alessandrini il *disinteresse per i valori etici e l'arte come puro e libero gioco*.

Per poi constatare come in seno alle due estremità cronologiche della greicità, quella arcaica (alla quale gli *Inni* risalgono) e quella ellenistica,³ d'Annunzio si sia appropriato, in chiave esclusivamente estetica, dell'irrazionalità e della sensualità pagana e naturalistica. E tali aspetti, prepotenti suggestioni, caratterizzeranno effettivamente anche la sua produzione più matura, dando ragione di una gravidanza letteraria che va oltre il mero esercizio virtuosistico cui Carena allude (1995, 11-2) e oltre le stesse intenzioni del giovane poeta che, come testimoniato dall'epistola al Chiarini (vedi *infra*), affrontò le traduzioni dal greco alla ricerca di stimoli e spunti stilistici. Del resto, ha rilevato Carlo Diano (1968, 52) che

la greicità di D'Annunzio non è classica, è ellenistica [...] perché il paesaggio, gli animali, le selve e i monti, che vi hanno tanta parte, appaiono nell'età ellenistica, perché Pan è una divinità dell'età ellenistica, ed ellenistico il concetto dell'arte come gioco, quale essa è per D'Annunzio, ed ellenistico il gusto della parola inconsueta e preziosa che caratterizza il suo stile.

Da un lato, l'attività letteraria del giovane d'Annunzio nel periodo scolastico testimonia, nel suo complesso, come Orazio fosse il preferito fra gli autori latini: a lui dedicò sedici delle diciannove traduzioni contenute in

3 Per l'ellenismo nella 'greicità' dannunziana cf. ancora Carena 1995.

Primo vere e quattro saggi di commento⁴ ad altrettante odi e all'*Epistula ad Pisones*, saggi nei quali viene esplicitata una ben definita dipendenza letteraria, estetica e stilistica nei confronti del Venosino e una forte affinità poetica, pur senza rinunciare a esuberanti affermazioni di originalità e libertà interpretativa dell'*ars* oraziana da parte del giovane d'Annunzio.

D'altro canto, la produzione traduttiva dal greco non doveva essere, almeno nei propositi, ridotta ai quattro testi giunti alle stampe; in realtà il futuro Vate aveva previsto una mole di lavoro maggiore, come testimoniato dalla lettera al Chiarini del febbraio 1880: «Ora do retta ai suoi consigli: traduco dal latino e dal greco» (cf. Sodini 1931, 161) e, qualche mese dopo, in primavera:

Sono stato tutto questo tempo senza scriverle, perché ho avuto da arrabattarmi moltissimo intorno ad un lavoretto che le manderò fra giorni... Ho tra mano diverse traduzioncelle; sappia che mi sono accapigliato anche con il greco. È stata una furia, un entusiasmo de' soliti. Si figuri che in una settimana ho tradotti in esametri sette inni d'Omero, quello *A Selene*, quello *A Marte*, quello minore *Ad Apollo*, quello *A Nettuno*, quello *Ad Artemide*, quello *a Bacco*, quello *ad Afrodite*; ed ora mi sto apparecchiando per tradurre nello stesso metro quello maggiore ad *Afrodite*.⁵ Sarà il lavoretto delle vacanze, insieme con la limatura degli altri sette. Sa una cosa? Ho deciso di non scrivere più versi per un anno, tranne qualche cosuccia che potrà sfuggirmi per un caso qualunque. Credo che poi sarò più originale, e più... *temperato*; non le pare?⁶

Le parole stesse del poeta non solo testimoniano, almeno nelle intenzioni, il volgarizzamento di altri inni omerici, ma sottolineano come proprio attraverso la traduzione dal greco, e non dal latino, sperava di coltivare il *genus exercitationis* e affinare il proprio stile; un'altra missiva destinata a Chiarini chiarisce ulteriormente l'approccio del poeta di fronte ai testi greci e i suoi ulteriori propositi:

Ho adottato questi pseudoesametri perché a me pare che meglio delli endecasillabi italiani si pieghino a rendere l'intonazione maestosamente serena dell'originale. Quelli che presento sono piccoli saggi: spero di poter dare fra non molto la traduzione di tutti gl'inni e fors'anco degli epigrammi. Accetterò quindi con riconoscenza i consigli e gli avverti-

4 Cf. l'edizione diplomatico-interpretativa e il commento di Scioli 2006. Per una puntuale analisi dei saggi e del rapporto metaletterario fra d'Annunzio e Orazio cf. Chapelle 2017.

5 Di questi nell'appendice troviamo solo *A Selene*, *Ad Artemide*, *Ad Apollo* e, in più, *A Erme*. Cf. Palmieri 1953 e Lorenzini 1982, 825.

6 Cf. Sodini 1931, 107 e Lorenzini 1982, 774.

menti dei dotti a cui per caso cadessero sott'occhio queste pagine. Ho seguito quasi in tutto la edizione teubneriana di Lipsia, curata da Baumeister, ch'è la migliore, conservando sempre lo stesso numero di versi dell'originale. L'ombre degli aedi fremeranno di sdegno là, negli Elisi?... *Pescara, 6 Novembre 1880.* (Cf. Forcella 1926, 108-9)

Il commento alle traduzioni riportato di seguito⁷ testimonia come nell'atteggiamento complessivo di d'Annunzio di fronte ai testi greci si possa rilevare una forte tendenza all'amplificazione semantica, alla sovrabbondanza lessicale e alla conservazione, oltre che all'abuso, dell'uso dei composti, già propri della lingua greca antica, in particolare della *Kunstsprache* omerica.⁸ In seno a queste tendenze risaltano già quelli che saranno fra i più rappresentativi leitmotiv dannunziani; vengono così anticipate la forte valenza degli attributi cromatici e luminosi, la ricorrenza della figura della 'superfemmina' (aspetti già molto evidenti anche nei testi afferenti a Orazio), l'antropomorfizzazione della natura, oltre che la predilezione per personaggi del pantheon greco frequentemente ricorrenti in tutta l'Opera dannunziana.

I. A SELENE⁹

(*H. Hom. XXXII - Εἰς Σελήνην*)

La Luna da l'ampia ala distesa voi ditemi, o Muse,
dolci-parlanti figlie de 'l Sire saturnio, cantrici,
la Luna da 'l cui capo immortale una luce pe 'l cielo
circonfunde la terra: sorride una queta bellezza
da la raggianti luce. Risplende per l'aurèo serto 5
l'etere bruno intorno, scintillando candidi i raggi,
quando da l'Oceàno, detersa il bel corpo, ricinta
di radiöse vesti, la diva Selene, e congiunti
i giovini cavalli di altera cervice lucenti,
abbia prima agitati i corsier da le belle criniere 10
ne' vespri, a mezzo il mese, allor ch'è completo il gran solco,
e, cresciuta ella, via pe 'l cerulo cielo splendori
puri ne piovon, nivei, segnale ed indizio a' mortali.
Con essa un dì il Saturnio li amplessi mesceva e l'amore.

⁷ Il commento compariva, unitamente a quello dei 19 volgarizzamenti dal latino, in Chappelle 2015; un commento alle traduzioni *Dal greco* era già quello di Orlando 2014.

⁸ «L'esteriore ripresa di strutture e stilemi» dal greco è ciò che Del Corno (1988, 108-9) 'rimprovera' all'ellenismo dannunziano.

⁹ Una riscrittura dannunziana dell'inno è in *Maia*, XIII. Cf. Pasquali 1994, 192. Il personaggio di Selene ricomparirà anche in *Il piacere*, 3, 3; in *La chimera*, *Le due Beatrici*, 2; in *La chimera*, *Donna Francesca*, 6; in *Poema paradisiaco*, *La Naiade*; in *Alcyone*, *Il novilunio*. Cf. Stoppelli 2010.

Ella da 'l sen turgente la figlia Pandëa a lui diede, 15
 Pandëa dalle forme leggiadre fra i Numi immortali.
 Salve, o regina, Iddia di candide braccia, Selene
 da' bei floridi ricci, benigna! ... Da te cominciando
 de' semiddii le lodi alzerò, di cui odon gli aedi,
 de le Muse ministri, da amabili bocche le gesta. 20

Questo inno è ritenuto complementare all'inno XXXI, Εἰς Ἥλιον (*A Elio*) ed entrambi, a differenza degli inni rapsodici, sono considerati 'inni astrali'. La scelta di tradurlo è dettata quasi certamente dai caratteri antropomorfici attribuiti al corpo celeste e dalle numerose immagini di luce, spunti topici della poesia dannunziana.

Il traduttore è fedele allo stile omerico sia nel rispetto dell'*ordo verborum*, sia nel tentativo di «riprodurre il ritmo ampio e solenne dell'originale, non senza fortuna» (Palmieri 1953, 195): il primo elemento del suo volgarizzamento è «la Luna», così come μήνη nel testo greco; l'aggettivo εὖειδῆ (dal bell'aspetto) è ignorato¹⁰ ma, del resto, anche nel testo greco si tratta di un 'riempitivo' allusivo e assonante con l'*incipit* iliadico, effetto irrecuperabile nella traduzione dannunziana.¹¹ La formula ἔσπετε, Μοῦσαι trova corrispondenza, in clausola anche in traduzione, con «voi ditemi, o Muse» in cui però d'Annunzio aggiunge la particella pronominale «-mi» probabilmente sotto l'influenza dell'*incipit* odissiaco.¹²

L'elemento più interessante di questo esametro è il composto τανυσίπτερον (dalle ali distese): dal punto di vista letterario e mitologico esso è anomalo in quanto non vi sono altri esempi di Selene alata e probabilmente si tratta di una contaminazione dall'iconografia di Helios;¹³ la traduzione «da l'ampia ala distesa» testimonia la ricerca della sovrabbondanza semantica che spesso, in questi 'tradimenti', si è manifestata anche nell'uso di composti quali il «dolci-parlanti» del v. 2 che traduce, filolo-

10 Ma sia Palmieri (1953) sia Lorenzini (1982) segnalano come d'Annunzio abbia trascurato αἰδιῆν (eternale), lezione che concorre con αἰδεῖν (cantare) in luogo di εὖειδῆ (cf. il commento in Allen, Sikes 1904), accolto da Baumeister. Effettivamente il traduttore ha dichiarato di aver «seguito quasi in tutto la edizione teubneriana di Lipsia, curata da Baumeister» (Forcella 1926, 108-9; Palmieri 1953, 195 e Lorenzini 1982, 825; corsivo aggiunto). Ritengo però che, in questo caso, sia certo il riferimento di d'Annunzio alla teubneriana: il fatto che Palmieri (1953, 196) trovi 'oscura' la traduzione «gran solco» del v. 11 suggerisce ancora che il curatore si sia rifatto a un'edizione alternativa a quella di Lipsia, confrontando dunque la traduzione con la variante μέγας ὄγκος (giustamente ricondotto sia da Palmieri che da Lorenzini al valore di 'gran volume', 'orbe lunare' e, dunque, 'il plenilunio'); sarà invece più opportuno considerare come la traduzione dannunziana sia in realtà del tutto attesa per μέγας ὄγκος, che è proprio la lezione accolta nell'edizione del Baumeister.

11 «Μῆνην ἄειδε - μήνην εὖειδῆ».

12 «Ἄνδρα μοι [dativo 'a me'] ἔδνεπε, μοῦσα».

13 Cf. Athanassakis 1976, 106; Raynor 2004, 149; Zanetto 1996, 313.

gicamente, il greco ἠδυεπεῖς. Διός (Zeus) diventa «Sire» mentre ἵστορες (esperte) viene trascurato; il nesso ἵστορες ᾠδῆς, 'esperte di canto', viene infatti semplificato in «cantrici» (cf. Palmieri 1953, 195).

In luogo del pronome ἧς d'Annunzio, in perfetta sintonia con lo stile epico-proemiale, propone l'anafora di «la Luna», nuovamente in posizione incipitaria, cui segue il relativo obliquo «da 'l cui». A οὐρανόδεικτος (che si mostra in cielo) corrisponde il complemento di luogo «pe 'l cielo» (v. 3) ma la valenza morfologica del composto è recuperata nel verbo «circunfonde», in luogo di ἐλίσσεται (avvolgere, girare intorno). Ricorre ancora una volta il topos dannunziano dell'antropomorfizzazione e, in particolare, del sorriso con la metafora «sorride una queta bellezza» (v. 4),¹⁴ mentre l'aggettivo «queta», oltre che essere un richiamo a Dante,¹⁵ è quasi antitetico al greco πολὺς (grande) ma filologicamente accettabile in rapporto al termine κόσμος che indica una bellezza equilibrata, armoniosa.

Al v. 6 troviamo l'aggiunta dell'aggettivo 'candido' («scintillando candidi i raggi») che amplifica il greco ἀκτῖνες δ' ἐνδιάονται (i raggi risplendono) accrescendone l'impatto cromatico; successivamente, anche la traduzione «e, cresciuta ella, via pe 'l cerulo cielo splendori | puri ne piovon, nivei» (vv. 12-13) amplifica λαμπρότατά τ' ἀγγαὶ τὸτ' ἀεξομένης τελέθουσιν οὐρανόθεν (e lucentissimi i raggi della (luna) crescente allora discendono dal cielo): le λαμπρότατά τ' ἀγγαὶ sono diventate «splendori puri [...] nivei» (con richiamo cromatico a «i candidi raggi» del v. 6) mentre οὐρανόθεν, complemento di moto da luogo, viene tradotto col complemento di moto per luogo «via pe 'l cerulo cielo» in cui si trovano la geminazione della preposizione «via [...] pe(r)» e l'aggiunta dell'aggettivo cromatico «cerulo». L'espressione, inoltre, richiama «Primo vere, Initium», 1-2 (cf. Lorenzini 1982, 826).

Al v. 15, a fronte della ridondanza di significato presente nel nesso formulare ὑποκουσαμένη [...] γείνατο (avendo concepito [...] generò), d'Annunzio sostituisce al primo verbo il complemento «da 'l sen turgente», che va ad aggiungersi agli elementi antropomorfizzanti tipici e ricorrenti soprattutto nelle descrizioni femminili. Al v. seguente, ἐκπρεπὲς εἶδος ἔχουσιν ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι (che aveva un aspetto straordinario - cioè - era eminente fra gli dei immortali) si riduce, morfologicamente e semanticamente, a «da le forme leggiadre» perdendo gran parte del messaggio originale che era quello di un astro il cui splendore superava quello di tutte le altre stelle.

Nel congedo sono da segnalare l'iperbato di «di cui odon gli aedi | [...] le gesta» e il verbo «odon», in luogo del greco κλείουσ' (ι), che indica invece l'azione del 'celebrare, cantare' e 'nominare', 'chiamare', scelto probabil-

14 Cf. il 'tradimento' XII. A *Lucio Sestio*, v. 4 in «Primo vere, [Tradimenti]».

15 *Inferno*, I, 19; III, 97; IV, 82; 150; IX, 87; XXVII, 1; *Purgatorio* II, 126; III, 84; XIII, 72; XIV, 142; XXVII, 83; XXXI, 125; *Paradiso*, V, 92; XVI, 134; XXIV, 15.

mente in virtù dell'effetto fonico allitterante: «**da** te cominciando | **de'** semiddii le **lodi** alzerò, **di** cui **odon** gli **aedi**, | **de** le Muse» e che mantiene fede al ruolo degli aedi ai quali i racconti vengono ispirati e narrati dalle Muse.

II. AD ARTEMIDE¹⁶

(H. Hom. XXVII - Εἰς Ἄρτεμιν)

Artemide canto da l'aurèo spiedo, sonora,
 vergine vereconda, a' cervi terribile, amante
 de' bei strali, germana d'Apollò da l'aurèa spada,
 che per montagne ombrose, per gioghi da 'l vento percossi,
 ne le caccie esultando, distende il bell'arco tutt'oro 5
 e scaglia le gementi saette. Ne treman le cime
 altissime de' monti, risona la fitta boscaglia
 cupa cupa a 'l ferino clangor, tutta freme la terra
 ed il pescoso mare. Ma ella con animo forte
 or qua or là si volge, le fiere tremenda uccidendo. 10
 E allor ch'è sazia e stanca, la candida Dea cacciatrice
 a gli spiriti indulge, e, l'arco flessibil lentando,
 viene a la gran magione de 'l caro fratello germano,
 Apolline Febo, tra 'l popolo pingue dei Delfi,
 con le Muse e le Grazie carole gioconde mescendo. 15
 Ove, sospesi l'arco ritorto e le frecce dorate,
 di leggiadri ornamenti ricinta il bel corpo, ne' cori
 ella duce precede. Esse poi con l'ambrosia voce
 laudano Latona da 'l nitido piede, a' Superni
 genitrice di figli grandissimi d'alma e d'impresè. 20
 O voi, figli di Giove e Latona da 'l fulgido crine,
 salvete! Io di voi memore sarò e di un'altra canzone.

La traduzione di questo inno si allinea con quella che sarà la visione 'superfemminea' del d'Annunzio più maturo, specialmente per il modo in cui il poeta volgarizza gli epiteti riferiti alla dea o ne ricava di altri a partire dai termini greci. Troviamo, ad esempio, un'«Artemide [...] a' cervi terribile» (v. 2) in corrispondenza di Ἄρτεμιν ἐλαφρηβόλον (cacciatrice di cervi), «amante de' bei strali» (vv. 2-3 - letteralmente, da ἰοχέαιρα, 'saettatrice'),¹⁷ che 'esulta' (v. 5 - più appropriato per τερπιομένη è 'dilettandosi').

¹⁶ Il personaggio di Artemide ricomparirà in *Maia, Laus vitae*, 15 e in *Fedra*, I, II e III. Cf. Stoppelli 2010.

¹⁷ La trattazione del lemma è interessante per il rapporto fra lessicografia etimologica e traduttologia: sia il DELG sia il LSJ chiariscono la derivazione di ἰοχέαιρα con il sostantivo ἰός (freccia) e il verbo χέω (verso, spargo, getto) oppure il sostantivo χεῖρ (mano) mentre escludono l'ipotesi del Lessico Omerico di Apollonia che ricollega il secondo tema del com-

Da notare la traduzione «germana d'Apollo» del v. 3, in luogo di αὐτοκασιγνήτην [...] Ἀπόλλωνος, in cui la soluzione dannunziana ricalca l'etimologia del termine e ne preserva il valore (letteralmente: 'dallo stesso genitore'): sia nel greco αὐτοκασιγνήτην che nel latino *germānus* (da cui l'italiano 'germano/a') rintracciamo la radice indoeuropea *gen-/*gon- /*gn- cui corrisponde l'idea del 'germe', il principio e l'origine della vita (correlato al valore semantico di 'nascita', da cui γίγνομαι) (Orlando 2014, 125-6). La soluzione si ripresenta con le stesse caratteristiche anche al v. 13.

Interessante è ancora il «gementi saette» del v. 6: il traduttore, rifacendosi al significato primario del greco στονόεις ('gemente' oltre che 'funesto' e 'causa di dolore'), ha dato 'voce' all'effetto sonoro dei dardi scagliati che attraversano l'aere, relegando al piano della metonimia il significato originario del nesso omerico στονόεντα βέλη ('dardi luttuosi' cioè 'causa di lamento').¹⁸

«Tremenda» (v. 10) è una significativa amplificazione dannunziana e così anche «candida» (v. 11), attributo importante in considerazione della valenza cromatica (in particolare dei toni tenui e freddi) e della caratterizzazione anatomica dell'incarnato molto presente nell'Opera del poeta. Infine, Artemide è «duce» (termine derivato dal verbo ἡγεῖται, 'guida' e dal participio ἐξάρχουσα, 'che sta a capo, alla guida').

Anche la figura di «Latona» riceve una certa attenzione nel trattamento degli epiteti καλλίσφυρον (dalle belle caviglie) e ἠκύμοιο (dai bei capelli) che d'Annunzio traduce con «da 'l nitido piede» (v. 19) e «da 'l fulgido crine» (v. 21); in entrambi la qualità generale della bellezza assume una connotazione, ancora una volta, cromatica.

III. AD ERME¹⁹

(H. Hom. XVIII – Εἰς Ἑρμῆν)

Erme Cillenio canto, de 'l vigile Argo uccisore,
re di Cillèn nevoso e d'Arcadia di greggi opulenta,

posto al verbo χαίρω (gioisco, godo, mi compiaccio). Proprio quest'ultima è quella che si evince dalla traduzione dannunziana, forse consapevolmente preferita dal poeta in virtù della sua sensibilità estetica, più che dovuta a una riflessione linguistico-etimologica.

18 Cf. Palmieri 1953, 197 dove è posta in rilievo anche la traduzione «spiedo» per (χρυσ)ηλάκατον (strale, freccia), scelta che appare qui rilevante per il susseguirsi delle due allitterazioni di fonemi fricativi: «spiedo, sonora | vergine vereconda».

19 Una riscrittura dannunziana dell'inno è in *Maia*, IX. Cf. Bianchetti, Forcella 1965, 49-57. Il «multiforme Ermete» è infatti il prediletto da d'Annunzio (cf. Carena 1995, 10) e ricomparirà anche in *La gloria*, II, 1; in *Il piacere* 1,4; 2, 3; 3, 3; 3, 4; in *Elegie romane, Villa medici e Le erme*; in *Intermezzo di rime, La portantina*; in *Trionfo della morte*, 1, 1; in *Città morta*, III, 1; in *Le vergini delle rocce*, 1 e 2, 2; in *Il fuoco*, 2, 5; in *Alcyone, Le madri, Ditirambo IV; Le terme*; in *Elettra, Per la morte di un distruttore*; in *Maia, Laus vitae*, 7; 9; 20; in *Fedra II*; III; in *Pagine del libro segreto, Pagine*, 125; 129. Cf. Stoppelli 2010.

nunzio de gl'immortali, di gioie dator, cui produsse
 Maia, figlia di Atlante, congiunta con Giove in amore;
 vereconda. De' numi beati fuggì ella gli amplessi 5
 abitando ne l'ombre di un antro; ove il grande Saturnio
 con una bionda Ninfa a notte profonda s'uniam
 quando i suave sonno Giunone di candide braccia
 assopita tenea. Ascondeasi a' Superni e a' mortali.
 E tu salve, o figliolo di Giove saturnio e di Maia, 10
 Erme dator di grazie, duce, di beni datore! ...

La tendenza di d'Annunzio nel tradurre questo testo è ancora quella dell'amplificazione semantica e lessicale, attraverso l'aggiunta di vari attributi che non trovano corrispondenza nel testo greco: accosta «vigile» ad «Argo» (v. 1),²⁰ «nevoso» (pregnante da un punto di vista cromatico e ricorrente nelle traduzioni contenute in *Primo vere*) a «Cillèn» (v. 1), «grande» a «Saturnio»²¹ (v. 6); aggiunge il pleonastico «assopita a Giunone di candide braccia» (v. 8) e, infine, il patronimico «saturnio» a «Giove» (v. 10) che fa eco al precedente (v. 6).²²

La traduzione è invece sintetica al v. 9: troviamo «Superni e mortali» per ἀθανάτους [...] θεοῦς (dèi immortali) e θνητούς [...] ἀνθρώπους (uomini mortali); d'Annunzio sostantiva gli aggettivi greci, probabilmente per esigenze metriche (cf. Orlando 2014, 128).

I codici tramandano un testo di dodici versi con due congedi: uno ai vv. 10-11,²³ l'altro al v. 12.²⁴ La scelta degli editori è quella di espungere o il distico 10-11 o il v. 12: Baumeister, che d'Annunzio seguiva, espunge il solo v. 12, ma la traduzione sembra cercare di dare senso al testo tradito e fonde i due congedi traducendo il primo verso del primo congedo (v. 10) e

20 Ma in questo caso si tratta soprattutto di una zeppa metrica; cf. Palmieri 1953, 198.

21 L'epiteto *Saturnio* è adoperato puntualmente, anche nella traduzione dell'inno XXXII, al posto di «Cronide». Da notare che d'Annunzio latinizza Κρονίων, così come Διὸς dell'inno XXVII, che viene reso con «Giove» (v. 10), e Ἥρην, che in questo stesso inno diviene «Giunone», ma mantiene la forma greca per «Erme» (non Mercurio) e per «Artemide» (non Diana), mentre alterna «Luna» a «Selene» nell'inno XXXII.

22 Sempre una zeppa; cf. ancora Palmieri 1953, 198.

23 Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε, Διὸς καὶ Μαϊάδος υἱέ: | σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον (e così salute a te, figlio di Zeus e di Maia; | avendo iniziato da te, io passerò a un altro inno).

24 Χαῖρ', Ἑρμῆ χαριδῶτα, διάκτορε, δῶτορ ἑάων (Salve Hermes, dispensatore di gioia, guida e datore di beni).

il secondo congedo (v. 12).²⁵ Si ritrova qui il termine «duce»²⁶ per διάκτορε (messaggero).

Il v. 10 è inoltre una ripresa del v. 579 dell'inno IV, sempre Εἰς Ἐρμῆν, che d'Annunzio ricorda in *Viaggio in Grecia*.²⁷

IV. AD APOLLO²⁸

(H. Hom. XXI – Εἰς Ἀπόλλωνα)

Febo, te pure il cigno su l'ali dolcissimo canta
saltando ne la ripa lì presso a 'l Peneo vorticoso;
te sempre l'aedo che tocca la cetra suave
mollì inni levando a'l principio ed a l'ultimo canta.
E tu salve, o Signore: io te con un cantico placò.

5

La traduzione è letterale. Rispetto al breve componimento greco si possono segnalare ben poche variazioni dannunziane: innanzitutto l'uso dell'aggettivo al grado superlativo «dolcissimo», in corrispondenza del neutro avverbiale λίγ(α) (da λίγυς - v. 1 - 'armoniosamente', 'con voce acuta e chiara'), che connota più l'animale del cigno che lo strumento (la voce, le parole) del suo canto (la poesia); l'animale è, del resto, una figura sicuramente cara a d'Annunzio. Esso non compare in nessun componimento di *Primo vere* ma è presente in un'altra traduzione della stessa raccolta («Appendice [Tradimenti]», *A Giulio Antonio*) in cui il traduttore, attraverso Orazio, evoca «di Tebe il cigno», «il dirceo cigno» che il vate latino celebrava nell'ode 4, 2 in riferimento a Pindaro. Il cigno sarà infatti poi

25 Eppure: «Ho seguito *quasi* in tutto la edizione teubneriana di Lipsia, curata da Baumeister, ch'è la migliore, *conservando sempre lo stesso numero di versi dell'originale*», scrisse d'Annunzio a Chiarini il 6 novembre 1880 (corsivi aggiunti). Cf. Sodini 1931, 161.

26 Cf. la traduzione dell'inno XXVII al v. 18.

27 «Addio, supremo fiore dell'Arte, Ermete prassitelèo! | καὶ σὺ μὲν οὐτῶ χαῖρε, Διὸς καὶ Ματιάδος υἱέ: | αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς | come nell'inno omerico» (Rella 2014, 23 - citazione del testo greco con numerosi errori di trascrizione, qui corretti). Cf. Lorenzini 1982, 826 dove l'inno viene inteso come una selezione di 11 dei 580 esametri dell'inno 'maggiore' dedicato al medesimo dio (il IV, da cui questo è indipendente e che Lorenzini indica erroneamente come XVII). È invece questa la traduzione dell'inno 'minore' Εἰς Ἐρμῆν, il XVIII.

28 Il personaggio di Apollo comparirà in *Canto novo*, *Canto dell'ospite*, 12; in *Il piacere*, 2, 3; in *La chimera*, *Le due Beatrici*, 1; *Hyla! Hyla!*; in *L'Isottèo*, *Cantata di calen d'aprile*; *Trionfo d'Isaotta*; in *Intermezzo di rime*, *La tredicesima fatica*; in *Città morta*, I, 5; II, 2; in *Il fuoco*, 1, 7; 2, 5; 2, 13; 2, 15; 2, 17; 2, 18; in *Fraccesca da Rimini*, *Alla Duse*; in *Alcyone*, *L'oleandro*; *L'allo-ro oceanico*; *Il peplo rupestre*; *Il commiato*; in *Maia*, *Laus vitae*, 10; 15; in *Fedra*, I; in *Merope*, *Canzone dei trofei*; in *La Leda senza cigno*, *Leda*, 6; in *Pagine del libro segreto*, *Pagine*, 88. Cf. Stoppelli 2010.

presente in numerose opere dannunziane²⁹ e si potrebbe dire che sia stato evocato, nella giovinezza del poeta, proprio dalla traduzione dell'ode oraziana e di questo inno omerico.

Sintetica è la traduzione «su l'ali [...] canta» rispetto al greco ὑπὸ πτερύγων λίγ' αἰίδει (letteralmente: canta soavemente al battito delle ali), che perde anche un po' del suo effetto ritmico e sonoro; una soluzione inaspettata per la sensibilità del poeta-traduttore.³⁰

Il verbo «tocca (la cetra)» del v. 3 ha un significato più tenue rispetto al greco ἔχω (che tiene) ma, allo stesso tempo, accentua il coinvolgimento fisico del soggetto, in particolare richiamando il senso del tatto, coinvolto anche nella resa dell'aggettivo greco ἠδυεπιής (αἰδοῦς [...] αἰίδει 'l'aedo dalla dolce voce [...] canta') cui d'Annunzio fa corrispondere la perifrasi «molli inni levando», in cui va evidenziato l'uso dell'aggettivo 'molle', tra i più fortunati fra quelli ricorrenti nella lingua dannunziana, l'ennesima scelta lessicale che anticipa peculiarità persistenti di tutta la produzione letteraria del poeta.³¹ Interessante è anche il verbo «placo», buona resa, più energica, per ἴλαμαι (rendo propizio).

La puntuale e sistematica analisi dei volgarizzamenti è così rivelatrice di un dialogo metaletterario che aveva sconfinato ben oltre quell'esercizio tecnico e virtuosistico che l'autore perseguiva durante il suo 'apprendistato' poetico. Scelte, vizi e variazioni traduttive rivelano che in questa occasione di confronto con gli *auctores* antichi erano stati già individuati, secondo peculiarità proprie del sentire poetico di un giovanissimo d'Annunzio, gli archetipi di alcuni *topoi* che ricorreranno lungo tutta la sua attività letteraria.

Nella prima fase poetica di quello che sarà un prepotente e originale innovatore della modernità letteraria, nell'affacciarsi alla contemporaneità, troviamo attestato un inaspettato, ma estremamente consapevole e originale, classicismo che sopravvivrà secondo molteplici e multiformi declinazioni per tutta la produzione dannunziana.

29 *Canto novo*, 4, 8; *Contemplazione della morte*, 5; *Le faville del maglio*, 13; 15; *Forse che si forse che no*, 3; *Il fuoco*, 1; 2; *Intermezzo*, 0, 1; 2, 15, 2; *Isaotta Guttadauro ed altre poesie*, *Intermezzo*, 4, 40; *L'isotteo*, 13; *Maia, Laus vitae*, 1, 1, 0, 5; 1, 1, 0, 5; 1, 1, 0, 8; 1, 1, 0, 10; 1, 1, 0, 12; *La Leda senza cigno*, 2, 7; 2, 16; 2, 19; 2, 23; 2, 28; 2, 32; 3, 3; 3, 90; 3, 97; 3, 108; *Libro ascetico*, 15, 1; *Il libro delle vergini*, 1, 6; *Notturmo, Annotazione*; *Le novelle della Pescara*, 4, 6; *Il piacere*, 1, 5; 2, 1; *Poema paradisiaco*, 1, 1, 0, 36.

30 Palmieri 1953, 199 segnala in nota la ripresa aristofanea del verso omerico in Av. 771.

31 Con oltre 300 occorrenze negli opera omnia del Vate, soprattutto in riferimento al corpo umano (specialmente della donna), movimenti di esso o parti anatomiche (con una certa predilezione per la bocca e i baci, le guance e il volto in generale, per le mani).

Bibliografia

- Allen, Thomas W.; Sikes, Edward E. (eds) (1904). *The Homeric Hymns*. London; New York: Macmillan & Company.
- Athanassakis, Apostolos N. (1976). *The Homeric Hymns. Translation, Introduction and Notes*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Baumeister, August (ed.) (1915). *Hymni Homerici*. Lipsia: Teubner.
- Bianchetti, Egidio; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Carena, Carlo (1995). «La greicità in Gabriele D'Annunzio». *Verso l'Ellade. Dalla "Città morta" a "Fedra" = Atti del Convegno* (Pescara, 10-12 maggio). Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani-Ediars, 7-23.
- Chapelle, Luca (2015). *D'Annunzio e i Classici: traduzioni e commenti* [tesi di laurea magistrale]. Bologna: Alma Mater Università di Bologna.
- Chapelle, Luca (2017). «Classicismo giovanile di Gabriele D'Annunzio». *Giornale Italiano di Filologia*, 69, 295-318.
- Del Corno, Dario (1988). «Parole di greco». Sciascia, Leonardo (a cura di), *D'Annunzio, Gabriele: Alla piacente*. Milano: Bompiani, 105-11.
- DELG = Chantraine Pierre (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Diano, Carlo (1968). «D'Annunzio e l'Ellade». *L'arte di Gabriele D'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia-Gardone di Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). A cura di Emilio Mariano. Milano: Mondadori, 51-68.
- Forcella, Roberto (1926). *G. D'Annunzio 1863-1883*, vol. 1. Roma: Leonardo.
- LSJ = Liddell, Henry; Scott, Robert; Jones, Henry S.; McKenzie, Roderick (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1982). «D'Annunzio, Gabriele: *Primo vere*». Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di), *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. 1. Milano: Mondadori, 3-132.
- Masci, Manlio (a cura di) (1963). *Gloria alla Terra!*. Pescara: Editrice Dannunziana.
- Orlando, Anna M. (2014). «D'Annunzio traduttore: i quattro Inni Omerici di *Primo vere*». *Humanities*, 3(5), 115-34. DOI 10.6092/2240-7715/2014.1.115-134.
- Palmieri, Enzo (a cura di) (1953). «D'Annunzio, Gabriele: *Primo vere*». Palmieri, Enzo (a cura di), *D'Annunzio, Gabriele: Poesie complete*. Bologna: Zanichelli, 1-200.
- Pasquali, Giorgio (1994). «Classicismo e classicità di Gabriele D'Annunzio». Pasquali, Giorgio, *Pagine stravaganti di un filologo*. Firenze: Le Lettere, 190-204.
- Raynor, Diane J. (2004). *The Homeric Hymns: A Translation with Introduction and Notes*. Berkeley: University of California Press.

- Rella, Ornella (a cura di) (2014). *D'Annunzio, Gabriele: Viaggio in Grecia*. S.l.: Edizioni digitali del CISVA.
- Scioli, Stefano (2016). «Saggi (ritrovati) su Orazio del liceale D'Annunzio». *Filologia e Critica*, 31(3).
- Sodini, Angelo (1931). *Ariel armato*. Verona: Mondadori.
- Stoppelli, Pasquale (a cura di) (2010). *Biblioteca Italiana Zanichelli*. Bologna: Zanichelli.
- Zanetto, Giuseppe (a cura di) (1996). *Inni Omerici*. Milano: Rizzoli.

Recensioni

**Crotti, Ilaria (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti del d'Annunzio narratore*.
Avellino: Edizioni Sinestesie, 225 pp.**

Maria Rosa Giacon
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Raccolta di «studi editi in varie sedi lungo un ampio arco di tempo» (*Nota dell'Autrice*: cf. 9-10), lo *Scrittoio* di Ilaria Crotti ci presenta il frutto d'una rivisitazione, talvolta anche rielaborazione, condotta sui due capi della produzione dannunziana, l'*exordium* narrativo del 1889 e l'esercizio mirabile della prosa notturna. Nonostante le diversità nei tempi di stesura dei singoli saggi, si tratta d'una silloge compatta e per varie ragioni. In effetti, tra le coordinate investigative alla base del volume è in primo luogo «l'ipotesi di lavoro che lo sguardo autoanalitico e atemporale dello scriba egizio e la sua 'arte nuova' animino già le forme dell'attenzione spasmodica e onnivora [...] di Sperelli» (9). A tale «ipotesi» si aggiungono altri fattori unificanti quali certe «'curiosità' ricorrenti», ossia l'interesse, caratteristico dell'autrice, per le voci e il punto di vista dei personaggi, e, sul versante autoriale, per il «polifonico campo semantico dello sguardo», uno sguardo «sondato anche stilisticamente» (9). Un altro rilevante *trait-d'union* è d'ordine precisamente metodologico: pur nell'esame minuzioso di temi, stilemi, strutture raccontative, Crotti sempre mira alla costruzione d'una inquadratura teorica, che si sostanzia del richiamo ai padri della critica storica e stilistica del Novecento e d'un fitto sottobosco di indagini o di testimonianze d'ordine creativo. Lo scopo di tale apparato documentale non tanto consiste, ci sembra, nel corroborare i singoli rilievi – che si reggono benissimo da sé – quanto nel chiarire i rapporti fra la scrittura dannunziana e i movimenti o gli autori del contesto otto-novecentesco, avvalorando – dato certo acquisito ma sul quale insistere è opportuno – l'immagine di un d'Annunzio sperimentatore geniale e oltremodo accorto, di uno scrittore che, con voce originalissima, agiva in piena armonia con l'Europa contemporanea, in cui, dunque, egli ad ogni titolo s'inscrive e cui alla pari molto diede. In tal senso, lo *Scrittoio* di Ilaria Crotti non poco ha da insegnare agli stessi addetti ai lavori.

In accordo con le maggiori istanze della cultura europea già appariva l'autore del *Piacere*, ossia di quel romanzo in cui le immagini della formale libro s'inscrivono come nella loro sede più naturale. Già oggetto d'indagi-

ne da parte della studiosa nel volume *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento* (Venezia: Marsilio, 2008), Crotti dedica a tale tema il saggio «Immagini libridinose nel *Piacere*» (11-73). Non vi è simbolo in effetti più adatto che il «Libro» a significare la «bulimia tematica», o l'urgenza appropriativa d'ampi settori del reale nelle loro oggettuali concrezioni, che si agitava in letteratura «tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del seguente» (13), e della quale anche *Il Piacere* fu eminente espressione. E lo fu, si evince, in più sensi: vi è il *libro* interno al narrato, quale *pars* in luogo dell'intero (il romanzo stesso), costituito da forme tutte rare e preziose, che nell'economia del racconto adempieranno a quella ben nota funzione d'insidiosa accensione dei sensi. Al contempo, il *libro* agirà in senso proprio (*Il Piacere*, dunque), quale prodotto artistico segnato da reattiva valenza indiziaria: nel «trascolorare» dei canoni del Naturalismo per l'attualità d'un *récit* che – pur non senza incertezze e contraddizioni – «si avvicina a una tipologia già novecentesca di intreccio» (12-13). Due percorsi di senso in realtà complementari, poiché, mentre l'occhio del «leggitore» è trascorso dai bagliori di quei mesali «scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro», o sprofonda entro i recessi dell'armario del «'divino' marchese di Mount Edgcumbe» a coglierne le oscenità rare e pregiatissime (67-8), il messaggio è il medesimo: il rifiuto, tipico della modernità di fine secolo, a soggiacere alla logica di mercato, allo scopo – esigenza costante in d'Annunzio – d'innovarne le forme. Si osserverà al contempo che, nel condurre la sua calzante sintesi, Crotti provvede a inserire il romanzo dannunziano nell'*intertexte général* (secondo la ben nota designazione di Ricardou: cf. *Scrittoio*, 34), ossia, in tal caso, in una storia dell'immaginario sedimentatosi nei secoli intorno all'idea di *Libro*. E, naturalmente, ai fini della presente ricerca conta in primo luogo il rapporto con quei moderni, a d'Annunzio di poco o pochissimo antecedenti, messaggeri di consapevolezza del cambio epocale, «in bilico tra condizionanti dinamiche economiche, imposte dal mercato editoriale e dalla cultura di massa, e posture che, invece, si auspicherebbero separate ed elitarie» (29). Si pensi, dunque, ai due 'librai' flaubertiani, Bouvard e Pécuchet, con il loro «gigantesco progetto di riordino» da attuarsi sul corpo scheggiato del *Mondo-Libro* (31), e soprattutto al Des Esseintes huysmaniano, sicuramente più vicino – e lo confermano le *sources* segnalate da Guy Tosi – alla sensibilità di d'Annunzio. In particolare, se in *À rebours* (1884) l'appropriazione del *Mondo-Libro* è, come nel *Piacere*, pulsione omnivora sostitutiva del reale, d'altro canto la 'schedatura' attuata da Jean Floressas des Esseintes è altamente selezionatrice, così come lo è, squisitamente, quella del «leggitore» Andrea Sperelli. Il «decalogo rovesciato di segno» di Des Esseintes, con la preferenza accordata alla «'langue de la Vulgate'» o al latino mescidato di Petronio (26-8), e *La Favola dell'Ermafrodito* edita da Sperelli in 25 esemplari parlano esattamente la medesima sfida nei confronti di un'«epoca» minacciata dalla «riproducibilità tecnica» dell'opera d'arte.

Se il *Libro del Piacere* esige d'essere rapportato all'*inter-testo*, è all'*intra-testo* dannunziano che si richiama il secondo saggio della raccolta: «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra *Leda* e *Notturmo*» (75-104). In un felice equilibrio fra argomentazione ed esemplificazione puntuale, tale contributo ha il pregio d'immetterci direttamente nel cuore della scrittura notturna fornendoci una sicura chiave d'accesso alla «biblioteca» che il titolo suggestivamente adombra. Si tratta, ben lo sappiamo, d'un *monumentum* dai confini vastissimi, che abbraccia per intero l'orizzontalità quanto la verticalità d'accumulazione del vissuto o, altrimenti, dello scritto. Ora, chiarisce progressivamente Crotti (75-85), il procedimento principe che consente il passaggio dall'una all'altra dimensione della vita-scrittura è la citazione, da intendersi, soprattutto, in quella speciale veste di *inter-textualité autarcique* o di *autotexte* (secondo la classica definizione del Dällenbach: cf. S, 79-80). È l'*autocitazione*, infatti, con i suoi fenomeni di selezione lungo le virtualità del paradigma e di «sostituzione-spostamento» nel sintagma (84), ad attivare quel rapporto di circolarità testuale che, certo non ignoto alla prosa antecedente, caratterizza con tipica macroscopia la prassi artistica di questo periodo, dalla *Leda-Licenza* (1916) alla poematica diegesi della cecità (1921). Che il procedimento autocitazionale trapassi dall'una all'altra opera senza soluzione alcuna è un dato certamente da connettersi a ragioni di contiguità fra i «rispettivi stadi compositivi», come di «tecnica redazionale» nel «parziale ricorso al medium del 'cartiglio'» (*Scrittoio*, 77-8), ma a rendere perfettamente operativo l'impiego dell'autocitazione è soprattutto l'alto «tasso di 'intenzionalità'» accumulatosi sul fronte dello sperimentalismo dannunziano, con il passaggio, sempre più deciso, «verso una percezione-trascrizione in prevalenza frammentistica, dove sembrano vigere altre proiezioni, compromesse in misura determinante con la complessità umbratile [...] del mondo» (76-7). Ne viene, insieme, che l'autocitazione, nel suo ricollegarsi retoricamente alla *repetitio*, immetterà tra le diverse parti dell'*autotexte* un dialogo reattivo, renderà quel sistema oltremodo dinamico o suscettibile d'infinito acquisizioni-variazioni. È il principio, in breve, d'una testualità 'scheggiata' i cui affascinanti *va-et-vient* fanno appello alla funzione generale dell'*inventio*: ora attingendo non all'opera altrui, ma alla propria, per mezzo d'una discesa vertiginosa entro il «Libro» della memoria (85). *Invenire* sarà dunque *leggersi* o *sceglersi* nel frammento più opportuno. Tuttavia, osserva Crotti, in tale trasceglimento la ricognizione dell'artista ripercorre tracce profondamente impresse, segnate non tanto dai significati, bensì dai suoni e dai ritmi (84-5). Esempio è dunque il caso della *Licenza* (Treves, 1916) nelle cui pagine si assiste alla riconversione in chiave d'arte degli articoli giornalistici (le 'faville' *L'angoscia*, *Lo sgomento*, *La preghiera*) comparsi sul *Corriere della Sera* tra l'agosto e il settembre 1914, ad opera di un d'Annunzio che, dalla Francia, invocava l'intervento italiano contro la 'barbarie' germanica. Simili entità testuali, rinvenute nel «Libro della memoria» e dedicate a «Chiaroviso»

(Suzanne Boulenger), vengono introdotte nel nuovo testo per mezzo di stringhe variate, recanti nelle loro clausole un'eco di musicalità e al tempo stesso «una nota di oralità vocale» associata all'atto della lettura (87-9). Da ultimo, v'è da segnalare l'apprezzabile attenzione filologica prestata dalla studiosa (98-102) per gli accorgimenti grafici che fungono da demarcatori dei confini testuali, come, nella *Licenza*, asterisco e virgolette, parentesi quadre e corsivo, da d'Annunzio utilizzati per potenziare «le valenze semantiche» dei suoi prelievi, quanto per esibire al lettore l'innovatività della propria operazione.

A dimostrazione del carattere legato della silloge si ricorderà ora il saggio «Per una teorica dello sguardo» (105-35), che invero compone col precedente una sorta di dittico: se gli «Appunti sull'autocitazione» s'incentravano sulla *Leda-Licenza*, il fuoco dell'indagine è ora rappresentato dall'arte, parte contemporanea, parte successiva, del *Notturmo*. Tra gli aspetti più interessanti del nuovo contributo è il suo apporto in senso genetico, ossia la ricostruzione d'un *prae-textum* essenziale a comprendere l'approdo al capolavoro notturno, rinvenendo già tradotte in taluni scritti situazioni psichiche, modalità percettive del reale e dunque modalità realizzative dello sguardo (sogno, visione, allucinazione) che si esplicheranno appieno nella scrittura poematica del 1921 (Milano: Treves). Muovendo, fra le molte, dall'affascinante lettura starobinskiana, Crotti utilmente sottolinea (107-11) come, nella sua esigenza di possedere l'interezza del reale travalicando i *finis* naturali della sua portata, lo sguardo aspiri a farsi altro da sé in obbedienza a un principio metamorfico che «governa anche il mondo mitico, accomunandolo al linguaggio». Un occhio già innovato, portatore d'una 'seconda vista', sarà nel *Solus ad solam* lo sguardo, dilatato nella «follia», di Giusini (107), ma chiara premessa alla «immobilità veggente» del *Notturmo* era già la «favilla» del 1900, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, entro la quale il soggetto, come immerso in un eterno presente, più non riconosce «la successione della vita né la mutazione della sua sostanza» (114). In tale oltranza trasgressiva dello sguardo, che, sbalzato in un dominio inedito, necessita di strumenti espressivi 'altri', è infatti da cogliersi una condizione caratteristica del *Notturmo*, ove le cose oppongono il loro corpo autonomo e opaco all'*artifex* che dovrebbe dominarle e dirigerle. Le cose *sono*, cioè, indipendentemente dallo «scriba» che, immobile, ne viene incessantemente attraversato senza possibilità di fermarle, e tanto meno di decifrarle. Il che tuttavia non è rinuncia alla significazione, ché al contrario, sfidando la sostanza opaca delle *res* che lo attraversano, quello sguardo tenterà di estendere i propri confini traducendosi in altro da sé. Ne consegue che l'analisi della studiosa si soffermi diffusamente sul terreno dei *verba* (117 e ss.), essendo qui di necessità che lo sguardo creatore ingaggia la propria sfida. Di simile complessità Crotti è riuscita a porgere una ricostruzione puntuale quanto avvincente: una panoramica esaustiva dello stile notturno, che, per i suoi esiti d'estrema

«pregnanza figurativa, surreale e metafisica», s'inscrive a pieno titolo nel quadro delle avanguardie del Novecento (128-35).

Benché steso a molti anni di distanza, il quarto contributo della silloge, «*Promenades* visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani» (137-54), rappresenta un corollario del saggio precedente, consistendo nella messa a fuoco d'un tassello testuale inscritto nel capolavoro del 1921. Esso invero s'incentra sulla testura spazio-temporale e insieme sullo slittamento semantico che caratterizzano le passeggiate notturne della *Prima offerta*, compiute dal protagonista parte da solo, parte in compagnia di altri ufficiali e della figlia Renata Gravina. È da rilevare come la ricostruzione metatestuale si faccia qui decisamente 'mimetica', nel tentativo di restituire al lettore le *promenades* del poeta. Compito non facile, dal momento che nel tessuto anacronico del *Notturmo* simili passeggiate, dominate dall'assenza-presenza del diletto Giuseppe Miraglia, non si presentano disposte secondo la sequenza logico-cronologica della *fabula*, bensì di un intreccio analetticamente congegnato, finalizzato alla metamorfosi degli eventi in senso simbolico e allegorico. Quanto convertirà «la forma *promenade*» in una luttuosa «processione misterica» (141), claustrofobicamente racchiusa (grosso modo) fra Campo San Maurizio, dove si trova la dimora del poeta, e Riva degli Schiavoni, con l'albergo Danieli in cui alloggia Renata, oppure (entro una spazialità più dilatata ma non meno ossessiva) tra le Fondamenta dell'Ospedale di Sant'Anna, ove sono le salme di Miraglia e Fracassini, e la Casetta Rossa. Medesima trasformazione al contempo subisce Venezia, al cui immediato valore referenziale, di città oscurata dal coprifuoco, subentra quello di un'allegoria di morte: sorta d'entità inferna popolata di fantasmi, fra i quali la «larva di Miraglia» che il poeta avverte accanto a sé, talvolta a fianco talvolta dinnanzi, lungo la prima, nell'ordine dell'intreccio, delle sue *promenades*, quella del 26 dicembre. Di fatto, Crotti sottolinea la presenza del gelido *frisson de l'inconnu* richiamandone l'occorrere in altre due occasioni: entro la terza 'passeggiata', quando, nella notte ormai del 22 dicembre, compiendosi «per l'ennesima volta il percorso [...] dalla camera mortuaria alla Casetta Rossa» (150), al poeta par di scorgere davanti a sé l'amato Beppino; e nel ricordo d'un passeggio in gondola da Murano (dunque passando accanto alle mura di San Michele) collocato nella durata di un imprecisato agosto e caratterizzato da un inquietante, lugubre cromatismo (153-4). La registrazione dell'azzerarsi della diacronia entro la diegesi del *Notturmo* (149) va di pari passo con la lettura stilistica del rappresentato e con i richiami d'ordine figurativo e anche musicale, da De Carolis a Böcklin a Debussy, suggeriti dal sensibilissimo tessuto dannunziano. Rilievi connessi all'ambito del com-

posito Convegno cafoscarino cui il contributo era in origine indirizzato,¹ ma certo non solo, giacché diffusa mostra d'essere l'attenzione di Crotti al polivalente afferire di d'Annunzio alle arti sorelle. Da segnalare, infine, il ruolo di certo spicco assegnato nel saggio alla figura di Renata Gravina, la Sirenetta del *Notturmo*.

Alla figura della figlia di d'Annunzio è invero dedicato lo studio «Una voce dal *Notturmo*: identità e alterità artistica della Sirenetta» (155-80), che, avvalendosi di un iter assai denso e legato, restituisce al lettore la complessa pluralità di significati con cui l'*artifex* del *Notturmo* ha forgiato la creatura della propria finzione. Abilmente muovendosi tra cronaca e filologia, Crotti ci fornisce il primo anello di questa vicenda creativa: la storia della *nominatio* della figlia di d'Annunzio sino al suo traslarsi in *Sirenetta*, l'ipocoristico della *Gioconda* nel quale si riassume l'artisticizzazione della figura e il suo ingresso, talvolta affiancato da Renata, nel sistema *Notturmo*. Invero, il battesimo quale *Sirenetta*, la «fata e mendicante» che ha assistito alla «mutilazione sacrificale [...] di Silvia Settala», potrà similmente trasporre nella *persona* 'notturna', quale pietosa testimone dell'infermità del poeta, «figura angelica di mediazione», capace di «presenziare all'evento tragico alleviandone le pene» (155-6). A tale corredo fondante andranno aggregandosi altre specifiche, come quelle connesse alla creazione e alla scrittura, che, da d'Annunzio concepite quali atti misterici, dovevano restare esercizio incomunicabile nonostante la cieca immobilità dello «scriba». Tuttavia, osserva opportunamente Crotti, benché a *Sirenetta* vengano affidati solo compiti ausiliari (167-8), il suo compito non è da poco. Ella infatti, come preciserà l'aggiunta *Annotazione* del 1921, sarebbe stata «'pazientissima copiatrice' del caos testuale dovuto al disordine in cui giacevano i "più che diecimila cartigli"» (*Notturmo* 1921, I e *Scrittoio*, 169). Perché, nella sua duplicità storica e poetica, *Sirenetta* è anche colei che in virtù della sua «materia liquida e marina» è in grado di 'raffreddare' il *daímon* infuocato da cui fuoriesce la voce narrante, imponendo un'azione di «misura e ordine tra il magma indistinto dei cartigli» (*Scrittoio*, 170-1). Si tratta, in realtà, di un marcato *shifting* dal piano simbolico al referenziale che avrebbe visto *Sirenetta* non a caso assumere nell'*Annotazione* il nome di Renata (*Notturmo*, I), come del resto era avvenuto laddove la concretezza del dato situazionale raffrenasse lo slittamento in senso simbolico, e qui basterebbe pensare alle tragiche sequenze della *Prima offerta* connesse, come si è visto, alla morte di Giuseppe Miraglia. Infine, nella tenerezza da lei profusa, *Sirenetta-Renata* è «una specie di reintegratrice

1 S'intendano gli Atti del Convegno *Venezia per d'Annunzio. Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura* (Venezia, Università Ca' Foscari, 4-5 novembre 2013). Inediti all'uscita di questo *Scrittoio*, si trovano ora pubblicati in *Archivio d'Annunzio*, 2, ottobre 2015. In merito all'intervento di Crotti, «Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio», cf. 101-15 (DOI 10.14277/2421-292X/AdA-2-15-7).

della figura» di Luisa de Benedictis cui il *Notturmo* è dedicato (*Notturmo*, 161), e della quale la 'figlia-madre' condivide la voce melodiosa mentre si esercita in quell'atto fondamentale per la verifica e il riordino del testo che è la lettura. A completamento della sua complessa indagine, Crotti ha accostato al percorso interpretativo dello sguardo dannunziano la memoria di Renata in quanto autrice di un suo «Notturmo» (174-80), testo adespoto e anepigrafo rimasto inedito sino alla pubblicazione, nel 1997, da parte della medesima studiosa (*Il «Notturmo» della Sirenetta*. Padova: Editoriale Programma). Quest'ultima parte del saggio, che elabora un'efficace sintesi della *Nota* introduttiva di quell'edizione, intende evidenziare la ricerca d'autonomia espressiva esperita dall'Anguissola. Pur invero collocandosi in un ruolo satellitare rispetto al modello paterno, l'intento affermativo d'una scrittura in proprio traspare chiaramente dalla diversa organizzazione del *récit*, che, normalizzando le fittissime anacronie del testo dannunziano, propone in una struttura diaristica linearmente costruita gli eventi maggiori succedutisi tra il novembre del 1915, data dell'arrivo di Renata a Venezia, e il settembre del 1916, quando ormai la si vedrà lasciare la città come sposa dell'ufficiale di Marina Silvio Montanarella.

Anche l'ultimo studio della silloge, «Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara» (181-215), ha fornito espressione a una figura femminile a d'Annunzio assai vicina, richiamando l'attenzione del lettore sull'eccellente pianista, che, legatasi al poeta nell'agosto del 1919, lo aveva seguito da Fiume a Gardone standogli accanto sin nei tardi anni del Vittoriale e qui espletando la propria arte su richiesta e a privato diletto del poeta. La testura del saggio, che mette a fuoco l'interrelarsi dannunziano di scrittura, musica, arti visive, è caratterizzata da un'argomentazione estesa e anche storicamente intrigante, afferendo essa al periodo fiumano del poeta-soldato. Consistente e rigoroso, in conformità con l'attenzione storico-filologica dell'autrice, l'apporto documentale utilizzato: carteggi, cronache e biografie, materiali d'archivio, e, sul piano più generale, rilevanti studi teorici. L'indagine effettuata da Crotti muove dall'analisi del *Ritratto di Luisa Baccara*, volumetto edito a Roma nel 1920 presso La Fionda, co-autori Adolfo de Carolis, per il corredo grafico, e Gabriele d'Annunzio. Di norma trascurato dalla critica, tale scritto non poteva invece sfuggire alla studiosa, in quanto utile alla comprensione delle modalità espressive e compositive della prosa notturna e memoriale, dal vicino capolavoro del 1921 alle *Faville del maglio* al *Libro segreto*. Prendendo abbrivio dalla splendida xilografia del De Carolis ritraente la pianista, e dalle visioni di lei impegnata in più esecuzioni davanti al pubblico dei Legionari, d'Annunzio concepiva il suo *Ritratto* in un dittico coerente, *La figura* e *La Maestria*, sia pur segnato da diversità di stile e d'impostazione del fuoco autoriale. Sia nell'una sia nell'altra parte fermo resta quel principio della *concordia discors* che è significativo della «mutua permeabilità delle arti» (191-2), e che si esplica nel costante instaurarsi d'analogici rapporti fra

queste e la struttura fisica del corpo della pianista, assimilato ora alla pittura, alla scultura e all'architettura, ora ricondotto alla musica e alle stesse misure della danza. Non si potrà certo dare conto in questa sede della complessità e dell'accuratezza commentative esercitate da Crotti sui tanti passi dannunziani da lei citati, per affermare soltanto che lessico, strutture stilistico-retoriche e modalità sintattiche, ovvero le espressioni più significative di questo campione di lingua dannunziana, sono state interpretate puntualmente, come puntualmente risulta dispiegato al lettore il termine analogico da cui esse sono discese. Si osserverà, tuttavia, che nella seconda parte della *plaque*, l'io autoriale si accampa in chiave protagonista, poiché qui lo scrittore giunge ad arrogarsi «competenze vaste e correlate, impegnate a elaborare un autoritratto esemplare»: quale «teorico della musica [...] cultore delle arti e [...] artista *tout court*» (207). Se dunque, come adombra il titolo del saggio, l'occhio di d'Annunzio dapprima rifletteva la propria visione di Luisa, non mimetica certo, ma *ritratto* pur sempre, ora quell'occhio è divenuto un *medium* auto-riflettente che ritrae il diverso ma per ricondurlo incessantemente a sé (un *autoritratto*, per l'appunto: 209). Infine, nelle ultime pagine dell'operetta, non sorprenderà che le afferenze all'esaltante clima ideologico dell'azione fiumana finiscano per convertire la persona di Luisa Baccara, intenta a cimentarsi fra l'entusiasmo dei rudi Legionari, in una «compagna di guerra», ossia in «un'immagine di secondo grado» asservita alla retorica «greve» di Ariel armato (213-15). In ciò, si vorrebbe aggiungere, d'Annunzio par avere in certo modo attualizzato talune lontane riflessioni sul «potere misterioso del ritmo» e sugli effetti della Bellezza anche presso spiriti incolti, ignari d'ogni cosa d'arte e di poesia. E però quel pensiero, che dallo scritto *La Rinascenza della Tragedia* (1897) sarebbe stato trasposto nel *Fuoco*, ne uscirebbe ora tutt'affatto straniato, se non irriconoscibile alla voce medesima che l'aveva espresso.

Leoncini, Paolo (2017). *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica e la sua funzione antropologica*. Lecce: Milella, 336 pp.

Elena Sbrojavacca
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il libro di Paolo Leoncini uscito nell'ottobre del 2017 per i tipi di Milella raccoglie un campionario di interventi critici scritti in oltre un ventennio di studi dedicati allo scrittore fiorentino. A eccezione del primo capitolo, che presenta un inedito, il corpo del volume è costituito da saggi scritti fra la fine degli anni '90 e il 2014, usciti in occasione di convegni e seminari e qui riproposti in versione parzialmente riveduta. L'interesse di Leoncini per Emilio Cecchi risale però a tempi più remoti: era dedicata all'autore dei *Pesci rossi* anche la sua tesi di laurea, incentrata sulla formazione del Cecchi critico; successivamente, ha pubblicato per Bulzoni *Cecchi e D'Annunzio* (1976). Lo scopo di questo volume miscelaneo, con cui lo studioso dichiara in apertura di voler seguire le linee critiche di Contini, Bigongiari, Ferrata e Falqui, è quello di tracciare un percorso interpretativo volto a dimostrare la connessione, nell'opera di Cecchi, fra istanze etiche e prassi visiva. Leoncini si dice mosso dalla convinzione che i termini siano «per Cecchi, correlativi: il 'visivo' è, in sé, etico, e l'etico trova la propria realizzazione autentica, veritiera, nel visivo: e ciò secondo gli archetipi della classicità greca e dell'umanesimo fiorentino» (11). A orientarlo è la lezione di Gianfranco Contini, che in una lettera del carteggio con Cecchi – uscito nel 2000 presso Adelphi a cura dello stesso Leoncini – connetteva il «bisogno» di immagini che pervade la prosa cecchiana a una vocazione «etico-ascetico/metaforica» (12). Secondo Leoncini, la modernità della scrittura di Cecchi risiede infatti nel modo, scevro da vocazione realistica, in cui la «Natura» viene rappresentata; e nella resa della stessa nei termini «emotionali del mitico-creazionale o del demoniaco infernale» (14).

Il primo saggio, quello più precisamente incentrato sul visivo, trae lo spunto da una definizione di Enrico Falqui, che sottolinea come Cecchi «tocchi l'immaginazione prima di aver fatto breccia sulla comprensione» e selezioni le parole «con la precisione e col risalto delle tessere nel riquadro di un mosaico» (rimando al terzo volume di *Novecento letterario*, edito da La Nuova Italia nel 1970, pagine 449-53). Nel concepire le im-

magini lo scrittore fa costante riferimento all'arte classica e alla sua riviviscenza nel Quattrocento fiorentino. Tutto il capitolo è volto a togliere dalla figura di Cecchi la pesante ipoteca della 'prosa d'arte', a difendere la sua scrittura dall'accusa di essere ripiegata su se stessa, gravata da un sostanziale formalismo. La sua minuziosa attenzione agli oggetti - a cui Cecchi guarda come «alfabeto», secondo un'osservazione di Bigongiari che Leoncini fa propria (28) - è in realtà il tentativo di far fronte a una radicale sfiducia nelle possibilità di commutare il vero in parola letteraria. In una lettera che Leoncini riporta dal *Carteggio* pubblicato per Adelphi, Contini scriveva a Cecchi: «hanno fatto presto a digerirlo come 'impeccabile stilista' e ad archivarlo in quadri tranquillizzanti. Inoltre hanno preso la sua cautela enorme metafisica per una prova di solidarietà borghese» (30). Interpretate come puro estetismo da parte della critica, le scelte stilistiche di Cecchi vanno invece lette come un tentativo di esplorazione di una realtà profonda e insidiosa, che, secondo la lezione della classicità, soltanto il filtro di una forma perfetta può scandagliare: «la letteratura deve proteggersi secondo il limite, la forma, del diaframma etico-visivo, intessuto nell'archetipo greco-fiorentino» (35). Come spiega nel prosieguito del saggio, l'apparente perfezione della prosa di Cecchi è il risultato di una «dialettica della paura» (la definizione è dello stesso Cecchi, cf. 58): è, cioè, la paura di confrontarsi con la traduzione dell'esperienza sensibile ed emotiva sulla pagina scritta a far sì che Cecchi crei il «diaframma etico-visivo» che determina il suo stile cristallino.

Leoncini tenta perciò di sollevare l'opera di Cecchi dai gravami di una lettura vociana e rondista: «la partecipazione di Cecchi al primo Novecento - leonardiano-vociano-rondista - significa il compromesso con un presente storico mal tollerato: quando Cecchi vorrebbe attendere, ma senza vera convinzione, una risposta veritiera nello spazio della contemporaneità letteraria, sulla stessa lunghezza d'onda di Serra; in realtà attende di inverare le istanze etico-classiche [...] e di 'sostituire' il tortuoso soggettivismo 'romantico' con la concretezza visivo-plastica, che, lungi dall'esaurirsi nella parola verbale, si contingenta, pagina per pagina, nella tensione tra parola e pittura» (40). Pur essendo un agitatore culturale e un critico militante fra i più attivi del suo tempo, Cecchi avverte sempre, secondo la ricostruzione di Leoncini, un senso di estraneità rispetto al presente: perciò, «privilegia il tempo morale [e non storico] della rappresentazione» (42). Lo pervadeva un senso profondamente religioso della natura, intesa come essenza «verticale, onnicomprensiva e totalizzante» (42), contrapposta all'orizzontalità degli scenari storici. Lo stile era per lui uno strumento percettivo, un modo di affrontare e di capire la natura; la sua scrittura si fondava su moventi interiori. Secondo Leoncini, tale visione della natura e della storia rende Cecchi «l'autore novecentesco più isolato, più incompreso in quanto incomprensibile, entro coordinate canoniche» (44). Per l'antirealismo e l'antiromanticismo con cui intendeva la natura e per il suo

modo di concepire «l'imitazione» degli antichi, Cecchi viene associato al Leopardi del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* (46): anche per lo scrittore fiorentino, infatti, la poesia deve preservare la segretezza e l'inviolabilità della natura. Alla base dell'ispirazione c'è sempre, nel Cecchi ritratto da Leoncini, una strenua fedeltà al vero: «l'inadeguatezza della parola è ben lungi dall'assumere valenze estetico-formali; significa che *passando attraverso il plastico-visivo* il linguaggio assume significato: il *vedere* è la realizzazione del *sentire*: sul *vedere* si commisurano l'etico, il gnoseologico, l'ontologico» (64; corsivi nell'originale). Fedele alla lezione della classicità fiorentina, Cecchi crede in un'indivisibile unione fra arte e natura; a ciò va ricondotta anche «la permeazione fra *prosa e critica*» (corsivo nell'originale): la prima ha come oggetto «i vertici epifanici della natura», l'altra i testi, che andranno valutati secondo la maggiore o minore rispondenza «all'interrogativo etico-visivo» (81). Nel saggio, una serie di giudizi su autori anglo-americani è vagliata sulla base di tale criterio: Poe, Melville, Faulkner, Capote, ma soprattutto Chesterton, nel cui ritratto stilistico del 1910 Leoncini legge quasi un'autobiografia intellettuale dello stesso Cecchi (cf. 84-5). Uno degli aspetti maggiormente messi in rilievo in tutto il capitolo è l'estraneità di Cecchi, da più parti etichettato come un autore-simbolo del primo Novecento, alla propria epoca: «rendendosi conto di vivere nei 'sottoscala della storia', Cecchi riesce ad assumere una prospettiva davvero critica nei confronti della contemporaneità, salvandola dagli invischiamenti regressivi di una verbalità sfocata, tra i poli, variamente riproposti, dell'iper-formalizzazione autotroficamente sperimentalistica, e di un iperrealismo che 'tasta e fruga e spreme', come direbbe il Leopardi» (90).

Il Leopardi del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* è il punto di partenza del secondo capitolo, «Emilio Cecchi e il mito classico». È alla concezione antiretorica ed «evocativo-energetica» del poeta di Recanati che si deve ricondurre, secondo Leoncini, il rapporto di Cecchi con la dimensione mitica (92). In sintonia con le posizioni di Leopardi è infatti la nozione di «classico» come «metodo d'arte»: in uno scritto su Donatello tratto dai *Piaceri della lettura*, Cecchi parla della necessità di «ricostruire dalle basi un vitale rapporto fra la natura e l'espressione artistica; come in modi suoi propri l'antichità aveva fatto» (cf. 93). Resta fondamentale, dunque, la sua concezione dell'immagine: «si tratta di una percezione della figuralità come evento reale del classico, come rispondenza vivente di mito e arte, dove l'arte non è 'riflesso' estetico della vita, è essa stessa vita che si tramanda nel tempo in virtù di un trasporre etico-formale del vissuto nell'artistico» (107). Il mito è un pensiero che si articola in immagini e che soltanto dalle immagini può essere tramandato: è infatti la figuralità che, sola, può riproporre in maniera vivida e vera la natura, nella sua essenza eterna.

Il terzo saggio indaga in una prima parte i rapporti di Cecchi con Bernard Berenson, suo riferimento imprescindibile per lo studio della clas-

sicità. Lo storico dell'arte aveva per lui la capacità di «capire gli artisti dal di dentro, nella forma» (129) e una concezione dell'arte «come vivente percorso di energia conoscitivo-comunicativa» (137). Nella seconda parte, Leoncini si concentra su *Messico*, che Contini definiva «a rigore il più bel libro» di Cecchi: nel reportage, una trasfigurazione mitica del paesaggio si accompagna all'emersione di forze infernali che la scrittura lascia trasparire con inedita forza.

Il quarto saggio è dedicato ad altri luoghi cari allo scrittore: fra i due estremi 'mitici' della Grecia, in cui si manifestano «verità semplici e antichissime» (170), e del Messico, «demoniaco», ci sono la «classicità nordica» di Cambridge e gli avamposti della modernità tecnologica statunitense, oggetto delle prose di *America amara*. Leoncini sottolinea soprattutto come da *Corse al trotto* ad *America amara* la «visività» cecchiana si dilati sempre più, in una tensione mai sopita «tra 'coraggio' e 'frammento', tra 'impegno morale presente in ogni punto' ed essenzialità della visione» (201).

Uno stesso sguardo guida naturalmente lo scrittore nell'esplorazione dei *Paesaggi italiani* che danno il titolo al quinto saggio. Nei reportage di Cecchi si registra il più diretto confronto con i grandi «archetipi del visivo»: «il viaggio diventa scandaglio, ricerca, riconoscimento, delle proprie radici culturali che dalle origini inconse si rivelano alla coscienza, illimpidendone le sedimentazioni profonde» (205). Leoncini segue Cecchi nella sua traversata della penisola, mettendo in evidenza come le immagini dei paesaggi rappresentati si possano disporre, in un'ideale riproposizione geografica da Nord a Sud, lungo una linea che dall'astratto si muove verso il concreto, «dal 'concettuale' al 'naturalistico', quasi che la 'discesa' verso l'Italia centrale, dove si colloca il cuore fiorentino della civiltà italiana, e verso l'Italia Meridionale, tendenzialmente vista come una Magna Grecia [...], significhi un connettersi sempre più intenso con le matrici della classicità mediterranea» (207). Questo processo raggiunge il suo picco di tensione visiva nei reportage partenopei *Ritorno a Napoli*, *Napoli sotterranea*, *Un miracolo tutto per me*, in cui si assiste a un crescendo di visionarietà, in un'esigenza di trasfigurazione che sembra appartenere all'essenza stessa dei luoghi e delle persone che li abitano.

Torna a riferirsi al fondamento etico della visività il sesto capitolo, dedicato al «Cecchi critico cinematografico» e volto a indagare un centinaio di testi sul cinema che compaiono sulle pagine di diversi quotidiani italiani a partire dagli anni '30. Sono secondo Leoncini scritti molto significativi per comprendere l'evoluzione della prosa dello scrittore, che perviene nello stesso periodo ai suoi risultati più maturi. Il rapporto con il cinema di Cecchi, che per un biennio dirige la prestigiosa casa di produzione Cines, è fecondo e duraturo. Aveva un'idea matura e pragmatica del mezzo, una particolare attenzione per la ricerca di specificità della settima arte, e guardava con interesse al suo «potente istinto plastico». Dotato di una lungimiranza estranea a molti suoi contemporanei, Cecchi situava il

discrimine fra cinema buono e cinema cattivo nell'abilità di montaggio, che, insieme al ritmo, dà l'unità dell'opera. Oltre a passare in rassegna molti film e personaggi di storia del cinema cari a Cecchi - da Buster Keaton a Charlie Chaplin -, Leoncini sottolinea come parte della produzione cecchiana sia fortemente influenzata dal cinema proprio in virtù del ritmo: «il linguaggio di Cecchi, soprattutto nelle sue prove più mature, coeve e successive all'esperienza centrale della cinematografia, gioca tuttavia la propria scelta 'moderna' su questo bilanciamento tra quotidianità empirica e funzionalità espressiva (l'andatura ritmica', come dice Contini): vede nel cinema il modello di una percezione sequenziale del movimento, alternativa alle dilazioni-diversioni del racconto letterario» (271-2).

Nell'ultimo saggio, uno scritto dedicato alla «Fine dello Stato liberale», Leoncini mette insieme diverse suggestioni tratte dalla corrispondenza di Cecchi da Londra (per *La Tribuna* di Roma prima e per il *Manchester Guardian* poi) e dal suo carteggio con Carlo Linati, cercando di ricostruire la sua visione della contemporaneità di fronte al fallimento politico dell'Italia dopo il primo conflitto mondiale. Come filtro, Leoncini utilizza la fedeltà di Cecchi alla filosofia di Guicciardini, che lo porta a vedere in senso anti-progressistico e anti-rousseauiano lo scorrere della storia: in modo particolare, evidenzia la consapevolezza di Cecchi del portato disastroso del primo conflitto mondiale e del conseguente riemergere, in direzione anti-bloscevica, della «'fortezza barbarica' del capitalismo economico» (298).

Chiude il libro un'appendice di testi: due delle corrispondenze per *La Tribuna* risalenti al marzo e all'aprile del 1919; un articolo «In tema di fascismo» del 1922; una lusinghiera recensione di Charles Harold Herford al volume di Cecchi, *La letteratura inglese del secolo XIX*, uscito per Treves nel 1915.

Pirovano, Donato (a cura di) (2018). *D'Annunzio, Gabriele (2018). Francesca da Rimini*. Roma: Salerno Editrice, 274 pp.

Federica Maria Giallombardo
(Università degli Studi di Torino, Italia)

«Poema di sangue e lussuria»: così definì d'Annunzio la sua *Francesca da Rimini*, tragedia in versi di rovinosa raffinatezza che oggi ritrova, dopo un lungo periodo, giusta osservanza critica grazie all'edizione curata da Donato Pirovano (Como, 1964), filologo dantista, docente di Filologia Italiana presso l'Università degli Studi di Torino e autore di un'antologia completa dedicata ai *Poeti del Dolce Stil Novo* (Roma: Salerno Editrice, 2012) e di una nuova edizione criticamente rivista e commentata della *Vita nuova* (NECOD, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, 2015). Inserita nella collana «Faville» – diretta da Eugenio Ragni con la collaborazione di Giancarlo Alfano, Giulia Mastrangeli e Andrea Mazzucchi – per la Salerno Editrice e con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, l'edizione commentata della *Francesca da Rimini* presenta una composizione alleggerita e al contempo ferma, icastica e pura, assecondando sia il proposito di d'Annunzio di poter contemplare l'«edifizio armonioso» dell'opera di «pura poesia» – prosegue nella nota alla prima edizione (Treves, 1902): «Ammirando un cavallo di muscoli veloci e di sangue ardente ci domandiamo noi da quali campi provengano il foraggio e la biada che lo nutrono e gli fanno sì lucido il mantello? [...] La vista delle belle linee e de' bei movimenti basta alla nostra felicità» – sia quello dell'attento curatore, che con tocchi puntuali e tersi delinea un percorso culturale intrecciato, privo di cesure nette e di profilature superficiali e che si assume la responsabilità di rileggere il teatro dannunziano, anch'esso purtroppo irrigidito entro formule nicciane e spesso soggiogato da giudizi funambolici di guisa politica.

Frutto del fascino che la celeberrima storia d'amore dantesca, rielaborata coloristicamente da Boccaccio, ebbe su d'Annunzio, la *Francesca da Rimini* vanta un processo di progressivo avvicinamento alla sensibilità medievale, che Pirovano delucida nel terzo paragrafo della sua introduzione («Gabriele d'Annunzio e Francesca da Rimini», 9-11): dal racconto giovanile «Nell'assenza di Lancillotto» (pubblicato nella *Fanfulla della Domenica*, il 20 e 27 gennaio 1884 e poi compreso nel *Libro delle Vergini*) alla *Lectura*

Dantis sorvegliata dalla Società Dantesca Italiana del 9 gennaio 1900 (cui partecipò, sostituendo Carducci, con la lettura di *Inferno VIII*); dalla visita a Ravenna e a Rimini nel maggio del 1901 – su incitamento di Eleonora Duse – allo studio dell'arte e del linguaggio della società duecentesca – con l'aiuto di una élite di 'consiglieri', tra cui Giuseppe Lando Passerini, Annibale Tenneroni e Francesco Novati, nonché con l'appoggio del direttore della Marucelliana, Angelo Bruschi, il quale mise a disposizione tutte le sue competenze – d'Annunzio approda alla stesura della sua tragedia in versi (strutturata in cinque atti per un totale di 25 scene e con una metrica che accoglie endecasillabi, settenari e quinari) nel 1901, in seguito al successo del debutto milanese della *Città morta* (20 marzo 1901). L'opera fu rappresentata per la prima volta il 9 dicembre 1901 al Teatro Costanzi di Roma dalla compagnia della Duse (con quest'ultima nella parte di Francesca) sotto la regia di d'Annunzio. La prima edizione a stampa – celebre per i pregiati disegni floreali di matrice simbolista del pittore e incisore Adolfo De Carolis – fu pubblicata per i tipi di Treves a Milano il 20 febbraio 1902. L'attento reperimento delle sorgenti medievali e l'esame della creazione linguistica dantesca accese una vera e propria «caccia alla fonte» (così definita dallo stesso Pirovano) che diede vita a un filone di ricerca esegetica che ha coinvolto critici letterari del calibro di Mario Praz («*La Francesca da Rimini* di G. d'Annunzio. Il dramma storico e il dramma d'ambiente». Praz, Mario, *Ricerche anglo-italiane*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1943), Carla Ferri («Studio sulle fonti della Francesca da Rimini». *Quaderni del Vittoriale*, 21, 1980, 15-65) e Gabriella di Paola (*Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella "Francesca da Rimini" di d'Annunzio*. Roma: Bulzoni Editore, 1990). Oggi si attende la nuova edizione critica di Elena Maiolini sotto la guida di Pietro Gibellini; Pirovano si attiene al testo fissato dall'Istituto Nazionale per la Edizione di Tutte le Opere di Gabriele d'Annunzio (Verona: Biondi, 1927) – lo stesso dell'edizione dei «Meridiani» curata da Annamaria Andreoli nel 2013 – pur introducendo lezioni migliorative contenute nella *princeps* milanese.

La lingua del commento della *Francesca* ripercorre gli impervi tragitti dei contenuti petrosi e salvifici; la trama e l'ordito sono abilmente intersecati a fronte di un maestro della ricchezza elusiva, difficilmente commentabile senza inciampare nella tenaglia stilistica. In un'opera che è il sepolcro del sublime dannunziano, Pirovano si muove con accuratezza capillare, strategica e chirurgica nel rispetto dell'autore – mai reverenziale e sempre formativo – e non sovraccarica di postille il testo ma gli concede contemporaneamente vigore ordinato e definitorio. Molti sono gli esempi di tale commistione di rispetto, delicatezza, uniformità e precisione tra le note dell'edizione; alcuni, in questa sede, sommariamente da menzionare. Al tema dell'acqua, elemento ricorrente dai connotati energetici, attivistici (acqua in movimento, fiumi od onde) o dalle rappresentazioni negative (acque stagnanti o ferme, segni di corruzione morale), interpretabile sia come frotto immaginifico di

significanti e sia come correlativo di purezza e al contempo di sessualità, sono dedicate diverse note affiatate tra loro. Alla fine del primo atto, la scena si conclude con il dono di Francesca a Paolo di una rosa rossa imbevuta, a insaputa dei due, del sangue di Bannino, poiché la schiava cipriota Smaragdi aveva riversato l'acqua utilizzata per pulire il luogo dello scontro tra i due fratelli nel rosario. Il pegno d'amore si trasforma in un emblema di violenza e peccato - «acqua impura gittata d'improvviso per oltraggio» (I, III, 352-3) - in una vorticoso confusione di fluidi (sangue, lacrime, acqua). Pirovano cita dapprima il modello dantesco di *Inf.* I, 24 («si volge a l'acqua perigliosa e guata»), successivamente i *Canti greci* di Tommaseo («Come l'acqua corrente che va, e l'uom non s'avvede; | Così 'l cuor mio per te mi si schianta») e infine *Dec.* VIII, 10 (in riferimento agli oricanni: «E tratti dal panier oricanni d'ariento bellissimi e pieni qual d'acqua rosa, qual d'acqua di fior d'aranci»). In rapide battute si delinea quindi il sostrato fondamentale della ricerca dannunziana, che tende a fare tesoro delle ricerche dantesche inserendole con accortezza in una simbologia ricorrente che vede nello stato fluido un *principium individuationis* in divenire e un 'ampliamento'; avviene cioè la mescolanza tra pensiero soggettivo e mondo esterno, con un progressivo dilatarsi del soggetto.

La fenomenologia del fuoco, invece, è definita da Pirovano cesellando il testo di riflessioni soprattutto storiche e 'tecniche', rendendo l'idea dell'assimilazione ormai completa degli stereotipi di senso comune che d'Annunzio impiega nell'opera - sarebbe stato inutile, infatti, elencare i referenti che generano le figurazioni del fuoco come attività mentali e spirituali; connotazioni violente, energia distruttrice ed eroica; naturalità primigenia e travolgente dotata di un'energia incorrotta (la bellezza di Venezia del *Fuoco* riflette sui volti dei protagonisti «come se fossero chini su una fornace o su un cratere»); carattere decorativo e sinuoso (che riprende la grafica della fiamma in stile liberty e il *déhanchement* della statuaria mariana); eccetera. Evitando perciò ovvie esplicitazioni di metafore, i «fuochi lavorati» (II, I-IV, didascalie) e le «lingue» (II, II, 125) vengono delineati grazie alle descrizioni di Guglielmotti, rispettivamente riguardanti il *fuoco greco* («Si chiamava nel medio evo, quella terribile composizione di fiamme allo stato liquido oleoso, che ardevano pure nell'acqua, e si usavano in ogni battaglia [...]. Doveva essere di olj leggeri ed infiammabili; come il petrolio, mescolati con canfora, fosforo e sostanze alcaline, resinose e liquide [...] consumava il ferro e la pietra, si spegneva coll'aceto, la sabbia e la cenere») e la *lingua di fuoco* («Nome di una racchetta artificziata, che, accesa sulla punta d'alcuna picca, spigneva contro il nemico lunga striscia di fuoco strepitoso»), quest'ultima con rimando anche al *Vocabolario* della Crusca («strumento militare da fuoco, che [...] si gittava accesa tra i cavalli o le fanterie nemiche, dove bruciava, ardeva, scoppiava come granata»). Parecchi riferimenti fanno ricorso all'*elenco* del Guglielmotti, atto a indicare la volontà da parte del curatore di soffermarsi anche su

aspetti pratici e concreti, che pure rimandano con evidente facilità alla suggestione allegorica esercitata sull'autore da quei fuochi minimi e molteplici che sono le *faville*.

Un'ultima considerazione sulle note che riportano i grandi commentatori delle origini e i grandi autori medievali, italiani e occitani. In connubio calzante, Pirovano sfrutta ogni conoscenza fruibile dai suoi studi per sciogliere le non sempre evidenti citazioni dantesche; parafrasando Savinio, qui la competenza è un diamante sul velluto nero, ovvero il fulcro dell'edizione. Il testo viene puntellato opportunamente e fittamente da nodi non solamente tratti dalla *Commedia* e dalle altre opere di Dante – lineare e meticolosa è, per esempio, la nota al primo sonetto della *Vita nuova* (211-12) indirizzato a tutti i *fedeli d'amore* (*V.n.*, III, 10-12) – ma anche da poeti come Odo delle Colonne, Percivalle Doria, Ruggerone da Palermo e Terino da Castelfiorentino, nonché dai celebri Giacomo da Lentini, Chiaro Davanzati e Cino da Pistoia. Un'attenzione particolare a intellettuali e commentatori antichi che ancora riescono a delucidare i contemporanei sulla *Weltanschauung* dell'epoca di Dante e dello stilnovo, primi fra tutti Francesco da Barberino (sono citati i *Documenti d'amore* nell'edizione a cura di Francesco Egidi, Roma: Società Filologica Romana, 1905) e lo storico Giovanni Villani (a volte con ampie digressioni dalla *Nuova cronica*, nell'edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Milano-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2007). Non si risparmiano anche i riferimenti ad autori ottocenteschi, uno su tutti Filippo Luigi Polidori (immancabile, dato il temperamento della vocazione tragica di d'Annunzio, il riferimento alla *Tavola ritonda o l'Istoria di Tristano*, Bologna: Romagnoli, 1864).

Insomma, evitando di divagare oltremisura – brevi ed efficaci gli accenni nell'introduzione del volume – su modelli palesi come Nietzsche, Wagner e Schopenhauer e senza insistere sull'analisi convenzionale della tragedia dannunziana agita quale luogo di rimozione della quotidianità, di edificazione faustiana e di trasfigurazione del mito contro la vacuità esistenziale, Pirovano esalta la peculiare natura esegetica della *Francesca da Rimini*, sostituendo a pericolose trite digressioni la meticolosa sublimazione del teatro nell'episodio dantesco, con architettura filologica solida, profondamente radicata nelle fonti letterarie delle origini pur senza escludere un più vasto e ricercato panorama dell'iconografia romantico-decadente. L'impiego delle intense conoscenze dantesche non chiarifica solamente l'immaginario dell'antefatto infernale, ma specifica, illuminando alcune delle alcove segrete, con lapidaria attendibilità storica laddove l'ambiguità renderebbe altrimenti torbido il testo.

Rivista annuale

